

Avec Denis Guénoun

collection voltiges

AVEC DENIS GUÉNOUN

Hypothèses sur le théâtre,
la politique, l'Europe, la philosophie

Marc Escola, Eric Eigenmann
et Martin Rueff

© MêtisPresses, 2020
www.metispresses.ch
information@metispresses.ch

ISBN: 978-2-940563-78-4

Reproduction même partielle interdite
Tous droits réservés pour tous pays

Publié avec le soutien de la Fondation Simone
Audemars, du Département de français
moderne et du Fonds général de l'Université
de Genève et de l'Université de Lausanne

Les éditions MêtisPresses bénéficient du soutien
de la République et canton de Genève

Sommaire

PROLOGUE: HYPOTHÈSES SUR UN LIVRE

- 11 **Lever du rideau. Portrait de l'écrivain en hypothèse**
Marc Escola, Éric Eigenmann et Martin Rueff
- 17 **Avant-propos**
Robert Abirached
- 21 **Pourquoi des hypothèses ?**
Denis Guénoun

HYPOTHÈSES SUR LE THÉÂTRE

- 29 **Lire, voir le théâtre: jouer avec Denis Guénoun**
Romain Bionda
- 49 **En attendant leur tour: les spectateurs critiques de théâtre et le partage du jeu**
Lise Michel
- 59 **Le théâtre qu'on fait, le théâtre qu'on voit**
Bénédicte Louvat
- 71 **Descendre au parterre (Déloger le public de théâtre)**
Marc Escola
- 87 **Après le drame, la comédie, est-elle nécessaire ?**
Danielle Chaperon
- 103 **Apokatastasis scénique**
Esa Kirkkopelto
- 121 **Dramaturgie de la faille. Pour dépasser trois limites**
Patrick Suter
- 135 **Ruptures**
Denis Guénoun

HYPOTHÈSES SUR LA PAROLE

- 143 **La puissance et l'acte: la *position* de Denis Guénoun**
Martin Rueff
- 175 **Le poème prophète de malheur? Joie et tristesse aujourd'hui**
Michel Deguy
- 181 **Une pensée du jeu mise en jeu: traduire Guénoun**
Maria Ortega

HYPOTHÈSES SUR LA POLITIQUE ET SUR LA PHILOSOPHIE

- 199 **Hypothèses sur les Arabes (et l'Europe)**
Jean-Baptiste Brenet
- 215 **Le poème juif dans les *Hypothèses sur l'Europe***
de Denis Guénoun
Ivan Segré
- 225 **Le non-dit de l'être**
Thomas Dommange

HYPOTHÈSES SUR LA SCÈNE

- 253 **Le jeu et le creux, présence d'Augustin**
chez Denis Guénoun
Olivier Dubouclez
- 273 **Histoire et nouveauté. Une lecture théologique**
de la *Trilogie de Pâques*
Christophe Chalamet
- 285 **Voir les mots... Trois points de suspension**
après *Paysage de nuit avec œuvre d'art*
Nathalie Kremer
- 305 **La révolte des fils**
Éric Eigenmann
- 329 **Pour la poétique du *Citoyen***
Jérôme Thélot
- 343 ***Mai, juin, juillet* et le devenir-révolution**
Émeline Jouve
- 359 **Chemin(s) vers la parole. Genèse du poème**
d'*Aux corps prochains*
Alexis Leprince

LE PARTAGE DES HYPOTHÈSES

- 383 **Un attroupeement qui transforme l'énergie**
Entretien avec Éric Eigenmann
Bernard Bloch
- 389 **Une gêne politique à l'égard des ruptures**
Hervé Loichemol
- 393 **Éprouver le fondement non-politique de la politique**
Entretien avec Éric Eigenmann
Stanislas Roquette

ÉPILOGUE: HYPOTHÈSES SUR LA VIE ET SUR L'ŒUVRE

- 403 **Un Sémite**
Jean-Louis Jeannelle
- 413 **Préface à l'édition américaine d'*Un Sémite***
Judith Butler
- 421 **Un autre Sémite**
Jean-Luc Nancy
- 431 **À propos de Jean-Luc Nancy: «Un autre Sémite»**
Denis Guénoun
- 435 **Le chantier**
Denis Guénoun
- 442 *Denis Guénoun: Chronologie*
- 450 *Denis Guénoun: Publications*

Prologue: Hypothèses sur un livre

LEVER DE RIDEAU

Portrait de l'écrivain en hypothèse

Marc Escola, Éric Eigenmann, Martin Rueff

Longtemps comédien, un temps directeur de théâtre, régulièrement metteur en scène, continûment dramaturge, « homme de théâtre » donc, dans tous les sens du terme, mais aussi : professeur de philosophie et de littérature indifférent au partage des disciplines, patient exégète des deux Testaments capable de faire dialoguer judaïsme et christianisme, inlassable commentateur des textes de la tradition philosophique et politique, interprète exigeant des dramaturges contemporains, de Jean-Luc Lagarce à Yasmina Reza... Denis Guénoun s'est essayé à tous les genres, et a exercé tour à tour ou simultanément à peu près tous les métiers où s'engage un partage de la parole, comme le souligne Jean-Luc Nancy dans le portrait qu'il donne ici même de son ami de longue date. Il est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages et de trois œuvres au moins, si l'on tient à distinguer la théorie dramatique, la spéculation philosophique, politique et théologique, et les écritures théâtrales, que celles-ci aient leur lieu d'abord dans des textes ou directement sur le plateau. Mais faut-il distinguer, et surtout : le peut-on ? Les spécialistes, les historiens des idées, et ceux, mieux armés, de la littérature le voudront ; ils chercheront à distinguer des périodes (comme pour Picasso ?), des carrières (comme pour Chateaubriand ?) ; ils pratiqueront le jeu des sept familles (dans la famille théâtre je demande le père, le fils et... ; dans la famille philosophie, je demande le frère...). Ils manqueront l'essentiel — ce qu'il y a de plus vif et d'essentiel dans cette œuvre faite d'œuvres et qui touche partout au théâtre : à la parole du corps exposé en public.

Si chacune de ces œuvres a déjà rencontré son audience, et leurs propositions respectives un accueil grandissant, à la faveur aussi

↩ notes, page 16

↩ bibliographie, page 16

de leur traduction en langues anglaise et espagnole, il reste que ces différents publics ne se sont pas encore exactement trouvés : chacun a son Guénoun comme jalousement gardé. Telle est l'ambition du présent ouvrage que d'amener les lecteurs comme les spectateurs de Denis Guénoun en pleine lumière pour les installer durablement sur une même scène — celle où la littérature, la philosophie, la politique, la théologie, la morale même acceptent de se soumettre à une inédite distribution, en endossant tour à tour des rôles imprévus pour mieux se donner la réplique.

Collectif donc, comme peut l'être une troupe où font cercle les amitiés, ce volume — le premier consacré au théoricien, dramaturge et philosophe — a été imaginé à l'issue de trois journées de rencontres tenues du 2 au 4 novembre 2017 à l'Université de Lausanne, à l'Université de Genève et à la Comédie de Genève, qui accueillait dans le même temps, à l'initiative de son directeur d'alors, Hervé Loichemol, la création d'une pièce du dramaturge, dans une mise en scène imaginée par l'un des acteurs d'élection de Denis Guénoun, Stanislas Roquette : *Soulever la politique*, sous-titrée *Hypothèse-théâtre*. S'il donne à lire les textes de certaines des interventions prononcées à cette occasion, le sommaire accueille aussi des contributions proposées ou sollicitées dans l'intervalle qui a vu paraître deux nouveaux essais de Denis Guénoun, semblablement publiés à Genève : *Des Verticales dans l'horizon. Six croisements entre philosophie et théologie* et *Trois Soulèvements, Judaïsme, marxisme et la table mystique*.

Le lecteur trouvera donc dans le présent ouvrage autre chose que les actes d'un colloque — même si le mot d'*actes* prend ici tout son sens, où se rejoignent une philosophie du théâtre et une théorie de l'action.

Le titre donné à l'ensemble vient mettre en facteur commun la singulière façon de penser qui est celle de Denis Guénoun, sur laquelle l'auteur de *Soulever la politique (Hypothèse-théâtre)*, mais aussi précédemment des *Hypothèses sur l'Europe. Un essai de philosophie* (1994)¹, d'une « Une hypothèse sur le rapport de Kant à Rousseau » (sous-titre original de *L'Enlèvement de la politique*, 2000), et de quelques autres puissantes hypothèses (sur le soulèvement, la violence, les images, la bonté...), s'explique dans une réflexion de méthode publiée ici pour la première fois : « Pourquoi des hypothèses ? ». Parce que toute hypothèse vient

inaugurer un temps neuf pour la pensée, en s'obligeant à préciser ses préalables pour armer la flèche qui pointera vers des conséquences d'abord imprévues et presque toujours politiques, au plein sens du terme. Parce que faire des hypothèses, c'est «fictionner un possible à venir». Ainsi le volume vient-il offrir cinq séries d'hypothèses, qui formeront pour ses lecteurs autant de tableaux successifs.

Les «Hypothèses sur le théâtre» réunissent les contributions de ceux qu'ont une fois arrêtés les propositions de Denis Guénoun sur la théorie dramatique, notamment dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?* (1997), *L'Exhibition des mots* (1998), *Actions et acteurs* (2005), *Livraison et délivrance* (2009) : chacun des intervenants a fait le choix d'une proposition ou d'une thèse spécifique ou singulière pour se l'expliquer ou s'expliquer avec elle.

Les «Hypothèses sur la parole» s'attachent aux réflexions les plus générales du philosophe sur le poème, l'œuvre, la langue.

Les «Hypothèses sur la politique et sur la philosophie» donnent la parole aux lecteurs des textes les plus philosophiques, politiques ou théologiques : depuis plus de quinze ans, *Les Hypothèses sur l'Europe* déjà mentionnées ne cessent en effet de provoquer la réflexion tout comme *L'Enlèvement de la politique* et *Après la révolution*, sous-titré : *Politique morale* (2003) ; les contributions réunies ont cherché à situer les propositions philosophiques de Denis Guénoun pour les intégrer en retour aux débats en cours dans la période immédiatement contemporaine.

Les «Hypothèses sur la scène» traitent de l'œuvre dramatique de Denis Guénoun, très peu étudiée jusqu'ici, notamment dans son rapport à la politique, à l'Histoire et à l'idée de Révolution. Outre *Le Citoyen* (2006), *Mai, juin, juillet* (2012) et *Aux corps prochains (Sur une pensée de Spinoza)* (2015), qui font l'objet d'analyses monographiques, de nombreuses pièces sont abordées, parmi lesquelles l'initiale *Trilogie de Pâques* (1985-1992) et l'autobiographique *Scène* (2000).

Le cinquième tableau invite encore au «Partage des hypothèses» en donnant la parole à quelques personnalités du monde théâtral (Bernard Bloch, Hervé Loichemol, Stanislas Roquette), témoins et acteurs de l'entreprise du dramaturge, sur plus de quarante années pour les premiers, de la fondation d'une première compagnie indépendante jusqu'aux créations scéniques les plus récentes.

Un Épilogue vient méditer l'œuvre autobiographique et l'étonnant destin d'*Un Sémite*.

Le volume accueille enfin trois textes inédits de Denis Guénoun, dont le dernier donne les prolégomènes d'un prochain triptyque qui, sous le titre provisoire du « chantier », marque d'ores et déjà un tournant dans l'œuvre de l'auteur, ainsi que deux textes d'hommage également inédits signés par Judith Butler, qui a accompagné la réception d'*Un Sémite* aux États-Unis, et, comme on l'a signalé, de Jean-Luc Nancy, qui a été pour Denis Guénoun un constant inspirateur.

Ce bouquet de contributions fait à sa manière écho au recueil de ses propres textes qu'a donné Denis GUÉNOUN en 2009 : que *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie* [2009 : 15] réunisse des écrits portant sur le théâtre comme sur la philosophie, politique le plus souvent, représentait à ses yeux « le principal attrait, et l'intérêt central » du projet. Il n'est pas non plus sans répondre à la notion de rassemblement, ou d'*assemblément* comme l'écrit aussi Denis Guénoun. De l'assemblée qui en résulte dans les meilleurs cas, le dramaturge-philosophe reconnaît dans sa pensée la fonction cruciale : « J'ai compris assez tôt que le passage du théâtre à la politique — et par elle, à la philosophie — se frayait pour moi dans la question, pratique et théorique, de l'assemblée. » [*Ibid.* 2009 : 16]

Si l'*assemblément* qui anime l'espérance de Denis Guénoun peut évoquer le rassemblement citoyen qu'appelle de ses vœux Jean-Jacques Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* [*ibid.* : 88-89]², il se définit pourtant, contrairement au rassemblement espéré du peuple de Genève, en tant qu'il donne lieu à un espace de parole qui le motive : une *scène*. La condition est nécessaire.

Car une scène hante l'œuvre et la pensée de Denis Guénoun. Un homme se lève et prend la parole. Un homme se dresse pour parler et adresser ses mots — peu importe où, peu importe à qui, et peu importe même ce qu'il a à dire. La position debout est la position du parlant, l'énonciation implique l'insurrection, le soulèvement³. Quand bien même cette définition correspondrait aux acquis de l'anthropologie biologique (le passage à la position debout aurait permis la remontée des organes phonatoires), l'essentiel n'est pas là. L'essentiel, c'est que chez Guénoun un rapport d'implication réciproque entre verticalité

et énonciation commande une définition de la *transcendance*, ce mot ancien et mal commode de la philosophie. Une transcendance anime l'éthique et la politique de Guénoun. Elle est le nom de l'élan de la foi — la transcendance est foi ; la foi transcendance.

Deux remarques s'imposent sur cette définition de la transcendance. La première est que cette transcendance de la parole permet de relier les « carrières » de Denis Guénoun : l'écrivain pour le théâtre, le dramaturge, le théoricien de la scène, l'acteur⁴, mais aussi le philosophe et le théoricien politique. Dans *Livraison et délivrance*, Guénoun demandait : « la scène est-elle primitive ? » ; il est clair que cette scène de la prise de parole l'est pour lui. Il y entre quelque chose d'archaïque, sans le moindre doute lié à la figure paternelle dont *Un Sémite* évoque la haute présence, mais aussi à un imaginaire du corps — une métaphore obsédante, une obsession personnelle — un « lève-toi et parle » comme transcendantal.

La seconde remarque touche aux sources intellectuelles de cette scène : elle est rousseauiste encore. Chez Rousseau, un homme se lève et parle pour le meilleur et pour le pire. Pour le meilleur, c'est Fabricius et Socrate qui se dressent dans le premier *Discours* ; pour le pire, c'est l'usurpateur qui « s'avise de dire » : « ceci est à moi » dans le second *Discours*. C'est Rousseau lui-même dans les *Confessions* : « Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. » *Dire hautement*, telle est la formule rousseauiste de la scène primitive de Guénoun.

Il est arrivé à Rousseau de gloser l'association de ce verbe et de cet adverbe : « Pour être quelque chose, pour être soi-même et toujours un, il faut agir comme on parle ; il faut être toujours décidé sur le parti que l'on doit prendre, le prendre hautement, et le suivre toujours. » [ROUSSEAU 1969 : 250] Si l'on peut dégager les trois niveaux de l'individuation d'Émile — être quelque chose (exister), être soi-même (vivre), être un (agir) — il faut en établir le critère. Ce critère, énoncé comme en passant, *c'est agir comme on parle*. C'est dans le rapport de la parole à l'action que l'on peut devenir quelque chose, soi-même et un. La résolution qui emporte la subjectivité d'un sujet est le point de coïncidence de la parole et de l'action. « Prendre hautement son parti », c'est

se dresser dans la parole, et poursuivre par l'action la parole droite par laquelle je me lève comme sujet. Parler hautement, c'est se soulever.

C'est attirés par cette hauteur du verbe, par cette « verticale dans l'horizon », par ces soulèvements que nous avons entrepris ensemble de travailler *avec* Denis Guénoun. Quel sens donner à cette préposition ? Quelle extension ? Quelle portée ? Toutes les pages qui suivent s'emploient à définir cette scène où l'aventure d'un homme accroît la connaissance que chacune et chacun peut attendre de la fréquentation des autres.

Notes

- 1 Pour les références de tous les ouvrages de Denis Guénoun mentionnés, voir la Liste des publications établie à la fin du présent volume.
- 2 Denis Guénoun a consacré à Rousseau une pièce vertigineuse, *Le Citoyen*, également créée en 2012 à la Comédie de Genève dans une mise en scène d'Hervé Loichemol. Jérôme Thélot en propose ici même une lecture.
- 3 Cf. *Trois soulèvements, Judaïsme, Marxisme, Table mystique* (Genève, Labor et Fides, 2019).
- 4 Denis Guénoun tend à préférer ce terme à celui de comédien.

Bibliographie

- GUÉNOUN, Denis [2009]. *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2018]. *Des verticales dans l'horizon. Six croisements entre philosophie et théologie*. Genève : Labor et Fides.
- GUÉNOUN, Denis [2019]. *Trois soulèvements. Judaïsme, marxisme et la table mystique*. Genève : Labor et Fides.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques [1969]. *Lettre à d'Alembert*.

AVANT-PROPOS

Robert Abirached

En guise d'Avant-Propos, il me paraît intéressant de poser quelques balises pour éclairer les cheminements de Denis Guénoun depuis son jeune âge : de quoi faire émerger peut-être quelques constantes fondamentales qui ont gouverné son parcours et qu'il importe de garder présentes à l'esprit tout au long des analyses et des commentaires appelés par son œuvre.

I

Au commencement, aux yeux du petit Denis, scintille l'acteur, porteur d'un autre monde dans le monde. Il en rencontre quelques-uns dans son enfance oranaise au hasard des tournées, et il ne met alors rien au-dessus de Georges Descrières, sociétaire de la Comédie-Française. À 14 ans, il nous raconte avoir attendu Yves Montand pendant plusieurs heures devant le théâtre de Vichy, pour obtenir de lui un autographe. Dès sa prime jeunesse, il associe l'acteur au pouvoir de la parole qu'il incarne dans son corps. Viendra plus tard le moment où il jouera lui-même en se laissant envahir par l'exaltation du jeu, à nulle autre pareille et qui demeurera liée à ses yeux comme un préalable à toute analyse et à toute philosophie du théâtre. « Ma consolation, dit-il du théâtre, c'est que j'y ai mouillé mon linge, j'ai joué, Madame, Ô comme c'était bien. Combien je suis content d'avoir sauté sur scène, chanté, pleuré. Tant d'heures de joies, de terreurs, de fièvres. »

II

En même temps, il aime la langue d'un amour qui ne le quittera jamais, ce français qu'il découvre et qu'il arpente avec délice en tous sens. Enfant, puis adolescent, il adore déclamer devant qui veut l'entendre. Réciter, c'est déjà interpréter et jouer, comme il se dit en italien. Il savoure l'alexandrin avec une dilection particulière, qu'il soit sage ou débridé, et Hugo l'émerveille. Ses enseignants, dès l'école primaire, le trouvent exceptionnellement doué pour les langues, vivantes ou mortes que, toute sa vie durant, il aimera explorer de long en large, avec un goût particulier de l'étymologie, de l'histoire des mots, de leurs apparentements et de leurs conflits. Il ne se consolera jamais de n'avoir pas étudié le grec, instrument sans égal au service de la philosophie. Tout cela a fait de Denis Guénoun un écrivain de haute volée et l'a doté d'un sens aigu du style, de l'énonciation, de la tenue, de l'exactitude langagière. Il apprendra et enseignera que le théâtre consiste à montrer ce qui est absent ou ce qui n'est pas, et que le langage dramatique est toujours porteur d'une ombre qui, par définition, l'excède et le cerne de son secret. Par lui se présentent et se donnent à voir les idées. Denis Guénoun ne l'oubliera jamais, demandant au langage de livrer la part de fiction qu'intimement il possède, au plus secret de lui-même.

III

L'expérience la plus marquante, cependant, pour l'adolescent, tient à sa confrontation abrupte avec le monde extérieur, qui se produit avec une violence extrême et l'arrache à la délicieuse quiétude du cocon familial. Voici d'abord la figure du Père, porteur d'une force sidérante, qui se manifeste au fil des jours dans une confrontation sans merci avec la société telle qu'elle est et le monde comme il va. Communiste, militant, instituteur respecté, puissant comme un taureau au dire de son fils, le Père est sans relâche sur le front, ferrailant pour demander justice. Et, prisonnier d'une histoire qui se construit à travers d'épouvantables excès, le jeune Denis fait le rude apprentissage de l'altérité. Il éprouve qu'il est Juif face aux Arabes, en porte à faux avec les Français «de souche», comme il se disait alors, au cœur d'une société en inépuisable conflit, de l'insurrection algérienne au surgissement

meurtrier de l'OAS. Autour de lui, c'est en permanence l'état de guerre, mais c'est, plus déchirant encore, le constat de l'échec du Père et sa mise sur la touche, dans l'indifférence peut-être de son parti lui-même, jusqu'au jour où la famille de René Guénoun est l'objet d'un attentat qui fracasse sa maison et la met littéralement en danger de mort.

IV

C'est au plus dur de cette épreuve qu'intervient pour Denis une expérience capitale, qui a, me semble-t-il, à voir intimement avec le théâtre. Ayant à rapporter beaucoup plus tard le récit de l'attentat, Denis refuse de toutes ses forces de s'attarder sur les détails de sa narration. Il n'a retenu qu'une chose de l'horrible événement, qui a été pour lui mystérieusement décisive : le cri hurlé par son père à la face d'Oran et du monde, comme une protestation et un soulèvement de tout l'être jeté à la gueule de la vie qui l'a trahi. Passage dans l'au-delà de la douleur, comme un soubresaut incompréhensible qui jette brusquement ses victimes dans un autre monde. À travers ce cri, l'adolescent perçoit d'un seul coup le surgissement de l'irréversible et l'affleurement d'un incompréhensible ailleurs, qui frappe d'obsolescence l'univers des mots, mais qui est porté lui-même par un autre usage du théâtre, devenu fiction et signe mystérieux d'un envers du monde. La figure du Père, humiliée et défaite, est annonciatrice d'une insurrection de l'âme, que le fils reprendra à son compte en retournant vers le monde.

V

Je poserai une dernière balise, pour éclairer peut-être la suite actuelle de l'aventure. Au sortir de la merveilleuse période de l'Attroupement, joyeusement parti à l'assaut du monde avec les ressources de l'amitié, pour toujours définie comme le plus précieux des biens, Denis Guénoun a essayé avec ardeur et bonne foi de se tourner vers le monde et vers la société, en se mettant au service de l'institution théâtrale, puis en portant le combat au nom de la collectivité professionnelle. Il est depuis revenu vers une attitude à la fois plus réservée et plus conforme

au progrès de sa réflexion. De plus en plus scandalisé par les dérives de ce qu'on s'obstine à appeler la civilisation de l'Occident, qui croule sous le cynisme et l'inversion de toutes les valeurs, il a décidé non seulement de plaider pour la réintroduction d'une dimension morale dans la politique, mais aussi de réconcilier le théâtre avec le goût du bien, sous le sceau de ce qu'on pourrait appeler une bienveillance qui sache frayer le chemin d'un certain bonheur éveillé. Il s'agirait, disons-le clairement, de donner « quelques espoirs neufs et formes accueillantes aux douceurs de la vie ». Je cite ici les derniers mots d'un livre qu'il a intitulé *Après la Révolution*, dans une collection dirigée, cela vaut la peine de le souligner, par l'un des fondateurs de « Socialisme ou barbarie ». Ce qui est proposé aujourd'hui à Sisyphe, réincarné dans le travail du théâtre, ce n'est rien de moins que de soulever le monde. On ne peut s'interdire de l'imaginer heureux, attentif à ce qui l'entoure, et par degrés engagé sur les voies d'une sérénité inconnue.

Paris, le 25 octobre 2017.

POURQUOI DES HYPOTHÈSES ?

Denis Guénoun

La question est de savoir pourquoi, depuis au moins 1994, plusieurs des ouvrages que vous honorez de l'attention de ces journées ont inscrit, de façon marquée, le mot « hypothèse » dans leurs titres, et plus encore dans leur principe de développement. C'était évidemment le cas des *Hypothèses sur l'Europe* (1994, éditions 2000 et 2013)¹, et, de façon presque simultanée, de *L'Enlèvement de la politique*, sous-titré « Une hypothèse sur le rapport de Kant à Rousseau », puis de plusieurs articles, comme « Hypothèses sur la violence, les images et la bonté » (1998, intégré sous un autre titre dans *Après la révolution*), ou encore des « Hypothèses et positions politiques » (2007, repris dans *Livraison et délivrance*) jusqu'au spectacle de ces jours, *Soulever la politique*, sous-titré « Hypothèse-théâtre » où le concept fait son entrée sur scène, non seulement par son intitulé mais aussi à plusieurs moments de la pièce.

Reprenons les choses à leur source. Le premier moment de cette mise en jeu a été la préparation commune avec Thomas Dommange d'un exposé, donné à l'université de Strasbourg le 22 mai 1993. C'était notre première collaboration, qui s'est continuée depuis lors par un compagnonnage philosophique ininterrompu. Dans le cadre du groupe « Géophilosophie de l'Europe »², avait été ainsi présentée une intervention conclusive, intitulée « Hypothèses sur l'Europe », matrice de l'ouvrage écrit l'année suivante, et qui portait cette formule en sous-titre. Cette intervention était articulée autour de l'énoncé de 21 phrases affirmatives, numérotées, qui seront reprises, légèrement modifiées, dans l'ouvrage lui-même. Dans le livre, elles ont déclenché un choix typographique. Les hypothèses y figurent en caractères italiques, gras. Elles sont précédées d'un numéro : h1, h2, etc., jusqu'à h21. La présentation a été reconduite

dans l'édition anglo-américaine (2013). Elle s'accompagne d'un choix portant sur la marche du discours. Essayons de le caractériser.

Chaque hypothèse est formulée pour elle-même. Elle ne se déduit pas de ce qui la précède. Elle inaugure et ouvre un temps de pensée. Si elle suit un développement, celui-ci précise la situation, le site où elle prend place – contexte pratique ou de réflexion. Une fois l'hypothèse énoncée, on cherche à préciser quels préalables elle requiert, et quelles sont ses conséquences. Mais l'hypothèse ne découle pas d'une argumentation qu'elle vient conclure. Elle n'est pas un résultat logique, un aboutissement – ce qui explique qu'elle soit affirmative : car la négation fait référence à ce qu'elle nie et qui la précède. Cependant, l'hypothèse n'est pas non plus un axiome, une postulation de commencement, un acte originaire. Tout au contraire : elle est conçue comme prenant place au cœur d'un problème, toujours médiane, installée au ventre de ce qu'elle interroge. Simplement, ses conditions comme ses effets sont devancés. C'est en ce sens qu'elle est posée, qu'elle est thétique. Vous savez que le mot grec *thesis* désigne exactement ceci : une position. On la pose, on la dépose devant la pensée, par un acte quasiment arbitraire, et en tout cas libre. Ensuite, on l'examine, on la considère, telle qu'elle est ainsi installée devant le regard (ce qui justifie sa présentation isolée, mise en valeur), et on essaie de dégager ses implications et ses effets.

Cette manière a des antécédents notoires. Une de ses sources directes (consciente, à l'époque de l'exposé), était la pratique par Louis Althusser de la *thèse*. Il s'était expliqué sur cette manière de faire. Elle répondait pour lui à deux types de réquisits : l'un politique, l'autre stratégique – au sens militaire. D'une part, la philosophie était pour Althusser une pratique politique de la pensée. À ce titre, elle impliquait des *positions*. Le mot était entendu au sens politique, comme position prise («prendre position») dans une situation politique donnée, au sein d'un cadre défini par un affrontement de forces adverses. Mais il en poussait aussi la métaphore militaire, dans l'idée clausewitzienne d'une continuité entre la politique et la guerre. Le discours philosophique était alors caractérisé comme prise d'une ou de plusieurs positions, en militarisant les deux termes : la *position*, entendue comme une place qu'on occupe, un élément dans un dispositif stratégique, et sa *prise*, comme celle d'une place forte ou d'une citadelle. Développant la figure, il voulait qu'on prît une position (philosophique) pour qu'une fois

conquise elle pût servir de base afin d'en canonner une autre du camp adverse. Althusser et nombre de ses disciples, ont procédé souvent ainsi, par position d'une thèse, et développement ultérieur de ses présuppositions et conséquences. Les *Hypothèses sur l'Europe* étaient héritières de cette manière. Elles comportaient même un clin d'œil, une blague : le nombre de 21 (hypothèses), référence cachée aux 21 conditions d'adhésion à l'Internationale communiste, rédigées par Lénine. Celui-ci était un adepte de la pratique des thèses : ses célèbres « Thèses d'avril », faisaient à l'époque l'objet de nombreux commentaires.

La méthode que les « Hypothèses » empruntent à une telle vision de la philosophie, et par elle à la politique, est, dans cette manière, celle d'une pensée par anticipation. Il s'agit de prendre un temps d'avance sur l'argument, de ne pas s'assujettir au préalable de la déduction, et de pointer, de façon quasi balistique, le lieu où on veut en venir, afin de parler, non depuis la provenance, mais depuis la visée. La thèse, et derrière elle l'hypothèse, se veulent une pratique affirmative, ou au sens propre *positive* (positionnelle) de la philosophie, afin de ménager la voie d'une pensée que met en mouvement la vue de son propre futur.

Mais ceci concerne la thèse, et par elle une forme d'héritage. Pourquoi pas des « thèses sur l'Europe », puis sur le reste, après elles ? Pourquoi des hypothèses ?

Si l'hypothèse partage avec la thèse son noyau thétiq (la position), elle y adjoint un soubassement, celui de la supposition. Faire des hypothèses, ce n'est pas seulement poser, c'est précisément supposer. On peut évidemment voir là, après les années thétiques, la réintroduction d'une certaine prudence dans la pensée. Faire des hypothèses, c'est poser aussi, mais de façon un peu plus délicate, moins abrupte, et au bout du compte moins guerrière. Mais ce n'est pas tout. L'hypothèse, quand elle suppose, ne prétend pas seulement entrer dans le réel avec l'autorité, même prudente, de la pose. Elle suppose, c'est-à-dire qu'elle introduit un caractère envisagé, donc modélisé dans un dispositif qui double le réel par le régime du possible, de la contingence, ou de la virtualité - en tenant provisoirement ces trois mots pour analogues. On peut faire des hypothèses, de façon très ouverte, sans encore s'astreindre à les constituer comme corps de doctrine. L'hypothèse, dans cette sorte d'emploi, est alors une procédure

théorique de fiction. Faire une hypothèse, c'est fictionner un possible à venir, le concevoir de façon libre, détachée, comme un jeu de la pensée avec elle-même et ses ouvertures. L'hypothèse fait ainsi le jeu de la fiction dans la théorie. Ce qu'elle pose, ce n'est pas seulement son désassujettissement par rapport au préalable de l'argumentaire, mais aussi son émancipation par rapport au régime de la vraisemblance ou de la contrainte théorique. L'hypothèse ouvre l'espace d'une sorte de désir dans la pensée, d'un jeu de l'imaginaire pensant, par prise au mot d'un désir de pensée, d'un désir de telle pensée. Celui qui écrit aimerait bien penser telle possibilité, il la voudrait, il la désire : eh bien il la pose, par hypothèse. Et il envisage ce qui se produit dans la pensée à partir de cette intrusion.

En ce sens, si elle retrouve de vieux standards de la pensée scientifique ou réputée telle (la supposée méthode hypothético-déductive), la pensée par hypothèses reconsidère le rapport entre théorie et fiction, et donc entre littérature et philosophie. Car le roman par exemple, ou la fable en général, est une sorte d'hypothèse sur le monde. Il se demande : et si c'était ainsi ? On retrouve là l'ancienne considération aristotélicienne sur la poésie comme discours, non du réel, mais du possible. La pensée par hypothèses est une manière de laisser contaminer la théorie par une pulsion romanesque, et donc la philosophie par la littérature. On peut aussi se référer à la théorie du jeu de l'acteur, chez Stanislavski, tout entière indexée au régime de la supposition. Le jeu (de l'acteur) advient lorsqu'un humain, à propos de lui-même, se demande : et si ?, et se prête à ce jeu. Ce qui fonde l'approche du rôle. Tel est bien le cas dans *Soulever la politique* : s'autoriser du théâtre pour introduire dans la politique une hypothèse, une hypothèse-théâtre. Et si on reprenait le cours des choses avec un principe universel de partage de la délibération, et de la décision ? C'est éminemment improbable. Peut-être. Mais peut-être seulement. Car il en va de la portée de l'hypothèse dans l'histoire. Que fait Rousseau lorsqu'il réimagine et réaménage l'hypothèse du Contrat ? Il hypothétise le fondement de la vie sociale - même si dans ce cas la forme de l'énonciation est plus thétique qu'hypothétique. On dit que cette supposition théorique a constitué un des ferments décisifs de la Révolution française, qui ne fut pas définitivement française, mais très tôt engagée dans un devenir-européen, et mondial. Une hypothèse

peut tout relancer, par mégarde. Elle le fait, initialement, comme un roman dans la théorie, comme une fable, comme un jeu. Mais prenons garde aux barrières, parapets et garde-fous : parfois ils tombent.

5 novembre 2017.

Notes

- 1 Pour les références, voir la liste des publications.
- 2 Animé par Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Daniel Payot et Denis Guénoun.

Hypothèses sur le théâtre

LIRE, VOIR LE THÉÂTRE

jouer avec Denis Guénoun

Romain Bionda

Qu'est-ce que lire le théâtre avec Denis Guénoun ? Commentant pour ses étudiants *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, il montre que des didascalies internes au dialogue, dans le texte, permettent de « reconstituer toute une séquence de gestes » qui « font partie, au sens strict, de la réalité extralinguistique : ils ressortissent au monde des choses et des corps ». « Ainsi procède, dans ce cas singulier, l'attestation, au sein du drame, de la présence et de la vie des corps que le drame ne parvient jamais à totalement contenir. » Les gestes, « par leurs effets dans le langage, et leur ombre portée dans le dialogue », doivent donc retenir l'attention des étudiants, même « à la lecture » :

Une analyse dramaturgique serrée devrait établir un inventaire rigoureux de ces « *effets de scène* », de ces surgissements de choses ou de gestes dans la seule matière des mots. [GUÉNOUN 2009b : 146]

C'est peut-être là le moment d'avouer publiquement — à Denis, mais aussi aux éditeurs du présent livre, Éric, Marc et Martin, ainsi qu'à tous les collègues au sommaire, dont ma directrice de recherches, Danielle, et à tous nos futurs lecteurs — l'une des raisons qui me poussent à rédiger une thèse sur la lecture des textes dramatiques : cet inventaire rigoureux, je ne suis pas certain que l'étudiant que j'étais en date du 20 décembre 2006 aurait su comment s'y prendre. J'essaie de reconstituer. « Dans la vie » comme on dit, je goûtais volontiers ces « surgissements de choses ou de gestes dans la seule matière des mots », grandioses ou infimes : j'en voyais joyeusement partout — d'où mon choix d'étudier les lettres en général et le théâtre en particulier. Mais paradoxalement ou conséquemment, je ne sais pas, cette fièvre des « effets » renforçait ma suspicion scolaire à leur

↪ notes, pages 39-43

↪ bibliographie, pages 44-45

égard, acquise par principe à la fièvre des « faits ». Les romans, parfois largement dialogués, n'offrent-ils pas aussi à notre appréhension des « séquences de gestes » ? Qu'est-ce qui nous assure après tout que tel élément est bien le signe d'un effet de scène *de théâtre*, et non pas de scène tout court¹ ?

Ces questions demeurent, notamment en raison d'une lecture tardive mais (trop ?) attentive de l'avertissement déposé par Anne UBERSFELD au début du premier tome de son fameux *Lire le théâtre* : « C'est l'indistinction texte-représentation qui permet paradoxalement aux tenants de la primauté du texte de reverser sur ce dernier *l'effet* de la représentation. »² [1977 : 14] Nulle envie d'accorder la primauté à quoi que ce soit, ni de confondre les objets et leurs effets ! Reste que ces précautions de principe n'empêchent pas de se laisser entraîner aujourd'hui sur une voie médiane entre l'école et « la vie », moins fiévreuse mais également *engagée*, qui autorise, si on le veut bien, à lire avec Denis Guénoun non pas seulement *Dans la solitude des champs de coton*, mais encore (tout) le théâtre.

Lire, voir

Reprenons :

S'il existe [...] deux régimes (au moins) d'action distincts : celui des actions dramatiques, qui font la logique du drame [...] et celui des actions scéniques qui activent le corps et constituent la modalité physique de la représentation, la pièce de Koltès [*Dans la solitude des champs de coton*] représente la tentative remarquable de maintenir cette distinction, cet écart entre les actes du drame et les faits de la scène, mais en assumant toute leur réalité dans le dialogue, en les ingérant dans l'élément dramatique du dialogue pur. [GUÉNOUN 2009a : 146-147]

Au contraire de « ce qui est montré, offert au regard, donné à la vue » sur une scène de théâtre, l'action dramatique est pour Guénoun « un objet de pensée » qui a lieu sur une scène du même ordre. « Rien de perceptible, de visible, dans le dramatique comme tel. *Rien de théâtral, donc* ». S'il faut « poser ou supposer [un] lien de cause à effet » pour engager la dramatisation des faits, c'est-à-dire la « mutation

des *pragmata* (les faits) en *dramata* (les actions dramatiques)»³, la théâtralisation procède en effet autrement :

Le fait, séquence pragmatique, est théâtralisable, descriptible comme composition de gestes visibles, de mouvements du corps. Dans sa multiplicité d'événement, il peut être traité comme jeu de scène. [2005b : 93-94]

C'est dans ce jeu de scène que le théâtre consiste : il «se produit sur l'exacte limite du son et du corps, où la voix est précisément logée». Le théâtre tient ainsi dans un passage : « [l]a théâtralité, c'est la mise/en/scène même » [1998 : 32-33]. Il tient encore dans un résultat : « [l]a mise en scène a proprement affaire avec le jeu, avec *ce qui reste* sur la scène quand le drame s'efface » [2005b : 53] — c'est-à-dire non pas les *pragmata* des *dramata*, mais les faits ressortissant au *jeu* comme «*praxis*» (dont, rappelons-le, «le propre est de comporter sa finalité en soi-même») :

Le jeu est maintenant une *praxis* en ceci que, même s'il produit des levées d'identification (et il en produit assurément), même s'il enclenche des *personnifications imaginaires*, ce ne sont pas ces figurations qui l'instituent et le meuvent, mais son auto-exposition comme existence sur la scène. [1997 : 150-151]

Mais donc : si le théâtre consiste dans une *praxis*, dans quelle mesure le théâtral a-t-il sa place dans le texte ? Comment, dans ces conditions, peut-on lire les textes dramatiques comme du théâtre ? Denis GUÉNOUN n'écrit-il pas, sans ambiguïté, que « [l]a théâtralité n'est pas dans le texte », qualifié d'ailleurs de « livresque » [1998 : 32] ?

Voici un début de piste : le théâtre se situerait « entre poésie et pratique » [2005b : 33].

Le théâtre est, désormais à nu, le jeu de la présentation de l'existence dans sa justesse et sa vérité. Ses règles sont en nombre fini, mais une d'entre elles les prescrit toutes : celle qui veut que cette présentation trouve sa source et sa ressource intime dans la confrontation de l'existence et de la poésie. Le théâtre est le jeu de cet exister que jette au regard le lancer d'un poème. Il est seul à cela : seul à lancer le poème jusqu'au-devant de la vue, et seul à y jeter, y livrer l'intégrité d'une existence. [1997 : 150-151]

Si la poésie «*se produit* dans le régime très particulier d'ostentation qu'est la scène » [2009b : 149-150], c'est selon des modalités mystérieuses

qui ont trait à l'exhibition paradoxale du texte dans son « invisibilité ». Ce paradoxe tiendrait au théâtre : « Les mots sont des sons, et des sens : doublement in-montrables. Et le théâtre veut les donner à voir. »⁴ [1998 : 28]

[...] aisément, trop aisément gagnée pour un classique, plus difficile — plus réjouissante aussi — à produire chez un contemporain, c'est cette distance, ce voyage du texte à la scène qui doit se lire, se voir, — et c'est le regard sur cela qui fonde le plaisir, la jubilation singulière du public du théâtre. [*Ibid.* : 36]

« Se lire, se voir ». On peut vouloir ajouter des guillemets au verbe « lire » dont l'usage est métaphorique, dans la mesure où les spectateurs, en raison même de leur activité spectatrice, ne lisent pas (ou pas simultanément) : ils sont occupés à regarder, à écouter, et à sentir. On pourrait également vouloir en ajouter à « voir », puisqu'un tel « voyage » ne se voit pas exactement : il se sent, il se mesure. Autre hypothèse : il ne faut pas ajouter de guillemets car ce voyage existe précisément *entre le lire et le voir*, dans le « regard sur cela » dont il est question dans le passage qu'on vient de citer.

Le regard théâtral

Outre le fait d'évoquer le modèle sémiologique de la « représentation comme texte » développé par Anne UBERSFELD [1996 : 27-33], cette juxtaposition du lire et du voir peut faire penser à certaines formules de Henri GOUHIER [2002]. Par exemple : « La représentation est moins un achèvement qu'un nouvel éclairage : nous continuons à lire sous une autre lumière, mais c'est la lumière de la rampe. »⁵ [*Ibid.* : 79] Cela fait aussi écho à ce qu'on peut relever avec Danielle CHAPERON [2017 : 83-95] : la salle est souvent constituée de lecteurs, et ce fait doit être pris en compte pour comprendre les fonctions de la mise en scène de textes préexistants. Mais il n'est pas certain que ces lecteurs « continuent à lire » dans une salle de théâtre. GUÉNOUN écrit :

Le public de théâtre veut voir le passage du texte à la scène. C'est cette demande que soutient son regard très singulier. Ce regard pré-suppose le texte. Il fouille la scène pour en exhumer le texte enfoui (invisible). Le regard du spectateur est ici une très étrange ouverture à

l'écoute. Non pas au sens où il devrait fermer les yeux pour entendre. Au contraire, il doit les ouvrir grand pour scruter la scène, y déceler les signes du passage (invisible) du texte. [1998 : 36]

C'est ce « regard » que « présuppose le texte » pourtant « invisible » qui va nous intéresser ici.

Dans un article fort stimulant, GUÉNOUN remarque que Proust, à l'instar de Novarina, développe une « pensée de l'acteur » [2005 b : 122]. Il se demande ce que *fait* la Berma sur scène lorsqu'elle joue *Phèdre* de Racine, d'abord dans un passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, ensuite dans un autre du *Côté de Guermantes I*. Il remarque que le narrateur, qui assiste aux deux représentations, vit deux expériences similaires qui laissent pourtant deux impressions très différentes. Dans le premier cas, Marcel confronte son impression de spectateur à une « idée préalable » : il est déçu. Dans le second, il « la re[çoit] pour elle-même » [*ibid.* : 126] : il est ravi. Cette « idée préalable », c'est celle qu'il se faisait du rôle de Phèdre après l'avoir « étudié d'avance » [PROUST 1988 : 347] — c'est-à-dire, sans doute, après l'avoir lu.

Le plaisir du spectateur, rappelons-nous, se trouverait selon Guénoun avant tout dans la considération du *jeu*, c'est-à-dire non du seul représenté, mais de la (re)présentation. L'une des thèses les plus stimulantes de Denis GUÉNOUN, que je ne discuterai pas, consiste en effet dans l'idée que, si « la recherche de gratifications situationnelles, dramatiques, identificatoires » est aujourd'hui comblée par le cinéma, l'on irait désormais au théâtre

[...] dans l'intention de s'y faire présenter une *opération de théâtralisation*. On veut voir le *devenir-théâtre* d'une action, d'une histoire, d'un rôle. Les spectateurs de théâtre, la formule est peut-être moins niaise qu'il n'y paraît, *vont au théâtre pour y voir du théâtre*. On pourrait même dire : y voir *le théâtre*⁶. [1997 : 153-154]

Cette hypothèse est soutenue par la conviction que la [...] détermination frontale et visuelle du spectaculaire s'oppose à une tendance très profonde de la pensée et de la pratique contemporaines. C'est un certain rapport au monde, très daté, que celui qui pose le monde devant soi comme image.⁷

En ce sens, le spectateur est moins susceptible de « s'identifier » à un rôle qu'il s'avère lui-même un acteur en puissance⁸, et se découvre acteur en acte. « La nécessité du *théâtre qu'on fait* est nécessité de joueurs,

mais en appelle à des compagnons de jeu qui *font les spectateurs*. » C'est pourquoi

[l]a nécessité du regard théâtral est une nécessité joueuse, qui accompagne le jeu de joueurs en position virtuelle de jouer aussi. Après le jeu, avant le jeu, en attente ou en appel d'un jeu qui peut-être ne viendra jamais, mais qui se pose en horizon de la vue. La nécessité du regard théâtral est, autant que celle du faire, nécessité de jeu, nécessité du jeu. Les autres (spectateurs théoriciens, spectateurs narcissiques) sont les survivances de temps qui s'éloignent. Seuls les joueurs, en désir de jeu, sont les regardants d'aujourd'hui. Le regard sur le jeu, parce qu'il n'est ni regard cognitif, ni investissement imaginaire sur les bonnes formes de l'objet, s'articule aux jeux possibles que chacun active pour soi. Le regard actif, regard de notre actualité, est un regard (de) joueur. Joueur en puissance, en puissance de jeu, qui regarde l'autre qui joue pour échanger fictivement ses conduites avec les siennes, en attendant de les croiser vraiment.⁹

C'est ici que l'on commence à comprendre, dans cette « crise de la condition spectatrice » qu'identifie Guénoun, selon quelles modalités la lecture du théâtre est envisageable, car en toute logique, ce regard à « la nécessité joueuse », occupé à scruter l'opération de la théâtralisation, l'interstice du poème et du spectacle, doit pouvoir être activé depuis le spectacle comme depuis le poème — c'est-à-dire à la lecture du texte également.

Un second regard

Cette lecture doit procéder en quelque façon d'un *second regard*. Second, parce que ce regard qui porte sur « cette distance, ce voyage du texte à la scène qui doit se lire, se voir », ne ressortit pas seulement à un acte, mais encore à une faculté. Mais encore : second aussi car « le premier regard dissocie plus difficilement le texte des signes qui le portent ». Or « il faut [...] cette distinction pour que le chemin du texte à la scène soit *visible* — pour qu'il y ait du théâtre. » Autrement dit, il faut du temps pour que les textes « donne[nt] à lire leur théâtralité propre »¹⁰. C'est le temps qui sépare, pour le narrateur de *La Recherche*, la première fois qu'il voit la Berma en scène, après avoir lu le texte, et la seconde fois, plus tardive.

Attardons-nous sur la *Lettre au directeur de théâtre* (1996), qui se termine sur une invitation à la jouer — invitation pouvant surprendre le lecteur qui, malgré les avertissements disséminés au fil du texte par « Denis », en arrive peut-être à la même conclusion que le directeur de théâtre auquel la *Lettre* semble adressée :

— Mais Denis, dis-tu alors, l'écrit n'est pas jouable !

Ce monologue, des heures perdurant !

Aucune action ! Aucun drame !

— Aucune action, je n'en suis pas sûr :

s'il n'en comporte aucune,

jette-le, il ne vaut rien. S'il dure

des heures, coupe, coupe, sans gêne,

les écrits d'auteurs veulent être forcés, chevauchés.

Mais que ce soit un monologue,

ça, mon ami,

permets-moi de te dire que c'est une illusion de première lecture.¹¹

C'est donc paradoxalement au moment-même où le texte s'offre à une utilisation scénique admettant les coupes, le forçage et le chevauchement, qu'il veut être relu. La seconde lecture préconisée ici est celle où doit justement s'exercer ce second regard qui permettra de « dissocier [...] le texte des signes qui le portent » — et opérer le passage du poème au théâtre (la *théâtralisation*) sur le mode du jeu décrit précédemment. Bien sûr, Denis Guénoun n'en livre pas le mode d'emploi, qui s'opposerait d'ailleurs à celui prévalant au théâtre dans ces années 1990, où il est clair que la mise en scène comme *interprétation* des textes intéresse tendanciellement moins que la mise en scène comme *utilisation* (on dit alors couramment des textes qu'ils sont des « matériaux »), dans une évolution qui n'est pas propre au théâtre¹². À peine Guénoun donne-t-il dans ses textes théoriques des indices, en invitant par exemple à considérer la dimension dialogale du monologue au travers d'une attention à l'adresse et à ce qu'il nomme la « *décision-devant* »¹³. Si Denis GUÉNOUN appelle de ses vœux l'émergence d'une « écriture du jeu », d'une « partition apte à faire lever la *praxis* du jeu », il demande à ce qu'elle assume toutefois « sa propre constitution comme *poétique* » [1998 : 56].

On se souvient d'UBERSFELD qui en ouverture de *Lire le théâtre* se désolait de la définition de la théâtralité par Barthes, qui impliquerait selon elle que

le texte serait [...] une simple pratique scripturale justiciable d'une lecture "littéraire", tandis que la théâtralité serait le fait de la représentation[...] S'il en est ainsi, une sémiologie du texte théâtral n'a aucun sens et toute sémiologie du fait théâtral devrait être celle de la représentation.

Elle avance dès lors deux arguments contre cette conception de la théâtralité comme étant le propre du spectacle. D'abord, le texte aurait « une double existence », car il existerait « à l'intérieur de la représentation sous sa forme de voix, de *phonè* » — point sur lequel je ne m'attarde pas ici¹⁴. Ensuite, et cela nous intéresse directement : « Si l'on peut lire Racine comme un roman, l'intelligibilité du texte racinien ne s'en porte pas bien. » [UBERSFELD 1996b : 17] Dans un article déjà cité, intitulé « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », GUÉNOUN revient justement sur le cas Racine. Qu'en dit-il ? Que si Racine semble *a priori* organiser « un retrait du théâtral » et « monte[r] le poétique, en apparence, contre la théâtralité ostensible, contre l'*opsis* » [2009b : 151], c'est « dans ce retrait du théâtral lui-même [que] s'engendre une théâtralité inouïe » : « On le sait, on le voit sans cesse : il se joue dans Racine un paroxysme de théâtre. »¹⁵ [*Ibid.* : 152] Denis GUÉNOUN semble opérer ici un étrange retour depuis le temps où il semblait affirmer avec Barthes et contre Ubersfeld que « [l]a théâtralité n'est pas dans le texte »¹⁶ [1998 : 32]. Mais il ne souscrit pas exactement aux fameuses « matrices de "représentativité" » qu'abriterait le texte de théâtre selon Ubersfeld¹⁷. Il s'agit plutôt d'y reconnaître un appel :

Tout comme le théâtre veut du poème pour sans cesse se refaire, le poétique, au plus profond de sa réserve, en appelle à l'impudeur histrionique des planches et tréteaux. [GUÉNOUN 2009b : 155]

Cet appel, mon esprit n'arrive pas à le caractériser — je ne saisis pas ce que Guénoun veut dire.

Néanmoins — second aveu, en lien direct avec le premier sur lequel s'ouvre cet article —, il m'arrive bien souvent d'y répondre : de « voir » en lisant, avec ce regard théâtral qui est aussi ce *second regard*, de « lire » le passage du poème au théâtre, d'apprécier le bénéfice à ne pas lire tel passage de Racine « comme un roman » mais bien comme un drame, qui, quoiqu'il n'ait « [r]ien de perceptible, de visible, [r]ien de théâtral, donc » (« Raison du drame »), « fait signe vers ce qui le dépasse, qui l'excède et qui l'outre » (« Cours du 20 décembre 2006 »). Ce faisant,

je fais bien plus que de « m’imaginer une mise en scène », comme on le professe souvent. Et c’est là que Denis Guénoun a une intuition redoutable : je suis en attente de jeu. Je ne sais pas si cela est vraiment propre à notre époque, mais il faut bien dire qu’au moins en imagination, je joue, que j’imagine des amis comédiens qui joueraient ce texte. En imagination, je les examine. En imagination, je les regarde jouer, voire : *je joue à les faire jouer de la manière dont je voudrais qu’ils jouent, ou dont je jouerais moi-même*. Je suis, en imagination, leur spectateur, mais aussi leur metteur en scène, voire leur partenaire — voire eux-mêmes.

Qu’est-ce qu’une lecture scénique ?

Dans un article, Jean DE GUARDIA et Marie PARMENTIER citent Molière : « On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celle-ci qu’aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. » Ils commentent :

Molière pose ainsi pour plusieurs siècles un principe fondamental : la bonne lecture du théâtre est celle qui se fait « avec les yeux du théâtre », celle qui parvient à visualiser la représentation, et donc à reconstituer mentalement l’ensemble du « jeu » et des « ornements » du théâtre — ce qu’on appellera plus tard une mise en scène.

Cette « bonne lecture », c’est ce qu’ils appellent la « lecture scénique », qui s’apparente pour eux à une « mise en scène mentale », distincte d’une mise en scène réelle notamment parce qu’elle « efface la distinction entre l’observateur et ce qu’il observe » [2009 : 132-133]. Jean de Guardia et Marie Parmentier n’exploitent pas vraiment cette remarque qu’ils formulent eux-mêmes, mais qui semble fondamentale en l’occurrence : on ne considère pas uniquement la scène comme une image, comme « scène-image » dirait Denis GUÉNOUN, mais aussi peut-être comme un faire, comme une « scène-faire »¹⁸ [2010 : 12]. De fait, il est possible que le lecteur *joue* — non pas concrètement comme le ferait un comédien, mais imaginativement. Pourquoi ? Parce qu’il s’agit de théâtre, ou parce que le texte y fait penser. Le lecteur y sent en tout cas un *appel*, auquel il a envie de répondre ou répond malgré lui. Cette lecture *comme jeu*¹⁹ n’est pas une lecture à haute voix qui aurait lieu sur une scène et qui, nous dit Guénoun, ne suffit de toute

façon pas pour faire théâtre, car il lui manque le fait de vouloir montrer l'invisible des mots. Non, cette lecture a lieu *pour soi*, au bénéfice de ce second regard qui est aussi le regard théâtral, à l'entre-deux de la « lecture » orale (« pure vocalité » du texte que l'on « entendrait ») et du « spectacle » (« monstration pure »²⁰ [GUÉNOUN 1998 : 30] de l'image que l'on « verrait ») — qui sont deux écueils à éviter sur la scène si l'on veut « lire, voir » le théâtre. *Pour soi* : elle n'est donc pas théâtrale ; il lui manque son assemblée. Mais elle est *scénique* dans la mesure où elle fait la place d'une part à un apparaître, à une « scène-image », que l'on vise lorsqu'on « s'imagine une mise en scène », d'autre part à une praxis, à une « scène-faire ».

Peut-on caractériser plus précisément la place de ce « scène-faire » dans la lecture ? On pourrait être tenté de mobiliser la lecture dite « opératoire » examinée par exemple par Sanda GOLOPENTIA [1994, 1996] dans le cadre de son travail sur le texte didascalique, qui consisterait dans la bonne « exécution » du texte, considéré alors généralement, à la suite de la théorie des symboles de Nelson GOODMAN, comme un mixte de « partition » (le dialogue) et de « script » (les didascalies) [1990]²¹ — mais l'on voit que ce faire-ci est déjà un acte, quand le lecteur ne s'en trouve qu'au seuil. La théorie de Goodman vise à décrire le fonctionnement des « systèmes » et « schémas notationnels » vis-à-vis de leur « concordants » et de « l'œuvre », mais pas leur « exécution » concrète (en l'occurrence la manière dont un texte peut être mis en scène), et encore moins leur lecture privée (étape que Goodman passe totalement sous silence). Ainsi quand DE GUARDIA & PARMENTIER [2009] tentent d'expliquer avec Goodman pourquoi la lecture d'un roman diffère de ce qu'ils appellent la « lecture fictionnelle » (non scénique) d'un texte dramatique, ils oublient d'une part que la distinction de Goodman ne vaudrait que pour le lecteur reconnaissant au texte une dimension prescriptive ou descriptive (ce que précisément ne fait pas un lecteur qui lirait le texte dramatique « comme un roman », sans se préoccuper de sa dimension *scénique*) et surtout qu'il est toujours possible de lire un script comme partition et réciproquement²². Goodman insiste sur le fait que des usages déviants sont possibles (ils doivent être considérés), et on peut faire l'hypothèse qu'ils sont légion en ce qui concerne les textes dramatiques. C'est là que, malgré un certain vague, *l'appel* de Denis Guénoun saisit quelque chose de cette lecture du texte dramatique

comme théâtre, non pas contre le « roman » (Ubersfeld), ni exactement entre la « fiction » et la « scène » (de Guardia et Parmentier), mais à l'interstice de l'image et du faire.

Si donc on peut en lisant du théâtre « s'imaginer une mise en scène », c'est en tant qu'on la regarderait (comme spectateur), en tant qu'on la configurerait (comme metteur en scène), et aussi en tant qu'on la jouerait (comme acteur)²³. C'est pourquoi la lecture scénique ne peut pas être simplement tenue ni pour la « représentation mentale d'une représentation d'une fiction » [*ibid.* : 139], ni même pour la représentation mentale de sa *présentation* : elle est aussi sa *théâtralisation* imaginaire — non seulement de la fiction, mais encore *du texte* en lui-même. Elle est une lecture au moins en partie *conjuguée au futur* [BIONDA 2017] — et c'est donc le paradoxe qui la fonde que de faire signe vers un au-delà du texte qui est aussi un *après*.

Voilà peut-être en quoi cette lecture n'aurait pas convenu à l'étudiant que j'étais, habitué à un exercice — l'analyse de texte — dont le principe est de ne jamais « sortir du texte ». On lit, on voit pourquoi.

Notes

- 1 Ainsi : « En deçà d'un modèle théâtral explicite ou non, c'est la prégnance du mode dramatique qui est le fait essentiel. L'espèce de privilège conféré depuis Aristote à la *mimèsis* directe suffirait à expliquer l'attachement de la littérature à la scène entendue comme mode de représentation. Même en dehors du théâtre la scène ambitionne toujours de faire voir des hommes parlant et agissant devant nous, quand bien même ce serait par la médiation du récit comme c'est le cas dans le roman ou dans la fable. » [LARROUX 2001 : 37]. Sur les « effets de scène » et « le caractère irreprésentable, incompréhensible au sens propre ou innommable de ce qui surgit », voir Philippe ORTEL [sans date] (dont on sait l'apport à la théorie du dispositif) ; compte rendu de Stéphane LOJKINE [2002], pour qui il est possible que « quelque chose dans le roman, à un moment donné, ouvre l'espace d'une scène de théâtre » (p. 14). Voir aussi le compte rendu du livre dirigé par M.-Th. Mathet : Sylvain FORT [sans date].
- 2 L'autrice souligne. Je ne m'étends pas sur le caractère tentaculaire de cette remarque, à contextualiser notamment dans le « conflit » entre

études littéraires et théâtrales qui aura duré presque un siècle, et dont les effets se font encore sentir.

- 3 Sur le lien entre le drame et « la catégorie plus large des récits », voir GUÉNOUN [2009 : 16].
- 4 « Car le théâtre, quant à lui, n'use pas du visuel comme d'une métaphore — ainsi le fait la pensée, qui prétend voir, mais seulement de l'œil analogique du *logos*. Comme le théâtre, la théorie recèle une référence au voir dans son noyau étymologique. Mais, en ce point, la parenté reste lointaine : ce que le théâtre veut, c'est le visible même, dans son effectivité sensorielle. » [1998 : 28-29]
- 5 Pendant un demi-siècle, Henri GOUHIER a tenté d'approcher « ce monde étrange qui est l'œuvre commune de l'auteur, de l'acteur et du spectateur. » [2002 : 19]. Ce rapport fonderait « l'œuvre théâtrale », *commune* au texte et au spectacle, comme un « art à deux temps », partagé entre « création » et « récréation ». Gouhier ne prétend pas que le spectacle serait inscrit dans le texte, mais met en garde le metteur en scène qui ne verrait « plus d'autre œuvre que la sienne » et perdrait donc de vue l'œuvre de l'écrivain. Il dénonce aussi la vedette, acteur à succès qui, n'étant plus « un exécutant[,] est la fin de l'œuvre » [*ibid.* : 95-104].
- 6 Il précise : « On décrirait sans peine le mode de ce regard, à propos de toutes les composantes de la représentation : décors, costumes, lumières, musique, mise en scène. Devant lui, chacune opère comme *passage* — apparemment comme tout élément représentatif, qui sans cesse reconduit, fait voyager l'œil de l'objet matériel à la figure suggérée. Mais tout se passe comme si le sens de ce passage s'était inversé : ce ne sont plus les signes scénographiques qui renvoient à un signifié de fiction, et se cachent sous lui — c'est la fiction elle-même qui s'estompe devant l'être-là des choses sur la scène, et flèche le regard vers ce qui, de ces choses, marque le mode proprement pratique de la monstration. [...] Leçon sans fin de l'art moderne : l'aveu du geste de montrer. Et c'est ce que l'œil regarde : non plus *l'effet* de l'illusion, mais la sobriété ludique et opératoire de sa venue. » [1997 : 157]
- 7 *Id.*, « Une crise de la condition spectatrice ? », *Actions et acteurs*, *op. cit.*, p. 151-158, ici p. 156. Initialement paru dans *Théâtre en Bretagne*, n° 13-14, *Le Désir du théâtre*, 2002. Denis Guénoun est lui-même passé « de la position d'acteur à celle de regardant » (*ibid.*, p. 152), ce qui a sans doute quelque incidence sur ce qu'il « voit », et comment.
- 8 « Un spectateur de théâtre, loin de ce que Brecht pouvait, ou croyait, observer encore, ne sort pas dans [*sic*] la salle avec le désir de faire ce que fait le héros : mais il peut en sortir avec le vif désir de faire ce que fait l'acteur. Et ce désir est désir d'une vie : vie sur la scène, et bientôt,

pour peu qu'on lui lâche la bride, vie de théâtre, vie pour et par le théâtre.» (*Id.*, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 159-160).

- 9 *Ibid.*, p. 164 et 165; l'auteur souligne.
- 10 *Id.*, «L'exhibition des mots», art. cit., p. 36. C'est pourquoi les «nouvelles pièces sont plus difficiles à mettre en scène» que les «textes classiques» et que «Beckett, aujourd'hui, y accède seulement.»
- 11 *Id.*, [2000]. *Lettre au directeur de théâtre* (1996), 3^e éd. Le Revest-les-Eaux: Les Cahiers de l'Égaré, p. 87.
- 12 On pourrait en effet faire l'hypothèse qu'on assiste au xx^e siècle au passage de ce qu'on peut appeler l'ère de l'*interprétation*, au théâtre comme dans les théories littéraires au moins, à l'ère de l'*utilisation*, annoncée dès les années 1960 avec la «mort de l'auteur» et la «naissance du lecteur» (Roland BARTHES, «La mort de l'auteur» in [1984]. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, p. 61-67), actée par le débat sur la limite entre interprétation et surinterprétation (bien mis en scène dans ECO, Umberto (dir.) [1996]. *Interprétation et surinterprétation* (1992), trad. de Jean-Pierre Cometti. Paris: PUF), et vécue aujourd'hui, même si on trouve toujours des mises en scène à visée «interprétatives», en partie ou totalement.
- 13 Voir aussi GUÉNOUN 2005b: 79-90.
- 14 Voir aussi BIONDA 2016.
- 15 «On le sait, on le voit», de deux manières: 1. «Le théâtre est cet usage déterminé des scènes qui ne montre un corps que troué de langue — et plus encore, parcouru et agité de cet agir déterminé dans la langue qui fait du discours une fabrication poétique, une fabrication du faire poétique et de la mue à quoi il s'active.» 2. «[...] le poétique, pris ou considéré en lui-même [...] ouvre à l'extériorité du physique, du «scénique» si l'on veut, à la scène comme présentation physique du lieu, de tout lieu — y compris ce lieu de l'âme et de la parole qu'est le corps.» Denis Guénoun continue ainsi: «Du dedans du langage où il s'affaire, le poème est l'ouverture au dehors, à l'exposition des matières, à la spatialité et à l'espacement. C'est ce qui le fait poème: cette extraction de soi vers le dehors de l'espace et de son temps. Et il ne faut pas ici penser l'espace comme transcendantal "pur". Le poétique est toujours affaire de sites, de demeures — et en particulier du sol et de la fabrique de planches où s'affaire le site de l'agir et le dégagement de son lieu. Et donc affaire de *corporation*, comme lieu et scène du dire. [...] Le lieu, non pas seulement comme site, cadre ou vase: mais exposé, ouvert — ce que construit le réel même du plateau et la gestique de ses occupants. Le lieu, l'extérieur, le concret matériel de la spatialité éprouvé comme lieu scénique, aire de jeu: voilà peut-être ce qu'appelle ou produit, par effraction langagière, le devenir poétique

du poème. Le poème ne se contient pas dans les mots : il veut le jeu outré de leur exhibition. Et donc aussi les corps des *arrivants* sur les planches, la déformation langagière de leurs gestes, leur livraison dans l'aire et le jeu » [2009b : 153-155].

- 16 Voir aussi BARTHES, [1954:45-52].
- 17 « Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices de textuelles de "représentativité" ; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite. » [UBERSFELD 1996b : 16-17].
- 18 GUÉNOUN écrit que la scène est un « espace », une « séquence » et un « plateau ». Comme espace, la scène est un vide, est le vide devant lequel se réunit une assemblée, le vide « produit *par l'assemblée qui s'écarte* » : « au théâtre, ce qui vient sur scène est radicalement provisoire. Ce qui occupe le vide sera vite évacué. » Comme « avoir-lieu », la scène est une « entité dramaturgique, unité ou composant de l'action. » Guénoun attire l'attention sur le fait que « la scène (espace) est ce qui rend possible et conditionne le déploiement de la scène (action) ». La scène-plateau, elle, est la « monstration de ce qui arrive, de l'action ». Elle est « l'espace où se produit le temps de l'action », « l'articulation d'un espace-temps. Ou, pour le dire autrement : la scène est le *lieu* de cet *avoir-lieu* — puisqu'en français, par un beau montage, avoir lieu veut dire se produire, advenir, arriver. C'est sur la scène que le temps de l'action trouve son espace, ou que l'espace que nécessite l'action y accueille sa temporalité. » [2010 : 16-21]. On doit encore compléter cette mise au point par un retour sur les « deux dimensions primordiales, et hétérogènes, de l'être en scène » [2005b : 12] : « une dimension de *face*, faite d'adresse, éventuellement contractée en présence. Et une dimension de profil, faite d'image éventuellement fictionnée (figurée) comme action. » En d'autres mots : « Sur toute scène, vit une double fonction de phénoménalité (régime de l'apparaître, de la manifestation) et d'agir (ordre du faire, de la praticabilité). Cette bidimensionnalité fait le système propre de l'existence scénique. [...] La scène est le lieu d'un phénomène, et d'un acte. D'un apparaître, et d'une praxis. Scène-image, et scène-faire. Il lui faut une face, et un profil. » [2005b : 18-22].
- 19 On pense évidemment à Michel PICARD [1986] qui propose avec l'approche qui est la sienne d'examiner les liens que la lecture littéraire entretient avec les différentes formes de jeu. Comme nous le proposons plus bas, la dimension temporelle joue un rôle déterminant dans le jeu de la lecture du *théâtre*, que le livre suivant de Michel PICARD [1989], intitulé justement *Lire le temps*, n'entend pas examiner en particulier.

- 20 Entre 1992 et 1997, le sens du terme « spectacle » subit une spectaculaire transformation. En 1992: « On proposera d'appeler spectacle l'activité scénique qui produit le visible pour lui-même, sans donner à voir sa provenance dans l'invisible du texte et des mots. » [1998: 30]. En 1997: « Voir un spectacle, c'est voir la théâtralité dans son opération propre: la mise en œuvre, le versement (la *version*) au théâtre, le geste de basculement sur la scène d'une réalité non scénique, poème ou récit. » [1997: 155] Dans ce dernier cas, « spectacle » s'oppose à « pièce ».
- 21 Pour une synthèse utile de la position de Goodman au sujet des textes dramatiques, voir Bernard VOUILLOUX [1997].
- 22 « Dans un *incipit* romanesque traditionnel, le texte introduisant le protagoniste est un script que le lecteur peut réaliser (provisoirement) de mille manières dans son esprit. [...] Inversement, au début d'un texte de théâtre, la construction du personnage dépend d'abord de partitions appelées à être strictement exécutées par le lecteur: les rubriques [...] et la *dramatis personae*, qui donne souvent l'état civil des personnages, leurs relations (amant de, père de, *etc.*) ou leur raison sociale (serviteur, confidente) » [DE GUARDIA & PARMENTIER 2009: 138]. On ne voit pas en quoi les noms de personnages dans un roman, leur état civil et leurs relations s'ils sont donnés (ce qui n'est pas toujours le cas au théâtre, d'ailleurs) sont appelés à être imaginés avec plus de liberté par un lecteur. Lorsqu'on lit dans la liste des personnages de *Dom Juan* « Un spectre », la marge imaginative est plutôt très large, d'autant plus que des informations capitales manquent: on ne sait pas encore qu'il est voilé. Elle ne saurait d'ailleurs être lue d'une manière univoque par un lecteur (surtout contemporain), ce qui n'en fait pas assurément une partition, mais peut-être bien un script (si l'on tient à parler dans le vocabulaire de Goodman — mais rappelons qu'un lecteur n'est pas un « exécutant » au sens où Goodman l'entend).
- 23 Il y aurait alors une réflexion à mener sur les incidences que cette lecture peut avoir sur la focalisation dans le texte dramatique, qui est déjà largement instable parce que la focalisation externe, qui est son régime ordinaire, laisse souvent la place à des effets de focalisation interne, sur le mode de l'intermittence (voir BIONDA [2019]). En effet, cette possibilité de lire le théâtre comme acteur instabilise également *le sujet focalisateur*.

Bibliographie

- BARTHES, Roland [1954]. «Le théâtre de Baudelaire», in *Théâtre populaire*, n° 8, p. 45-52.
- BARTHES, Roland [1984]. «La mort de l'auteur» (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, p. 61-67.
- BIONDA, Romain [2016]. «Pierre Ménard, metteur en scène du *Qui-chotte?* La mise en scène des classiques, ou l'existence simple des textes dramatiques», in *Fabula-LhT*, n° 17, Arnaud WELFRINGER (dir.) *Pierre Ménard, notre ami et ses confrères*; www.fabula.org/lht/17/bionda.html.
- BIONDA, Romain [2017]. «La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*)», in *Poétique*, n° 181, p. 67-82; également en ligne: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>.
- BIONDA, Romain [2019]. «L'hésitation du spectateur. Le théâtre fantastique mode d'emploi (*Hamlet*)», in ABRECHT, Delphine, MICHEL, Lise, PIOT, Coline (dir.), *Portraits de spectateurs de théâtre: faire œuvre d'une réception*. Montpellier: L'Entretemps.
- CHAPERON, Danielle [2017]. «Le travail de la lecture dans la mise en scène contemporaine», in PLUTA, Izabella et GIROT, Gabrielle (collab.), *Metteur en scène aujourd'hui — identité artistique en question ?* Rennes: PUR, p. 83-95.
- ECO, Umberto (dir.) [1996]. *Interprétation et surinterprétation* (1992), trad. de Jean-Pierre Cometti. Paris: PUF.
- FORT, Sylvain [sans date]. «Le lieu de la scène», in *Acta fabula*, en ligne: <http://www.fabula.org/revue/cf/134.php>.
- GOLOPENTIA, Sanda [1993]. «Les didascalies de la source locutoire», *Poétique*, n° 96. Seuil: Paris.
- GOLOPENTIA, Sanda [1994]. «Économie des didascalies», in GOLOPENTIA, Sanda, MARTINEZ, Monique (dir.), *Voir les didascalies*. Toulouse et Paris: Ophrys.
- GOODMAN, Nelson [1990]. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968, 1976), trad. de Jacques Morizot. Paris: Arthème Fayard.
- GOUHIER, Henri [1989]. *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris: Flammarion.
- GOUHIER, Henri [2002]. *L'Essence du théâtre* (1943, 1968). Paris: Vrin.
- DE GUARDIA, Jean et PARMENTIER, Marie [2009]. «Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique», in *Poétique*, n° 158.

- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. «L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre», in *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris : Circé, p. 9-43. Initialement publié sous la forme d'un essai, Paris : Aube.
- GUÉNOUN, Denis [2000]. *Lettre au directeur de théâtre* (1996), 3^e éd. Le Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [2005 a]. *Avez-vous lu Reza ?* Paris : Albin Michel.
- GUÉNOUN, Denis [2005 b]. *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2009 a]. «Dramaturgie du football et question nationale», in BUTLER, Judith (dir.), *Pourquoi des théories ?* Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- GUÉNOUN, Denis [2009 b]. *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2010]. «Qu'est-ce qu'une scène ?», in DEGUY, Michel (dir.), *Philosophie de la scène*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- KOWZAN, Tadeusz [1988]. «Texte écrit et représentation théâtrale», in *Poétique*, n° 75, p. 363-372.
- LARROUX, Guy [2001]. «Présentation. Rhétorique et poétique de la scène», in MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*. Paris : L'Harmattan, p. 37-44.
- LOJKINE, Stéphane [2002]. *La Scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin.
- ORTEL, Philippe [sans date]. «Ordre et désordre de la scène», in *Acta fabula*, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/cr/406.php>.
- PICARD, Michel [1986]. *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Minuit.
- PICARD, Michel [1989]. *Lire le temps*. Paris : Minuit.
- PROUST, Marcel [1988]. *Le Côté de Guermantes I* (1920-1921), *À la recherche du temps perdu*, dir. Jean-Yves Tadié, vol. 2. Paris : Gallimard.
- UBERSFELD, Anne [1996 a]. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2^e éd. Paris : Belin.
- UBERSFELD, Anne [1996 b]. *Lire le théâtre I* (1977), 2^e éd. Paris : Belin.
- VOUILLOUX, Bernard [1997]. *Langages de l'art et relations transaesthétiques*, Paris : L'éclat.

EN ATTENDANT LEUR TOUR

les spectateurs critiques de théâtre et le partage du jeu

Lise Michel

À la fin du *Théâtre est-il nécessaire ?* [GUÉNOUN 1997], prenant acte du fait que les spectateurs continuent aujourd'hui à avoir besoin de théâtre alors que le cinéma parvient aussi bien, et même mieux, à satisfaire tous les appétits de fiction et d'images, Denis Guénoun établit la distinction suivante : l'appétit spécifique pour le théâtre ne relève précisément pas — ou plus — d'une quête d'identification avec des personnages, mais d'un autre type d'élan, qu'il caractérise comme une virtualité de jeu [*ibid.* : 165]. Le regard des spectateurs guetterait moins au théâtre le déroulement d'une intrigue ou les performances visuelles que les « opérations de théâtralisation » [*ibid.* : 154] et le surgissement du jeu lui-même. Il ne s'agit pas pour autant, précise Denis Guénoun, d'une identification aux acteurs : ce qui attire le regard « n'est pas l'identité (supposée) de l'acteur » mais bien « son action » [*ibid.* : 159]. Le modèle, ici, est donc plutôt celui de la sympathie ou d'une forme de contamination. L'activité des spectateurs serait mue selon un mécanisme d'entraînement et d'embranchage :

Il s'agit de *partage du jeu*. Les joueurs assis par terre, jambes croisées devant les compagnons qui s'exposent, font offrande de leur regard amical, *en attendant leur tour*. [...] [L]a nécessité du regard théâtral [...] accompagne le jeu de joueurs, en position virtuelle de jouer aussi. [*Ibid.* : 165]

Concrètement, l'activité des spectateurs consisterait ainsi à activer pour eux-mêmes, au moment où ils regardent les comédiens, des jeux possibles, éventuellement — mais pas nécessairement — différents de ceux qu'ils ont sous les yeux :

↪ notes, page 57

↪ bibliographie, pages 57-58

Joueur en puissance, en puissance de jeu, qui regarde l'autre qui joue pour échanger fictivement ses conduites avec les siennes. [*Ibid.* : 165]

Cette idée de l'activité des spectateurs conçue comme jeu virtuel retiendra ici mon attention en tant qu'elle est susceptible d'ouvrir à une interrogation radicale sur la critique des spectacles. Dans un bref article consacré à la critique théâtrale contemporaine, Denis GUÉNOUN distingue trois objectifs que devrait se donner la critique, à savoir « décrire, comprendre, juger » [2014]. Ses écrits sur les spectateurs me semblent toutefois permettre de poser sur un autre plan la question des principes de légitimité et des objets possibles de cette démarche. Si les spectateurs, en effet, ont participé à l'expérience théâtrale en tant que joueurs virtuels, sur quoi doivent et peuvent porter les rapports, commentaires, analyses ou jugements qu'ils produisent sur les spectacles ? S'ils se trouvent en situation de rendre compte des spectacles qu'ils ont vus *en attendant leur tour*, quels que soient les supports, les formes et les objectifs de ces discours seconds que l'on désignera ici sous l'appellation globale de critique théâtrale, que doivent-ils exactement reporter ?

Précisons le problème. Dans les faits la critique du théâtre joué, telle qu'elle existe actuellement, qu'elle soit de type universitaire et orientée vers l'analyse des spectacles, ou qu'elle soit de type journalistique et orientée vers l'expression d'une forme d'évaluation, présuppose une distinction entre deux sphères, celle de la production et de la création artistique d'une part, et celle de l'observation d'autre part. Bien qu'étant destinataire de la première, la seconde est pensée comme lui étant extérieure. Cette extériorité est du reste considérée comme le fondement même de sa légitimité. L'œuvre de Denis Guénoun ébranle de ce point de vue la manière habituelle de penser l'articulation entre la production et la réception des œuvres théâtrales : si la « pratique » et le « regard » y sont toujours dissociés et envisagés l'un en face de l'autre, l'idée d'une activité autonome de chacune de ces deux sphères est à maintes reprises récusee comme inadéquate pour penser le théâtre aujourd'hui¹. Les écrits de Denis Guénoun sur les spectateurs conduisent donc en réalité, si l'on en tire les conséquences, à invalider certains présupposés, encore actifs actuellement, de la critique théâtrale. Ce sont ces présupposés et leur mise à mal que je me propose de relever avant de suggérer quelques pistes possibles pour une critique théâtrale

qui, aujourd'hui, chercherait à inclure en tant que telle l'*activité* des spectateurs.

La critique théâtrale actuelle, on l'a dit, fait des spectateurs-critiques, par leur position même, des experts potentiellement plus légitimes que les artistes eux-mêmes pour analyser les spectacles et se prononcer à leur sujet. L'œuvre de Denis Guénoun ébranle ce présupposé en ce qu'elle récusé la distinction entre les praticiens de la scène d'un côté et, de l'autre, ceux qui seraient en position de jouir de la connaissance théorique et posséderaient les outils d'analyse pertinents. Dans l'étude qu'il propose de la pensée d'Aristote, au début du *Théâtre est-il nécessaire ?*, GUÉNOUN rappelle l'opposition, dans la *Poétique*, entre le champ de la production mimétique, du côté de la scène, et le champ de la vision théorique, du côté des spectateurs, où opérerait un regard cognitif :

La nécessité du théâtre, pensée sur le modèle aristotélicien, se révèle [...] comme foncièrement double : nécessité d'une pratique (scénique) et d'une théorie (spectatrice) [1997 : 40]

Ce théâtre qui invite à distinguer, sur le terrain de la connaissance, praticiens et théoriciens, ne peut, écrit-il, « en aucune façon [...] être encore le nôtre » [*ibid.* : 41-42]. De fait, l'idée que l'expertise et le regard théorique sur la pratique sont le fait des observateurs et non des praticiens est démentie de façon magistrale par l'histoire des traités du jeu d'acteur rédigés par des acteurs et metteurs en scène eux-mêmes — jusqu'à Guénoun lui-même. Ajoutons, plus radicalement, qu'une telle dissociation et répartition des rôles entre la sphère de la pratique pure et celle de l'expertise pose problème dès lors que l'activité des spectateurs est précisément définie comme *pratique* virtuelle.

Un deuxième présupposé encore actif avec lequel la lecture de Denis Guénoun invite à prendre de la distance est celui qui voudrait que la critique doive rendre compte du retentissement des spectacles dans la sensibilité des spectateurs, en partant du principe que les spectateurs, en tant que tels, seraient sollicités d'abord, voire uniquement, dans leur affectivité. On peut ici distinguer deux formes de ces approches : la première consiste, pour les spectateurs-critiques, à rendre compte des affects et des émotions suscitées chez eux par le spectacle auquel ils ont assisté ; la seconde, qui sert une finalité différente, consiste à

rendre compte des *procédés sensibles* par lesquels ils ont pu accéder, hors de toute théorisation explicite, à certaines idées ou à la révélation de certaines vérités, ou plus simplement à une interprétation de la pièce à laquelle ils ont assisté. Ces deux types de démarches, qui opposent à l'approche théorique une approche sensible des spectacles, du côté de l'affectivité ou de la perception sensible, sont problématiques. Elles reposent en effet implicitement sur l'idée, démentie par l'expérience individuelle, d'une passivité du côté des spectateurs, pensés comme des réceptacles d'émotions, et non, précisément, comme des joueurs actifs. Denis GUÉNOUN, en invoquant et en assumant une approche phénoménologique du théâtre, pointe comme erronée cette manière de concevoir la relation des spectateurs aux spectacles [2005 : 154-158]. Dans son propos « Sur la faculté de jouer » (*Livraison et délivrance*), il émet précisément un doute sur la pertinence du modèle de la critique des spectateurs qu'il désigne comme esthétique (au sens où elle envisage la réception en termes de sensations), et qui consiste à penser que les spectateurs sont uniquement *affectés* par ce qu'ils reçoivent de la scène [2009 : 177]. Dans ce modèle, écrit-il,

l'assomption de la réceptivité se trouve associée à une suspension des agirs pratiques, et même de l'exercice des facultés motrices. Pour bien jouir, et donc bien juger, d'un spectacle théâtral, « le » spectateur est supposé ne rien faire d'autre que voir et entendre, et se mettre en disposition de recevoir, pleinement et purement, les impressions que cet événement provoque en lui. [*Ibid.* : 178]

L'hypothèse d'une activité de jeu virtuel chez les spectateurs de théâtre peut nous conduire également à mettre en cause un troisième type de présupposé, que révèle, chez les critiques, la tentation de se prononcer, au nom « du » spectateur. Denis GUÉNOUN identifie, dans le regard cinématographique, le point de vue du « sujet transcendantal de la vision » [1997 : 160] mais dénonce comme purement imaginaire l'existence « du » spectateur de théâtre, pensé comme une figure unifiée et générale de la réception. On peut, pour cette raison même, mettre en cause les critiques qui font de leur propre réaction un dénominateur commun à tous les spectateurs et — pourquoi pas ? — dans une perspective normative, la vraie ou la bonne manière de voir un spectacle. C'est ici la singularité et la particularité *des* spectateurs, conditions même de leur désir actif de s'assembler pour constituer un public, qui est évincée.

Quels seraient, dès lors, l'objet et le point de vue légitimes, aujourd'hui, des discours sur les spectacles dont on doit rendre compte, une fois la séance achevée ? En lisant Denis Guénoun on se prend à rêver d'une critique habitée par cet engagement dans le jeu qui caractérise l'activité des spectateurs. Quelle serait une critique portée par cet appétit, cette imminence, cette virtualité de jeu ? On pourrait selon moi, dans un premier temps, l'esquisser ainsi : si les spectateurs sont bien porteurs de ce regard engagé, et que leur propre activité est enclenchée par la pratique du jeu des acteurs, la critique pourrait se donner pour objet de saisir, pour chacun des spectacles, les caractéristiques précises de ce qui, *dans le jeu*, enclenche ce contre-jeu. Il s'agirait alors de chercher à caractériser la justesse du jeu des acteurs, non pas au sens où l'on guetterait une adéquation de leur comportement à un modèle de personnage, mais la qualité de leur mode de présence scénique d'une part, la « constitution poétique de [leur] parole »² [*ibid.* : 148] d'autre part. Les écrits de Denis Guénoun invitent clairement à aller dans cette voie de la critique :

Ce que le regard fouille, aujourd'hui, sur scène, ce n'est plus l'image du rôle : c'est la conduite de l'acteur. [...] La vérité que le spectateur traque n'est plus la vérité du rôle, mais la vérité du jeu. Et c'est cette vérité qui enclenche chez lui sympathie, empathie, compassion. [*Ibid.* : 158]

Reste, pourtant, une question. Si la critique se fait critique du jeu, de la présence scénique et de l'exhibition poétique des mots (et par extension de tous les signes du passage au jeu théâtral que peut produire une mise en scène), si elle prend pour objet les moments du spectacle dont la théâtralité, entendue dans ce sens plein, est si visible ou si forte qu'elle déclenche la virtualité de jeu chez les spectateurs-critiques, comment la critique rendra-t-elle compte de cette virtualité en tant que telle ? En d'autres termes, est-il possible que l'appétence au jeu ne joue pas uniquement le rôle, chez les critiques, d'une formation du regard sur les spectacles, mais qu'elle soit elle-même objet du discours critique sur la séance théâtrale ? On voudrait que la critique puisse se donner pour tâche d'inclure l'activité de ceux qui regardent le spectacle non seulement dans le prisme du regard sur les spectacles, mais aussi dans l'objet de la critique elle-même. Une solution serait peut-être de penser la pratique critique comme réinvention du jeu. Si le regard des spectateurs est

de ceux qui évaluent et mesurent, pèsent et pensent, par comparaison de ce qu'ils voient avec ce qu'ils veulent, désirent, projettent de leur propre puissance ludique. [*Ibid.* : 165]

alors la critique des spectacles pourrait, nous semble-t-il, garder la trace d'une actualisation imaginaire de ces potentialités de jeu. Sur le modèle de la critique littéraire des « textes possibles » [ESCOLA & RABAU 2012 ; ESCOLA 2012], elle réinventerait les possibles du jeu, décrirait ou caractériserait les voies écartées en les suggérant. Dans sa version la plus radicale, on pourrait l'imaginer, à armes égales, comme une forme de remise en jeu concrète de ce qu'aurait pu être ou plutôt de ce que pourrait être aussi le spectacle. Les frontières entre expertise et pratique, réception sensible et réception théorique, activité et passivité, seraient dépassées dans une forme de jeu réel et concret pratiqué par les critiques, et qui serait un pur produit de leur virtualité joueuse en tant que spectateurs.

Une étude, menée dans un tout autre contexte, sur la critique théâtrale de la fin du XVII^e siècle nous permettra de suggérer une autre voie pour intégrer l'activité des spectateurs au discours second sur le théâtre. En France, à partir des années 1660, se sont en effet fait jour à grande échelle, sur des supports variés, des formes de critique d'actualité sur les spectacles formulées du point de vue de leurs spectateurs. Ces commentaires apparaissent parfois, de façon attendue, dans des gazettes et des périodiques, mais on les trouve surtout sur des supports qui n'ont pas pour premier objectif de produire des discours sur l'actualité théâtrale, comme les correspondances, mémoires, rapports d'ambassadeurs, récits de voyageurs, fictions narratives ou dramatiques, ou d'autres supports de l'actualité dans les circuits mondains³. Ces textes se caractérisent par leur approche concrète du fait théâtral, et font surgir, lorsqu'on les envisage à grande échelle, un paradigme critique spécifique qui permet, précisément, d'éclairer simultanément l'activité de la salle et celle de la scène. À titre d'exemple, on se référera ici à un extrait d'une longue critique d'une représentation de *Britannicus* que le romancier et lui-même dramaturge Edme Boursault insère en 1670 en guise d'avant-propos à sa fiction narrative *Artémise et Poliante*. L'ouverture évoque, avec humour, la concurrence entre les auteurs et la faible fréquentation du parterre lors de la première représentation de la pièce de Racine :

Il était sept heures sonnées à tout ce qu'il y a d'horloges depuis la Porte Saint-Honoré jusqu'à la Porte Saint-Antoine, et depuis la Porte Saint-Martin jusqu'à la Porte Saint-Jacques, c'est-à-dire qu'il était sept heures sonnées par tout Paris, quand je sortis de l'Hôtel de Bourgogne, où l'on venait de représenter pour la première fois le *Britannicus* de Monsieur Racine, qui ne menaçait pas moins que de mort violente tous ceux qui se mêlent d'écrire pour le théâtre. Pour moi qui m'en suis autrefois mêlé, mais si peu que par bonheur il n'y a personne qui s'en souvienne, je ne laissais pas d'appréhender comme les autres. Et dans le dessein de mourir d'une plus honnête mort que ceux qui seraient obligés de s'aller pendre, je m'étais mis dans le parterre pour avoir l'honneur de me faire étouffer par la foule. Mais le marquis de Courboyer, qui ce jour-là justifia publiquement qu'il était noble, ayant attiré à son spectacle tout ce que la rue Saint-Denis a de marchands qui se rendent régulièrement à l'Hôtel de Bourgogne pour avoir la première vue de tous les ouvrages qu'on y représente, je me trouvai si à mon aise que j'étais résolu de prier Monsieur de Corneille, que j'aperçus tout seul dans une loge, d'avoir la bonté de se précipiter sur moi, au moment que l'envie de se désespérer le voudrait prendre, lorsqu'Agrippine, ci-devant impératrice de Rome, qui, de peur de ne pas trouver Néron à qui elle désirait parler, l'attendait à sa porte dès quatre heures du matin, imposa silence à tous ceux qui étaient là pour écouter et me fit remettre ma prière à une autre fois. [BOURSAULT 1670 : 12-13]

L'assimilation entre la comédienne et son personnage, précisément parce qu'elle relève de la plaisanterie, marque une forme de conscience du jeu théâtral qui invite à nuancer, dans les faits, l'adhésion aveugle à l'illusion scénique que les discours théoriques, à la même époque, prêtent aux spectateurs. Mais c'est surtout, ici, l'objet et le modèle narratif de ce texte qui retiendront notre attention. En effet, comme la plupart des textes produits du point de vue des spectateurs dans le second XVII^e siècle, ce compte rendu porte *à la fois* sur l'activité de la scène et sur celle de la salle, en retraçant le mouvement de circulation des effets de l'une à l'autre, sans privilégier l'une ou l'autre. La suite propose le portrait d'un spectateur véritablement *en action* :

Monsieur de..., admirateur de tous les nobles vers de Monsieur Racine, fit tout ce qu'un véritable ami d'auteur peut faire pour contribuer au succès de son ouvrage et n'eut pas la patience d'attendre qu'on le

commençât pour avoir la joie de l'applaudir. Son visage, qui à un besoin passerait pour un répertoire du caractère des passions, épousait toutes celles de la pièce l'une après l'autre et se transformait comme un caméléon à mesure que les acteurs débitaient leurs rôles. Surtout le jeune Britannicus, qui avait quitté la bavette depuis peu et qui lui semblait élevé dans la crainte de Jupiter Capitolin le touchait si fort que, le bonheur dont apparemment il devait bientôt jouir l'ayant fait rire, le récit qu'on vint faire de sa mort le fit pleurer, et je ne sais rien de plus obligeant que d'avoir à point nommé un fond de joie et un fond de tristesse au très humble service de Monsieur Racine. [*Ibid.* : 13-14]

Cette attention aux réactions de ce spectateur à la solde du dramaturge, et plus généralement l'intégration, dans le compte rendu de la séance théâtrale, de l'activité de la salle sont moins anecdotiques qu'il n'y paraît, et ne sauraient être réduites à la seule expression d'une concurrence entre auteurs ou à l'obsession mondaine d'un public occupé à s'observer dans ses propres lieux de sociabilité. Derrière l'humour qui met en scène de façon dramatisée cette rivalité entre les dramaturges, il faut aussi déceler ici une approche du fait théâtral conçu comme activité simultanée de la *pratique* et du *regard*, qui légitime une appréhension globale de l'expérience :

Cependant les auteurs, qui ont la malice de s'attrouper pour décider souverainement des pièces de théâtre et qui s'arrangent d'ordinaire sur un banc de l'Hôtel de Bourgogne qu'on appelle le banc formidable à cause des injustices qu'on y rend, s'étaient dispersés de peur de se faire reconnaître et, tant que durèrent les deux premiers actes, l'appréhension de la mort leur faisait désavouer une si glorieuse qualité. Mais le troisième acte les ayant un peu rassurés, le quatrième qui lui succéda semblait ne leur vouloir point faire de miséricorde, quand le cinquième, qu'on estime le plus méchant de tous, eut pourtant la bonté de leur rendre tout-à-fait la vie. Des connaisseurs auprès de qui j'étais *incognito* et de qui j'écoutais les sentiments en trouvèrent les vers fort épurés. Mais Agrippine leur parut fière sans sujet, Burrhus vertueux sans dessein, Britannicus amoureux sans jugement, Narcisse lâche sans prétexte, Junie constante sans fermeté et Néron cruel sans malice. D'autres qui, pour les trente sols qu'ils avaient donnés à la porte, crurent avoir la permission de dire ce qu'ils en pensaient, trouvèrent la nouveauté de la catastrophe si étonnante et furent si

touchés de voir Junie après l’empoisonnement de Britannicus s’aller rendre religieuse de l’ordre de Vesta qu’ils auraient nommé cet ouvrage une tragédie chrétienne si l’on ne les eût assurés que Vesta ne l’était pas. [*Ibid.* : 14-16]

Il convient de souligner ici que la critique porte principalement sur les commentaires prononcés par le public sur le spectacle lors de la représentation. Le compte rendu, y compris lorsqu’il aborde la question de la qualité des vers, de la cohérence des caractères, de la vraisemblance du dénouement et du modèle dramaturgique sous-jacent, présente ces caractéristiques à travers les discours tenus en direct par ses spectateurs. Ce centrage du discours critique sur les échos rencontrés par les pièces et la reconfiguration doublement indirecte de l’œuvre par le *récit* des *commentaires* qu’elle suscite sont des phénomènes récurrents des discours critiques non théoriques des années 1660-1670⁴. L’intérêt pour le bruit suscité par les spectacles et les remarques qu’ils suscitent ne se limite d’ailleurs pas à la salle : l’objet du discours second est aussi l’écho rencontré par la pièce hors du théâtre. Boursault, ici, se met en scène rapportant à l’issue du spectacle, lors d’un souper, la représentation à laquelle il a assisté :

Comme ce jour-là j’étais prié d’aller souper chez une dame dont la qualité, toute grande qu’elle soit, est fort au-dessous de son mérite et que je devais y réciter de mes fragments (car si je disais une pièce entière, on ne me croirait pas), je ne fus pas plus tôt arrivé où l’on m’attendait qu’on me demanda des nouvelles de celle que je venais de voir, et voici de quelle manière j’en parlai. [*Ibid.* : 16]

La suite du texte présente, sur le mode d’une conversation rapportée avec la maîtresse de maison, un jugement argumenté et personnel sur les vers entendus lors du spectacle, la composition des actes et le jeu des comédiens [*ibid.* : 16-20].

Qu’en conclure, ou qu’y aurait-il ici à « réactiver » ? La pertinence, pour nous, de ce type d’approche du théâtre médiatisée par les commentaires de spectateurs tient d’abord, on l’a dit, à la capacité qu’elle a de rendre compte simultanément de l’activité de la scène et de celle de la salle. La critique théâtrale produite par les spectateurs dans la seconde moitié du XVII^e siècle n’a de sens que si elle prend en charge la représentation comme rencontre, à chaque fois unique, qui fait interagir,

en un lieu et en un temps donnés, en pleine lumière, dans le bruit et le mouvement de part et d'autre, des acteurs et des spectateurs. Mais ce type de récit ne se laisse pas réduire à un modèle bifrontal de relation entre la scène et la salle : en orientant l'attention vers la circulation des discours dans la salle, il propose aussi une approche plus large et en quelque sorte multipolaire de l'expérience des spectacles. Enfin, et plus radicalement, l'intérêt de ce type de discours sur le théâtre réside aussi dans ce que l'on pourrait appeler son modèle narratif⁵ : c'est en effet ici sur le mode d'un événement que l'expérience du théâtre est rapportée. Comme la plupart des comptes rendus produits à cette période par des spectateurs, ce commentaire, en effet, ne se donne pas comme objet la critique d'une pièce à l'affiche mais le récit d'une séance particulière. En d'autres termes, l'objet de ce discours n'est pas le *Britannicus* de Racine, ni le *Britannicus* de Racine joué à l'Hôtel de Bourgogne, mais le compte rendu d'une fin d'après-midi au cours de laquelle a été joué, à l'Hôtel de Bourgogne, le *Britannicus* de Racine. L'événement, ici, n'exclut pas la durée. Au contraire, c'est bien dans toute l'épaisseur temporelle de son déroulement que la représentation théâtrale est rapportée : *récit* d'une rencontre entre un spectateur, un spectacle et d'autres spectateurs, dans le détail de ce qui la produit et de ce qu'elle produit, et non *discours sur* l'événementialité de cette rencontre, qui n'en valoriserait que l'avènement pur⁶.

Transposée dans notre époque du théâtre, que Denis Guénoun caractérise et appelle de ses vœux comme celle de l'attention au jeu de part et d'autre de la scène, une démarche critique de ce type, qui rendrait compte de la circulation de l'activité entre les pôles multiples de la séance théâtrale et sur l'événementialité de chaque rencontre, s'apparenterait, précisément, au récit d'une partie de jeu. Chaque représentation réinitialise les interactions entre des partenaires donnés, en un lieu, un temps et un contexte donnés : raconter la partie, c'est rendre compte de la singularité de chacune de ces rencontres en décrivant, les unes par rapport aux autres, les conduites de chacun des joueurs⁷. C'est, en ce sens aussi, *partager le jeu*.

Notes

- 1 Sur la dénonciation du modèle sujet-objet pour caractériser le rapport entre spectacle et spectateurs, voir notamment Denis GUÉNOUN [2005].
- 2 Sur cette notion, voir Denis GUÉNOUN [1998 : 30-36 ; 2005 : 33-52].
- 3 Ce corpus a fait l'objet du projet de recherche Lise MICHEL et Claude BOURQUI [2013-2017].
- 4 Sur ce point, voir Lise MICHEL [2017].
- 5 La question de la modélisation esthétique et existentielle qui régit les récits de spectateurs fait l'objet du beau volume dirigé par Fabien CAVAILLE et Claire LECHEVALIER [2018]. Les auteurs y font l'hypothèse que « loin d'être pure expression de la subjectivité, [...] les témoignages de spectateurs, quelle qu'en soit la forme textuelle, mettent en tension l'individualité d'une réception et des modèles collectifs que sont les manières de parler ou d'écrire sur le théâtre, mais aussi d'être au théâtre [...] et de l'éprouver. » [*Ibid.* : 13-14]
- 6 « L'événementialité de l'événement ne comporte-t-elle pas le risque de réduire ce qui se produit à une pure venue, advenue, avènement, sans se donner assez le moyen de le penser comme production ? » [GUÉNOUN 1998 : 119].
- 7 On peut ici établir un rapprochement avec la théorie de la lecture littéraire comme conduite ludique, telle que la développe Michel PICARD [1986]. Le cas du théâtre se distinguerait toutefois en ce que le « jeu » mobilisé du côté des spectateurs relèverait à la fois d'une conduite ludique et d'une imitation virtuelle de l'activité (du « jeu ») des acteurs. Je remercie Eric Eigenmann de m'avoir suggéré ce rapprochement.

Bibliographie

- BOURSAULT, Edme [1670]. *Artémise et Poliante*. Paris : Guignard ; en ligne sur www.ncd17.ch.
- CAVAILLE, Fabien, LECHEVALIER, Claire (dir.) [2018]. *Récits de spectateurs, modéliser l'expérience (XVII^e-XX^e siècle)*. Rennes : PUR.
- ESCOLA, Marc (dir.) [2012]. *Théorie des textes possibles*. Paris : CRIN, p. 57.

- ESCOLA, Marc, RABAU, Sophie (dir.) [2012]. *La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles*, in *La Lecture littéraire*, n° 8.
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire?* Belval: Circé.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. *L'Exhibition des mots, et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Belval: Circé Poche.
- GUÉNOUN, Denis [2005]. *Actions et acteurs*. Paris: Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2009]. *Livraison et Délivrance*. Paris: Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2014]. «De la critique», in *Frictions*, n° 24.
- MICHEL, Lise [2017]. «Objets et pratiques des commentaires non-savants sur la tragédie (France, 1660-1670)», in D'ARTOIS et TEULADE (dir.), *La Tragédie et ses marges*. Genève: Droz, p. 69-80.
- MICHEL, Lise, BOURQUI, Claude [2013-2017]. *Naissance de la critique dramatique*, projet financé par le Fonds National Suisse, base de données (www.ncd17.ch).
- PICARD, Michel [1986]. *La Lecture comme jeu*. Paris: Minuit.

LE THÉÂTRE QU'ON FAIT, LE THÉÂTRE QU'ON VOIT

Bénédicte Louvat

En 1997, Denis Guénoun ouvrait *Le Théâtre est-il nécessaire ?* par une observation : alors que la pratique théâtrale connaît un engouement croissant, les salles de théâtre se vident. Cette observation le conduisait à formuler l'idée, séminale, d'une rupture entre les deux activités qui définissent le théâtre, ou par lesquelles le théâtre se définit, et que vient nommer une bonne partie du lexique théâtral : le théâtre comme action, comme *faire*, comme *drame*, le théâtre comme spectacle et comme *voir*. Cette observation liminaire était ramassée dans ces lignes :

Le théâtre impose que soient articulés dans un espace et un temps communs l'acte de le produire et l'acte de le regarder. Et il ne tient debout que si ces deux actions concourent. Or, le moment où nous sommes est marqué par leur divorce : l'écart se creuse entre le théâtre qu'on fait (ou qu'on veut faire) et le théâtre qu'on voit (ou qu'on ne veut plus voir). Acteurs et spectateurs marchent sur deux chemins dont les tracés divergent : le théâtre vacille, l'édifice ne tient plus. [GUÉNOUN 1997: 12]

Chez Denis Guénoun, le constat formait alors le point de départ d'une réflexion sur la double nature du fait théâtral et de la représentation, de son envers et de son endroit, et préluait notamment à une lecture lumineuse de *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Dans la dernière section, la situation contemporaine faisait retour, sous la forme, entre autres, d'une comparaison entre le cinéma et le théâtre, comme deux manières de penser l'identification et la relation entre acteur et personnage. Je ne sélectionne là, de manière parfaitement subjective, que quelques aspects d'un ouvrage particulièrement dense, dont les analyses m'ont durablement accompagnée et m'ont permis

de nommer ou de comprendre autrement des réflexions et des textes et qui m'étaient familiers, comme la théorie d'aubignacienne de l'illusion, ou des concepts que le livre de Denis Guénoun redynamisait avec beaucoup de force, comme celui de théâtralité. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* a ainsi été, dans mon parcours intellectuel d'historienne du théâtre, mais aussi de préparatrice au CAPES de lettres un compagnon important. J'ai fait figurer dans l'anthologie GF-Corpus sur le théâtre que m'avait commandée Marc Escola un long extrait de sa dernière section, et notamment des développements consacrés à la représentation des classiques comme l'un des postes d'observation les plus féconds de cette nouvelle relation que les spectateurs nouent avec le spectacle, venant voir le « devenir-théâtre » d'une histoire et de rôles déjà parfaitement connus. Denis Guénoun y voisine, dans un ensemble dévolu à la théâtralité, avec Barthes, Craig et Calderon, et ce compagnonnage est plein de sens...

Ce n'est pas, cependant, de ces échos ou de ce dialogue à distance que je souhaite rendre compte, mais plutôt de la façon dont les propos liminaires de l'ouvrage sont venus résonner, de manière décalée, plus concrète et d'abord *littérale*, douze ans après ma première lecture.

Au mois de juin 2017, j'ai en effet lu les lignes que j'ai citées tout à l'heure dans un lieu où l'on n'avait sans doute jamais fait entendre la voix de Denis Guénoun : la salle des fêtes de Saint-Hippolyte-du-Fort, village des Cévennes où j'ai élu domicile il y a quinze ans et où j'ai été amenée à assumer différentes responsabilités politiques et associatives. Le village — qui compte 4 000 habitants — ne dispose pas d'une salle de spectacle. Les manifestations culturelles s'y déroulent, en fonction des saisons et des besoins, dans la salle des fêtes, équipée d'une scène, ou à l'extérieur, dans une cour carrée bordée de bâtiments et à l'abri des bruits de la ville, la cour des Casernes, sur la place ou dans les rues du village, à même le sol ou sur des estrades temporaires. Si on laisse de côté les rares spectacles de théâtre programmés dans le village par la communauté de communes (un tous les deux ou trois ans, la programmation culturelle ayant à respecter les équilibres entre les communes et les types de spectacles proposés) et les spectacles présentés à Saint-Hippolyte-du-Fort dans le cadre d'une politique de délocalisation menée depuis plusieurs années par le théâtre du Cratère d'Alès¹, scène nationale la plus proche (à 35 km), l'activité théâtrale du village se

résume à deux moments et à deux types de manifestations : les spectacles de fin d'année préparés par les ateliers de théâtre de l'École des arts vivants, association locale qui rassemble une majorité des cours de pratique artistique du village, et les visites théâtralisées de ce même village nommées « *caminades* », terme occitan qui signifie « marche » (du verbe *caminar*, « cheminer, marcher ») proposées par la compagnie professionnelle Gargamèla depuis 2012. En dépit de leurs différences — on y reviendra —, ces deux manifestations ont plusieurs points communs : les acteurs y sont des amateurs, d'âges variés (de 6 à 75 ans) et vivant à Saint-Hippolyte ou dans les villages voisins ; les spectacles sont publics et gratuits ; ils donnent lieu à un nombre très limité de représentations (généralement une, exceptionnellement deux ou trois pour les spectacles de l'École des arts vivants², quatre *caminades* entre le mois de juin et le mois de septembre) ; enfin, et même si les configurations sont différentes pour ces deux manifestations, ils ont pour public le cercle restreint des parents, amis et voisins complété par celui des vacanciers pour les *caminades*. Cette situation n'a rien d'exceptionnel : elle correspond à ce que vit, en matière d'offre théâtrale, la majorité des Français installés en zone rurale, soit une proportion non négligeable de la population française.

Au printemps 2017, j'ai donc été chargée par l'École des arts vivants de contribuer à la préparation d'une journée dédiée à la présentation des travaux de fin d'année des ateliers de théâtre amateur (enfants et adultes) et surtout de greffer sur et autour des spectacles présentés des éléments de savoir académique et de réflexion, sur le modèle d'une sorte d'université populaire de format et d'ambition évidemment réduits. Il fut décidé, pour limiter la durée de mes interventions et pour leur donner de la variété, de faire alterner des spectacles et de brèves interventions académiques. Il y eut ainsi une intervention sur les usages contemporains de Molière et particulièrement du *Tartuffe*, dont j'avais fait travailler quelques scènes avec l'atelier des adultes, une autre sur le théâtre jeunesse, en relation avec les différents spectacles des ateliers des enfants. En amont de ces interventions, j'avais souhaité inviter les spectateurs, essentiellement les parents et amis des élèves encore une fois, à réfléchir sur ce qu'ils s'approprient à faire, c'est-à-dire à voir faire du théâtre, à regarder d'autres qui font, qui jouent... et je m'étais donné comme fil

conducteur les pages liminaires du *Théâtre est-il nécessaire ?*, dont j'avais lu les formules citées précédemment à une assemblée peu familière de ce type de réflexion et venue pour applaudir des enfants impatients de jouer. Mon propos n'était pas seulement un commentaire des formules de Denis Guénoun ; il se fondait aussi sur les résultats d'un petit questionnaire que j'avais transmis à l'ensemble des élèves de théâtre de l'École des arts vivants et pour la conception duquel j'avais également été guidée par *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, c'est-à-dire, très concrètement et très littéralement, par le constat d'une « crise du théâtre », que Denis Guénoun nomme ailleurs « Une crise de la condition spectatrice »³, et qui se donne à voir dans l'intérêt que manifestent un nombre croissant de personnes pour la pratique théâtrale et dans le désintérêt que ces mêmes personnes, ou d'autres, éprouvent vis-à-vis du théâtre comme spectacle et surtout, ajouterais-je, comme spectacle institutionnel ou institutionnalisé. On va y revenir.

Les questions posées aux élèves qui fréquentaient ces ateliers s'ordonnaient en deux pans : l'un les invitait à réfléchir sur leur pratique du jeu théâtral, l'autre sur leur expérience de spectateur. Voici quelques-unes des questions posées — les destinataires de ces questionnaires étant, rappelons-le, essentiellement des enfants :

- Qu'est-ce qui t'a donné envie de t'inscrire à un cours de théâtre ?
- Qu'est-ce qui te plaît dans les cours de théâtre ? Et qu'est-ce qui, peut-être, te déplaît ou ne te plaît pas trop ?
- Vas-tu voir des spectacles de théâtre ? (jamais - une fois - parfois - souvent - très souvent...)
- Est-ce que tu regardes les spectacles de théâtre différemment depuis que tu fais du théâtre ?

La trentaine de questionnaires récoltée donnait à entendre des motivations variées (certains énonçant clairement le désir de devenir acteurs), mais qui tournaient, pour la majorité d'entre elles, autour du plaisir du jeu, de la possibilité que l'atelier de théâtre offrait d'exprimer ses émotions, de « se lâcher », bref d'expérimenter une forme d'intensité, mais sans doute aussi de liberté. Les réponses apportées à la deuxième série de questions étaient plus hétérogènes : alors qu'une poignée d'élèves, adultes ou enfants, disaient avoir l'habitude d'aller au théâtre et évoquaient des spectacles vus dans les salles les plus proches ou les moins éloignées (Alès, Ganges, Sète, Montpellier...), d'autres n'y avaient jamais

mis les pieds et la lecture de cette partie des questionnaires permettait de confirmer le diagnostic formulé par Guénoun : en majorité, chez les enfants comme chez les adultes, aller au théâtre ne va pas de soi et est perçu comme une pratique sociale et culturelle urbaine — il m'est d'ailleurs régulièrement arrivé, dans ce territoire rural, d'entendre des adultes avouer qu'ils n'avaient jamais osé franchir les portes d'une salle de théâtre. Mais le plus intéressant dans les questionnaires recueillis, ce sont les quelques témoignages de ceux qui, enfants surtout, adultes dans une moindre mesure, étaient allés voir du théâtre depuis qu'ils avaient commencé à en faire et parlaient d'une attention nouvelle au jeu ou aux difficultés propres à l'art du comédien.

Ainsi, il apparaissait à ces élèves que faire du théâtre transforme, affecte le regard que l'on porte sur les spectacles, mais aussi plus largement le regard que l'on porte sur soi et sur les autres (en termes d'assurance, d'aisance...). Car le théâtre n'est pas une activité anodine, comme le savent les ennemis du théâtre et comme l'expérimentent tous ceux qui en font ou en ont fait. La sincérité des réponses, la manière dont, très spontanément, ces élèves que je ne connaissais quasiment pas, m'ont ainsi confié à quel point le théâtre était devenu important pour eux m'a beaucoup touchée et m'a fait penser à un spectacle singulier : *Monsieur Dagaçar et la tectonique dorée de l'ordure*, traduction française d'un titre allemand, spectacle créé par le collectif Rimini Protokoll (2012). Le plateau était occupé par cinq éboueurs turcs issus de la région très pauvre d'Anatolie, venus à Istanbul pour récupérer et revendre les déchets qu'ils trouvent dans la rue. Le dispositif scénique était en partie analogue à celui du film documentaire puisqu'on assistait à une série de témoignages, où chacun déroulait son histoire, entrecoupée de déplacements et de gestes, qui jouaient le travail quotidien. Ces vrais éboueurs étaient, en quelques mois, devenus des comédiens, et jouaient le spectacle sur les scènes occidentales, ayant troqué leur vie d'avant pour une vie de tournée. L'un d'eux, sans doute en cours de travail, avait intégré dans son discours cet effet retour de l'expérience théâtrale et disait qu'il ne pourrait plus revenir en arrière et redevenir éboueur et qu'il voulait désormais devenir comédien, parce qu'il s'éprouvait désormais comme comédien.

Le point commun entre ces différentes expériences de théâtre, c'est qu'elles sont le fait d'amateurs, de non-professionnels, qu'elles

soient prises ensuite dans le circuit des spectacles professionnels (c'est le cas des productions de Rimini Protokoll) ou qu'elles demeurent inscrites dans celui des pratiques et des spectacles non-professionnels ou des « occasions de théâtre »⁴ non institutionnelles, s'apparentant pour les unes au théâtre scolaire, pour les autres, ces visites théâtralisées que j'ai rapidement évoquées, à la fois aux visites guidées et aux spectacles populaires et patrimoniaux tels que ceux qui sont proposés chaque année au Puy du Fou. Plus précisément, les *caminades* de Saint-Hippolyte sont filles de la rencontre de deux protagonistes locaux : Claude Anselme, conseiller municipal passionné d'histoire locale et dont l'enfance a été bercée par les récits d'un grand-père cantonnier, et la comédienne professionnelle Anne Clément, cofondatrice, avec son compagnon Jean Hébrard, de la compagnie Gargamèla et membre historique du *Teatre de la Carriera* créé par Claude Alranq. L'un avait envie de mettre en valeur le patrimoine historique local, que l'exode rural, l'effondrement économique et le passage des années avaient fait oublier ; l'autre venait de créer un atelier de conteurs amateurs (« Les Conteurs près de chez vous ») et avait expérimenté la formule d'une promenade mêlant chants et histoires autour du thème de la soie quelques années auparavant. Le dispositif et le processus de composition des *caminades*⁵ se mettent alors très vite en place : choix de l'itinéraire (d'une longueur moyenne d'un kilomètre), puis des histoires qui se rattachent aux lieux traversés ; semi-rédaction des histoires par Claude Anselme, transformation de ces premiers textes en scènes par Annette Clément puis mise en répétition. Entre la douzaine de scènes mi-contées mi-jouées, s'intercalent environ six chansons, en français ou en occitan, qui peuvent être des chansons populaires traditionnelles ou collectées auprès de locaux, habitants de Saint-Hippolyte ou d'Alès notamment, ou des créations d'Annette Clément, parfois à partir d'airs d'opérettes. Chaque *caminade* alterne des moments graves (généralement autour de deux épisodes majeurs de l'histoire locale : la guerre des Camisards et la Seconde Guerre mondiale), des anecdotes locales plus légères et des « cigalades »⁶, moments ludiques et comiques. Les interprètes de ces spectacles sont, pour la majorité d'entre eux, originaires de la région, voire du village ; mais ce n'est pas le cas de tous et la troupe des *caminaires* compte aussi quelques immigrés et néoruraux dont le français n'est pas toujours la langue maternelle. Une partie de ces interprètes, qui sont aussi les plus anciennes et les

plus fidèles, travaillent ou ont travaillé dans le village, comme institutrice, directrice d'école ou employée municipale, et c'est un plaisir supplémentaire que de reconnaître et d'admirer telle ou telle qu'on a croisée quelques jours plus tôt dans ses attributions professionnelles...

Ces différentes expériences, ces usages autres du théâtre me semblent dire quelque chose de ce qu'est le théâtre et de sa « nécessité ». Et s'ils peuvent susciter l'intérêt du théoricien et de l'historien du théâtre, et pas seulement celui du sociologue spécialisé dans les pratiques culturelles en milieu populaire, c'est peut-être parce qu'ils renouent avec un dispositif théâtral que la mise en place d'un modèle dominant, inscrit dans un lieu et une architecture déterminés, ont progressivement fait disparaître des radars : celui de pratiques qui ne placent pas face à face des acteurs professionnels et des spectateurs payants (et assis) et font varier les lignes, les objectifs, les raisons de partager ensemble du théâtre. Mais ce n'est pas tout : dans le cas du théâtre scolaire, ou de la présentation en fin d'année d'un travail d'atelier, l'essentiel, l'objectif, n'est pas, en réalité, le spectacle de fin d'année. Celui-ci n'est qu'un épiphénomène, la partie émergée d'un iceberg puisque l'essentiel est moins le spectacle que l'exercice théâtral, les vertus de la pratique théâtrale, c'est-à-dire du faire. Il est vrai que ce travail peut, à l'occasion, devenir spectacle à voir, et est susceptible d'éventuels dévoiements, comme il arriva avec *l'Esther* de Racine, « divertissement d'enfants [...] devenu le sujet de l'empressement de toute la cour » [RACINE 1999 : 946]. Quant aux *caminades*, elles permettent d'étayer les observations de Marie-Madeleine Mervant-Roux et de Vincent Siano relatives aux pratiques théâtrales amateur. La première, à l'origine d'un travail au long cours sur le théâtre amateur, indique ainsi, dans la préface du premier ouvrage collectif qu'elle a dirigé sur la question :

Trois traits de l'« amateurisme » dramatique primitif — c'est-à-dire moyenâgeux — se retrouvent [...] nettement dans les manifestations dramatiques amateur contemporaines : l'enracinement, par le truchement de comédiens dont le premier état n'est pas d'être comédien et par le biais des « communautés d'interprétation restreinte » que constituent leurs assistances ; la grande homogénéité et souvent la réversibilité des acteurs et des spectateurs ; la prédilection donnée au récit dramatique par rapport au travail spécifique de la scène. [MERVANT-ROUX 2004 : 14]

Ces différents traits, et notamment les deuxième et troisième, sont incontestablement à l'œuvre dans les *caminades* : tel qui était spectateur une année peut, l'année suivante, interpréter un rôle secondaire, puis un an plus tard prendre en charge une scène entière ; ces scènes, par ailleurs, prennent tantôt la forme d'un dialogue, généralement à deux personnages, tantôt celles d'un récit, à la troisième ou à la première personne, ainsi de celui consacré à Rachel Cabane, fileuse qui a fondé à Saint-Hippolyte, au début du xx^e siècle, l'un des premiers syndicats de fileuses et est allée défendre la cause de ses camarades à l'Assemblée Nationale. Raconté à la première personne par une comédienne — institutrice à l'école maternelle dans la vie civile — incarnant Rachel Cabane, il est délibérément adressé aux spectateurs et s'achève par un « Syndiquez-vous ! » qui rend sensible le flottement entre les époques mais aussi entre acteurs et spectateurs⁷. De fait, ces manifestations théâtrales permettent de vérifier la pertinence de l'observation de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, qui souligne le « caractère fondamentalement "épique" du théâtre amateur » [2004 : 128]. Dans le même ouvrage, Vincent Siano livre les résultats d'une enquête effectuée auprès de trois agriculteurs et sept enfants de paysans du Vaucluse et par laquelle il tente d'interroger les spécificités de la pratique théâtrale en milieu paysan. Fait intéressant, il revient dans le préambule de son étude sur le titre du livre de Denis Guénoun (*Le Théâtre est-il nécessaire ?*) et répond, comme d'autres, à la question. Il le fait en ces termes : « S'il existe, à la base de l'acte théâtral, une nécessité, un besoin fondamental, c'est peut-être là où il est apparemment le moins nécessaire qu'on pourra le révéler » [SIANO 2004 : 150-151] ; interprétant les résultats de l'enquête et les entretiens, il affirme ainsi que, aux dires des sujets interrogés, « la pratique théâtrale libérerait littéralement les sujets du quotidien social et satisferait le besoin intense d'exister autrement » [*ibid.* : 153].

Sans nostalgie excessive pour les débats politiques des années 1970, il me semble qu'on peut néanmoins méditer avec profit les formules, il est vrai assez radicales, d'Augusto Boal et surtout les expériences de théâtre de l'opprimé qui continuent à se développer, particulièrement en Amérique latine et dans d'autres sous-continentes en développement, et font du théâtre le vecteur d'une transformation des vies, au double plan individuel et collectif, en utilisant le médium

théâtral auprès de populations qui sont, bien plus encore que celles des Cévennes ou du Vaucluse, totalement coupées de la culture urbaine des élites. La théorie du théâtre de l'opprimé se fonde sur une lecture sociale du partage et même de l'opposition entre acteurs et spectateurs, qu'on trouve par exemple en ouverture de la section « Poétique de l'opprimé » du *Théâtre de l'opprimé*, qui distingue l'origine du théâtre, où il était « chant dithyrambique : le peuple libre chantant à l'air libre. Le carnaval. La fête », d'un deuxième âge, où « les classes dominantes s'en emparèrent et y établirent leurs cloisons. Elles divisèrent d'abord le peuple, en séparant les acteurs des spectateurs, *les gens qui agissent de ceux qui regardent* » [BOAL 1996 : 15] et enfin d'un troisième, celui qui coïncide avec l'avènement du théâtre de l'opprimé, dont l'objectif principal est de « transformer le peuple, “spectateur”, être passif du phénomène théâtral, en sujet, en acteur capable d'agir sur l'action dramatique » [*ibid.* : 19]. Augusto Boal complète, en exposant ce qui distingue radicalement une telle conception des relations entre acteur, personnage et spectateur de celles qui prévalent dans les poétiques aristotélicienne et brechtienne, qu'il renvoie dos à dos :

Aristote instaure une poétique où le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour que celui-ci joue à sa place mais se réserve le droit de penser pour son propre compte, très souvent en opposition avec le personnage. Dans le premier cas il se produit une « catharsis », dans le second, une « prise de conscience ». Ce que propose la *poétique de l'opprimé*, c'est l'action même : le spectateur ne délègue aucun pouvoir au personnage, ni pour qu'il joue ni pour qu'il pense à sa place : au contraire, il assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements — bref, s'entraîne pour l'action réelle. [*Ibid.*]

Il est évident que l'ambition des expériences théâtrales que j'ai évoquées n'est pas celle-là et n'est pas politique au sens où Augusto Boal peut entendre le terme. Mais elles engagent, assurément, une transformation des individus autant des rapports interpersonnels par le théâtre. Les *caminades*, par ailleurs, sont portées par un désir manifeste non seulement d'exhumer un patrimoine, mais de faire entendre la voix des femmes et des hommes du territoire, comme le formule Annette CLÉMENT dans le paratexte des *Caminades cigaloises*, version écrite des spectacles joués l'année précédente : « Pour la compagnie

Gargamèla c'est une dimension importante de son travail qui permet de faire vivre la culture et l'histoire d'un pays à travers la voix de ses acteurs.» [2013 : 3]

Il est quasiment certain que la partition formulée par Denis Guénoun en ouverture du *Théâtre est-il nécessaire ?* ne doit rien à celle d'Augusto Boal et qu'elles trouvent leur origine en des lieux distincts. Il me semble néanmoins intéressant qu'elles se rejoignent sur cette distinction entre « voir » et « faire », que la pratique théâtrale amateur, qui ne relève pas seulement du « faire » mais parie peut-être davantage que la pratique professionnelle et le dispositif théâtral classique sur la circulation entre les deux gestes, tente d'articuler autrement.

Notes

- 1 Ainsi, deux spectacles de la compagnie Gravitation (coopérative Label Vie), *Mr Kropps* et *L'Effet papillon*, bâtis en partie sur le principe du théâtre forum, ont été programmés par le théâtre du Cratère dans plusieurs villages des Cévennes, dont Saint-Hippolyte-du-Fort, en 2016 et 2017.
- 2 En 2017, l'enseignante de théâtre de l'École des arts vivants, Jeanne Fleury, avait souhaité donner la possibilité aux élèves des ateliers enfants de jouer deux fois, ce qui l'a conduite à bâtir un programme fondé sur la répétition d'une séquence où étaient présentés successivement le spectacle des plus jeunes écrit par elle, puis deux courtes pièces de théâtre jeunesse, *Love, Love, Love* de Sandrine Roche et *En Majuscules* de Luc Tartar, interprétées par le groupe des préadolescents. Les spectacles des adolescents et/ou préadolescents ont, en outre, été par deux fois (en 2016 et 2017) joués au festival « Plein feu » (Ganges et Le Vigan) qui accueille chaque année une quinzaine de spectacles interprétés par des enfants et des adolescents et préparés dans un cadre scolaire ou extrascolaire.
- 3 C'est le titre que Denis GUÉNOUN a donné à une conférence prononcée en novembre 2000 et dont le texte est publié dans [2005 : 151-158].
- 4 Sous cette forme, ou sous celle, complémentaire, de « théâtre d'occasions », c'est la dénomination qu'utilise Philippe GARDY [1981, 2015], spécialiste de la littérature occitane de la première modernité, pour désigner la manière dont cette production théâtrale occitane de la période répond à et s'inscrit dans un cadre socioculturel spécifique

(carnaval aixois, fête des *Caritats* à Béziers, fête religieuse ou entrée royale ou princière), ce qui le distingue des circuits de production autant que de la facture du théâtre en français contemporain.

- 5 Itinéraire et contenu changent chaque année, notamment pour une raison économique : la compagnie Gargamèla a obtenu de la communauté de communes à laquelle est rattachée Saint-Hippolyte-du-Fort un contrat de 3 000 euros par an qui l'engage à créer une nouvelle *caminade* chaque année. La somme permet de rétribuer les trois professionnels engagés dans l'aventure, soit Annette Clément, Jean Hébrard et la chanteuse Millie Dolan.
- 6 Du nom de « cigalois », terme utilisé pour désigner les habitants de Saint-Hippolyte-du-Fort.
- 7 Il est significatif que cette scène ait été jouée, seule, à l'occasion de l'inauguration du nom de l'école maternelle de Saint-Hippolyte, ancienne filature devenue école publique et qui fut précisément nommée « École Rachel Cabane » en octobre 2017.

Bibliographie

- BOAL, Augusto [1996]. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte.
- CLÉMENT, Annette [2013]. *Les conteurs près de chez vous racontent*. Les Caminades cigaloises, t. I, éd. Gargamèla théâtre.
- GARDY, Philippe [1981]. « Une scène linguistique : le théâtre d'oc en Provence au XVIII^e siècle », *Lengas*, n^o 10, p. 63-84.
- GARDY, Philippe [2015]. « Un théâtre traversé par deux langues », in COUROUAU, Jean-François (dir.), *La Langue partagée. Écrits et paroles d'oc 1700-1789*. Genève : Droz.
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2005b]. *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.) [2004]. *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*. Paris : CNRS éditions.
- RACINE, Jean [1999]. « Préface d'Esther », in *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I.
- SIANO, Vincent [2004]. « Mémoire et pratique théâtrale en milieu paysan », in MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris : CNRS éditions.

DESCENDRE AU PARTERRE

[Déloger le public de théâtre]

Marc Escola

S'il a fallu attendre Marx pour voir la philosophie monter de la terre jusqu'au ciel (car tel est bien le sens de la flèche matérialiste qui doit nous faire lever les yeux et redresser la tête)¹, la pensée du théâtre n'a cessé de descendre au parterre — en France tout au moins, et aussi longtemps qu'il y eut un parterre. Durant près de deux siècles, disons : des premières salles parisiennes des années 1630 jusqu'à l'ouverture du nouveau Théâtre-français (l'actuel Odéon) en 1782, on a voulu débattre du statut du parterre, interroger la légitimité de ses sentences et réglementer le lieu de ses manifestations — il n'est pas indifférent que ce terme de *parterre* puisse désigner à la fois, comme bien d'autres mots relatifs à la chose dramatique, un lieu (l'espace compris entre le « théâtre » et l'amphithéâtre, soit entre la scène et les gradins, balcons et loges) et, par métonymie, l'ensemble des spectateurs que ce lieu enferme ou assemble.

De ces débats, les fictions du temps nous ont conservé plus d'un écho. Nul besoin de faire ici assaut d'érudition : les textes sont dans toutes les mémoires. Qu'il s'agisse du marquis de la *Critique de l'École des femmes*, pour lequel « les continuel éclats de rire que le parterre y fait » suffit « pour témoigner [que la comédie de Molière] ne vaut rien », et qui s'attire de la part de Dorante la réponse que l'on sait, avec le récit d'une « seconde comédie »²; de l'épigramme de Boileau ironisant sur l'impossible traité de paix susceptible de « finir la guerre de Pradon et du parterre », au moment même où il s'agissait pour le chef de file des Anciens et ami de Racine de sceller publiquement sa réconciliation avec cet autre Moderne qu'était Perrault³; du mot du Persan de Montesquieu (*Lettres persanes*, XXVIII), qui voit à la Comédie deux spectacles à la fois

↪ notes, pages 81-84

↪ bibliographie, pages 84-85

(« Il y a en bas une troupe de gens debout, qui se moquent de ceux qui sont en haut sur le théâtre, et ces derniers rient à leur tour de ceux qui sont en bas. »)⁴; de la petite musique que fait entendre Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*, à chaque fois qu'il s'agit de souligner les ridicules que Molière a attachés à la vertu elle-même en défigurant le caractère du misanthrope (« il fallait faire rire le parterre »)⁵; ou des formules décisives de Diderot, lorsqu'il voit auteur et acteur descendre du théâtre pour parler de plain-pied au public, ou encore lorsqu'il en appelle à l'élévation d'un quatrième mur⁶.

Tous textes célèbres, et comme tels souvent commentés, dont la complexité structurelle pourrait sans doute se ramener à une unique figure, une manière de métalepse — qui m'a autorisé à ranger incidemment les essais de Diderot et Rousseau au rang des fictions : *le théâtre s'y dédouble* pour un moment ; dès lors que l'on en appelle au « parterre », une scène s'établit dans une autre ou se dresse devant une autre, dans une dénivellation où deux assemblées de spectateurs se font face pour se donner l'un à l'autre un spectacle. Le procédé est trop constant pour qu'on se contente d'y voir un simple topos critique au service d'une dénonciation des préjugés.

Il faut risquer ici une hypothèse tout à la fois historique et théorique, comme Denis Guénoun nous invite régulièrement à le faire : convoquer « le parterre », dans ce moment de la pensée du théâtre, c'est traiter du public des théâtres *en tant qu'il est divisé* ; c'est poser que la représentation se déroule devant un public divisé — ou plus précisément : que le succès du spectacle se décide dans *une ré-union de ce qui se présente d'abord divisé* aux portes des théâtres.

*

Car les textes des XVII^e et XVIII^e siècles traitent rarement du public tout uniment, au singulier, et s'ils éprouvent régulièrement le besoin d'opposer le « parterre » aux « loges », ce n'est pas seulement pour confronter les avis d'un public populaire aux jugements d'un public aisé. La division ne se laisse pas ramener en effet à une stricte distinction de classes.

Les spectateurs qui entrent au parterre payent certes moins cher que ceux qui montent dans les étages pour gagner les gradins, les galeries et les loges, ou, jusqu'en 1759 et la réforme dite « de Lauragais »,

les places les plus prestigieuses sur la scène elle-même — «quinze sols» pour les premiers au lieu d'un «demi-louis d'or» pour les derniers, nous apprend le Dorante de *La Critique de l'École des femmes*, «vingt sous» encore dans les théâtres parisiens du siècle suivant, soit environ un jour de gages pour un travailleur manuel ou un domestique ; le public du parterre peut bien être dit populaire en ce sens-là ; mais sa composition est loin d'être homogène : les textes du XVIII^e siècle (ceux de L.-S. Mercier par exemple, mais déjà Molière, si l'on se fie au mot de Dorante encore : «entre ceux qui le composent [*i.e.* le parterre], il y en a qui sont fort bien capables de juger d'une pièce selon les règles») distinguent en son sein trois catégories au moins — les gens du «peuple», une caste de «gens de lettres», d'habitues et d'amateurs proches du milieu théâtral lui-même, et toute une frange d'un public plus aisé qui n'a pas accès aux balcons et aux loges, soit que ces spectateurs aient voulu s'épargner une dépense qui se fait souvent à la saison ou à l'année, soit qu'ils s'y soient pris trop tard pour trouver encore de bonnes places, soit qu'ils veuillent se donner deux plaisirs à la fois en venant s'encanailler dans un monde interlope exclusivement masculin... Cette relative mixité sociale nous est confirmée par les historiens qui se sont penchés sur les archives du Lieutenant Général de Police, enregistrant les identités des spectateurs détenus pour comportement indiscipliné, et sur les dossiers des commissaires du Châtelet, où se trouvent consignées les plaintes des spectateurs victimes de pickpockets pendant une représentation⁷. On trouve au parterre, en proportions quasi égales, des officiers militaires, des artisans et marchands, des apprentis et des domestiques, des étudiants et des clercs, mais aussi des avocats, financiers, bourgeois en proportion plus importante encore.

En évoquant le «parterre», les textes des XVII^e et XVIII^e siècle opposent en réalité aux spectateurs qui sont «à leur aise», c'est-à-dire assis, la masse de *ceux qui restent debout* — 500 à 600 personnes enfermées derrière des grilles dans un espace de moins de 100 m², avec les conséquences que l'on devine sur leur perception d'un spectacle qui dure généralement quatre heures... Et cette distinction est sans cesse reconduite dès lors qu'il s'agit de réfléchir au jugement du public, lequel *ne s'élabore que sur le fond de cette scission originelle*. On le comprend mieux à la lecture des intenses débats qui, aux alentours de 1775, précédèrent l'installation de sièges aux parterres des différentes

salles parisiennes, à commencer par la Comédie-Française en 1782, la Comédie-Italienne en 1788, puis l'Opéra en 1794⁸. C'est ce moment qui va me retenir, et une polémique sur laquelle je m'étais arrêté à la toute fin d'un précédent article [ESCOLA 2017] consacré à Rousseau et Diderot publié dans le volume sur *L'Idée d'un théâtre originnaire*⁹; je ne traiterai à vrai dire que d'un seul texte : l'article « Parterre » du *Supplément de l'Encyclopédie* (t. IV, 1777) de MARMONTEL, repris dans les *Éléments de littérature* (1787)[2005 : 846-849]¹⁰, et dans cet article j'épinglerai surtout une seule phrase — une référence que je croyais devoir à Denis Guénoun, chez qui je ne l'ai pas retrouvée : l'intéressé me l'a confirmé, il n'a jamais parlé de cet article de Marmontel. Le plus court est de considérer que, s'il ne l'a pas commenté, c'est qu'il en est l'auteur, ou que l'Encyclopédiste s'est rendu coupable d'un plagiat par anticipation.

C'est bien en effet dans *L'Exhibition des mots* que l'on trouve cette conviction qui semble commander de part en part les réflexions de Marmontel sur le public des théâtres : « L'instance politique qui commande le théâtre, c'est d'abord l'architecture. » [GUÉNOUN 1998 : 11]¹¹. Penser le théâtre sans l'architecture, c'est penser le théâtre en oubliant la politique qui le commande. C'est à quoi invite notamment la « petite histoire » de l'architecture circulaire comme « pré-disposition politique » qu'esquisse Denis Guénoun dans le début de ce même essai : je me propose d'ajouter un bref alinéa à ce qu'il qualifie lui-même de « roman des origines » ; précisons, pour les *happy few* ou les plus scrupuleux : l'interpolation prendrait place à la page 21 de l'édition de poche, dans le développement consacré au vide laissé dans l'*orchestra*, entre scène et gradins, par la disparition des chœurs.

Il est temps d'en venir à l'article de Marmontel, et de lever le rideau sur l'unique phrase que je me propose de méditer « avec Denis Guénoun ». Voici en quels termes Marmontel repousse l'éventualité d'asseoir les spectateurs au parterre :

[Si tous les spectateurs étaient semblablement assis], cette espèce de république qui compose nos spectacles changerait de nature et [...] la démocratie du parterre dégénérerait en aristocratie.

Comment comprendre pareille déclaration, et que nous donne-t-elle à penser, à nous qui sommes le plus souvent des spectateurs assis ? La formule condense un raisonnement complexe qui se laisse

difficilement résumer, mais que je vais m'efforcer de déployer, une citation après l'autre (chacune d'entre elles appellerait de plus longs commentaires).

*

Marmontel rappelle d'abord — dans des termes qu'on retrouverait chez ces autres adversaires de la réforme des parterres que sont aux mêmes dates Diderot et Mercier — la force de contagion de l'exemple et la puissance d'une émotion qui se communique comme une « espèce d'électricité », laquelle passe d'autant plus facilement d'un spectateur à l'autre que leurs corps mêmes, au parterre, se trouvent « pressés » les uns contre les autres.

On croit avoir remarqué qu'au *parterre* où l'on est debout, tout est saisi avec plus de chaleur ; que l'inquiétude, la surprise, l'émotion du ridicule et du pathétique, tout est plus vif et plus rapidement senti. [...] Ce que l'émotion d'une multitude assemblée et pressée ajoute à l'émotion particulière ne peut se calculer : qu'on se figure cinq ou six cent miroirs se renvoyant l'un à l'autre la lumière qu'ils réfléchissent, ou cinq cents échos le même son ; c'est l'image d'un public ému par le ridicule ou le pathétique. C'est là surtout que l'exemple est contagieux et puissant. On rit d'abord de l'impression que fait l'objet risible, on reçoit de même l'impression que fait l'objet attendrissant ; mais, de plus, on rit de voir rire, on pleure aussi de voir pleurer ; et l'effet de ces émotions répétées va bien souvent jusqu'à la convulsion du rire, jusqu'à l'étouffement de la douleur. Or c'est surtout dans le *parterre*, et dans le *parterre* debout, que cette espèce d'électricité est soudaine, forte, et rapide.

Un corps sensible engoncé dans son fauteuil est plus lent à é-mouvoir qu'un corps assigné à la posture debout sur un parquet incliné (le « talus ») et donc en constant déséquilibre (soumis à « gêne continuelle et flottement perpétuel », dit encore Marmontel) — on le conçoit aisément, et c'est une chose qu'aujourd'hui encore les artistes de rock ou de variété savent bien : les concerts ne se ressemblent pas selon qu'ils se déroulent devant des gradins où tous les spectateurs sont assis, ou dans une salle qui comporte ce que l'on n'ose plus appeler, depuis le 13 novembre 2015, une « fosse », où une partie du public a choisi de rester debout¹².

Mais c'est la « différence des spectateurs » eux-mêmes et la

«sagacité» du jugement du parterre qui retiennent surtout Marmontel. Qu'est-ce qui lui permet d'affirmer d'emblée que «le meilleur de tous les juges, c'est le parterre» — à l'exception des soirs de premières, note-t-il, où le jugement du parterre est susceptible d'être «corrompu et avili» par un phénomène auquel Marmontel consacre un autre article de ce même *Supplément à l'Encyclopédie*, qui mériterait à lui une autre analyse : la «cabale» ?

Le meilleur de tous les juges, c'est le *parterre*. On est surpris de voir avec quelle vivacité unanime et soudaine tous les traits de finesse, de délicatesse, de grandeur d'âme et d'héroïsme, toutes les beautés de Racine, de Corneille, de Molière, enfin tout ce que le sentiment, l'esprit, le langage, le jeu des acteurs ont de plus ingénieux et de plus exquis, est aperçu, saisi dans l'instant même par cinq cents hommes à la fois ; et de même avec quelle sagacité les fautes les plus légères et les plus fugitives contre le goût, le naturel, la vérité, les bienséances, soit du langage, soit des mœurs sont aperçues par une classe d'hommes dont chacun pris séparément, aurait semblé ne rien savoir de tout cela.

Marmontel ne se contente pas de répéter après d'autres que les opinions du peuple sont saines, que les «citoyens les moins riches» sont aussi ceux dont le «naturel» est le «moins altéré» par les «fantaisies passagères de la mode», les «prétentions de la vanité» ou «les préjugés de l'éducation», ceux dont la sensibilité est plus «naïve» et le goût «moins délicat mais plus sûr que le goût léger et fantasque d'un monde où tous les sentiments sont factices ou empruntés».

Il pose que, formé de tous ceux qui «pour être admis à peu de frais au spectacle consent[ent] à s'y tenir debout et souvent très mal à [leur aise]», le parterre est une assemblée composite et mélangée, et il cherche à comprendre *comment un jugement unanime et sûr peut naître au sein de cette partie du public qui est précisément la plus hétérogène*, en s'imposant à tous au point *de préempter le jugement de l'autre partie du public* : ce qu'il appelle le «monde», la bonne société bien plus uniforme des galeries et des loges. Ce sont très exactement les *conditions de formation d'un jugement commun*, peut-être même *d'une opinion publique*, qui se trouve ici interrogées.

Il y faut le concours de trois ressorts, qui sont aussi *trois catégories de jugements* émanant de trois groupes distincts.

La détermination du premier prend le contre-pied de toute

démagogie, au point de heurter nos faciles convictions démocratiques : il tient dans la nécessaire présence au parterre d'une minorité de spectateurs « éclairés ».

Il faut savoir que dans le parterre tout n'est pas ce qu'on appelle peuple, et que, parmi cette foule d'hommes sans culture, il y en a de très éclairés. Or, c'est le jugement de ce petit nombre qui forme celui du parterre : la multitude les écoute et elle n'a pas la vanité d'être humiliée de leurs leçons, au lieu que dans les loges chacun se croit instruit, chacun prétend juger d'après soi-même.

Faut-il s'indigner devant pareille conception du peuple, incapable de se prononcer seul ? L'affirmation ménage incidemment une distinction entre « ce qu'on appelle peuple » et ce peuple des théâtres qui ne prend le nom de public que s'il consent à apprendre quelque chose du spectacle : il y faut un truchement capable d'énoncer un premier jugement *raisonné* — un jugement « selon les règles » disait Dorante — en donnant par là un premier fondement au jugement commun, lequel ne se forme que par degrés. Dira-t-on que l'opinion du plus grand nombre des « hommes sans culture » se trouve ainsi oblitérée par le jugement du plus petit nombre des esprits « éclairés » ?

Ce serait négliger le second ressort isolé par Marmontel, qui tient dans l'existence au parterre d'un autre groupe, plus nombreux que celui des spécialistes de la chose théâtrale et qui a pleinement voix au chapitre ; cette seconde voix est celle des amateurs, « habitués » ou « piliers du parterre », capables d'établir les indispensables « comparaisons » :

Au petit nombre d'hommes instruits qui sont répandus dans le *parterre* se joint un plus grand nombre d'hommes habitués au spectacle et dont c'est l'unique plaisir ; dans ceux-ci un long usage a formé le goût ; et ce goût de comparaison est bien souvent plus sûr qu'un jugement raisonné ; c'est comme une espèce d'instinct qu'a perfectionné l'habitude.

Le jugement commun engage un travail de comparaison dont le parterre dans son ensemble n'est pas capable : le « goût de comparaison » ne peut être le fait que d'une partie de l'assemblée seulement, comme le « jugement raisonné » n'émane que d'un nombre plus étroit encore de « bons esprits ». C'est la puissance de ces « habitués » qui explique à la fois que le parterre puisse changer d'opinion « lorsqu'un spectacle se déplace et que les habitués ne le suivent pas », et que le « goût dominant du public » ne soit pas le même d'une salle à une autre :

La différence n'est pas dans les loges car le même monde y circule ; elle est dans cette partie habitée du public que l'on appelle les piliers du *parterre*, c'est elle qui donne le ton, et c'est son indulgence ou sa sévérité, sa bonne ou sa mauvaise humeur, son naturel inculte ou sa délicatesse, son goût plus ou moins difficile, plus ou moins raffiné, qui, par contagion, se communique aux loges et fait comme l'esprit du lieu et du moment.

Le troisième ressort est celui qui anime la part la plus nombreuse de l'assemblée ; on l'a déjà rencontré dans les précédentes citations, où il est défini toujours négativement : il tient dans l'absence de « vanité » de ces spectateurs dont aucun n'a la prétention de juger d'après lui-même mais qui sont collectivement capables d'un *jugement spontané* irréfléchi, fondé sur les seules « impressions » reçues et aussitôt mises en partage :

Le parterre est donc habituellement composé d'hommes sans culture et sans prétentions dont la sensibilité ingénue vient se livrer aux impressions qu'elle recevra du spectacle, et qui, de plus, suivant l'impulsion qu'on leur donne, semblent ne faire qu'un esprit et qu'une âme avec ceux qui, plus éclairés, les font penser et sentir avec eux.

Si le parterre peut être pour les plus humbles et les moins cultivés une école du goût, c'est que « les plus éclairés » ne se comportent pas en *leader* d'opinion mais comme des instituteurs capables d'accompagner les impressions qui naissent des sensibilités les plus « ingénues » devant le spectacle lui-même ; il y faut de part et d'autre beaucoup d'humilité : les uns doivent accepter de se mettre à l'écoute de ceux qui sont capables de « penser » ce qu'ils « sentent » ; les autres doivent abdiquer toute position d'autorité au profit d'une communauté d'impressions sensibles : le peuple sentira « avec eux », et non pas *comme* eux. Il y faut une condition, pour nous bien surprenante mais que ne désavouerait pas l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* : une telle école des spectateurs supposant d'abdiquer toute prétention à juger seul, le *parterre* doit se prémunir de la concurrence des amours-propres — et donc exclure le jeu de la séduction, en s'affranchissant des lois de la galanterie ; de là que les femmes, dont chacune prétend régner dans sa loge, n'aient pas leur place au parterre.

Dans [le parterre], n'y ayant point de femmes, il n'y a point de séduction, le goût du parterre en est moins délicat, mais aussi moins capricieux et surtout plus mâle et plus ferme.

Résumons: le jugement très exactement «sans prétentions» qui est celui des plus humbles et des plus nombreux ne saurait constituer à lui seul l'opinion du public, parce qu'il n'a pas toutes les «lumières» nécessaires, et que l'autre partie de l'assemblée, celle qui siège dans les loges ou les galeries, refuserait de s'y ranger; mais, *dès lors que* convenablement éclairé par le *jugement raisonné* des «bons esprits» et efficacement guidé par le *jugement de goût* des «habitués» ou amateurs, cette opinion qui a fait l'objet d'une triple élaboration peut «se communiquer aux loges par contagion» (Diderot a une formule identique: «l'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges»)¹³.

Ces corps pressés qui font masse sont susceptibles de produire bien des étincelles, mais le courant électrique a besoin de circuler: il ne peut se propager efficacement que si «on» lui donne la bonne «impulsion». Le pronom enveloppe sans mystère les «bons esprits» et les «habitués», mais ceux-ci ne viennent pas animer la machine comme l'âme est réputée animer le corps: les trois groupes *concourent au jugement commun à proportion de leurs facultés respectives*.

Qu'advient-il si l'on donne maintenant (1777) des sièges aux spectateurs du parterre? On ne le sait que trop (car on connaît la suite): le risque est que le public des loges et celui du parterre ne fasse plus qu'un — c'est-à-dire: qu'il n'y ait plus que des loges, et que le jugement du public demeure irrémédiablement fracturé. Il y aura autant d'opinions qu'il y a de coteries, autant de jugements que de groupes qui ne s'autoriseront que d'eux-mêmes, chacun revendiquant pour lui seul le fait de constituer «le public», en refusant d'apprendre quoi que ce soit du reste de l'assemblée. Marmontel oppose ici «l'ignorance présomptueuse des loges et par conséquent du parterre assis» à la «modestie des ignorants» du parterre qui acceptent de se mettre «à l'école des gens instruits». Ce risque porte un nom dans la langue qui est la nôtre: *le snobisme* (1867 en français, 1857 en anglais). Mais c'est bien lui que circonscrit Marmontel dans la langue qui est la sienne:

Si le parterre tel qu'il est [*i.e.* debout] ne captivait pas l'opinion publique et ne la réduisait pas à l'unité en la ramenant à la sienne, il y aurait le

plus souvent autant de jugement divers qu'il y a de loges au spectacle et [...] de longtemps le succès d'une pièce ne serait unanimement ni absolument décidé.

Tel est le paradoxe : *un public socialement homogène produit une concurrence d'opinions qualifiées qui ne permet pas l'émergence d'une opinion commune* susceptible de transcender à la fois l'intérêt individuel et les valeurs des différents groupes mis en présence. L'opinion publique ne peut émaner que d'une assemblée d'abord divisée, et deux fois scindée si l'on a bien suivi le raisonnement.

C'est cette dernière formule qui nous explique que le risque pour le théâtre, hier comme aujourd'hui, est que « la démocratie dégénère en aristocratie » ; elle l'éclaire, si j'ose dire, à peu près comme la Révolution française nous a expliqué *Le Contrat social* — et je choisis l'analogie à dessein, car le mécanisme ici décrit n'est pas si loin du processus de détermination de la volonté générale : l'opinion publique ne se confond pas avec l'impression spontanée du plus grand nombre, ni avec le jugement des esprits les plus éclairés ou des faiseurs d'opinion, ni avec l'expertise des spécialistes autoproclamés — pas plus que la volonté générale ne peut être le produit d'un consensus ou de la moyenne des opinions ou d'un débat d'experts. « L'unanimité », c'est-à-dire le jugement souverain (« absolu »), ne peut monter que du parterre, parce que l'hétérogénéité des points de vue s'y résorbe autrement que sur le mode de la *concurrence des opinions qualifiées* : par un *concours des facultés* qui fait fonds sur les différences de classe, et qui est la vraie condition de la liberté comme de l'égalité.

Que l'assentiment du public se décide au terme d'un processus *de part en part* politique, la définition que Marmontel donne de « l'applaudissement » — et le singulier est ici tout autre chose qu'un fait de langue — en porte un suffisant témoignage :

C'est du parterre, et d'un parterre libre, que part l'applaudissement ; et l'applaudissement est l'âme de l'émulation, l'explosion du sentiment, la sanction publique des jugements intimes et comme le signal que se donnent toutes les âmes pour jouir à la fois, et pour redoubler l'intérêt de leurs jouissances par cette communication mutuelle et rapide de leur commune émotion. Dans un spectacle où l'on n'applaudit pas, les âmes seront isolées et le goût toujours indécis.

On m’objectera qu’il n’y a plus de loges dans nos modernes théâtres, sinon par survivance dans quelques bâtiments anciens, et que nous y sommes tous démocratiquement assis — tous également assis et dans des fauteuils identiques, quel que soit désormais le prix acquitté à l’entrée du théâtre. Je soutiendrai qu’il n’y a plus que des loges — qu’à de très rares exceptions près, on est sûr en se rendant au théâtre de s’y retrouver «entre soi». Que si l’on veut (re)voir se lever le public, il ne faut peut-être pas lui refuser des fauteuils — mais il faudra bien trouver le moyen de le dé-loger, selon le néologisme que Marmontel nous invite à forger. Dé-loger le public de théâtre, et non pas des théâtres : l’équation à résoudre suppose sans doute de loger ceux-ci autrement.

Notes

- 1 «À l’encontre de la philosophie allemande qui descend du ciel sur la terre, c’est de la terre au ciel que l’on monte ici. Autrement dit, on ne part pas de ce que les hommes disent, s’imaginent, se représentent, ni non plus de ce qu’ils sont dans les paroles, la pensée, l’imagination et la représentation d’autrui, pour aboutir ensuite aux hommes en chair et en os ; non, on part des hommes dans leur activité réelle, c’est à partir de leur processus de vie réel que l’on représente aussi le développement des reflets et des échos idéologiques de ce processus vital. » [MARX 1972 : 75]
- 2 «Tu es donc, Marquis, de ces Messieurs du bel air, qui ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, et qui seraient fâchés d’avoir ri avec lui, fût-ce de la meilleure chose du monde ? Je vis l’autre jour sur le th[é]âtre un de nos amis, qui se rendit ridicule par là. Il écouta toute la pièce avec un sérieux le plus sombre du monde : et tout ce qui égayait les autres ridait son front. À tous les éclats de risée, il haussait les épaules, et regardait le parterre en pitié ; et quelquefois aussi le regardant avec dépit, il lui disait tout haut : “Ris donc, parterre, ris donc.” Ce fut une seconde comédie, que le chagrin de notre ami ; il la donna en galant homme à toute l’assemblée ; et chacun demeura d’accord qu’on ne pouvait pas mieux jouer, qu’il fit. Apprends, Marquis, je te prie, et les autres aussi, que le bon sens n’a point de place déterminée à la

comédie; que la différence du demi-louis d'or, et de la pièce de quinze sols ne fait rien du tout au bon goût; que debout et assis, on peut donner un mauvais jugement; et qu'enfin, à le prendre en général, je me fieraient assez à l'approbation du parterre, par la raison qu'entre ceux qui le composent, il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule.»

3 « Tout le trouble poétique / À Paris s'en va cesser; / Perrault l'anti-pindarique / Et Despréaux l'homérique / Consentent de s'embrasser; / Quelque aigreur qui les anime. / Quand, malgré l'emportement, / Comme eux, l'un l'autre on s'estime. / L'accord se fait aisément. / Mon embarras est comment / On pourra finir la guerre / De Pradon et du parterre. » (*Épigrammes*, XXVI, « Sur la réconciliation de l'auteur et de M. Perrault ») — Rappelons que, lors de la création des deux Phèdre concurrentes, les partisans des Modernes avaient acheté des places de loges ou de gradins dans les deux théâtres, afin de laisser vide la salle où se jouait la pièce de Racine; Marmontel fait allusion à cet épisode dans le cours de l'article « Parterre »: « C'est le *parterre* qui a vengé la *Phèdre* de Racine de la préférence que les loges avaient données à celle de Pradon ».

4 En haut: « Le grand mouvement est sur une estrade, qu'on nomme le théâtre. Aux deux côtés, on voit, dans de petits réduits qu'on nomme loges, des hommes et des femmes qui jouent ensemble des scènes muettes, à peu près comme celles qui sont en usage en notre Perse. »

5 « *Ce sont vingt mille francs qu'il m'en pourra coûter; / Mais pour vingt mille francs j'aurai droit de pester.*

Un Misanthrope n'a que faire d'acheter si cher le droit de pester, il ne qu'a ouvrir les yeux; & il n'estime pas assez l'argent pour croire avoir acquis sur ce point un nouveau droit par la perte d'un procès: mais il falloit faire rire le Parterre.»; ou encore: « Dans la scène avec Dubois, plus Alceste à de sujet de s'impatienter, plus il doit rester flegmatique & froid: parce que l'étourderie du Valet n'est pas un vice. Le Misanthrope & l'homme emporte sont deux caracteres très différents: c'étoit la l'occasion de les distinguer. Molière ne l'ignoroit pas; mais il falloit faire rire le Parterre. »

6 Dans le second des *Entretiens sur le Fils naturel*: « Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous deux du théâtre. Je les vois dans le parterre; et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, la scène reste vide. » Et dans le *Discours du*

Poème dramatique (chap. XI) : « Si, au lieu de se renfermer entre les personnages et de laisser le spectateur devenir ce qu'il voudra, le poète sort de l'action et descend dans le parterre, il gênera son plan. [...] Et l'acteur, que deviendra-t-il, si vous vous êtes occupé du spectateur ? Croyez-vous qu'il ne sentira pas que ce que vous avez placé dans cet endroit et dans celui-ci n'a pas été imaginé pour lui ? Vous avez pensé au spectateur, il s'y adressera. Vous avez voulu qu'on vous applaudit, il voudra qu'on l'applaudisse ; et je ne sais plus ce que l'illusion deviendra. J'ai remarqué que l'acteur jouait mal tout ce que le poète avait composé pour le spectateur ; et que, si le parterre eût fait son rôle, il eût dit au personnage : "À qui en voulez-vous ? Je n'en suis pas. Est-ce que je me mêle de vos affaires ? Rentrez chez vous." ; et que si l'auteur eût fait le sien, il serait sorti de la coulisse, et eût répondu au parterre : "Pardon, Messieurs, c'est ma faute ; une autre fois je ferai mieux, et lui aussi". Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui nous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » Voir aussi la lettre à Riccoboni du 27 novembre 1758.

- 7 Voir Jeffrey S. RAVEL [1999], dont l'auteur a tiré un article en français [2002]. L'enquête de Ravel, qui renouvelle la synthèse déjà ancienne d'Henri LAGRAVE [1972], a été mise à profit par Martial POIRSON [2009] dans différents travaux.
- 8 Sophie MARCHAND [2012] rappelle après Jeffrey Ravel que les « parterres debouts » des théâtres officiels parisiens constituent « une forme d'archaïsme, dans la mesure où non seulement les parterres anglais et italiens sont à la même époque rangés sur des bancs, mais où, en France même, les théâtres de Province (Bordeaux, Lyon et Besançon par exemple), ainsi que les théâtres parisiens privés des boulevards ont fait asseoir leur parterre depuis une vingtaine d'années. »
- 9 Issu d'un précédent colloque des Universités de Lausanne et Genève (octobre 2013).
- 10 Toutes nos citations renvoient à cette édition.
- 11 « [...] L'architecture est, on le sait, archi-politique : art institué par la politique et qui peut-être l'institue en retour. Penser le théâtre à partir de ce qui se passe sur la scène, en ignorant que l'existence, la forme, la place, le volume de cette scène doivent à une construction — qui n'est pas universelle et ne va pas de soi — c'est penser le théâtre en oubliant la politique qui le commande — la prescription, la convocation politique qui le met-en-scène. » [1998 : 11]
- 12 Je n'oublie pas que les seuls spectacles auxquels j'ai assisté debout, je les ai vus au Bataclan.

- 13 Dans la lettre à Mme Riccoboni du 27 novembre 1758, où il fait état de ses souvenirs des théâtres parisiens des années 1640 : «Tenez, mon amie, je n'ai pas été dix fois au spectacle depuis quinze ans. Le faux de tout ce qui s'y fait m'ennuie. [...] Il y a quinze ans que nos théâtres étaient des lieux de tumulte [...]. Les têtes les plus froides s'échauffaient en y entrant, et les hommes sensés y partageaient plus ou moins le transport des fous. On entendait, d'un côté, *place aux dames*; d'un autre côté, *haut les bras, Monsieur l'abbé*; ailleurs, à *bas le chapeau*; de tous côtés, *paix là, paix la cabale*. On s'agitait, on se remuait, on se poussait; l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue; mais survenait-il un bel endroit? C'était un fracas incroyable, les *bis* se redemandaient sans fin, on s'enthousiasmait de l'auteur, de l'acteur et de l'actrice. L'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse; les uns allaient chez des filles, les autres se répandaient dans le monde; c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin, et dont le murmure durait encore longtemps après qu'il était écarté. Voilà le plaisir. Aujourd'hui on arrive froids, on écoute froids, on sort froids, et je ne sais où l'on va.»

Bibliographie

- ESCOLA, Marc [2017]. «Ce théâtre n'est pas le nôtre. Rousseau et Diderot spectateurs de plein air», in *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 3, 1.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. «L'**exhibition** des mots. Une idée (politique) du théâtre», *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris: Circé, p. 9-43. Initialement publié sous la forme d'un essai, Paris: Aube.
- LAGRAVE, Henri [1972]. *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Klincksieck.
- MARCHAND, Sophie [2012]. «Corpus du public et "électricité du théâtre". Pensées du parterre (des années 1770 aux premières années de la Révolution française)», in THOURET, Clotilde et WAJEMAN, Lise (dir.), *Corps et interprétation (XVI^e-XVIII^e s.)*, Amsterdam-New-York: Rodopi, coll. «Faux Titre», p. 163-177.
- MARMONTEL, Jean-François [2005]. *Éléments de littérature*, éd. de Sophie Le Ménahèze. Paris: Desjonquères.

- MARX, Karl [1972]. *L'Idéologie allemande*. Paris : Éditions Sociales.
- POIRSON, Martial [2009]. « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur », in *Dix-Huitième Siècle*, p. 222-247.
- RAVEL, Jeffrey S. [1999]. *The Contested Parterre : Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*. Ithaca : Cornell U.P.
- RAVEL, Jeffrey S. [2002] « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XLIX, n° 3, p. 89-118.

APRÈS LE DRAME. LA COMÉDIE EST-ELLE NÉCESSAIRE ?

Danielle Chaperon

«Idées du drame»

Dans les textes de Denis GUÉNOUN, la comédie (ou le comique) se définit dans un rapport d'adversité avec ce que l'auteur a coutume d'appeler le «drame». La tension est à son comble dans deux ouvrages parus en 2005 : *Actions et Acteurs* [2005a] et *Avez-vous lu Reza ?* [2005b]. Le premier présente en effet le «drame» de telle manière que sa liquidation paraît indispensable et le second propose le genre comique comme le moyen le plus sûr de cette exécution.

Qu'on me permette d'avouer que ce diptyque, parmi les œuvres de Denis Guénoun, est de ceux qui me procurent le plaisir particulier de la *dispute*. Sa relecture éveille inmanquablement une alternance rapide de phases d'accord et de désaccord. S'ajoute à la joie du combat, le désir de vérifier si la courbe de mon adhésion se transforme au gré des nouvelles lectures. La cause de cette agitation et de cette curiosité est très claire : la définition du «drame».

Après Peter Szondi et Jean-Pierre Sarrazac, Denis Guénoun se pose la question de la possibilité d'une écriture théâtrale *après* le drame. Mais de quel *drame* s'agit-il lorsque sont évoquées sa crise, sa ruine et les tentations de restauration ? Il ne s'agit pas ici de reconstituer l'ensemble de la réflexion déployée en particulier dans «Idées du drame» (la première partie d'*Actions et Acteurs*), ni *a fortiori* dans l'ensemble de l'œuvre du philosophe. Rappelons cependant qu'il faut généralement entendre «drame» dans cette œuvre comme étant la traduction du grec *muthos* (Aristote) — c'est-à-dire un équivalent de la «mise en

↪ notes, pages 99-101

↪ bibliographie, page 102

intrigue» (Paul Ricœur) ou de l'«histoire» (Gérard Genette), équivalent aussi de ce que les auteurs classiques appellent tantôt l'«action», tantôt la «fable» (de Corneille à Marmontel, par exemple). «Le drame est défini comme une action réorganisée par et pour sa captation dans le poème» [2005a : 49]. Or, cette réorganisation appliquerait à l'action humaine (*praxis*) des traits qui la défigurent bien plus qu'ils ne la configurent¹. Pour Aristote, au contraire, cette réorganisation est précieuse, assez pour justifier que l'on ne chasse pas les poètes de la Cité. Denis GUÉNOUN, qui juge l'opération désastreuse, n'est pas loin d'en revenir à la solution préconisée dans la *République*. Quel est le défaut majeur du *muthos* aristotélicien ? Son obéissance «à un plan, à une prévision externe», en un mot : «au destin». «Il n'y a de drame que si l'action avance vers une fin qui l'appelle et la détermine.» [2005a : 58].

C'est à cet endroit précis que je regimbe. J'estime en effet qu'il y a loin du *plan* au *destin*. Pour Aristote, le caractère «fini» du drame l'emporte de loin sur la question de la «fin». La *Poétique* ne s'attarde guère sur le «dénouement» qui n'est pratiquement jamais extrait du schéma *début - milieu - fin*. L'ensemble de ce schéma représente le «plan», au sens de «modèle» ou de «maquette» d'intelligibilité de l'action humaine (pour reprendre une métaphore brechtienne). Il importe en effet à Aristote que le *muthos* puisse être perçu et saisi, intellectuellement, en «un seul coup d'œil». En matière de point de vue, Guénoun est gêné par la direction respectivement adoptée par le personnage (depuis le début de l'histoire) et par l'auteur (depuis la fin), alors qu'Aristote opposerait plus volontiers au point de vue du personnage, le point de vue d'un spectateur dégagé de l'horizontalité de l'axe temporel. Du reste, le tragique n'est pas défini dans *La Poétique* par le dénouement, mais par le renversement et le rang des personnages concernés. Le *muthos* est destiné, comme on le sait, à neutraliser (*katharsis*) l'impact émotionnel (*phobos* et *eleos*) du renversement du bonheur au malheur. C'est en réalité le renversement en tant que tel (*metabolê*), et le fait qu'il frappe au hasard, qui défie les philosophes². Plus que par son *inéductibilité*, il choque par son *imprévisibilité*. Le *muthos* — sous sa forme aristotélicienne — remédie poétiquement à ce choc en donnant une forme intelligible au hasard.

Pour Denis Guénoun, il suffit au contraire que l'œuvre dramatique ait un plan, pour en faire une figure détestable du destin. Le

plan est associé tout uniment au *déjà décidé* par les dieux, au *déjà écrit* par l'auteur et au *déjà répété* par les comédiens. Le « texte à dire » serait en effet, pour ces derniers, victimes ou complices par profession, « la fatalité du jeu » [ibid. : 64]. « Le *fatum* dramatique saisit la tragédie, mais au-delà, toute construction dramatique » [ibid. : 101]. Tout cela rend fort difficile la pensée d'une écriture d'après le drame (de pendant ou d'avant tout aussi bien). Avant l'imprimé ou le manuscrit, le caractère destinal de l'écrit se manifeste pour Guénoun dans le processus même de l'écriture. Se référant aux ouvrages de Georges Forestier consacré à la dramaturgie française, il rappelle en effet que *l'inventio* classique procède, génétiquement parlant, à partir de la fin, en remontant à rebours la chaîne des causes et des effets et par la répétition de la question « pourquoi ? ».

De fait, Denis Guénoun ne voit régner entre les faits du drame (du *muthos*) que la nécessité. Le drame serait une « nécessité mise en acte » ; chaque fait ou geste serait, dans le drame, relié par des « liens de nécessité » [ibid. : 58] aux faits et aux gestes antérieurs. Pour sa part, Aristote a tenu le théâtre à l'écart de l'empire de la nécessité (empire qui aurait intégré le comportement humain dans le champ des régularités de la *phusis*, objets des sciences de la nature³). Il manque ainsi rarement, dans *La Poétique*, d'adjoindre la *vraisemblance* (*eikos*) à la nécessité, le *vraisemblable* au nécessaire⁴. Le vraisemblable, on le sait, sera le maître-mot des Classiques⁵. Les liens de vraisemblance⁶ sont aussi, depuis au moins Sadi Carnot, ceux que les sciences de la nature sont contraintes de tisser lorsqu'elles cherchent à expliquer des phénomènes indéniablement historiques comme la formation des éléments chimiques, des étoiles, des galaxies, de la planète Terre, de l'eau sur la Terre, de la vie sur la Terre. Rien de *fatal* dans les processus qui ont abouti à ces entités⁷ — rien que des faits dont il s'agit de comprendre *rétrospectivement* quels mécanismes ont contribué à leur naissance. À tout moment, il s'en est fallu d'un cheveu pour que ni la Terre, ni la vie, ni l'homme n'apparaissent jamais. La contingence — toujours — qu'il nous plaît de rationaliser *a posteriori*, sans qu'un tel effort aboutisse à la validation de la thèse de *l'intelligent design*.

Pour Aristote, les affaires humaines sont de fait livrées à la contingence. Comme il ne saurait y avoir « de science du particulier », *La Poétique* propose, pragmatiquement, des modèles cognitifs. Le philo-

sophe se montre ainsi soucieux de ne pas laisser les hommes démunis, lorsqu'ils sont livrés au hasard de la bonne et de la mauvaise fortune (*tukhê*)⁸.

Détour cornélien

Corneille bien que parfois hétérodoxe, s'inscrit évidemment dans l'héritage de *La Poétique*⁹. Dans *Cinna* (dont on sait l'importance pour l'auteur de la *Lettre au directeur de théâtre*), Corneille tente ainsi de comprendre pourquoi un empereur a épargné ceux qui fomentaient son assassinat. La clémence d'Auguste est un fait — du moins si l'on en croit Sénèque. Or ce fait est incongru, inattendu, incompréhensible. Dans *Avez-vous lu Reza ?*, GUÉNOUN interprète le geste de clémence comme une « grâce », un salut, qui « ne ressortit [pas] au fatal » [2005b : 242]¹⁰. D'où il appert que *Cinna* ne serait ni une tragédie, ni un drame. Est-ce à dire que Corneille n'aurait pas écrit son *Cinna* à partir de la fin, en l'occurrence heureuse ? qu'il aurait renoncé à établir une « tissure »¹¹ logique des faits ? Il y avait là pourtant un chantier digne de l'ingéniosité du dramaturge. La clémence est en effet rapportée par Sénèque à la suite d'une série de faits déliés, qui n'ont d'autre rapport entre eux que leur ordre chronologique. Dans le *De Clementia* : la décision d'Auguste semble alors tomber du ciel, avant même que l'impératrice Livie n'ait exprimé son conseil (puisque l'Empereur fut « bien heureux d'avoir trouvé [chez sa femme] un avocat de son humeur » [MONTAIGNE 1847 : I,13]). Il n'en est pas de même dans *Cinna* où cette décision est humainement parfaitement explicable. Partant du fait que le geste de clémence *a été*, Corneille en a agi de même que les physiciens et les biologistes qui partent du constat que la Terre existe ou les atomes de carbone. Corneille se donne la tâche — sans atténuer le caractère *admirable*¹² de la décision de l'empereur — d'inventer des raisons¹³ vraisemblables à chaque projet, décision, action, réaction. Le travail du poète consiste donc à proposer une explication plausible (non à en prouver la véracité historique, bien sûr). L'action que Corneille invente réduit quelque peu le caractère *merveilleux* de la décision de l'Empereur : Auguste se trouve être un quadragénaire qui achève — avec grand effort — de prendre congé des excès de sa jeunesse en prenant

en compte le fait que Cinna et Maxime sont avant tout coupables de confondre l'amour et la politique. Le congé qu'Auguste désire donner à Octave (son avatar violent, colérique, avide de pouvoir) est annoncé dès le début du deuxième acte. Que les dieux récompensent l'Empereur par la promesse d'une vieille heureuse ne leur attribue en rien une responsabilité dans cette affaire.

On pourrait se risquer à dire que chez les dramaturges classiques, ce sont le début et le milieu qui sont à proprement parler *imprévisibles*. En effet, les lecteurs-spectateurs de *Cinna* ou *La Clémence d'Auguste* qui connaîtraient Sénèque ou Montaigne, doivent s'étonner d'un Acte Premier qui s'ouvre sur le monologue d'une jeune femme qui n'est mentionnée dans aucune source. Au «c'était écrit» (la fin annoncée dans le titre et dictée par l'*exemplum*), s'oppose donc l'imprévu d'un «tout a commencé comme ça»: *Il était une fois une jeune femme qui s'appelait Émilie et qui voulait venger son père*. On sait que de nombreuses pièces classiques partagent le même sujet, se terminent de la même manière et diffèrent pourtant radicalement en leur début et en leur milieu. Le champ des possibles ouvert par l'événement à expliquer (à savoir la catastrophe¹⁴) ouvre donc un champ illimité à la recherche de ce que Corneille appelle les *motifs* et *circonstances* qui composeront les actions secondaires. Comme le rappelle Denis GUÉNOUN (qui s'inspire de Georges Forestier), il y a plusieurs lignes ou fils d'action dans une pièce classique:

L'action secondaire est requise pour apporter une modification au déroulement de l'action principale quand celle-ci n'inclut pas en elle-même les ressorts nécessaires à cette inflexion. C'est dire que l'action secondaire est nécessitée par la finalité, la téléologie qui entraîne l'action principale vers son dénouement. [2005a: 71]

Chaque personnage n'en connaît qu'une partie¹⁵. Les événements produits par l'entrecroisement des fils pourront dès lors apparaître, aux yeux des personnages, comme des coups du sort. Le lecteur-spectateur, lui, constatera que c'est en raison de leur ignorance de certains fils de l'action que les personnages ont commis des erreurs lourdes de conséquences dans l'évaluation des situations. L'artifice et l'ingéniosité de la construction de l'action (*muthos*) résident dans son économie extrême: il suffit de trois ou quatre fils et d'un nombre limité de personnages pour produire les événements et les péripéties

dont les personnages seront les victimes surprises, saisies, mortifiées. Comme on l'a vu, l'invention des fils secondaires n'est que l'une des ruses de la téléologie pour Denis Guénoun. Si l'on adopte un autre point de vue, les fils secondaires sont pourtant virtuellement en nombre infini. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il y a du *jeu*, et que ce jeu est perceptible pour le lecteur-spectateur, qui en connaît les règles et, la plupart du temps, les matériaux (les sources historiques ou mythologiques).

De la vraisemblance ordinaire

La notion de *vraisemblance* est donc absente de la réflexion de GUÉNOU, toute relation logique étant assimilée à la *nécessité* («Nécessaire se dit d'une action qui est l'effet d'une cause [...]» [2005a : 68]), nécessité qui est cause du rejet du drame. Pour le monde contemporain, déclare Guénoun, le destin est intolérable, répugnant, horrible. Il est peut-être hardi de supposer qu'il n'en était pas de même pour les Anciens. La question est plutôt de savoir pourquoi, sur la base d'une angoisse comparable, la solution aristotélicienne ne convient à l'évidence plus aux «Modernes». Pourquoi le *muthos* ne joue-t-il plus ou joue-t-il mal son rôle cognitif? Le problème réside en partie dans la définition du *vraisemblable* (opposé au *nécessaire* mais aussi au *possible*). Aristote cherchant un profit cognitif maximal et une portée générale aux schémas d'action produits par la *poësis*, prônait en effet la «probabilité forte» (le plus vraisemblable, *eikoteros*) du *vraisemblable* contre la «probabilité faible» du *possible*¹⁶. On devine évidemment tout ce qu'un accord sur la «probabilité forte» d'un comportement humain peut devoir à la *doxa* (les valeurs partagées) ou à l'*habitus* (les comportements déterminés) au sens que Bourdieu donne à ces mots. Jacques Rancière propose un autre terme, connoté tout aussi négativement : «C'est cette identité du vraisemblable et du nécessaire qui constitue le cœur de ce qu'on appelle *consensus*» [RANCIÈRE 2014 : 71].

La modernité serait donc confrontée à une *vraisemblance* sclérosée qui — depuis la consolidation de la dramaturgie classique jusqu'au naturalisme bourgeois qui horripilait Brecht — se confondrait asymptotiquement avec une forme de *nécessité sociale* ou pire, de *nécessité*

naturelle. En réalité, il s'agit plutôt d'une *nécessité culturelle* (une *doxa* qui ne concerne que les intrigues fictionnelles). GUÉNOUN accepterait peut-être cette définition : la nécessité comme une forme pathologique de la vraisemblance. Témoigne en faveur de cette hypothèse le fait que certains contrepoisons (au drame, à la tragédie) présentés dans *Avez-vous lu Reza ?* exploitent les ressources d'une vraisemblance qu'on dira revitalisée. Le nom de Yasmina Reza apparaît dans *Actions et Acteurs* : « elle est l'auteur qui pose le plus subtilement, ou le plus hardiment, la question du "comment écrire après ?" ». L'auteure procéderait en effet, dans ses pièces à succès, à une « méthodique dédramatisation » [2005b : 47], étant rappelé que :

La dramatisation peut être définie par ce postulat que la logique des choses conduit au désastre, que le cours des événements, sous sa bénignité apparente, obéit à une raison souterraine qui *veut* le désastre pour horizon, issue ou clé. Cette raison est nihiliste. C'est le négatif, la course au néant, l'appel du rien qui commande nos existences et le régime caché des choses, le pire est notre horizon, le chiffre de notre destin. [*Ibid.* : 198]

« L'écriture de Reza se caractérise (en partie malgré la volonté de son auteur, ou à son corps défendant) par une disposition obstinée à l'évitement de la tragédie » [*ibid.* : 46]. « Lorsqu'un conflit est *destiné* à connaître l'aggravation jusqu'au désastre, quand cette aggravation s'impose à lui comme destin, intervient d'abord l'évitement pur et simple. Comique, le plus souvent. ». Pour Guénoun, toutes les « interruptions du tragique lancent des effets de comédie » [*ibid.* : 59] : « Un effet de comédie vient peut-être toujours ainsi : lorsqu'une relation de cause à effet, de nécessité et de destination, dans son inscription fatale, connaît un raté, un dérapage — ou une suspension miraculeuse ». On pourrait ajouter, dans les termes proposés plus haut, que Reza s'ingénie à déjouer la *vraisemblance sclérosée* qui règne dans le drame (celle que Guénoun appelle *nécessité*). Contre la sclérose des enchaînements d'actions, Yasmina Reza inventerait une « humanité sans raideur » [*ibid.* : 49]. À lire les pièces de cette auteure, Guénoun se régale : « Le drame est là comme une menace qui plane sur tout le temps scénique, et ne cesse de se dégonfler au profit d'autres manigances du désir de l'affection ou du partage. » [*Ibid.* : 76] Rien d'absurde dans le comportement des personnages qui évitent le pire, au contraire, ils

puisent dans le quotidien [*ibid.* : 174], le prosaïque [*ibid.* : 178], l'ordinaire [*ibid.* : 192], les motifs, les prétextes, les occasions — tout cela pour ne pas dire les causes — susceptibles de « dé-dramatiser » le cours de l'action. Guénoun appelle « *stratégie des poireaux* » cette technique : « Au cœur du nœud tragique, il faudra bien manger. » [*Ibid.* : 55] Rien de plus « anti-tragique » que le « pot-au-feu » [*ibid.* : 54]. Cette stratégie puise dans l'univers prosaïque des « occupations des humains » [*ibid.* : 54], qui comprend non seulement la nourriture, mais aussi les vêtements, les soins du corps, le ménage, le travail. *Avez-vous lu Reza ?* relève à maintes reprises le rôle anti-dramatique du rappel de la « présence physique du monde », de la « réalité sensible des choses », du « contact avec l'être physique du réel » [*ibid.* : 68] : « C'est une façon de dire "arrêtons le drame un moment, s'il vous plaît". » [*Ibid.* : 68] Rien à voir avec un comique du « bas corporel », le grotesque ou le carnavalesque. Denis Guénoun pencherait plutôt vers « domestication » du drame. Il remarque ainsi que, chez Reza, les femmes sont plus couramment anti-dramatiques [*ibid.* : 117] (ou « dé-dramatiques » [*ibid.* : 69]) quand les hommes se montrent portés névrotiquement à la tragédie. Mais Guénoun, plutôt que d'insister sur la féminité de l'auteur, rappelle qu'il s'agit chez elle d'un tiraillement intérieur entre nihilisme et optimisme.

Au-delà du comique

Ce combat entre drame et anti-drame, au sein du genre comique, est-il la digne réponse à l'exigence de Denis Guénoun ? Répond-il vraiment à son attente d'une écriture *après* le drame [2005b : 80]. N'est-il pas fâcheux que les ruptures, freins, arrêts ou fuites [*ibid.* : 69-70] aient toujours besoin du drame — de sa menace, de son entame — pour se manifester à l'occasion d'une tension que l'on est bien obligé de nommer dramatique à son tour. (Des personnages *anti-dramatiques* s'opposent ainsi à des personnages *dramatiques*, des femmes à des hommes...¹⁷). Jacques Rancière propose une autre vision des choses même si elle se fonde, sur bien des aspects, sur les mêmes constats que Guénoun. Jacques RANCIÈRE se distingue en cela qu'il ne croit pas utile de stigmatiser la logique du drame pour en proposer une alternative. Il tient

à préciser, avant toute chose, que ce «qui distingue la fiction de l'expérience ordinaire, ce n'est pas un défaut de réalité mais un surcroît de rationalité» [2017:7]. Depuis *La Poétique* d'Aristote, la fiction est :

Un mode de présentation qui rend des choses, des situations ou des événements perceptibles et intelligibles ; un mode de liaison qui construit des formes de coexistence, de succession et d'enchaînement causal entre des événements et donne à ces formes les caractères du possible, du réel ou du nécessaire. [2014 : 11]

Pour Jacques Rancière, le problème ne réside pas dans cette quête — interminable — de rationalité, mais dans l'exclusivité de l'objet de la *mimésis* aristotélicienne : la *praxis*. RANCIÈRE rappelle en effet que la *praxis* ne recouvre pas pour les Anciens (et pour toute la tradition qui en est issue) l'entier du champ des activités humaines :

Elle ne concernait ainsi que ceux qui agissent et attendent quelque chose de leur action. On dira que cela fait beaucoup de monde. Mais c'est le contraire qui est vrai : il était alors [dans l'Antiquité grecque] admis que le nombre de ces sujets est restreint, car la plupart des humains, à proprement parler, n'agissent pas : ils fabriquent des objets ou des enfants, exécutent des ordres ou rendent des services et recommencent le lendemain ce qu'ils ont fait la veille. [2017: 9]

Jacques RANCIÈRE ne remet donc pas en question les ressorts de la rationalité du *muthos*, mais le caractère exclusif et restreint de son domaine d'application :

Dans tout cela, il n'y a nulle attente et nul renversement des attentes, nulle erreur à commettre qui puisse vous faire passer d'une condition à la condition inverse. La rationalité classique concernait donc une très petite partie des humains et des activités humaines. [*Ibid.*]

«Le reste n'était pas jugé digne d'être rationalisé». Il est temps, déclare-t-il, d'annuler la «hiérarchie des fins qui, de toute antiquité, divisait le monde en deux» :

Il y avait ceux qui ne pouvaient avoir d'autre fin que la reproduction au jour le jour de leur existence. Et il y avait ceux qui, étant à l'abri de cette contrainte vitale, pouvaient concevoir des fins plus amples, en inventer les moyens et en prendre le risque.

Rancière ne cherche pas à prôner une rationalisation des activités négligées¹⁸. Pas plus ne cherche-t-il à s'en servir pour provoquer des pannes dans la machine dramatique ou tragique. Il lui paraît

simplement que les enchaînements de l'intrigue (le *muthos*) ont cessé d'être un modèle adéquat, la *praxis* ayant cessé elle-même d'être saisis dans leurs rets. À l'époque moderne, « [l]e monde excède le champ de l'action tout comme le sujet excède le cercle de la volonté. » [2014 : 104] :

La rationalité de l'action s'accorde avec une certaine forme du tout : le tout constitué par un ensemble dénombrable et cohérent de relations [...]. L'action a besoin d'un monde fini, d'un savoir circonscrit, de formes de causalité calculables, et d'acteurs sélectionnés. Or c'est cette limitation qui semble perdue pour les contemporains et les successeurs de Balzac. [2014 : 101]

Il s'agit pour les romanciers de la seconde moitié du XIX^e siècle, d'échapper à la hiérarchie des activités et de représenter « [u]ne communauté d'hommes jouissant d'une égalité sensible » [*ibid.* : 89], de mettre en scène une démocratie sensible » [*ibid.* : 91], « déliée des moyens et des fins de la volonté » [*ibid.* : 80]. Cela suppose d'être attentifs à des *modalités d'existence* [2017 : 121] et de se délivrer des *modalités d'action*. Ce changement d'objet n'est pas sans conséquences. Le nouvel objet a plus à voir avec l'espace et son aménagement qu'avec le temps et sa planification. RANCIÈRE use de plusieurs métaphores pour évoquer ces formes qui échappent à « l'autorité tyrannique de l'intrigue » : la « grande nappe des coexistences qui s'oppose à l'autorité des enchaînements » [2014 : 57] ; le *halo* sensible, la *texture* du présent, le *tissu* des événements sensibles. Surtout, du point de vue des personnages, des « manières d'habiter » le monde [*ibid.* : 14]. Il y a dans *Avez-vous lu Reza ?* des phrases qui entrent en écho avec ces propositions. Ainsi, Denis GUÉNOUN déplore-t-il la restriction du champ de l'action et du drame à ce qu'il appelle un « humanisme intégral » qui néglige l'ensemble du vivant : « Le non-humain nous requiert comme une partie de notre force, de notre vitalité même, comme force vivante qui dispose notre demeure et notre habitation. » [2005 b : 89]

Car c'est bien cela qui agit [...] : le rapport au corps du monde, dans son existence physique élémentaire, rompt la pathétisation et la névrotisation dramatique. Pourquoi ? Parce que le dramatique et la dramatisation resserrent tout le champ de l'expérience dans celui du rapport entre humains, de la sphère interhumaine, dans le face-à-face dont le dialogue est l'expression privilégiée. [*Ibid.* : 67]

Lui aussi s'intéresse à cette question de l'habitat : « Notre mai-

son — notre nature — demande une amitié qui excède ce tout-humain que veut le dialogue.» [*Ibid.* : 89] Il s'agit en somme, comme le suggère RANCIÈRE au détour d'une phrase du *Fil perdu*, d'envisager une « dramaturgie de la coexistence » [2014 : 118]. Mais Rancière bute lui aussi contre la nécessité — au théâtre comme dans le roman — d'une intrigue comme faire-valoir, d'une intrigue qui s'offre à la panne, à la débandade [*ibid.* : 61]. Ainsi, dans la *Promenade au phare* de Virginia Woolf où entrent en conflit deux tyrannies, l'une incarnée par le père (la tyrannie de l'intrigue), l'autre par la mère (la tyrannie du quotidien). L'autre écueil étant de perdre les personnages (la représentation de l'humain) dans la nappe d'un halo stylistique où règne l'Écriture.

Définition du style

La solution serait peut-être de rendre le style aux personnages. C'est ce que propose Marielle Macé dans *Styles, critique de nos formes de vie*. Dès l'introduction, il s'agit de proposer une catégorie destinée à compléter — et non plus à contrecarrer, bloquer, freiner — la logique de la mise en intrigue. En l'occurrence, il s'agit d'ajouter à l'identité narrative de Paul Ricœur : « L'individu est en effet le sujet de régimes d'existence, autant et même plutôt que le sujet d'une histoire » [MACÉ 2016 : 99] :

On n'est pas seulement le sujet d'un récit, on est aussi le sujet de formes de vie, anonymes et partageables, qui nous attachent ou nous arrachent les uns aux autres bien autrement que les événements et les carrefours de nos biographies. [*Ibid.* : 25]

Ces formes de vie (dont on devine qu'elles incluent le travail, le rapport physique au monde ainsi que la vie domestique) seront aussi appelées « modes d'être », « régimes d'existence », « style de vie », « manières de vivre ». Chacun d'entre nous est « sujet d'une manière autant que d'une histoire [...] » [*ibid.* : 312]. La question se pose alors de sa représentation, car les modes de vie sont des enjeux politiques aujourd'hui cruciaux :

L'horizon d'un vivre ensemble repose peut-être en effet sur la façon dont chaque individu peut ou ne peut pas, sait ou ne sait pas « plier » au-dehors de lui-même, imaginer, mais imaginer vraiment d'autres vies que la sienne. [*Ibid.* : 267]

[Cela] suppose que l'on [...] ne tienne donc pas ces phénomènes (façons d'être et d'apparaître, les gestes, les décors, les conduites, les rythmes, les images, les tourments mais aussi les babioles et les futilités de la vie matérielle...) pour des aspects surajoutés à l'existence humaine ou à l'aventure sociale, mais pour l'un des plans où elles se qualifient, se débattent, et même se gagnent. [*Ibid.* : 21]

Mais comment rendre compte, rendre lisible une identité stylistique ? Le théâtre n'est pas mentionné par Marielle Macé, qui a plus de familiarité avec le poème en prose ou l'essai. En revanche, elle désigne un « genre » qu'on dira transmédial (autant que la narration) :

Le documentaire en effet [qui] ne prend pas pour objets des vies mais des formes de vie. [...] On témoigne d'événements, de faits, d'histoires, mais on documente des formes de vie. On témoigne de quelque chose qui survient, mais on documente quelque chose qui persiste, circule, se perd, se transforme, revient : des gestes, des régimes d'existence et des relations, des habitudes, des habitats, des modes de l'exister. [*Ibid.* : 31]

La piste est féconde. Elle permet bel et bien de rendre compte de tout un pan de la production théâtrale actuelle. La scène théâtrale permettrait même de réaliser certains objectifs que Marielle Macé présente métaphoriquement comme une « scène de jugement » où les formes de vie seraient convoquées :

Peut-être ceux qui ont le talent de souffrir des formes du vivre sont-ils les premiers à nous alerter sur les lieux et les dispositifs où ce n'est pas « la vie » qui manque, mais le souci de sa qualification. Ce serait cela, faire comparaître les formes ; non pas seulement pour faire apparaître le « comment » de la vie, mais tenter de le produire coûte que coûte sur une scène de jugement, c'est-à-dire de comprendre quelles vies ces formes soutiennent, quelles vies elles interdisent, et donc de réfléchir un peu mieux à ce à quoi soi-même on tient. [*Ibid.* : 301]

Il reste à souligner ce que cette piste a de commun avec la piste de la comédie que Guénoun a (pour)suivie à travers l'œuvre de Yasmina Reza. Peut-être était-ce pour lui une façon de renouer avec des oppositions anciennes : si le *muthos* était pour Aristote l'âme de la tragédie, l'*ethos* pouvait bien être l'âme de la comédie. L'*ethos* que l'on assimilait sans frais au « caractère » était donc d'emblée repéré comme étant de nature à fonctionner en parallèle (ou plutôt perpendiculairement) avec l'intrigue. Il suffit de ne pas assimiler « caractère »

à «psychologie» ou à «intérieurité» — mais à retrouver dans le terme tout ce que Marielle Macé prend le temps de déplier en revenant à l'étymologie : *habitudes, habitats, habits, costume, coutume*.

On ne se pratique soi-même ici comme style — comme *ethos*, éthiquement — que dans la considération réelle de ces autres pistes du vivre. [*Ibid.* : 109]

On pourrait montrer comment, sur les scènes contemporaines, se multiplient les «portraits» (on peut appeler ainsi, à la suggestion des metteurs en scène, les représentations des manières de vivre). On pourrait aussi montrer comment ceux-ci s'accommodent parfois du récit (ou de fragments de récits), mais qu'ils s'inscrivent le plus souvent dans des formes de composition proches de ce que Hans Thies LEHMANN appelait des *poèmes* ou des *essais* scéniques [2002 : 132-180]. Reste que la nécessité des «portraits», destinés à compléter les indispensables récits, est une question à la fois éthique et politique. C'est ce qui frappe comme une évidence à l'écoute d'un jeune Syrien interrogé dans un documentaire sur les réfugiés de Calais :

[Question] Ton histoire tu as dû la raconter combien de fois ? [Réponse, par le truchement de la traductrice] Oui, tout le monde était intéressé à ce que je raconte comment j'étais arrivé ici, ce qui était arrivé sur mon chemin. Mais personne n'était intéressé par qui j'étais, ce que j'étais avant, qu'est-ce que j'aimais, à quoi je pensais. Pour eux, ils voulaient savoir les événements qui se passaient là-bas, comment les gens sont tués. Mais finalement personne ne m'a demandé, tu vivais comment ? Qu'est-ce que tu aimais ? Comment tu parlais ? Qu'est-ce que tu disais ? Tu es qui toi ? Je ne sais pas si jusqu'à aujourd'hui, quelqu'un m'a posé ces questions ? Pour eux, je suis là pour raconter une histoire, je raconte une histoire, c'est tout. Mais moi, personne ne s'est intéressé à mon histoire, à moi. À ma personne. [FRANCE CULTURE 2018]

Notes

- 1 Pour utiliser le concept (correspondant à la phase nommée *Mimesis II*) de Paul Ricœur — auquel il convient de préciser que Denis Guénoun ne se réfère jamais, pas plus qu'à Gérard Genette.

- 2 Voir Pierre AUBENQUE [1963] : « Aristote nous met pourtant sur la voie : la prudence a pour objet, nous dit-il, le contingent, qui, lorsque nous sommes affectés par lui, a pour nom le hasard ; elle est, d'autre part, sagesse de l'homme et pour l'homme. » [1963 : 30]
- 3 Les comportements humains sont l'objet que d'un savoir pratique (*phronêsis, prudentia*) : « Que la *phronêsis* diffère de la *sophia* — comme la sagesse pratique de la sagesse spéculative — tant par son objet que par sa validité spécifique est le vecteur essentiel du livre VI de *L'Éthique à Nicomaque* : la *phronêsis* ne relève pas du savoir de l'immuable, et nous ne saurions attendre, dans l'ordre des choses humaines, des démonstrations parfaites. La distinction rigoureuse entre le nécessaire et le contingent, le domaine de la scientificité et celui de l'agir, interdit donc l'idée d'une "science" de la pratique ou de la politique » [REVAULT D'ALLONNES 1999 : 82].
- 4 Pourquoi le nécessaire, tout le même ? Parce que l'être humain est aussi un être biologique et physique. Les exemples qu'Aristote donne de la « conséquence nécessaire », dans le cadre d'un syllogisme, sont souvent d'ordre biologique : « Le signe qu'une telle a accouché, c'est qu'elle a du lait » (*La Rhétorique*, Livre premier, chapitre II, 18).
- 5 Les théoriciens de l'époque seront en revanche embarrassés pour interpréter le « nécessaire » aristotélicien.
- 6 *Probabilitas* étant la traduction latine de la vraisemblance (*to eikos*) d'Aristote.
- 7 À moins de croire à l'hypothèse d'un *intelligent design*.
- 8 Chez Jacques TAMINIAUX [1995], Aristote paraît aussi soucieux de ne pas livrer la Cité aux utopistes, à ceux qui appliquent des modèles de « fabrication » (*poiêsis*) et de planification aux sociétés humaines (mais c'est une autre histoire).
- 9 Corneille donne par exemple une interprétation très personnelle de la notion de « nécessaire » dont certains aspects entrent en écho avec les options de Denis Guénoun : « Je dis donc que le nécessaire, en ce qui regarde la poésie, n'est autre chose que le besoin du poète pour arriver à son but ou pour y faire arriver ses acteurs. [...] Le but du poète est de plaire selon les règles de son art. » [CORNEILLE 1999 : 129-130]
- 10 Pour Denis Guénoun, manifestement, l'imprévisible et l'inéluctable sont des qualités d'événements contraires. Pour Aristote et la dramaturgie classique, il semble en être tout autrement : un événement ne semble inéluctable (et donc tragique) qu'aux yeux des personnages incapables de l'anticiper. Il en est tout autrement aux yeux des lecteurs-spectateurs.
- 11 Le terme est utilisé par Corneille, par exemple, dans la célèbre première phrase de *L'Abrégé du martyr de saint Polyeucte*, écrit par Siméon

Métaphraste, et rapporté par Surlius, dans laquelle il est question d'une « ingénieuse tissure des fictions avec la vérité », c'est-à-dire d'un « enchaînement » de « motifs qui les font naître » avec les « événements véritables » et dans l'Argument d'Andromède tiré du quatrième et cinquième livre des Métamorphoses d'Ovide.

- 12 On sait que Corneille cherche à susciter l'admiration des spectateurs. Cet affect éclipse explicitement la pitié et la crainte dans la préface « Au lecteur » de *Nicomède*. Admirable et extraordinaire — car Corneille distingue deux types de vraisemblance : l'ordinaire et l'extraordinaire [1999 : 127].
- 13 Les motifs et les motivations ne sont pas strictement assimilables à des causes.
- 14 Catastrophe : dernière péripétie qui provoque le dénouement de tous les fils.
- 15 À l'acte I, Cinna ignore tout des projets d'Auguste concernant le trône ; à l'acte II, Auguste ne sait rien du complot quand il consulte Maxime et Cinna ; à l'acte III, Cinna ignore tout de l'amour de Maxime envers Émilie au moment où il avoue le contrat qui le lie avec la jeune femme, et ainsi de suite.
- 16 Le *vrai* historique ne rentre pas en ligne de compte. Le *nécessaire* assure, pour sa part, une *certitude* quant aux relations entre causes et conséquences. Guénoun semble parfois assimiler certitude *logique* et certitude *historique* (cette dernière englobant tout ce qui est de l'ordre du « déjà » (déjà passé, déjà écrit)).
- 17 Le même phénomène se produit dans l'œuvre de Michel Vinaver, qui fait l'éloge des « pièces-paysages » contre les « pièces-machines » et qui met en jeu dans ses propres œuvres (comme dans la lecture du répertoire par ailleurs) des personnages « paysages » s'opposant à des personnages « machine ». Il en est de même chez Sarraute, où des personnages « conversation » s'opposent à des personnages « sous-conversation ». Jacques Rancière remarquera le même genre de conflit « métalittéraire » dans le roman moderne (de Flaubert à Virginia Woolf).
- 18 C'est à quoi, au contraire, se seraient vouées selon lui les sciences sociales — appliquant les recettes aristotéliennes (ignorance et erreur des acteurs comprises) à ces activités négligées. Celles-ci correspondent exactement à ce que Hannah Arendt a décrit sous le nom de travail (*ponos*) et fabrication (*poïësis*).

Bibliographie

- AUBENQUE, Pierre [1963]. *La Prudence chez Aristote*. Paris : PUF.
- CORNEILLE, Pierre [1999]. *Discours sur la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire* (1660), in *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. de Bénédicte Louvat et Marc Escola. Paris : GF Flammarion.
- FRANCE CULTURE [2018]. *Creation on air*, Collection voyage sonore (9/28); «Syrie, comment représenter la réalité de la guerre ?», *Loin de Damas*, 24 janvier, minute 28.24. <https://www.franceculture.fr/recherche?q=creation+on+air>
- GUÉNOUN, Denis [2005a]. *Actions et Acteurs, Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2005b]. *Avez-vous lu Reza ?* Paris : Albin Michel.
- LEHMANN, Hans Thies [2002]. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- MACÉ, Marielle [2016]. *Styles, critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard.
- MONTAIGNE [1847]. *Les Essais*, éd. de l'abbé Musart Paris : Périsse Frères.
- RANCIÈRE, Jacques [2014]. *Le Fil perdu*. Paris : La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques [2017]. *Les Bords de la fiction*. Paris : Le Seuil.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam [1999]. *Ce que l'homme fait à l'homme, Essai sur le mal politique*. Paris : Champs/Flammarion.
- TAMINIAUX, Jacques [1995]. *Le Théâtre des philosophes : la tragédie, l'être, l'action*, Grenoble : Jérôme Million.

L'APOCATASTASE SCÉNIQUE

Une hypothèse sotériologique du théâtre

Esa Kirkkopelto

I

Le problème que je considère dans cet article en dialogue avec la pensée de Denis Guénoun concerne la relation suspendue entre la politique et la religion dans le monde contemporain : comment le théâtre occidental, dont les conditions nécessaires Guénoun a cherché à discerner dans ses plusieurs ouvrages et articles, porte-t-il en droit *et* en fait un témoignage sur ce rapport compliqué ? Quels raisons et moyens les pratiques scéniques peuvent-elles nous servir aujourd'hui pour reconsidérer ce lien ?

L'idée de la scène du théâtre comme réconciliateur entre la religion et la politique, l'idée du théâtre comme lieu pour le culte national, date de l'idéalisme allemand. Tout comme les auteurs comme Peter Szondi, Jacques Taminiaux ou Philippe Lacoue-Labarthe l'ont soutenu, cette idée avait un rôle central lors de la naissance de ce mouvement, dans les écrits de Schiller, du jeune Hegel et Schelling au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Aujourd'hui, nous vivons à l'autre bout de cette histoire politico-esthétique. Bien que la culture commerciale et les cultes nationalistes dans plusieurs pays continuent à exploiter avec succès les modèles dramaturgiques et scéniques des siècles passés, la tradition du théâtre moderne n'a simultanément cessé d'inventer de nouveaux modèles pratiques, théoriques et critiques, par lesquels l'auto-affirmation et réflexion scéniques des collectivités humaines peut avoir lieu.

Aujourd'hui, une partie importante de cette invention se passe dans le domaine des pratiques appelées « participatives ». Ces dernières années ces pratiques, dont les formes sont multiples, ont été également

↪ notes, pages 118-119

↪ bibliographie, pages 119-120

critiqué, notamment sur leur affinité inquiétante avec les valeurs de l'idéologie néo-libérale, qui tend à mobiliser et exploiter de façon maximale la main d'œuvre et les ressources créatives et du publique et des artistes eux-mêmes¹. Dans cet article, je tente regarder ce phénomène d'un autre point de vue, et considérer l'inclination vers participation scénique dans un double-éclairage politico-religieux. Là, mon interrogation est inspirée de la remarque de Denis GUÉNOUN, qui dans son essai *Le Théâtre est-il nécessaire ?* [1997] prête attention à la façon dont l'intérêt des gens envers les *pratiques* théâtrales, le « désir de théâtre », s'accroît en même temps que le théâtre comme médium institutionnel perd son importance populaire [*ibid.* : 9-11, 166]. D'après Guénoun, ce n'est pas une coïncidence. Les raisons de cette inclination sont certainement multiples et elles pourraient être analysées de plusieurs points de vue disciplinaires. Mon intention dans cet article est de tirer l'attention aux aspects *sotérologiques* de l'affaire, qui dans le contexte théâtral constituent un lien reconnaissable mais peu étudié entre la politique et la spiritualité. À cet égard le titre choisi — « apocatastase scénique » — rassemble toute ma problématique.

II

J'ai rencontré ce curieux terme grec pour la première fois dans un essai de Walter Benjamin, daté de 1936 et intitulé « Le conteur ». L'essai est dédié comme on sait à l'analyse de l'œuvre de Nikolai Leskov. Le terme lui-même se trouve au point où l'auteur considère le sens politique implicite des contes de fées :

Peu de conteurs ont eu d'aussi profondes affinités avec l'esprit du conte que Leskov. Ces tendances furent alimentées en lui par la dogmatique de l'Église orthodoxe. On sait quelle place y ont conservé les spéculations d'Origène, condamnées par l'Église catholique, concernant l'« apocatastase », c'est-à-dire l'admission de toutes les âmes au Paradis. [BENJAMIN 2000b : 142]

Comme souvent chez Benjamin, les enfants et leur culture constituent un pouvoir déconstructeur implicite par rapport au monde des adultes. Selon lui, les contes de fées ont un sens émancipateur par rapport aux pouvoirs mythiques, à la « mythologie », dont l'auteur

avait mené la critique depuis ses écrits de jeunesse. L'idée politique affirmative, qui en l'occurrence surgit de l'esprit anti-mythologique des contes de fées, est l'apocatastase, l'état paradisiaque, où toute mythologie comme racine du mal, de l'injustice et de la violence, est définitivement abolie.

Littéralement le mot veut dire «reconstitution», «restitution». Dans le contexte cité, il s'associe à l'idée théologique de la salvation universelle, *apokatastasis panton*, dont l'origine réside dans la tradition chrétienne précoce. Voici la définition par Oliver Clément et Mircea Éliade au sujet :

En Orient, Origène a fait de l'apocatastase la *certitude* du salut universel : tous, même les démons, seront restaurés dans leur plénitude originelle après s'être purifiés dans les «éons» infernaux et avoir compris que seul Dieu, et non le mal, peut rassasier leur soif d'infini. [UNIVERSALIS 2018]

Malgré l'aspect fabuleux, l'idée de la salvation universelle et la doctrine correspondante, «l'universalisme», ont une position persistante dans l'histoire de la théologie et la philosophie occidentale, et leur influence s'étend jusqu'à nos jours. D'après les commentateurs, il est impossible de dériver la doctrine directement de *La Bible*, bien que le terme, certes, figure dans le *Nouvel Testament*² et plusieurs de ses vers peuvent être entendus dans l'éclairage universaliste [BAUCKHAM 2012]. La généalogie de l'idée a deux souches majeures, la sotériologie Chrétienne et la philosophie Stoïque. Corrélativement, son acception dans l'histoire dépend de l'emphase on donne soit à son interprétation Chrétienne, qui accentue la nature universelle de l'amour divine, soit à son interprétation grecque, dominée par l'idée cosmologique de l'Éternel retour. Bien que par exemple chez Leibniz, l'apocatastase constitue un aspect intégral de sa *Théodicée*, l'argument du philosophe se fonde pour l'essentiel sur l'idée stoïque de l'histoire de l'univers comme succession infinie des révolutions [FORMAN 2016].

L'autre versant de l'apocatastase, celui qui fonde sur la compassion et l'amour universel, se lie étroitement aux questions concernant la justesse et la crédibilité de la punition éternelle. C'est la raison pour laquelle l'idée vient souvent à la surface dans les discussions sur la théodicée. Bien que, d'après Benjamin, l'universalisme ait retenu son autorité officieuse au sein de la culture russe depuis les Pères d'Église³,

dans l'Occident il a été accepté relativement tard, depuis Schleiermacher (*Der Christliche Glaube*, 1830-1831). Même si la doctrine n'a jamais eu de lieu dans le dogme, il est aujourd'hui largement accepté et soutenu en pratique par les théologiens, officiels de l'église et les croyants dans le monde chrétien libéral [BAUCKHAM 1978]. Ce décalage entre le dogme et l'opinion est d'autant plus intéressant qu'il est silencieusement accepté.

Mais comment le renvoi à cette doctrine théologique est-il à concevoir dans le contexte benjaminien ? Une réponse peut être trouvée dans un écrit de jeunesse de Benjamin qui s'intitule « Sur le programme de la philosophie qui vient ». Dans cet écrit, rédigé en 1917 mais publié en 1963, Benjamin cherche un nouveau point de départ pour la philosophie de l'expérience en dialogue critique avec les néo-Kantiens de l'école de Marbourg et la phénoménologie husserlienne. Plus que dans ses interlocuteurs, la pointe de la critique de Benjamin est pourtant dans les résidus mythologiques de la philosophie de Kant lui-même. La critique de ses résidus que l'auteur en l'occasion appelle l'« épistemo-mythologie »⁴ mène à la redéfinition du rapport entre la foi et le savoir. Afin d'esquiver à la philosophie kantienne son aspect mythologique il faut que la religion ne soit plus considérée comme une sphère indépendante de la philosophie. Contrairement à Kant, qui selon la préface de la *Critique de la raison pure* voulait par son analyse d'« obtenir une place pour la croyance » [KANT 1944 : 24], Benjamin, quant à lui, suggère que dans la philosophie à venir la religion, parmi d'autres modes de l'expérience, devrait être incluse dans « la sphère de la connaissance ». Que Benjamin veut-il entendre par « religion » ici ? Parle-t-il de toutes les religions du monde, ou seulement de la religion judéo-chrétienne ? Sur ce point, je m'appuie sur l'analyse méticuleuse de Peter FENVES :

Le ligne d'argumentation est dans ce cas relativement simple : la critique de l'« épistemo-mythologie » demande l'intégration de la « domaine de la religion » dans le « domaine de la connaissance » parce que *religion* ne veut dire d'autre chose que « l'absence de la mythologie ». Comme le lieu où il n'y a plus d'espace pour aucune espèce de l'épistemo-mythologie, la religion est le nom pour le domaine le plus pure et donc « le plus haut » dans la sphère de la connaissance, sur la base duquel un plus haut concept de l'expérience s'érige.⁵ [2011 : 174-175]

L'interprétation s'entend juste : la religion, n'importe quelle religion, rêve d'une situation où les pouvoirs mythologiques sont censées caduques ! Si la religion et la philosophie peuvent avoir un point de contact, celui-ci réside dans ce *telos* sur-historique et hypothétique. Or, comme la continuation de l'essai de Benjamin l'indique, cette alliance ne va pas sans ramener une transformation dans nos conceptions religieuses. La religion déplacée dans la sphère de la connaissance se mue en *Lehre*. Chez Benjamin, ce terme, qui dans l'allemand signifie à la fois « doctrine » et « acte d'apprentissage » ou « étude », ne concerne pas uniquement la transmission historique de savoir. Elle constitue simultanément le medium commun de toute connaissance, l'expérience empirique, religieuse, historique, juridique et artistique incluse. En l'occurrence, l'idée rassemble l'argument de l'auteur :

Ainsi, l'exigence que nous adressons à la philosophie qui vient peut finalement se résumer dans la formule suivante : sur la base du système kantien, forger un concept de connaissance auquel corresponde le concept d'une expérience dont la connaissance soit la doctrine.

[BENJAMIN 2000a : 194]

Malgré l'apparence, cette conclusion de Benjamin est sans tautologie. En rassemblant tous les objets de son analyse sous le terme de *Lehre*, Benjamin veut indiquer où le fondement de la nouvelle philosophie est à chercher et à découvrir. Celui-ci réside dans l'essence *linguistique* des choses. L'idée de l'ontologie linguistique, dont Benjamin avait esquissé les principes dans son essai de 1916 sur le langage [*ibid.* : 142-165], resurgit également à la conclusion de son essai sur la philosophie de l'avenir. Comme Benjamin le somme, « Kant a entièrement perdu de vue que toute connaissance philosophique trouve son unique moyen d'expression dans le langage, et non dans des formules et des nombres », et que la réflexion de l'« essence linguistique » de la mathématique est une voie envers un concept élargi de connaissance capable d'englober également les autres modes d'expérience, au-delà de la clôture empirique et scientifique établie par KANT [1944 : 193-194]⁶.

Comment ces observations nous aident-elles à saisir l'idée de l'apocatastase dans l'essai sur Leskov ? Déjà à ce stade, il est possible d'esquisser une réponse suivante : Si nous supposons, comme Benjamin le suggère dans sa lecture contemporaine et séculaire de la *Génésis*, que l'univers est né, ou « créé », comme linguistique, alors cette disposition

constitue à la fois la condition de possibilité de toute connaissance et, corrélativement, la destination de toute aspiration individuelle ou collective vers cette connaissance, la *restitution* de toute chose selon leur nature originaires. Dans ce processus d'apprentissage cosmique, il s'agit d'une transition, qui toujours à nouveau prend son départ d'une disposition transcendantale et mène vers une compréhension plus existentielle et singulière — ou bien, dans les termes religieux, de la « chute » au « salut ». Mais, pour le moment, tout cela reste bien entendu très abstrait. Comment, enfin, ledit processus peut-il engager notre existence, non seulement comme êtres connaissant mais aussi corporels, singuliers et collectifs ? En quoi la *Lehre*, comme étude de l'univers, pourrait-elle nous sauver ?

Afin de voir comment ces possibilités deviennent pensables, prenons ensuite en considération les réflexions de Denis Guénoun sur les conditions archi-politiques du théâtre.

III

L'œuvre théorique de Guénoun concernant le théâtre peut aujourd'hui être lue et entendue comme une tentative à répondre à la question fondamentale, qu'il a lui-même présentée dans le titre de l'un de ses ouvrages : *Le Théâtre est-il nécessaire ?* La réponse de l'auteur à cette question est affirmative mais conditionnelle. Le théâtre est nécessaire seulement au cas où il s'entend son lien à son origine, ou à sa « nature » comme on pourrait l'appeler d'après Rousseau. De quelle façon nous devient-il possible de nous saisir cette origine ? Dans un autre ouvrage de l'auteur, intitulé *Après la révolution* [2003] et dédié à la redéfinition du sens de la politique dans le monde actuel, GUÉNOUN revient à sa question à propos de la spectacularisation du monde :

Si le théâtre est nécessaire, c'est *peut-être* par le fait de cet écart possible avec le spectaculaire et le spectacle, qui confère au théâtre un moyen éventuel de critique du spectacle et de la spectacularisation. Car le propre du spectacle est de se poser comme image intégrale, et donc de s'effacer comme pratique. [*Ibid.* : 99]

Dans ces deux phrases beaucoup est dit. Le théâtre est nécessaire lorsqu'il est capable de se rompre avec le spectacle. De cela il s'ensuit

que dans le monde du spectacle qui est le nôtre le théâtre très souvent ne semble pas si nécessaire. Le théâtre, comme art capable de créer de spectacles, des « images intégrales » du monde, est également le médium primaire pour désenchanter les pouvoirs spectaculaires par lesquels nous, comme peuples, sommes gouvernés. Dans la vision de Guénoun, inspirée en l'occurrence et par Brecht et par Rousseau [*ibid.* : 100-101], la pratique scénique est donc intimement liée à la question des conditions de l'émancipation politique, et la manifestation de ces conditions. La pratique théâtrale est nécessaire dans la seule mesure où elle est capable de manifester sa nécessité, qui n'est plus d'ordre logique ou psychologique mais d'un ordre, que Guénoun dans les autres occasions choisit à appeler *transcendental* — nécessité de faire et faire apparaître un « écart » invisible entre l'image et la pratique, écart que dans ce contexte, nous pourrions également appeler *scénique*. Entre la scène et le peuple comme communauté politique réside donc un lien, et ce lien est transcendantal, c'est-à-dire nécessaire pour l'existence et de la scène et du peuple. Le théâtre, un théâtre, s'il est nécessaire, nous envisage avec une question du transcendantal comme notre chose commune, *res publica*. Voilà la thèse qui, comme il me le semble, traverse l'œuvre artistique, philosophique et politique de Guénoun et qui réunit toutes ces trois versants, artistique, philosophique et politique, de sa pensée.

Le développement le plus étendu et explicite de l'auteur à ce sujet se trouve dans son étude intitulée *Enlèvement de la politique. Une hypothèse sur le rapport de Kant à Rousseau*, datée de 1994 et publiée en 2002. Bien que cet ouvrage, consacré à l'analyse du rapport entre Rousseau et Kant, ne parle pas de théâtre, il me semble évident — c'est toutefois mon hypothèse de lecture —, que l'hypothèse présentée dans cet ouvrage constitue un point de départ philosophique important pour les nombreuses remarques ultérieures de l'auteur sur les aspects communautaires, publiques et politiques de la disposition scénique.

L'argument de l'étude de GUÉNOUN est double. D'une part, Kant reconnaît chez Rousseau l'idée du transcendantal, que ce dernier parvient à formuler comme malgré soi et avant la lettre dans le *Contrat social*. D'autre part, et Rousseau et Guénoun se distancient de Kant, dans la mesure où ce dernier dans sa propre pensée politique méconnaît la « généalogie politique » de ce même concept [2002 : 86]. En quoi cette

généalogie consiste-elle ? En quoi le contrat social est-il transcendantal ? Suivons l'argument de Guénoun de plus près.

L'acte de liaison d'un contrat social tel que Rousseau le décrit, se dérobe dans une ancienneté immémoriale, ce qui empêche que l'on puisse considérer son avoir-lieu comme un fait empirique ou historique. Mais le droit du peuple que le contrat établit n'est pas dérivable d'aucune source transcendante ou divine non plus. Par contre, et tout comme GUÉNOUN le caractérise de façon hégélienne, le contrat signifie plutôt la descente de Dieu dans l'immanence du monde, la déroboade de son pouvoir infini par les êtres humains. Entre les mains humaines, ce pouvoir s'avère paradoxale : il transcende toute immanence tout en y restant ; il est là et présent chaque fois qu'un peuple se soulève et se manifeste comme agent de la volonté générale, comme souverain : « Le peuple, *c'est* le geste de se donner à soi-même la souveraineté sans partage. » [2002 : 47] Mais comment un rassemblement empirique et historique des êtres humains peut-il répétitivement et toujours à nouveau se muer en auto-affirmation de la souveraineté populaire ? L'événement n'est ni compréhensible ni possible sans supposer, que ce rassemblement consiste dans une redécouverte d'une origine, qui n'a jamais être présente en fait et qui pourtant, et pour cette raison même, peut servir de condition pour la reprise actuelle du pouvoir. Voilà comment Guénoun formule pour la première fois son hypothèse :

L'originaire *dans* l'actuel, le droit *dans* le fait, articulés dans l'idée reconstruite de la nature de l'homme, *c'est-à-dire, peut-être, en termes kantians, la détermination de sa possibilité*. Car [...] ce que recèle le contrat social, ce qu'il détient en masquant, c'est en dernier ressort l'idée d'une certaine *possibilité* de l'institution (du) politique. [*Ibid.* : 67]

L'instance transcendantale et paradoxale, qui à la fois se donne le fondement et se réalise dans et par le contrat, l'auteur l'appelle une « assemblée pure » [*ibid.* : 44]. Elle n'est pas précédée par aucun sujet mais reste pourtant dépendant du rassemblement effectif des gens. Le contrat n'est pas donc lié entre des sujets libres et autonomes, lesquels par une décision commune se soumettraient à une prétendue volonté générale. Tout au contraire, c'est à travers le contrat, tel un événement transcendantal collectif, que le peuple est reconstitué et se conçoit comme ensemble des sujets politiques. À un moment important de son étude, Guénoun ne manque pas souligner que la liaison

de contrat, « ce passage de l'état de la nature à l'état social » comme Rousseau l'appelle [*ibid.* : 92], *change* ses participants ; elle détient un effet transformant sur eux.

Mais ce n'est pas encore tout. Dans la mesure où l'idée de l'assemblée originaire et pure équivaut à l'idée même du transcendantal, elle se réinscrit également dans l'œuvre critique kantienne, et en particulier dans sa partie théorique et empirique. Cette réinscription, que Guénoun appelle un « transfert », aboutit à receler le corps politique dans un cap épistémologique :

Ainsi le transcendantal résulte-t-il d'une opération double, contradictoire : (ré)intégration du divin dans l'historique comme genèse *a priori*, donc comme corps politique, *et* transfert de ce corps vers l'onto-épistémologie, comme production d'idéalisme. [...] Derrière nos origines pensées [...] se cache un politique immanent, enlevé, absent du monde — et qui, depuis son absence, résiste et veut revenir. [*Ibid.* : 99]

De là, on le voit, il n'y a plus qu'un pas sur la scène du théâtre. Mais c'est également là où réside la possibilité d'un pis-aller historique. Il serait un peu trop facile d'en conclure que le théâtre dans son sens « archi-politique » (c'est le terme utilisé par Guénoun en l'occasion) consiste dans le venir à la présence d'un peuple, même dans le cas où, comme c'est le plus souvent aujourd'hui, il s'agit d'un peuple manquant ou de la « communauté perdue » [NANCY 1990 : 29-35]. Bien que cette idée, d'origine idéaliste, pourrait s'appliquer en fait à un certain nombre et type de spectacles, la disposition, comme nous l'avons vu, n'est pas généralisable. Si un peuple comme source du pouvoir politique se manifeste au théâtre au sens où Guénoun l'entend, cela ne peut se passer que conjointement avec l'abolition du spectacle. Un peuple, s'il se révèle, ne se voit pas. Mais qu'est-ce qu'il voit alors ?

Dans *l'Exhibition des mots* [1998], où GUÉNOUN en 1992 somme ses idées sur la théâtralité jusqu'à cette date, il souligne, certes, qu'au théâtre il est essentiel que les spectateurs soient nombreux et qu'ils se voient, et que le spectacle donne à l'auditoire une occasion de sentir sa présence multiple [1998 : 13]. Mais cette disposition pratique fondamentale n'est jamais qu'un point de départ pour la performance. Il faut au moins deux choses en plus, avant que nous ne soyons véritablement au théâtre. Premièrement, les acteurs doivent faire leur entrée. Cette entrance constitue une interruption dans l'ensemble des spectateurs.

Le cercle des spectateurs est coupé par l'arrivée de ces gens étranges et souvent aussi étrangers [*ibid.* : 16-17]. Si l'auditoire constitue une communauté, les acteurs y sont définitivement des intrus. Il y a millier de façons différentes dont les choses peuvent s'arranger ensuite, mais aucune d'elles n'envahit le pouvoir du premier choc causé par cette arrivée, dont l'attente a initialement rassemblé ces gens ensemble.

La deuxième condition identifiée par Guénoun est à premier écoute plus surprenante. Le théâtre selon son étymologie est un lieu *d'où regarder*. Qu'est-ce qu'il donne à voir ? Selon Guénoun ce sont les éléments *linguistiques*. Le texte et les mots qui par leur nature sont invisible deviennent visibles lors de leur incarnation scénique : « Le théâtre veut le corps, et la voix. Il veut la parole même, dans l'acte de sa profération. Et il veut la voir. » [*Ibid.* : 27] Une exigence de la visibilité qui, selon toute probabilité, va au-delà du spectaculaire.

Laquelle de ces deux conditions est-elle la plus élémentaire ? Denis Guénoun ne donne pas de réponse explicite. En revanche il commence aussitôt à parler comme s'il s'agissait de l'une et même chose. Supposons donc qu'il en est ainsi et que, en fin de compte, ce sont les mots qui entrent sur scène et qu'ils surprennent leur spectateur par leur apparition. Afin que cela ait lieu, il faut cependant un médiateur, à savoir l'acteur comme porteur des mots : « L'acteur est la source de la théâtralité. Il est le point de passage du mot vers le corps, le lieu d'interruption, de jaillissement du mot vers l'espace visible de la scène. » [*Ibid.* : 32]

Trois choses à la une : l'arrivée des acteurs dans la communauté hypothétique des spectateurs, la transposition du texte sur scène (sa mise en scène) et l'incarnation des mots par l'intermédiaire des acteurs. Déjà à ce stade nous pouvons constater comment le théâtre implique *une transformation dans la visibilité* : de l'image intégrale vers le devenir visible des mots, du spectacle vers la manifestation de la pratique de l'articulation. Jusqu'à quel point pouvons-nous généraliser cette disposition ? Est-ce que tout théâtre est à concevoir comme incarnation textuelle ? N'y a-t-il beaucoup de formes du théâtre où la langue et le texte ou bien font défaut ou bien ont un rôle secondaire ?

Retenons pour un moment l'hypothèse de Guénoun et demandons comment cette idée se lie à et se soutient de la présupposition

précédente, non pas moins important, concernant la présence multiple des spectateurs. Pour le comprendre, je retourne à l'hypothèse de l'*Enlèvement de la politique*, selon laquelle la genèse politique du transcendantal s'évade et se recèle chez Kant dans l'« onto-épistémologique » [GUÉNOUN 2002 : 86]. Autrement que Guénoun le présente dans la conclusion de son étude, ce transfert ne doit pas signifier uniquement le recèlement d'un sens politique potentiel, mais il peut également être entendu comme extension de ce potentiel envers les modes d'expérience empirique. En effet et comme je veux le soutenir, quelques moments dans la première *Critique* confirment la conclusion de Guénoun. Or, dans la mesure où ils le font, ils nous permettent également à penser d'une nouvelle manière le fondement multiple de l'expérience comme « assemblée pure ».

IV

Dans l'« Analytique transcendantale » de la première *Critique*, Kant cherche à découvrir les règles ou les « principes », selon lesquels les objets sont constitués dans l'expérience empirique, quotidienne aussi bien scientifique. À propos de la « Troisième analogie de l'expérience », il s'agit de définir la règle qui gouverne l'emploi de la catégorie de la « communauté ». Conjointement avec la « substance » et la « causalité », cette catégorie contribue à la détermination de l'action d'un objet empirique dans l'espace et le temps par rapport aux autres objets. La règle ou le principe en question s'entend par conséquent : « Toutes les substances en tant que simultanées sont dans une communauté universelle c'est-à-dire dans un état d'action réciproque. » [KANT 1944 : 195]

La détermination somme toutes les trois « analogies » : la communauté consiste dans les substances qui, mutuellement, sont et des causes et des effets des uns des autres. Mais cela n'est pas encore le dernier mot de Kant sur la communauté dans la première *Critique*. Un peu plus loin, concernant les preuves soutenant ce principe, Kant fait une remarque suivante :

Le mot *Geimenschaft* (communauté) a deux sens en allemand et peut traduire aussi bien *communio* que *commercium*. Nous l'employons ici dans le sens du second, dans celui de communauté dynamique sans

laquelle communauté locale (*communio spatii*) ne pourrait jamais être connue empiriquement. [*Ibid.* : 197]

Bien que Kant en l'occurrence donne la primauté à la détermination empirique, les deux modes d'être ensemble ne s'excluent pas. Les communautés locales sont bien existantes, mais nous n'en pouvons rien savoir empiriquement sans les déterminer catégoriquement, en tant que commerce causale entre ses composants. La communauté comme *communio*, c'est-à-dire la coexistence des objets dans un même espace et temps, a sa source ailleurs que dans l'entendement théorique. Elle relève de l'unité de l'aperception qui, en gros, s'occupe de l'unité et la totalité esthétique de l'expérience théorique, c'est-à-dire de l'ouverture de la « communauté subjective ». Kant formule cela explicitement un peu après :

Dans notre esprit [*Gemüthe*] il faut que tous les phénomènes, en tant que contenus dans une expérience possible, soient en communauté (*communio*) d'aperception, pour que les objets puissent être représentés comme liés par la simultanéité d'existence, il faut qu'ils déterminent réciproquement leur place dans le temps et forment ainsi un tout. [*Ibid.* : 198]

Nous ne devons pas suivre l'argument de Kant plus loin pour faire ce simple constat : L'expérience empirique ne peut se faire sans supposer le parallélisme entre *communio* et *commerce*, lesquels ensemble nous procurent une idée du « tout » soit comme « monde » soit comme « nature ». Or, puisque ces deux dimensions ont deux sources différentes, elles ne peuvent jamais coïncider ni être présents en même temps dans notre expérience cognitive. L'aliénation qui règne ici est constitutive, transcendante. Comme on peut le remarquer en conformité avec l'argument de Guénoun, il y aurait là un clair point de départ pour une analyse de la politique de l'expérience que Kant pourtant ne tente jamais, ni ici ni ailleurs. Pourtant, si cette division transcendante à l'apparence « théorique » était déplacée dans le monde social, elle y produirait aussitôt une division politique, un état d'aliénation qui pourrait être articulé et qui pourrait se manifester de plusieurs façons.

Il nous suffit de nous rappeler, par exemple, les analyses par lesquelles Étienne Balibar a soutenu sa « proposition » de l'« égaliberté » : comment le statut *juridique* et civique de l'homme — son « droit aux

droits» — est dans la tradition politique moderne et européenne toujours à nouveau identifié avec son statut *communautaire*, comme membre égal d'un groupe sans différences anthropomorphiques, bien que, en fait, ces deux statuts soient toujours en décalage [BALIBAR 2010]⁷. La crise des réfugiés nous sert aujourd'hui d'un exemple malheureux et tangible des conséquences de cette incongruence.

Cette analyse, si elle est valide, porte du soutien pour l'argument de Guénoun, selon lequel l'expérience humaine est *politiquement* constituée et conditionnée : dans l'aliénation *politique* actuelle entre l'être-ensemble et les droits de citoyen, et dans l'aliénation *transcendantale* entre *communio* et *commerce*, il s'agit au fond de la même chose. Mais qu'est-ce que cette « chose », enfin ? Et comment nous est-il possible de l'observer ? Est-ce que c'est le théâtre qui finalement nous y sert un médium ?

V

Donnons un exemple. Nous pourrions bien imaginer des spectacles, où les acteurs qui arrivent sur scène représentent des réfugiés. Ou bien l'ensemble des acteurs est constitué des réfugiés authentiques, dans lequel cas le spectacle qui suit consiste dans les scènes de leur vie supposée réelle. Ces derniers temps, on a fait et vu pareils performances partout en Europe, en France tout comme en Finlande. Un groupe des intrus arrive au milieu d'une communauté homogène et anonyme des spectateurs - une des conditions de base de la théâtralité identifiées par Guénoun a donc été remplie. Mais pas encore la seconde, plus problématique, qui exige l'incarnation et le devenir visible des mots. Le sens politique du spectacle ne se réduit pas à son contenu politique explicite. Il s'agit plutôt de comprendre comment une certaine archi-politique se cache dans n'importe quel acte *scénique* au sens rigoureux, c'est-à-dire compte tenu de son pouvoir critique transcendantal, et indépendamment du fait si le sujet du jeu est politiquement conscient et progressif ou non.

À ce niveau, on pourrait penser et imaginer, que le théâtre arrive au bord de ce clivage qui scinde nos communautés en deux, ou qui nous scinde en tant que membres de celles-ci ; que le théâtre en

quelque sorte remplit la rupture en question et réconcilie ces bords. Mais en quoi cette réconciliation consisterait-t-elle ? S'il s'agit d'une « synthèse », elle ne peut plus être d'ordre épistémologique au sens kantien entre la perception et le concept. Mais y a-t-il des synthèses épistémologiques d'une autre espèce ?

C'était également une des questions de Benjamin qui dans son essai de 1917 cherchait à régler ses comptes avec la tradition kantienne. Selon Benjamin, les résidus mythologiques de cette tradition se liaient d'une part à la croyance, d'après laquelle l'objet est opposé au sujet et que le sujet est influencé par l'objet et, d'autre part, à la manière dont cette forme particulière de la conscience est rendue le model et la mesure pour *toute* conscience possible. Par rapport à cette « épistemo-mythologie », la philosophie à venir et anticipée par BENJAMIN envisage une tâche opposée :

La tâche de la future théorie de la connaissance est de trouver pour la connaissance une sphère de totale neutralité par rapport aux concepts de sujet et d'objet ; autrement dit, de découvrir la sphère autonome et originaire de la connaissance où ce concept ne définit plus d'aucune manière la relation entre deux entités métaphysiques. [2000a : 187]

Par sa notion de la « sphère de totale neutralité » Benjamin renvoie à une manière hypothétique de rencontrer les choses selon leur aspect singulier et temporel, dans un continuum des expériences différentes. Cette sphère capable de fonder les diverses expériences dans un nouveau système de connaissance consiste, comme nous l'avons déjà entrevu, dans le langage :

Kant a entièrement perdu de vue que toute connaissance philosophique trouve son unique moyen d'expression dans le langage, et non dans des formules et des nombres. [...] Un concept de connaissance acquis par une réflexion sur l'essence linguistique de celle-ci [c'est-à-dire la mathématique] forgera corrélativement un concept d'expérience qui englobera aussi des domaines que Kant n'a pas vraiment réussi à intégrer dans un ordre systématique. Parmi ces domaines le plus élevé est celui de la religion. [*Ibid.* : 194]

À ce point, le dialogue que j'ai tissé entre Benjamin, Guénoun et Kant nous ramène finalement à notre point de départ, c'est-à-dire à la question de l'apocatastase comme point d'intersection entre la philosophie et la religion.

Si nous gardons encore dans l'esprit la conclusion antérieure de Peter Fenves, selon laquelle la religion pour Benjamin est une dimension d'exister délivrée de la mythologie, alors il semble possible de conclure : l'apocatastase au sens benjaminien signifie un état où toutes les choses se retrouvent et se rencontrent selon leur essence linguistique. Elle constitue un mythe anti-mythologique, où nos aspirations religieuses et épistémiques peuvent se réunir. Cette idée a rappelé de son effectivité à travers l'histoire, non seulement au sein de diverses sectes et orientations religieuses, mais également sous la forme de la fiction, comme par exemple dans les fables de Leskov. Jusqu'à quelle mesure cette idée est effective également au théâtre ? En quoi la scène pourrait-elle conçue comme un médium sotériologique au sens où Benjamin l'entend ?

Le rapprochement de Guénoun et de Benjamin sur ce point peut clarifier les positions de tous les deux : il nous permet à penser comment la communauté politique et la communauté scénique se réunissent dans leur tentative pour *surmonter le transcendantal* comme dimension nécessairement mythologique et aliénée, qui divise les choses en « nous » et les « autres » et les oppose les uns aux autres. La précondition de cette nouvelle compréhension consiste cependant à concevoir le langage d'une nouvelle manière. L'univers où non seulement les hommes mais aussi tous les êtres sont nés dans le langage est bien entendu très différent de l'univers où les Lumières nous a introduit et qui, depuis, a été forgé par les sciences et la technologie modernes. Or, comme notre lecture de Benjamin et Kant le suggère, *ce n'est pas un autre univers*. Et le théâtre, tel qu'il s'est articulé dans les écrits de Guénoun, peut nous servir d'un médium pour l'étudier, une dimension de *Lehre*, telle que celle-ci s'effectue et s'articule dans les écrits de Benjamin.

L'incarnation scénique des mots, le devenir visible du langage n'est donc plus une affaire contingente, mais l'avoir-lieu du langage « lui-même », un événement qui nous permet de nous dégager de notre point de départ transcendantal et nous déplacer vers la coexistence linguistique, corporelle et singulière entre les choses, telle « une sphère de totale neutralité », comme Benjamin l'appelle, ou l'« assemblée pure » chez Guénoun. Le moment d'incarnation des mots effectué par un comédien — amateur ou professionnel — commence ce déplacement

toujours à nouveau. Aussi peu que les sujets autonomes précèdent le moment de liaison du contrat social, aussi peu un corps quelconque peut exister avant son articulation. Le jeu scénique constitue un moment de retour et de rétablissement de cet événement, qui n'a jamais eu lieu comme tel et qui, pour cette même raison, ne cesse de retourner, peut être répété. Il s'agit d'un partage qui ne se dirige pas vers quelque chose de déjà existant, à une « origine » supposée redécouverte, mais au langage entendu comme un médium et une pratique sotériologique, qui *transforme* celui qui la pratique en tant qu'être singulier, et qui sous-tend nos activités politiques, théoriques, religieuses et artistiques explicites.

Notre cécité factuelle à la nature « archi-politique » de cette répétition peut avoir plusieurs raisons que ce contexte ne me permet pas d'analyser. La possibilité ou l'option à la fois artistique, politique, religieuse et théorique que ces considérations laissent ouverte semble pourtant évidente. Elle consiste dans un déplacement d'attention concernant ce qui se passe sur scène et ce qui y importe aujourd'hui. Au lieu de manifester toujours à nouveau la mutabilité infinie et miraculeuse de l'être humain, nous pourrions désormais envisager la scène plutôt comme une dimension pour nous rapprocher de l'essence linguistique de toute choses, non seulement humaines, et ainsi de poursuivre un processus, ou une « levée », dont les multiples « enlèvements » et « soulèvements » historiques jusqu'alors n'ont été que des symptômes.

Notes

- 1 Je me réfère aux écrits de Claire Bishop, Adam Alston, Jen Harvie et Boyana Kunst à ce sujet.
- 2 Par exemple Saint-Pierre parle « du temps du rétablissement de toutes choses dont Dieu a parlé autrefois » (*in tempora restitutionis omnium quae locutus est Deus*; *Actes des apôtres*, 3 : 21 ; cf. 1 Corinthiens 15 : 28). L'épître de Saint Paul pour les Corinthiens semble revenir à la même idée : « Et lorsque toutes choses lui auront été soumises, alors le Fils lui-même sera soumis à celui qui lui a soumis toutes choses, afin que Dieu soit tout en tous » (1 Corinthiens 15 : 28). Pour les autres occurrences bibliques correspondantes, consulter Richard BAUCKHAM [1978 : 47-54].

- 3 Une version moderne de cette tradition est sans doute le « cosmisme » russe, l'idée sotériologique matérialiste, selon laquelle la surcroissance de la population oblige l'humanité de s'élargir dans l'espace. On a soutenu que cette idée, forgée déjà vers la fin du XIX^e siècle, a motivé le développement de la technologie spatiale en Russie à son stade de naissance. Voir GROYS & VIDOKLE [2018].
- 4 Maurice de Candillac et Pierre Rusch ont traduit ce terme comme « mythologie de la connaissance » [BENJAMIN 2000a : 185].
- 5 « The line of argument is in this case relatively simple: the critique of “epistemo-mythology” requires the integration of the “domaine of religion” in the “domaine of knowledge” because *religion* means nothing other than: “the absence of mythology”. As the place in which there is no room for epistemo-mythology of any kind, religion is the name for the purest, hence the “highest” domain within the sphere of knowledge, on the basis of which a concept of higher experience arises. »
- 6 Ces mots résonnent aujourd'hui de façon intéressante s'ils sont comparés aux thèses de Quentin MESSAILLOUX [2006] sur le réalisme spéculatif.
- 7 L'auteur revient également à la distinction entre communauté et commerce à propos de l'incompatibilité entre la « fraternité » et la « propriété » [2010 : 74].

Bibliographie

- BALIBAR, Étienne [2010]. *La Proposition de l'égaliberté*. Paris : PUF.
- BAUCKHAM, Richard [1978]. « Universalism : A Historical Survey », in *Temelios*, 4-2, p. 47-54.
- BAUCKHAM, Richard [2012]. « L'espérance de la réconciliation universelle », *La Revue réformée*, n° 264, t. LXIII : <http://larevuereformee.net/articlerr/n264/lesperance-dune-reconciliation-universelle>.
- BENJAMIN, Walter [2000a]. *Œuvres*, t. I. Paris : Gallimard.
- BENJAMIN, Walter [2000b], *Œuvres*, t. III. Paris : Gallimard.
- FENVES, Peter [2011]. *Messianic Reduction, Walter Benjamin and the Shape of Time*. Stanford : Stanford University Press.
- FORMAN, David [2016]. « The Apokatastasis Essays in Context. Leibniz and Thomas Burnet on the Kingdom of Grace and the Stoic / Platonic Revolutions » in WENCHAO, Li (dir.), *Für Unser Glück oder das Glück*

- Anderer. Vorträge des X. Internationalen Leibniz-Kongresses.* Hildesheim / Zurich / New York: Georg Olms, p. 125-137.
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Circé.
 - GUÉNOUN, Denis [1998], «L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre», *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie.* Paris : Circé, p. 9-43. Initialement publié sous la forme d'un essai. Paris : Aube, 1992.
 - GUÉNOUN, Denis [2002]. *L'Enlèvement de la politique. Une hypothèse sur le rapport de Kant à Rousseau.* Paris : Circé.
 - GUÉNOUN, Denis [2003]. *Après la révolution. Politique et morale.* Paris : Belin.
 - GROYS, Boris, VIDOKLE, Anton (dir.) [2018]. *Kosmismus.* Berlin : Matthes & Seitz.
 - KANT, Emmanuel [1944]. *Critique de la raison pure*, trad. Tremesaygues et Pascaud. Paris : PUF.
 - MESSAILLOUX, Quentin [2006]. *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence.* Paris : Seuil.
 - NANCY, Jean-Luc [1990]. *La Communauté désœuvrée.* Paris : Christian Bourgois.
 - UNIVERSALIS [2018]. «Enfer et paradis», en ligne.

DRAMATURGIE DE LA FAILLE

Pour dépasser trois limites

Patrick Suter

L'œuvre de Denis Guénoun, que le présent ouvrage célèbre dans sa diversité, invite à franchir les frontières qui séparent les genres, et c'est dans son écho que je me permettrai de développer ici un propos au statut mixte. Les pages qui suivent tresseront en effet trois fils, à la croisée d'une part — bien évidemment — de la pensée théorique de Denis Guénoun, d'autre part de considérations critiques sur quelques écritures théâtrales contemporaines, et, enfin, de réflexions sur ma propre écriture théâtrale. En évoquant cette pratique d'écriture, je n'oublierai pas cependant Denis Guénoun, puisqu'il l'a éclairée grandement, sans que j'aie eu l'occasion auparavant de le lui dire — ce dont je lui sais infiniment gré.

Ce faisant, j'aurai à réfléchir à *trois limites*.

I

Une « dramaturgie de la faille » : voici une expression dont s'est servi Denis Guénoun lors d'une conférence intitulée « Le théâtre après le cinéma : problèmes d'écriture orpheline », durant laquelle j'ai eu l'occasion pour la première fois d'être confronté à sa pensée¹. Il avait évoqué une telle dramaturgie dans la conclusion de sa conférence, tout en semblant douter de son avenir. Je le cite dans la version écrite : « Qui sait si une existence réelle peut se jouer ailleurs que dans le creux du texte, ses failles, et donc plutôt dans sa venue à la scène que dans sa dramaturgie ? La dramaturgie de la faille porte souvent la marque d'un certain artifice pirandellien. » [GUÉNOUN 2005 : 64]

↪ notes, page 133

↪ bibliographie, pages 133-134

Il n'est guère étonnant que cette expression — énigmatique, et dont je n'ai peut-être pas percé l'énigme, mais que j'ai du moins interprétée — ait alors retenu mon attention. À cette époque, effectivement, j'étais en train d'écrire un texte pour le théâtre intitulé précisément *Faille* [SUTER 2005]. Par dérision, je pourrais dire qu'un tel constat sur une « dramaturgie de la faille » menaçait ce que j'étais alors en train d'écrire, puisque j'en étais apparemment encore à la « faille », alors que Denis Guénoun semblait prétendre que cette dramaturgie reposait uniquement sur un « artifice ». Mais, heureusement, dans l'un et l'autre cas, le mot « faille » n'avait pas le même sens.

De mon côté, j'organisais un texte dont les différentes parties constituaient une série de variations autour du mot « faille » — que, par écho à Peter BROOK, je pourrais comprendre comme mon espace vide [1977]² (imaginaire), lequel a laissé la place plus tard à la frontière [SUTER 2014]. L'organisation de ce texte repose sur un principe de choralité, des voix entretissant, entremêlant les différentes séquences du texte, leur variété découlant d'une organisation rythmique. D'une partie à l'autre, les « failles » évoquent sur le plan thématique entre autres des fissures dans des murs ou sur un trottoir d'une ville asiatique, le tissu appelé « faille » que l'on rencontre fréquemment dans *La Dernière Mode* de Stéphane Mallarmé, ou encore les lézardes que découvre Kurt Schwitters dans les villes qu'il arpente, et dans lesquelles il rassemble les rebuts divers dont il constituera ses collages. Ainsi, les différentes voix qui se relaient abordent peu à peu des pans variés de l'espace, du monde et des textes, qui se répondent — le texte devenant *théâtral* par sa polyphonie, *poétique* par son organisation rythmique, et *narratif* par ses moments de récit. Tout à la fois, l'assemblage est ici suffisamment lâche pour que les virtualités diverses de la faille s'entendent autant que le mouvement de leur succession (que le récit).

Denis Guénoun utilisait pour sa part l'expression « dramaturgie de la faille » à la fin d'une conférence où il avait rappelé l'importance, dans les dernières décennies, d'un théâtre montrant l'impossibilité de la représentation, de l'histoire, de la locution, de la cohérence — théâtre dont on peut trouver des exemples dans la dramaturgie dada et surréaliste, ou dans le *Théâtre de chambre* de Tardieu, ou encore dans le théâtre dit « de l'absurde ». C'est ce théâtre qu'a analysé Robert Abirached tout au long de *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*,

et que Denis GUÉNOUN nomme « crise du drame » [2005 : 27,72]. Or, dans sa conférence de Genève, Guénoun soutenait que le théâtre actuel s'inscrivait dans une problématique différente d'une telle esthétique — dont Beckett, en menant son expérience jusqu'à une limite pratiquement indépassable, avait été le représentant le plus rigoureux.

Il se trouve que cette analyse rejoignait une intuition personnelle, mais non formulée de façon systématique — et vécue en ce qui me concerne secrètement, de façon presque coupable, comme une pensée honteuse, tant le canon du théâtre de la « crise du drame » s'était imposé depuis les années cinquante. Il m'apparaissait donc très important d'entendre Denis Guénoun soutenir que le théâtre d'aujourd'hui se situait *après* celui qui s'employait à diagnostiquer la crise des représentations, et qu'il apparaissait dans son surgissement, c'est-à-dire dans sa « venue à la scène » plus que dans sa « dramaturgie » [*ibid.* : 64] — ce qui présentait cette dramaturgie nouvelle pour ainsi dire à l'état naissant, et laissait place à son invention. De mon point de vue, ajouterai-je, il ne s'agissait pas tant de récuser ce « théâtre de la crise du drame » que d'essayer de passer à autre chose après l'avoir assimilé. Il serait donc possible, dans le texte de théâtre, de souligner le caractère aléatoire des représentations, ou la difficulté de toute narration ; mais ces éléments ne constitueraient plus l'objet principal du texte théâtral, qui pourrait s'intéresser à des objets différents : au réel dans sa complexité, ou aux diverses versions de l'histoire, ou à la langue et à ses accroc, ou encore au rêve — ces diverses approches pouvant être combinées.

Ce théâtre d'après la crise du drame, dans la pensée de Denis Guénoun, ne pouvait du reste pas correspondre à une « restauration », et il s'en est expliqué dans un texte intitulé « Objection au retour » [*ibid.* : 27-31]. Impossible selon lui de revenir à un théâtre fondé sur l'histoire, la fable ou le mythe, sur lesquels s'était construite toute la tradition du théâtre occidental telle que l'Antiquité l'avait léguée — et qui, par la suite, a influencé la poétique théâtrale européenne dès la Renaissance, la *Poétique* d'Aristote restant le modèle de référence. C'est que la crise du drame avait précisément montré la faillite de ce système. Selon Denis GUÉNOUN, en effet, le système aristotélicien, dans lequel « "l'histoire" est posée comme "âme" de la tragédie », « est aujourd'hui irrévocablement rompu » [1997 : 22-41] — l'homme contemporain prenant ses distances par rapport à une pensée du destin, ou de la nécessité.

II

Mais que reste-t-il quand le théâtre se retrouve dépourvu de la fable et des personnages, c'est-à-dire de ses constituants traditionnels principaux ? Ce que Denis GUÉNOUN appelle le « jeu », qu'il définit comme « exhibition du corps lui-même » — lequel évolue selon un modèle pouvant être assimilé à celui de la danse [1997: 145-147] —, ou encore comme « exhibition des mots » (notion qui a constitué le titre d'un de ses précédents essais [GUÉNOUN 1992a]).

Selon GUÉNOUN, en effet, « la vérité du texte théâtral est désormais, intempestivement, *poétique* ». Et sans doute, ajoute-t-il, « elle l'est de longue date », mais « s'offre aujourd'hui à nu » [1997: 148]. Dans cette perspective, « les acteurs redeviennent rhapsodes, leur travail est de phrasé, de respiration, d'exhibition des ressources physiques d'une langue » [*ibid.* : 149] ; et l'écriture contemporaine « doit s'offrir comme écriture du jeu », fondée sur un « respect de soi, d'abord, et de sa propre constitution comme poétique » [*ibid.* : 156].

Denis Guénoun invoque donc l'émergence nécessaire d'un nouveau paradigme affectant l'ensemble de la création théâtrale, laquelle ne serait plus régie par les situations dramatiques et les personnages. Pour autant, une telle proposition n'implique pas que ces éléments soient simplement appelés à disparaître³ :

On n'entend pas [...] que l'écriture doive nécessairement s'interdire les situations, les personnages, la dramaticité. Mais ce ne peut être la dramaticité, les situations, les personnages qui la valident. Ce devrait être une évidence depuis des décennies. Après tout, le plus notable de l'écriture depuis un quart de siècle ne peut en aucune façon être compris, ni décrit, à partir des seuls canons du drame. Ce qui vaut dans Beckett, Bernhard - ou d'autres, plus récents -, ne s'analyse pas dans le registre clos des actants et des péripéties. [*Ibid.* : 155-156]

III

Cette « exhibition des mots » dont parle Denis Guénoun, conjointe à l'exhibition du corps, est exemplairement illustrée par l'écriture de

Valère Novarina, à laquelle il s'est du reste intéressé de très près. Difficile en effet d'imaginer meilleur exemple de monstration des mots — qui commence chez Valère NOVARINA dès qu'il lit lui-même en public, en présentant le feuillet presque comme un prêtre le ferait du pain et du vin. Des titres comme *Le Babil des classes dangereuses* [2011 : 155-330], *Le Drame dans la langue française* [1989 : 27-64], *Devant la parole* [1999], *Le théâtre des paroles* [1989], *Le Vivier des noms* [2015], ou encore *Observez les logaèdres* [2014], attestent de ce désir d'*exhiber* le langage. Et, dans l'ensemble du théâtre de Valère Novarina, c'est bien l'espace de la langue qui est présenté ou sans cesse réinventé. Il importe d'en rappeler quelques éléments⁴ pour situer la spécificité de son apport.

Chez NOVARINA, procédant du corps, la parole se met à imaginer *par elle-même*, donnant naissance aussi bien à un imaginaire *de la langue* qu'à une *langue imaginaire*, inédite et inouïe. La langue — et tout d'abord l'organe contenu dans la bouche — bouge, s'invente de façon nouvelle, et c'est certainement là l'aspect le plus spectaculaire de son œuvre, depuis longtemps mis en évidence par la critique, qui a insisté sur les néologismes ou les glossolalies. La grammaire est quant à elle imaginée de façon neuve. Ainsi est modifié l'ordre immuable selon lequel sont énoncés les pronoms : «J'résume ma vie en trois cailloux. Vous, moi, lui. Tu, je, il» [2014 : 216] Les pronoms personnels sont complétés par une «quatrième personne du singulier» qui n'est autre que Dieu [*ibid.* : 308]. Les expressions figées, ou simplement probables, sont modifiées par substitution d'un mot attendu par un autre : «L'évêque de Saint-Brieuc» a été «récemment lavé de tout soupçon d'*anthropophilie*» [*ibid.* : 205]. La liste des mots ne se résume nullement à celle que fournit le dictionnaire, cette langue ne cessant de s'ouvrir à des néologismes : «La question sera posée par [...] le Sous-président commémoratif des Sociétologues en saucietologie.» [*Ibid.* : 209] Ainsi naissent de «*toutes nouvelles couleurs* : [...] la couleur tranchement, la couleur morieu, la couleur galoume, la couleur dardel, la couleur rulge, la couleur dolève» [*ibid.* : 262]. En général, les morphèmes peuvent être réagencés et engendrer de nouveaux mots : «[J'ai été] [...] résol-veuse-signaux-maximaux chez Plumefax [...], démonodologiste à station Matmut.» [*Ibid.* : 183] Les mots peuvent changer de catégorie grammaticale, par exemple lorsque le «crime» donne lieu au verbe «crimer», ou lorsqu'un personnage de *L'Acte inconnu* demande de réci-

ter « le verbe *douleur* » [2009 : 99]. Les confusions entre catégories sont parfois saisissantes, en particulier lorsque « la lumière nuit » [*ibid.* : 298], la collusion entre le verbe « nuire » et l'obscurité de la « nuit » ayant lieu aussi bien entre des catégories contraires du point de vue sémantique qu'entre des mots de nature différente. Quant aux conjugaisons, elles peuvent varier, comme dans cette scène merveilleuse de *L'Acte inconnu* où un « laboureur » est confronté par la « machine à dire beaucoup » (dans le rôle d'un maître d'école) au cauchemar de devoir conjuguer :

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP : Procédez les verbes. Procession du verbe ! Déclinez le verbe croire, le verbe clore et coudre, le verbe croître et le verbe clouer !

À quoi le laboureur répond en multipliant les fautes :

LE LABOUREUR : Ah que je clusse, qu'il cru, que je clouerasse, que je cludu qu'il clususse ; ah qu'il croie que je le coule, s'il n'eût pas trop su couler il me claudula : je n'eusse pas cru couler ce qu'onques je cludurusse : qu'on-je eux-je clésu ce que qu'j'véloclususse croire ! [2007 : 98-99]

Enfin, et pour m'en tenir à cet aspect, il arrive que la langue devienne un pur babil, une pure glossolalie, ou mieux une écholalie. Car loin d'être confronté à la sanction d'un maître, le laboureur, par-delà toute censure, en vient à élaborer une langue où se manifeste la seule jouissance de parler, la pure libido orale qu'évoque la fin de sa réplique :

LE LABOUREUR : Nihil-dablidébili-mahil débli bladé-boladi noméli mélisible-bladémi-nihil bladé dolomi-véléné milisi blido-lablé blido mélano admissible-véolidélo libla débli libide-bli-dilibidinal. [*Ibid.* : 100, je souligne]

Mais alors, on le comprend sans doute : si Beckett constituait une limite dans le théâtre de la crise du drame, Novarina en constitue une autre dans le domaine de l'exhibition des mots – qu'il est difficile de dépasser. Après la « crise du drame », l'exhibition des mots semblait une voie de sortie. Après la poétique, où le premier rôle était dévolu à la fable et aux personnages, s'ouvrait un espace où le rôle organisateur était confié aux mots, le primat de l'organisation du texte théâtral ne reposant plus sur l'*inventio*, ni sur la *dispositio* en histoire, mais sur l'*elocutio*, manifestée par le travail locutoire de l'acteur, appelé à toujours danser la parole. En cette matière, cependant, Novarina est peut-être le seul à pouvoir encore se dépasser, et ne pourrait être approché qu'à travers de pâles imitations. Mais alors, comment continuer ? Faut-il

penser qu'après l'épuisement de *la* poétique (celle d'Aristote, épuisement décliné sur tous les tons dans le théâtre de la « crise du drame »), le théâtre *du poétique* qu'évoque Denis Guénoun soit de la même façon épuisé ?

IV

Il n'est pas sûr cependant que les « mots » se limitent à cet aspect presque physique, où la langue est moins tournée vers le signifié que vers le signifiant, ou plutôt vers ce moment de surgissement du langage, de son invention par des locuteurs qui n'auraient pas perdu les qualités exploratoires des enfants, la langue apparaissant comme formée par le jeu des synapses durant le rêve — ce que NOVARINA appelle lui-même une « grammaire du rêve » [2006 : 11]. En russe, expliquait Julia KRISTEVA à propos de Bakhtine, le terme « слово » (*slovo*), d'habitude traduit en français par « mot », a une acception plus vaste qu'en français, et signifie également « discours » [1998 : 12]. Le *Dictionnaire complexe de la langue russe* le confirme, qui donne comme deuxième définition de « *slovo* » « язык » (*yasyk* : la langue) et « речь » (*rietch* : le discours)⁵. Exhiber les mots, ce pourrait être dès lors aussi exhiber les discours, et les montrer dans le mouvement de leur surgissement. N'est-ce pas en tout cas précisément ce travail qu'a accompli Denis Guénoun dans *Qu'est-ce que le temps ?*, en mettant en scène un texte philosophique de Saint Augustin où un sujet présente au fur et à mesure de leur apparition les questions qu'il forme à propos du mystère du temps ? Ce qu'exhibait alors Stanislas Roquette, qui jouait Saint Augustin, n'étaient-ce pas les articulations d'un discours, qui n'était dès lors nullement présenté comme une série de spéculations philosophiques en quelque sorte idéelles, mais comme des fragments de pensée à chaque fois formés et construits avec l'aide du corps, dans le travail du corps, l'accent étant mis non sur l'*inventio*, ni sur la *dispositio*, mais bien sur l'*elocutio*, qui se manifestait plus précisément dans l'*actio* du discours ? Oui, ce qui était exhibé, c'était la formation (dans la bouche, avec le corps) de ce discours.

Cependant, seul le discours philosophique serait-il alors possible ? Devrait-il à lui seul remplacer l'histoire ou le *muthos* aristotélien ? Ce serait évidemment aller vite en besogne et raidir la position

de Denis Guénoun. La solution qu'il propose dans *Qu'est-ce que le temps ?* n'est que l'une parmi d'autres, même parmi les poétiques qui, comme la sienne, privilégie un théâtre du texte. J'ai indiqué que la parole de Denis Guénoun m'avait tout d'abord frappé parce qu'elle venait répondre à des préoccupations qui concernaient ma propre écriture théâtrale, mais je voudrais en dire plus. En ce qui me concerne, je ne puis dire exactement que j'éprouve de la difficulté par rapport à la catégorie de l'histoire. Il ne s'agit pas de nier qu'il y ait dans notre monde des actes, ou des séquences d'actes, qui peuvent paraître parfois dramatiques et cohérentes, ni de nier l'extraordinaire importance de l'Histoire (tout au plus puis-je regretter qu'elle soit constamment mythifiée, mais cette dérive fait de sa saisie un enjeu plus important encore). Ce qui me paraît difficile au contraire, c'est la sélection d'une série d'actes au profit d'une autre. Bien sûr, l'homme contemporain a de la peine à imaginer qu'un destin préside aux événements qu'il vit : à l'âge de la théorie du chaos et du probabilisme quantique, le déterminisme strict est dépassé. Mais nul n'est besoin de convoquer le destin pour comprendre ce phénomène, et il suffit, pour rendre le récit inopérant en tant qu'élément essentiel de la structure du drame, que se développe le sentiment, même vague, que toute histoire pourrait (ou aurait pu) se passer autrement, *qu'une histoire n'est qu'une parmi d'autres*, qu'un fait divers n'apparaît qu'entouré d'autres séries d'informations, bref, qu'une série de faits n'est que difficilement *exemplaire* — et ce d'autant plus que les historiens eux-mêmes ont naguère largement insisté sur le fait que toute narration est toujours problématique, une série d'événements pouvant donner lieu à des récits très variés. Si bien que nous ne serions plus à l'âge du récit, mais des récits concurrents, ou pluriels, situation nouvelle que le théâtre a à affronter. Dans mon cas, cette manière de percevoir *les* récits est tout à fait essentielle : la relation des récits entre eux m'importe plus que les récits eux-mêmes. Et, pour les objets auxquels je me suis intéressé dans des textes de théâtre, c'est justement la pluralité de leurs manifestations que j'ai essayé de montrer, que ce soit dans *Faïlle* ou dans *Frontières*.

Ce qui m'a intéressé, pour ma part, c'était d'organiser des textes théâtraux où les acteurs seraient amenés à énoncer des fragments de discours à propos de certains objets, caractérisant des points de vue différents, mais aussi à unir leurs voix dans l'entrelacement des

fragments appartenant à des genres discursifs fort divers (récit, argumentation, description, discours politique, historique, etc.), la scène apparaissant comme un lieu de collision, de rencontre ou d'échange de discours et, par là, de questionnement de points de vue. Le principe global d'organisation de ce qui est un *montage* est, je l'ai dit, de l'ordre de la choralité, dans la mesure où il repose sur une organisation à la fois polyphonique et rythmique, et, dans cette perspective, c'est bien, là aussi, l'*elocutio* qui préside à l'enchaînement des fragments. Dans *Frontières*, ce que j'ai voulu montrer, ce sont les frontières dans leur diversité, dans leur évolution : frontières spatiales, sociales, écologiques, mais aussi frontières évoluant dans leurs formes, dans leurs fonctions, dans les usages qui en sont faits. En même temps, j'ai essayé d'exploiter les possibilités de l'espace théâtral pour manifester ces différentes frontières, pour instituer des rapports divers entre les spectateurs et les acteurs, ou entre les spectateurs eux-mêmes — par exemple en érigant ou en démontant des barrières entre l'espace scénique et l'espace des spectateurs, ou entre des groupes de spectateurs isolés au long de la représentation.

Dans cette perspective, cet espace « poétique » de l'écriture théâtrale qu'a isolé Denis Guénoun me paraît encore prometteur et constituer un paradigme ouvert (je n'en vois pas d'autre) pour l'écriture théâtrale aujourd'hui. Paradigme qui permettra, en alliant « poétique des mots » et « poétique de l'espace théâtral », d'autres entreprises polyphoniques, dépassant un récit unique, inventant des récits pluriels, de manière dialogique, les discours « rimant » entre eux, c'est-à-dire se faisant écho. C'est là, me semble-t-il, une façon d'écrire après la « crise du drame », mais sans perdre de vue ce que cette dernière a enseigné — et plus généralement la crise des récits. Car ce qui reste de récit dans ce théâtre est organisé de façon suffisamment souple pour qu'il ne soit pas possible de le prendre pour un destin.

V

On peut se demander toutefois si cette faillite de l'histoire qu'a diagnostiquée le théâtre de la crise du drame et, par la suite, Denis Guénoun, n'était pas due au fond à une lassitude d'écrivains soudain incapables

d'inventer des histoires, et qui, par conséquent, ne pourraient plus que les tourner en dérision. Oui, cette « faillite de l'histoire » est-elle complète ? Et l'on pourrait citer au moins un contre-exemple, sur lequel j'ai eu l'occasion de travailler : les quatre pièces du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad, dont le moins qu'on puisse dire est que les histoires qu'elles présentent dans leur enchaînement ont suscité une très grande admiration chez de très nombreux spectateurs⁶ — et de façon d'autant plus inattendue que plus personne ou presque n'imaginait un tel dénouement !

Et pourtant, il se pourrait que ce soit là l'exception qui confirme la règle. Il me semble en effet que ce qui constitue le prodigieux intérêt des pièces du *Sang des promesses* n'est pas ce qui est conforme à la fable traditionnelle telle qu'elle est définie par Aristote, mais plutôt ce qui en dévie. On remarquera tout d'abord que ces pièces ne racontent pas l'histoire d'un individu principal, et que leurs titres (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*) n'évoquent pas tel ou tel personnage. Bien plutôt, dans *Littoral*, sur le littoral, les différents personnages sont amenés à raconter chacun leur histoire, chacune différant de celles des autres. Par ailleurs, si, comme dans la *Poétique*, les pièces de Mouawad accordent une importance fondamentale à la *reconnaissance*, cette dernière n'est plus alors celle d'Œdipe découvrant son destin. Au contraire, elle est alors *reconnaissance de l'autre*, de l'histoire de l'autre, et de sa dignité — et ceci même dans *Ciels*. Ainsi, les pièces de Mouawad ne sont pas tant le récit d'une histoire, que le lieu où des histoires différentes se rencontrent, en découvrent d'autres : Simon dans *Incendies* découvre certes son destin, mais surtout celui de son frère et de sa mère ; Loup, l'adolescente nord-américaine de *Forêts*, est bouleversée par le destin d'Européens durant la seconde guerre mondiale. En dernière analyse, donc, ces pièces de Mouawad mènent jusqu'à la révélation des discours de l'autre, font apparaître, exhibent aux yeux des personnages — mais aussi des spectateurs — des histoires plurielles. Il serait certes exagéré de prétendre que la poétique de Mouawad dans *Le Sang des promesses* se situe dans la lignée de celle que met au jour Denis Guénoun dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Mais il est par contre important de remarquer qu'elle ne constitue pas non plus un retour à un pur théâtre de l'histoire. Bien plutôt, ce qu'a fait entendre Mouawad, ce sont — aussi — des *échos entre les histoires*. En ce sens, il est remarquable de voir qu'il a appelé

ses quatre pièces « quatuor », et non « tétralogie », et que ce sont des éléments rythmiques, musicaux ou thématiques qui relient les différentes pièces, et non la successivité d'épisodes. C'est bien *le* poétique qui construit des liens entre les différentes pièces du *Sang des promesses*, et non *la* poétique – qui, elle, informe chacune des pièces isolément.

Mais si, en transformant l'ancienne reconnaissance aristotélicienne (*anagnôrisis*) en reconnaissance de l'autre, Mouawad semblait avoir réinventé la possibilité d'un théâtre de l'histoire, il a lui-même indiqué les limites de son système dans *Ciels* – pièce qui, par son issue tragique, contredit les trois premières pièces. Il s'en est d'ailleurs expliqué : il s'agissait pour lui de refuser que les découvertes opérées dans les trois premières pièces entraînent un nouveau système théâtral – dont le danger était évidemment le topos de la fin heureuse, de la retrouvaille des origines, qui n'eût pu manquer de sombrer dans le kitsch. En écrivant *Ciels*, Mouawad a donc imposé une limite à son propre système.

Ainsi, le retour à l'histoire chez Mouawad ne va pas sans transformation du système aristotélicien de l'histoire – et il ne semble par ailleurs possible qu'exceptionnellement. On a donc bien ici affaire à une exception, et de la plus haute importance. Mais cette exception n'infirme pas la validité de cette description de l'espace de l'écriture théâtrale contemporaine, fondée sur *le* poétique et non *La Poétique*, qu'a si bien su isoler Denis Guénoun. Et c'est bien ce paradigme qui ne me paraît pas limité, dès lors que l'horizon du poétique n'est pas la seule langue, mais l'ensemble des discours – qu'il s'agira de tresser ou de monter les uns les autres dans le cadre d'une polyphonie.

VI

Et peut-être est-ce d'ailleurs ce que Guénoun entend vraiment par « dramaturgie de la faille ». À la fin du colloque « Hypothèses sur le théâtre, la politique, l'Europe, la philosophie » dans une intervention consacrée aux « ruptures » qu'on lira un peu plus loin, Denis Guénoun a assimilé ces dernières à une « faille » entre les discours. Ce faisant, il se référait à Eisenstein, et évoquait par là même *Le Pas*, le troisième volet de *La Trilogie de Pâques*, dans lequel il est fait mention de la « cinématographie

intellectuelle» de l'auteur du *Cuirassé Potemkine*. Comme le rappelle *Le Pas*, une telle «cinématographie intellectuelle» repose sur l'art du montage, lequel ressortit au maniement des ciseaux et au rapprochement de «deux réalités étrangères», de façon à produire des «chocs» révélateurs [GUÉNOUN 1992b : 22]. Denis Guénoun rappelait à cet égard que la rupture juste était productrice de pensée, et que le lien entre les deux côtés de la faille créait du sens.

Ces réunions de deux éléments disjoints, entre lesquels est produit du sens, Walter Benjamin — qui, après Eisenstein, est la seconde figure principale du *Pas* —, les appelait de son côté «images dialectiques». Dans *Le Livre des passages*, il indiquait en effet que les «images dialectiques», tout en produisant une «césure dans le mouvement de pensée»⁷, constituaient des «constellations entre des objets éloignés et de signification pénétrante»⁸.

Dans ce sens, il faudrait indiquer que le théâtre de montage de discours — dans lequel je m'inscris — ressortit bien à une dramaturgie d'après la «crise du drame», mais aussi, en même temps, «de la faille». Son principe est *poétique*, en ce sens que, comme la rime à partir du romantisme, il tend à rapprocher des réalités opposées et à créer entre les pôles ainsi reliés des chocs sémantiques. La faille, cet interstice entre les discours disjoints, les rapproche tout en les opposant, et opère comme la césure — ce lieu secret qui fait tenir le vers et, par-delà le vers, toute œuvre poétique. Et peut-être est-elle aussi celle qui fait tenir des œuvres théâtrales d'un nouveau type, fondées non plus sur *la* poétique, mais sur *le* poétique. Dans cette perspective, le théâtre se verrait doté d'une nouvelle fonction, qui consisterait à explorer sans fin (dans l'espace public qu'est le théâtre) les discours du monde — les différentes répliques des différentes voix rapprochant ou opposant, de façon dialectique, ces discours. Sans doute est-ce là moins spectaculaire que le théâtre traditionnel, fondé sur l'histoire, avec ses renversements et son possible suspense, et l'on comprend qu'en évoquant une «dramaturgie de la faille», Denis Guénoun ait tout d'abord été pris de doutes quant à ses possibilités. Mais, étant donné l'infinité des discours qui circulent dans le monde et sont constamment produits, une telle dramaturgie a l'avantage de ne pas être limitée, et ses effets peuvent être considérables.

Notes

- 1 Cette conférence a été prononcée le 31 mai 2000 à l'Université de Genève dans le cadre du Groupe d'études du XX^e siècle. Elle a été reprise avec un titre abrégé (« Problèmes d'écriture orpheline ») et probablement d'autres modifications dans Denis GUÉNOUN [2005 : 53-64].
- 2 Pour Peter Brook, l'espace vide se situe pour ainsi dire à l'origine du théâtre.
- 3 Ce n'est en tout cas pas la conclusion qu'en a tirée Guénoun, dont l'œuvre théâtrale regorge au contraire de personnages. Cf. en particulier les trois pièces réunies aujourd'hui sous le titre général *La Trilogie de Pâques* : *Le Printemps* (1985), *La Levée* (1989), *Le Pas* (1992), désormais accessibles en ligne : <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/>. *Le Printemps* est même doté d'un « index des personnages historiques ».
- 4 Éléments que j'ai eu l'occasion d'aborder ailleurs [SUTER 2018 : 537-555].
- 5 *Комплексный словарь русского языка*, Москва, Издательство «Русский Язык», 2001.
- 6 Cf. Wajdi MOUAWAD : *Littoral* (1997) ; *Incendies* (2003) ; *Forêts* (2006) ; *Ciels* (2009). Les quatre pièces ont été éditées sous le titre *Le Sang des promesses* [MOUAWAD 2009]. Cf. Patrick SUTER [2016, 2017].
- 7 «Eine Zäsur in der Denkbewegung». Cf. Walter BENJAMIN [1991 : 595].
- 8 «Dialektische Bilder sind Konstellationen zwischen entfremdeten Dingen und eingehender Bedeutung» [1991 : 582]. J'ai proposé une traduction, mais la syntaxe permet d'autres interprétations.

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter [1991]. *Gesammelte Schriften*, v. 1. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- BROOK, Peter [1977]. *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil, « Pierre vives ».
- GUÉNOUN, Denis [1992a]. *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*. La Tour d'Aigues : Aube.

- GUÉNOUN, Denis [1992b]. *Le Pas*, théâtre-récit. La Tour-d'Aigues : L'Aube.
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. « L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre », *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2005]. *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin.
- KRISTEVA, Julia [1998]. « Une poétique ruinée », in BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, « Pierres vives ».
- MOUAWAD, Wajdi [2009]. *Le Sang des promesses*. Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud.
- NOVARINA, Valère [1989]. *Le Théâtre des paroles*. Paris : POL.
- NOVARINA, Valère [1999]. *Devant la parole*. Paris : POL.
- NOVARINA, Valère [2006]. *Lumières du corps*. Paris : POL.
- NOVARINA, Valère [2007]. *L'Acte inconnu*. Paris : POL.
- NOVARINA, Valère [2009]. *L'Acte inconnu*. Paris : Gallimard.
- NOVARINA, Valère [2014]. *Observez les logaèdres*. Paris : POL.
- NOVARINA, Valère [2015]. *Le Vivier des noms*. Paris : POL.
- SUTER, Patrick [2018]. « Imaginer par la langue, inventer la langue. Gatti et Novarina », in POT, Olivier (dir.), *Langues imaginaires et imaginaire des langues*. Genève : Droz.
- SUTER, Patrick [2015]. *Frontières. Théâtre-essai*. Paris : Passage d'encre, coll. « Traces ».
- SUTER, Patrick [2005]. *Faïlle. Théâtre de voix*. Genève : MétisPresses, « Le Métier à tisser ».
- SUTER, Patrick [2016], « Vers une transculturalité mondialisée. Wajdi Mouawad : *Le Sang des promesses*, marges et frontières », in SUTER, Patrick, BORDESSOULE-GILIÉRON, Nadine, FOURNIER KISS, Corine, *Regards sur l'interculturalité. Un parcours interdisciplinaire*. Genève : MétisPresses.
- SUTER, Patrick [2017]. « L'origine à venir. À propos du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad », in EIGENMANN, Éric, MICHEL, Lise (dir.), *Le Mythe d'un théâtre originaire dans la théorie et la pratique dramatique, Revue d'historiographie du théâtre*, n° 3.

RUPTURES

Denis Guénoun

Parlons un peu, si vous le voulez bien, d'écriture dramatique. Non pas en général, mais de celle qui se met en œuvre dans les pièces écrites pendant plus de quarante ans, entre *Le Règne blanc*, qui date de 1975, et la dernière venue, *Soulever la politique*, de 2017. Pour mémoire, rappelons que l'ensemble de cette production comporte une vingtaine de textes pour la scène, dont une douzaine de pièces originales¹, quatre adaptations², trois traductions³. Faisons état d'une impression, qui s'est confirmée tout au long de cette période : c'est qu'il y a une donnée, un élément à identifier, dans le principe de cette écriture, qui fait l'objet d'une sorte de contentieux esthétique. Le but ici serait d'émettre une hypothèse à ce propos.

Toutes ces œuvres, sans aucune exception, pratiquent des mélanges de genres, incessants et superposés : entre le comique et le pathétique, entre le noble et le bas, entre l'abstrait et le concret, entre le lyrique et le narratif — ou encore, comme ces jours-ci, entre le dramatique et le réflexif, entre l'art et la politique —, et le plus souvent tout cela ensemble, de façon successive ou conjointe. Cette pratique des mélanges s'inscrit dans une tradition, qu'on peut appeler hugolienne, mais dont les antécédents ont été volontairement, par Hugo comme par ses prédécesseurs et suiveurs, reliés en général à Shakespeare et au théâtre élisabéthain. Cette espèce d'inconvenance, très relative, par rapport à un goût, ou un usage supposé français (le couple Racine vs Shakespeare), peut être facilement intégrée aujourd'hui, et ne suffirait pas à créer le contentieux qu'il s'agit ici d'éclaircir. Il y a donc autre chose. L'hypothèse est que le noyau, le nœud à dénicher a bien à voir avec le goût (ou le dégoût) de l'hétérogène, mais en liaison avec une question plus fine, plus microdiscursive, qu'on peut tenter de caractériser à

l'aide de la notion de rupture. Proposons ceci : le « mélange » (mais le mot, on va le voir, est malvenu) dont il s'agit dans cette pratique du discours théâtral cherche, non pas à juxtaposer des séquences, des rôles, ou des situations disparates (par exemple : tragique d'une part, comique de l'autre, réflexive à un moment, narrative ensuite), mais à les faire s'entrechoquer dans la relation la plus intime possible. Il s'agit de procéder de façon que les catégories ou les genres (abstrait-concret, anglais-français, romantique-classique, etc.) entretiennent entre elles le tissage le plus étroit, ou la friction la plus drue. Non pas de faire côtoyer des masses, mais de faire interagir des cellules.

Il en résulterait que les chocs entre entités hétérogènes ne se jouent plus au plan dramaturgique général, mais au plan stylistique le plus serré, et donc, de préférence, au niveau, à l'intérieur de la phrase. Au sein de la phrase (ou d'une séquence modulaire), la pratique de cette disjonction peut être nommée comme rupture. Le mot est à entendre ici dans son usage de théâtre, et principalement tel qu'on l'emploie lorsqu'il s'agit du jeu d'acteur : comme on parle de rupture de jeu, dans un moment d'action d'un comédien ou d'une comédienne. On pourrait alors formuler la proposition suivante : plus une conjonction disparate s'applique dans un espace resserré, aux dimensions réduites, plus sa ressource est forte en matière de contentieux. Comme une explosion, si l'on veut, d'autant plus puissante dans ses effets que son lieu de déflagration est une structure plus intime de la matière.

Car, dans le travail d'acteur, rien n'est plus difficile à pratiquer qu'une rupture juste. La difficulté tient à la justesse : dans la disparité, il faut qu'il y ait une forme de cohérence, une cohésion entre l'élément rupteur et l'élément rompu. Il ne suffit pas que les deux versants de la rupture s'affichent sans rapport, auquel cas la rupture devient simplement dénuée de sens et donc de portée. Il faut que le fait de rompre dise quelque chose, fasse entendre quelque chose sur l'élément qui rompt, et aussi, rétrospectivement, sur celui qui a été brisé. Mais le souci d'établir cette sorte de liaison (en tant que lien possible, a posteriori), ne doit pas conduire, comme c'est la tendance la plus naturelle pour un acteur ou une actrice, à introduire entre les deux bords de la faille un rapport de cause à effet, ni une continuité de sentiment. Si c'est le cas, le sentiment arrondit les angles de la coupe, remplit le vide entre les parties, et le lien causal éteint la

puissance de surprise de la rupture. Il faut du sens, mais à venir, en attente. Narratif, donc, si l'attente est un des ressorts principaux du récit — peut-être son ressort principal.

Telles seraient les deux conditions de la rupture, dans le mode où cette écriture a tenté (instinctivement, et non délibérément) d'en intensifier la pratique : d'une part, qu'elle se produise au niveau le plus microdramatique, microstylistique ou microlinguistique possible ; et deuxièmement qu'elle instaure entre les éléments qu'elle dissocie un *sens* de la disjonction. Un rapport disjonctif, mais sensé.

Tirons deux conséquences de cette caractérisation. La première est que cette manière de théâtre entretient une relation, primordiale, avec le comique. Dans tous les cas, et dans toutes les pièces : même lorsque leur objet ou la trame de leur histoire s'annoncent comme plutôt pathétiques, dans un ton grave, ou nourris de souffrances. Car le comique est l'effet premier de la rupture ainsi entendue. La rupture n'est pas seulement comique, assurément, elle peut assumer bien d'autres tonalités. Mais, en un sens, elle l'est toujours, *aussi*, par nature. Cette esthétique se reconnaît une ascendance, ou une révérence, beckettienne. L'écriture scénique de Beckett est *toujours* comique, même dans ses moments les plus noirs, qui sont (ou paraissent) nombreux. Mais, ce qui est encore plus intéressant ici, elle l'est principalement (et même, pourrait-on dire, de plus en plus dans l'évolution de l'œuvre) au niveau microstylistique, ou microdramatique. Ce pourquoi une certaine myopie peut parfois, ne pas la voir (ou, surtout, ne pas l'entendre). Une lecture de Beckett qui s'en tient au sinistre se laisse planer au-dessus du texte, sans entrer dans le corps des phrases. Le corps des phrases, et donc du jeu, est marqué de ces brisures qui jouent avec le burlesque. On pourrait aussi trouver une parenté frappante avec Novarina qui, lui, instaure un lien étroit (qu'il a clairement théorisé) entre le comique et la mystique. Et, sans en appeler à Molière (mais cela se pourrait) on doit dire que ce goût de la rupture fine trouve des ascendants chez les plus grands boulevardiers, comme Labiche, ou Feydeau bien sûr, qui en sont des maîtres. Rupture comique *fine* : au plus loin de toute grossièreté (et donc à l'opposé d'une bêtise qui, souvent, lui fait face.) Il s'agit donc, dans tous ces cas (Beckett, Novarina, Molière, Labiche, Feydeau, et ce qui suit ici) d'une entreprise non-tragique, au sens aussi

bien littéraire que métaphysique — ce qui, semble-t-il, pourrait éclairer une bonne part du contentieux.

La seconde conséquence est jumelle de celle-ci. Elle induit que la rupture juste est productrice de pensée. Le lien entre les deux faces de la faille ne peut être clarifié qu'après-coup. Il existe, il est actif, mais obscur — et c'est après avoir eu lieu qu'il fait sens. Or, la demande d'un sens à venir, l'appel à un sens pressenti mais provisoirement insensé se trouve être l'opération même de la pensée. Penser n'est rien d'autre que donner sens à ce qui faisait obscurément disjonction, et pourtant s'annonçait comme vouloir-dire, comme dire en suspens, en attente. Ce par quoi toute opération de pensée est toujours construite sur un noyau narratif. Le vide qui travaille la rupture est appel à penser. S'il reste sans effet, sans productivité aucune, rien ne se donne à penser. Si au contraire, il fait sens, donnant corps à un sens (une sensation, un sensible, un sensé) inopiné et pourtant attendu, alors le travail de la pensée n'est autre que celui de faire paraître, de construire, de constituer ce sens en appel. La pensée est toujours au futur, mais un futur de reprise, comme l'a génialement pensé Kierkegaard. Cette proposition se donne dans un certain rapport (non pas une identité, mais un rapport) avec la théorie eisensteinienne du montage.

C'est pourquoi (et Kierkegaard l'a clairement pressenti) la pensée entretient un lien électif avec le comique. Thomas Bernhard, autre rupteur de génie, disait que les grands penseurs sont de grands clowns. On pourrait glisser là une autre théorisation qui concerne la rupture (apparue ces tout derniers jours en répétition) : en disant que la faille, la coupure, la disparité concerne évidemment la forme. Elle est formelle. Mais entre les deux faces de la coupe, doit agir une connexion énergétique — une traversée de la force. Hétérogénéité de la forme, entêtement de l'énergie : nietzschéisme du comique. Peut-être trouve-t-on dans ce modèle un éclairage sur ce qu'a tenté cette écriture : toujours trop ambitieuse, spéculative, abstraite pour se ranger dans le divertissement, et simultanément trop vulgaire, populaire, boulevardière et anti-tragique pour entrer dans les célébrations noires de la déchéance et du rien. Et, toujours, cette disparité peu convenable se jouant dans la trame intime de la phrase, et donc du jeu.

4 novembre 2017.

Avec Denis Guénoun

Notes

- ¹ *Le Printemps* (1985), *La Levée* (1989), *Le Pas* (1992), *Paysage de nuit avec œuvre d'art* (1992), *Lettre au directeur du théâtre* (1996), *Monsieur Ruisseau* (1998), *Scène* (2000), *Tout ce que je dis* (2007), *Mai, juin, juillet* (2012), *Le Citoyen* (2012), *Soulever la politique* (2017), et une œuvre écrite sous pseudonyme. On exclut de cette liste quelques œuvres de première jeunesse, inédites ou non représentées.
- ² *Le Règne blanc* (1975), *L'Énéide* (1982), *Un Conte d'Hoffmann* (1987), *Ruth éveillée* (2007).
- ³ *La Nuit des rois* de Shakespeare (1976), *Agamemnon* d'Eschyle (1977), *La Nuit des buveurs (Le Banquet)* de Platon (2008). À quoi s'ajoutent deux «transcriptions» : *X ou le petit mystère de la passion*, à partir de l'Évangile de Matthieu (1990) et *L'Opinion des sexes* tirée d'entretiens originaux (1999). Tous ces textes sont référencés, ou publiés, sur <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/>.

Hypothèses sur la parole

LA PUISSANCE ET L'ACTE

La *position* de Denis Guénoun

Martin Rueff

«L'être n'est qu'être en acte»

L'Enlèvement de la politique

«À vrai dire, une seule action s'ouvre à l'acteur
en abondance, sans mesure: celle de parler»

Actions et acteurs

Apprendre à parler

Apprendre à parler ne se confond pas avec l'apprentissage d'une langue. Apprendre à parler est l'affaire de toute une vie : c'est apprendre à prendre la parole, à se glisser en elle, à reprendre son fil, à le lâcher pour le renouer sans s'y prendre, ni s'y perdre. Si je savais parler, je n'hésiterais pas à m'adresser à toi pour te dire ma vérité, si je savais parler, je n'aurais pas peur de me taire face à toi ; si je savais parler, je répondrais mieux aux questions des enfants comme aux injonctions du présent, je ne me troublerais pas, je m'ennuierais moins. Si j'avais su parler, je ne remâcherais pas des heures les ratés de ma parole, ce mot qui a tout précipité, ce malentendu que je n'ai pas su dissiper. Certes, de tout temps, il y eut des « arts de la parole » : ils préparent à prendre la parole et à la tenir comme on tient le crachoir ; certes l'ancienne rhétorique a constitué, pendant des siècles, le grand savoir de l'homme en situation, avant d'être relayée [HEIDEGGER 1985 : 122], et appauvrie par des écoles de communication. Mais chacun le sait : ces techniques fondent comme neige au soleil quand je me trouve plongé dans le bain des hommes et que je déplore amer que peu de choses

↪ notes, pages 169-172

↪ bibliographie, pages 172-173

valaient la peine d'être sues que je croyais vouées à être apprises. Comme le visage de l'autre chez Levinas, la parole me met à nu et son assujettissement est bien plus grand car si je puis, de fait, éviter l'autre, comment éviterais-je la parole ? C'est pourquoi il est parfois demandé au corps de faire taire l'insupportable obligation de parler ; les gamins se bagarrent, les amants s'enlacent : silence. On se convainc alors souvent qu'on parle mieux seuls et sans ouvrir la bouche — longs discours préparés avant la rencontre, leçons rabâchées avant de passer à l'acte de parole. Antiochus : « Pourrai-je, sans trembler, lui dire : je vous aime ? » [RACINE, *Bérénice* Acte I, scène 2]. Rousseau : « Je ne trouve point de gêne plus terrible que l'obligation de parler sur-le-champ et toujours. Je ne sais si ceci tient à ma mortelle aversion pour tout assujettissement ; mais c'est assez qu'il faille absolument que je parle, pour que je dise une sottise infailliblement. » [ROUSSEAU 1959 : 115] Il n'est pas de savoir de la parole — et c'est pourquoi les sciences du langage l'excluent ; la psychanalyse s'est logée en ce point de non-savoir dans lequel le patient est invité à se plonger. Il est un lieu pourtant où ce savoir est approché parce que la parole est comme dressée devant nous : « ce que veut le théâtre », écrit Guénoun, « ce qu'il produit, ce à quoi il travaille, c'est à la mise à vue, à la monstration des mots — qui sont par nature, dans l'élément de l'invisible. [...]. Le théâtre veut le corps, et la voix. Il veut la parole même, dans l'acte de sa profération. Et il veut la voir » [GUÉNOUN 1998 : 26-27].

De la même manière que le peintre, et plus encore que lui peut-être, le dramaturge *apporte son corps*¹ et, l'apportant, ouvre grand l'espace de la parole. Ce passage à l'acte de parole est le don nonpareil du théâtre. Il implique une conception de la performativité qui ne se résume pas à la découverte d'Austin et ne se confond pas avec la performance et ses imaginaires. Ces mots que je ne savais pas pouvoir dire, ces mots que je ne croyais pas pouvoir entendre, ces discours que je me tenais à moi-même en secret sans penser qu'un jour je pourrais les dire devant toi ou en public, ces mots au contraire que je m'entends prononcer alors même que je ne les avais pas prévus et que le langage qui me traverse me pousse à dire quand je m'emporte dans l'exaltation ou la colère, ces mots, le théâtre me les montre : « les mots sont des sons, et des sens : doublement im-montrables. Et le théâtre veut les donner à voir » [MERLEAU-PONTY 2010 : 28].

Hypothèse sur Denis Guénoun

La lecture des textes que Denis Guénoun a consacrés à *La Poétique* d'Aristote depuis maintenant plus de vingt ans — dès les premières lignes du premier chapitre de *Le Théâtre est-il nécessaire ?* (1997) voué à se demander si *La Poétique* est susceptible de nous aider à formuler la question², jusqu'à *Actions et acteurs, raisons du drame sur scène* (2005), où le drame comme mise en scène de l'action est pensé dans les termes de la philosophie aristotélicienne qui oppose *poiësis* et *praxis* [GUÉNOUN 2007: 42], pour déconstruire cette opposition, la dédoubler, m'a convaincu que l'hypothèse suivante ouvrait un programme herméneutique susceptible d'apporter quelque lumière sur l'œuvre de Denis Guénoun et, au-delà, de jeter un jour neuf sur ces questions qui nous importent, car il n'est aucune « hypothèse » de Denis Guénoun (sa forme, son style de pensée — sa manière de rentrer dans la pensée et d'y insister) où il n'y aille de nos vies et, dans nos vies, de ce qui touche aux questions les plus fondamentales du vivre et du mourir ensemble de tomber ou de se relever ensemble, de s'affaïsser ou de se soulever ensemble [GUÉNOUN 2019].

Cette hypothèse est la suivante : l'œuvre de Denis GUÉNOUN peut être remembrée, depuis les deux bords de ce qu'il appelle « la » relation entre théâtre et philosophie, [1997]³ ces deux rivales qui se sont disputé sa vie, par une ontologie de l'acte et de la puissance. C'est parce que l'œuvre de Denis Guénoun constitue une ontologie historique de l'acte et de la puissance qu'il y a quelque aveuglement à traiter de part et d'autre, sa dramaturgie et son art théâtral et son ontologie morale et politique. En d'autres termes, il n'y a pas le Guénoun des *Hypothèses sur l'Europe, Essai de philosophie* (2000), de *l'Enlèvement de la politique* (2002) et d'*Après la révolution* (2003) d'une part, et le Guénoun de *Le Théâtre est-il nécessaire ?* (1997), *L'Exhibition des mots* (1998), *Actions et acteurs (Raisons du drame sur scène)* (2005), *Livraison et délivrance* (2009) d'autre part, il y a un seul Guénoun, celui d'une ontologie de l'acte et de la puissance — *Un Sémite* est le portrait d'un père pour qui l'acte exprimait toute la puissance⁴, et il n'est pas jusqu'aux textes publiés dans le journal en ligne de l'auteur, tous écrits « à l'épreuve du politique », guidés par le souci de déchiffrer le politique ou certains aspects du politique,

qui ne relèvent d'une version althussérienne de ce doublet de l'acte et de la puissance.

On ajouterait volontiers que c'est là une des vertus premières aussi de l'écriture de Denis que de maintenir la théorie comme puissance et comme acte, et c'est ce qui fait sans doute aussi son style philosophique.

Examen et portée de l'hypothèse: le destin de l'aristotélisme

Cette hypothèse doit être soumise à un examen critique pour trois raisons.

a) On peut d'abord se demander si elle n'est pas trop générale pour être descriptive, trop abstraite pour être opérative, trop métaphysique en somme pour être herméneutique.

b) On peut ensuite objecter que le couple ontologique de l'acte et de la puissance ne s'applique au théâtre qu'à la faveur de l'homonymie du mot *acte*. Or il est demandé ici qu'on s'avertisse du contraire.

Nous sommes si bien habitués à penser la division du poème dramatique en actes, et ceux-ci en scènes, que nous oublions souvent de nous interroger sur le rapport qui peut lier l'acte qui se joue sur la scène à l'acte qui regroupe des scènes. Or, il n'est pas sûr que cette homonymie ne soit pas riche d'enseignements, et on est en droit de se demander si l'acte comme division de l'action et l'acte comme type d'action n'entretiennent pas un rapport si étroit qu'il mérite quelque réflexion⁵.

L'article de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert peut ici servir de guide quand il rappelle que : « Ce mot vient du Latin *actus*, qui dans son origine, veut dire la même chose que le $\delta\rho\alpha\mu\alpha$ des Grecs ; ces deux mots venant des verbes *ago* & $\delta\rho\alpha\omega$, qui signifient *faire* & *agir*. Le mot $\delta\rho\alpha\mu\alpha$ convient à toute une pièce de théâtre ; au lieu que celui d'*actus* en Latin, & d'*acte* en François, a été restreint, & ne s'entend que d'une seule partie du Poème dramatique ». Il est frappant que le mot acte se soit spécialisé dans le vocabulaire du théâtre pour désigner une partie du drame alors même que le terme « acte » a une portée plus générale que le mot drame et que le drame est bien voué à représenter des hommes en actes.

L'article offre quelques repères historiques :

Pendant les intervalles qui se rencontrent entre les actes, le théâtre reste vacant, & il ne se passe aucune action sous les yeux des spectateurs; mais on suppose qu'il s'en passe hors de la portée de leur vue quelque'une relative à la pièce, & dont les actes suivants les informeront.

Les actes découpent l'action et ce qui ne relève pas de l'acte relève d'une action soustraite au théâtre et à la vision des hommes agissant — la découpe en actes laisse supposer que si le « show must go on », il se poursuit ailleurs que sous nos yeux.

On prétend que cette division d'une pièce en plusieurs actes, n'a été introduite par les Modernes, que pour donner à l'intrigue plus de probabilité, & la rendre plus intéressante : car le spectateur à qui dans l'acte précédent on a insinué quelque chose de ce qui est supposé se passer dans l'entre-acte, ne fait encore que s'en douter, & est agréablement surpris, lorsque dans l'acte suivant, il apprend les suites de l'action qui s'est passée, & dont il n'avait qu'un simple soupçon.

La division en actes joue donc avec l'attente, avec la tension du spectateur vers l'accomplissement ou la déception de ses attentes.

D'ailleurs les Auteurs dramatiques ont trouvé par-là le moyen d'écartier de la scène, les parties de l'action les plus sèches, les moins intéressantes, celles qui ne sont que préparatoires, & pourtant idéalement nécessaires, en les fondant pour ainsi dire dans les entre-actes, de sorte que l'imagination seule les offre au spectateur en gros, & même assez rapidement pour lui dérober ce qu'elles auraient de lâche ou de désagréable dans la représentation. Les Poètes Grecs ne connaissaient point ces sortes de divisions; il est vrai que l'action paraît de temps en temps interrompue sur le théâtre, & que les Acteurs occupés hors de la scène, ou gardant le silence, font place aux chants du chœur; ce qui produit des intermèdes, mais non pas absolument des actes dans le goût des Modernes, parce que les chants du chœur se trouvent liés d'intérêt à l'action principale avec laquelle ils ont toujours un rapport marqué.

Tandis qu'Aristote ne fait nulle mention des actes dans la *Poétique*, il est rappelé que ce sont « les Romains qui les premiers ont introduit dans les pièces de théâtre cette division par actes ».

Or on peut faire le pari que la division technique du drame en actes n'est pas étrangère à ce que le drame fait de l'action, et de ce type particulier d'action qu'est un acte dès lors que ce qui fait la particularité

même de l'action théâtrale, c'est d'ordonner l'acte selon son unité, selon son unicité. La philosophie du théâtre de Guénoun attire notre attention sur ce point :

l'unité ou l'unicité (surtout de l'*action* [c'est Denis Guénoun qui souligne]), sont profondément étrangères à la pratique. La praxis est pluralité d'actions car les actions ne cessent de se répondre et de s'interpeller, forment une chaîne ou un réseau sans bouts, et qu'il est donc intrinsèquement impossible d'y cerner une action ou un complexe d'actions isolables [...]. Il n'y a pas d'unité élémentaire de la pratique, *il n'y a pas d'acte pratique pur*. [GUÉNOUN 2005 : 50]

D'où la conséquence, philosophique autant que théâtrale : la volonté de dégager, dans son unité et sa compacité nucléaire un acte-élément, atomique, isolable, est une réfection dramatique de la praxis, sa reprise dans l'élément poétique. Unité et unicité du drame sont des caractères du drame. La praxis les ignore. [*Ibid.*]

Si le théâtre est exhibition des mots, il est tout uniment, exhibition de «l'acte-élément». Ces deux exhibitions ne sont pas homogènes, si l'on peut dire, et nécessitent que soient surmontées deux difficultés. C'est d'une part que les mots sont invisibles ; et c'est d'autre part que l'action ne se laisse pas isoler aisément dans le flux de la pratique. Laissons de côté la première difficulté à laquelle Guénoun se confronte dans *L'Exhibition des mots*. À propos de la seconde, rappelons que cette unité, et cette unicité de l'acte du drame ont été théorisées dans la tradition poétique par la découpe du poème dramatique en actes.

Je soutiendrai ici que si l'on a bien repéré la révolution théorique que Denis Guénoun a fait subir à la dimension de la scène, on n'a pas bien mesuré encore ce qu'il nous apprend de l'acte.

Or penser le théâtre (ou la théâtralité) depuis la scène, c'est, pousser la réflexion du côté de la phénoménologie (des conditions de possibilité de l'apparaître des corps et des mots, des corps parlants et des mots exprimés), et de la politique (la scène étant la configuration première de l'assemblage). Alors que penser le théâtre depuis l'acte, c'est, pousser la réflexion du côté de la philosophie pratique (des conditions de possibilité de l'action et du sens partagé), et de la morale. Penser le théâtre à partir de la scène, revient à mesurer l'apparaître du théâtre et le théâtre de l'apparaître — ce qui peut conduire à une réflexion sur la phénoménalité au sens dégagé dans la *Critique de la raison pure* ;

penser le théâtre à partir de l'acte revient à mesurer l'action à partir de sa découpe en actes — ce qui peut conduire à penser au théâtre à partir de la philosophie pratique de Kant.

c) Si notre hypothèse venait à être confirmée, alors il ne serait pas impossible de considérer l'œuvre de Denis Guénoun comme un des chapitres de l'histoire de l'aristotélisme au xx^e siècle. Cette histoire n'est pas unifiée et a connu des destins nationaux spécifiques.

Ainsi, en Allemagne, la réhabilitation de la philosophie pratique d'Aristote a consisté à dégager Aristote d'une gangue phénoménologique construite par HEIDEGGER depuis les cours sur la *dunamis* et la *Bewegtheit* dans les *Interprétations phénoménologiques* d'Aristote en 1921-1922 [1992], jusqu'au « Concept de *phusis* » en 1939 [VOLPI 2010]. Après la guerre, la renaissance de l'aristotélisme résida ainsi pour l'essentiel dans une protestation contre la séparation entre théorie et pratique et dans une revendication de la rationalité de la seconde [VOLPI 1990 : 280-290 ; BERTI 1990 : 248-266 ; AUBENQUE 2011 : 237]. Ce mouvement est puissamment incarné dans l'œuvre de Hannah Arendt [TAMINIAUX 1992]. Il trouve des prolongements décisifs chez Gadamer⁶. Dans les pays anglo-saxons, le néo-aristotélisme emprunta lui aussi une tournure pratique [MACINTYRE 1997]. En France, il impliqua une série de reprises conflictuelles de *La Poétique*⁷. Plus récemment, on doit à Giorgio AGAMBEN une des plus remarquables reprises contemporaines de la pensée Aristote. Depuis « La puissance de la pensée » (1987), Agamben n'aura eu de cesse d'interroger Aristote au regard du couple acte/puissance pour fonder son ontologie du désœuvrement [2005 : 2015]. Cette interrogation puise l'essentiel de ses ressources chez Heidegger lui-même [D'ANGELO 2000].

Sous le titre « l'acte et la puissance », il s'agit donc de considérer l'ontologie de Denis Guénoun. Cette esquisse empruntera le cheminement suivant. Nous rappellerons d'abord les termes de l'ontologie de la puissance et de l'acte chez Aristote (§ 4) ; nous mesurerons ensuite la « position » de Denis Guénoun au regard de cette tradition. Ce moment sera résolument herméneutique. Il portera sur l'examen de trois textes qui proposent trois versions du néo-aristotélisme (§ 5). Dans un troisième temps, il faudra se concentrer sur le concept de « drame », ce précipité de la puissance en acte comme promesse (§ 6). On soutiendra alors que

la conception de la transcendance comme arrachement (soulèvement et enlèvement) esquissée depuis *L'Enlèvement de la politique, une hypothèse sur le rapport de Kant à Rousseau* (2002) est une interprétation du rapport de Kant à Rousseau en termes aristotéliens (§ 7). On finira par une dernière hypothèse. Nous soutiendrons que si le couple « puissance et acte » est tout uniment logique et ontologique, c'est parce que chez Guénoun comme chez Aristote, on traite des choses et des acteurs, des drames et des actions en tant, et en tant seulement, qu'ils sont signifiés par le *langage* — chez lui aussi, l'être se dit — il est *dans* le langage (§ 8). On pourrait même avancer que nous n'aurions pas une claire distinction de la puissance et de l'acte si nous ne parlions pas — si nous n'étions pas nous-mêmes habités par une puissance de parler qui s'actualise et garde de la puissance du langage une réserve dans le passage à la parole. On conçoit alors que les problématiques pratiques de la lecture scénique, mais aussi celle du rapport des spectateurs comme « joueurs en puissance » se laissent aisément analyser chez Guénoun en termes d'acte et de puissance.

Relation [entre acte et puissance]

Aristote oppose et en même temps relie la puissance (*dunamis*) à l'acte (*energeia*) et cette opposition, qui traverse sa métaphysique comme sa physique, a été transmise en héritage à notre philosophie puis à notre science. S'il faut commencer par rappeler les coordonnées de la doctrine aristotélicienne de la puissance, c'est parce qu'elle jette une lumière particulière sur l'œuvre de Denis Guénoun qui la reprend et en donne une interprétation singulière.

Dans la *Métaphysique* [1046b : 29-30], ARISTOTE réfute la thèse des Mégariques selon lesquels la puissance existerait seulement dans l'acte. Si l'affirmation des Mégariques était vraie, nous ne pourrions tenir l'architecte pour architecte quand il ne construit pas, ni appeler le médecin médecin au moment où il n'exerce pas son art. Il y a donc bien une manière pour le médecin d'être médecin même quand il n'exerce pas la médecine, et cette manière propre, c'est la *puissance*. Une telle puissance diffère de celle de l'enfant qui n'exerce pas la médecine : si l'on veut dire que l'enfant est un médecin (ou un architecte

ou un poète) en puissance (certains parents voient déjà leur enfant chef d'orchestre), nous devons préciser que pour *passer à l'acte*, il doit subir une altération par l'apprentissage ou la formation.

En revanche, le médecin, lui, ne doit pas subir cette altération : il est puissant à partir d'une capacité, d'une faculté acquise. Cette faculté, il peut ne pas la mettre en œuvre ou bien il peut l'actualiser (*De anima*, 417a 32 - b1). Il y a donc deux manières de passer à l'acte, c'est-à-dire deux rapports de la puissance et de l'acte.

Un passage du *De Anima*, (II, 5, 416b- 417b) permet de mieux établir cette distinction.

En un sens, en effet, un être est savant à la façon dont nous dirions qu'un être est savant parce que l'homme rentre dans la classe des êtres qui sont savants et possèdent la science [nous dirions pour notre part qu'il est dans sa capacité d'être savant, c'est le cas de l'enfant]; mais, en un autre sens, nous appelons savant celui qui a déjà la science de la grammaire [nous dirions volontiers pour notre part, le professeur de grammaire, si décrié]. Or, chacun d'eux n'est pas en puissance de la même manière, mais le premier est en puissance parce que son genre et sa matière sont d'une nature de telle sorte, et l'autre, parce que, à volonté, il est capable d'exercer sa science, si aucun obstacle extérieur ne l'en empêche [nous dirions quant à nous qu'on peut amener l'enfant à la science, mais que seul le professeur peut ramener sa science]. [...] L'un et l'autre [l'enfant et le professeur] sont donc savants en puissance, seulement l'un actualise sa puissance après avoir subi une altération causée par l'étude, et avoir passé, à plusieurs reprises d'un état contraire à son opposé, tandis que l'autre actualise sa puissance en passant d'une manière différente, de la simple possession de la sensation ou de la grammaire, sans l'exercice, à leur exercice même.

Si l'enfant passe à l'acte, il devient médecin alors qu'il ne l'était pas; si le médecin passe à l'acte, il devient ce qu'il est. Comment mieux distinguer ces deux passages à l'acte? Un argument grammatical qui tient à la portée de la négation peut nous y aider: l'enfant *ne peut pas ne pas* passer à l'acte parce qu'il n'est pas médecin, le médecin, lui *peut ne pas* passer à l'acte. Cette distinction est plus lourde de conséquences qu'il n'y paraît. L'enfant *ne peut pas* exercer la médecine alors que le médecin *peut ne pas l'exercer*. Ce pouvoir *de ne pas* est essentiel selon

Aristote pour qui veut saisir le propre de la puissance humaine. La puissance humaine est telle qu'elle peut ne pas passer à l'acte.

Dans un essai décisif, où il commente avec profondeur ces textes difficiles, Giorgio AGAMBEN écrit : « la grandeur — mais aussi la misère — de la puissance humaine est qu'elle est, aussi et surtout, puissance de ne pas passer à l'acte » [2005 : 239]. Mais Agamben va encore plus loin, et indique par là l'un des sommets de sa propre pensée, dont on commence à tirer les conséquences éthiques, politiques et esthétiques : si le propre de la puissance humaine est de pouvoir ne pas s'exercer, de ne pas passer à l'acte, que reste-t-il de cette propriété singulière au moment du passage à l'acte ? Que reste-t-il du « ne-pas-passer-à l'acte » quand on passe à l'acte ? Le premier est-il résorbé dans le second ? Cette interrogation naît de la thèse du livre *Thêta* de la *Métaphysique* d'ARISTOTE selon laquelle « l'impuissance (*adunamia*) est une privation contraire à la puissance. Toute puissance est impuissance du même et par rapport au même » [1046a : 29-31].

À la question de savoir ce que devient la *puissance de ne pas* dans le passage à l'acte, Agamben propose une réponse à la fois belle et étonnante qui sert de clausule à son essai : « si une puissance de ne pas être appartient originellement à toute puissance, ne sera vraiment puissant que celui qui, au moment du passage à l'acte, n'annulera pas simplement sa propre puissance de ne pas, ni ne la laissera en suspens par rapport à l'acte, mais la fera passer intégralement en lui comme telle et pourra donc ne pas-ne pas passer à l'acte ».

Ce qui se donne ici dans le langage abstrait de la philosophie n'est pas étranger au destin de nos sociétés et des arts. On a ici de quoi mieux penser la caresse, la retenue, la pudeur, la réserve. Épions les amants : dans les caresses, toutes sortes de gestes retenus jaillissent dans le retrait. Caresser, ce n'est ni prendre, ni pétrir ni posséder : c'est esquisser ces préhensions sans s'y livrer. Regardons le sportif qui « retient son geste » — il conserve le pouvoir de ne pas dans le passage à l'acte : c'est le secret de l'amorti au tennis ; admirons la pudeur — qui conserve le pouvoir de ne pas dire dans la déclaration ; aimons la réserve — ce mouvement suspendu dans le don de soi. Les danseurs et les poètes offrent les plus beaux exemples de tels passages à l'acte.

La grandeur mais aussi la misère de la puissance humaine est qu'elle est aussi puissance de sa propre impuissance, pouvoir de son

propre impouvoir. Si la puissance n'était que la puissance d'agir et de faire, si elle n'existait comme telle que dans l'acte qui la réalise (et c'est cette puissance qu'Aristote appelle naturelle et dont il dit les animaux capables), alors nous ne pourrions jamais faire l'expérience de l'obscurité et de l'anesthésie, nous ne pourrions jamais faire l'expérience de la privation. L'homme est le maître de la privation, parce qu'il est, dans son être, et plus que tout autre vivant, assigné à la privation. Mais cela signifie aussi qu'il se trouve abandonné à cette privation, au sens très précis que chacun de ses pouvoirs de faire est aussi et de manière constitutive un pouvoir de ne pas agir, chacune de ses connaissances une puissance de ne pas connaître. «L'impuissance» écrit ARISTOTE [ibid. : 29-31] «est une privation contraire à la puissance (*dunamei*). Toute puissance est impuissance du même et par rapport au même (*tou autou kai kata to auto pasa dunamis adunamia*)». *Adunamia*, impuissance ne signifie pas ici absence de toute puissance, mais puissance de ne pas (*passer à l'acte*), *dunamis me energein*. Les lecteurs de Melville auront reconnu dans cette *dunamis me energein* une prestigieuse anticipation du fameux *I would prefer not to* de Bartleby, que Deleuze et Agamben ont glosé tour à tour.

La thèse d'Aristote définit ainsi l'ambivalence spécifique propre à toute puissance humaine, qui, dans sa structure originare, se maintient dans une tension permanente avec sa propre privation. Toute puissance est toujours puissance d'être et de ne pas être, de faire et de ne pas faire. C'est cette relation qui constitue pour Aristote l'essence de la puissance. Le vivant qui existe sur le mode de la puissance, est capable de sa propre impuissance et ce n'est que de cette manière qu'il possède sa propre puissance. S'il peut être ce qu'il est et faire ce qu'il fait, c'est parce qu'il est en relation avec son propre non-être et avec son propre non agir.

Une fois rappelé cette doctrine aristotélicienne de la puissance, il faut tout de suite souligner qu'elle peut ouvrir à deux interprétations contradictoires qui touchent tout uniment à la philosophie pratique et à la poétique: d'un côté les poétiques du désœuvrement et du refus de l'exercice de la puissance — cette position est occupée par Giorgio Agamben; d'un autre côté les poétiques de l'acte et du passage à l'acte. D'un côté, l'abolition de la *poiësis* dans la *praxis* et de la *praxis* dans la forme de vie; de l'autre le rappel de la distinction de la *poiësis* et de la

praxis et la défense de la décision. C'est du point de vue de la pratique prendre le parti de l'acte et, du point de vue de la poétique, prendre le point de vue de l'œuvre⁸. D'un côté l'idéal ascétique, de l'autre le gai savoir. Mais aussi peut-être d'un côté le quiétisme, de l'autre la promesse et l'espérance. D'un côté enfin le désœuvrement, de l'autre le soulèvement⁹.

L'interprétation du couple acte/puissance détermine plusieurs ontologies, plusieurs philosophies pratiques et plusieurs théories de l'œuvre de l'art. Il arrive à Denis Guénoun de s'orienter vers l'idéal du désœuvrement et vers ses conséquences tout uniment politiques et poétiques. Politiques puisque maintes réflexions épousent cette direction dans *Après la Révolution* : « que l'humanité, pour la première fois, construise l'impossibilité d'une mise en œuvre de sa propre puissance, c'est là un projet immense » [GUÉNOUN 2003 : 45]¹⁰ ; poétique quand il s'agit de penser avec Novarina « la désaction » comme exposition à la passivité [GUÉNOUN 2005 : 143-148].

Mais on prendra garde : de *L'Enlèvement de la politique* (2002), à *Trois soulèvements* (2019), une conviction porte l'œuvre de pensée de Guénoun davantage même qu'elle ne la traverse, c'est la nécessité d'un passage à l'acte qui résorbe tout entier le recel de la puissance. Qu'on médite ces fortes lignes consacrées à la volonté générale chez Rousseau :

Rousseau insiste : elle est la mise en mouvement, l'acte de la volonté, et une volonté n'est pas une réserve d'actes, elle agit comme volition déterminée, c'est une volonté en exercice, en action. L'acte de vouloir, la mise en mouvement du vouloir : la souveraineté, dans son exercice, n'est faite que de cela. La souveraineté n'est pas dans l'être. Ou bien (ici encore) : si elle engage l'être, c'est que l'être tout entier s'engage dans l'acte, que l'être ne peut être saisi que dans l'acte — que l'être n'est qu'être en acte. [GUÉNOUN 2002 : 12]

Que cette interprétation de Rousseau soit corroborée par la lettre du texte¹¹, qu'on puisse la discuter, l'essentiel n'est pas là. L'essentiel, c'est que Denis Guénoun veut trouver chez Rousseau, une ontologie aristotélicienne de l'acte comme accomplissement de la puissance. Et s'il est probable que Guénoun ne serait pas arrivé à cette politique sans sa doctrine de l'acte théâtral, on peut également supposer qu'il n'aurait pas atteint cette doctrine sans son ontologie.

La position ontologique de Denis Guénoun — ou: de l'acte

Déterminer la position ontologique de Denis Guénoun, c'est a) le situer dans la reprise du couple aristotélicien de la puissance et de l'acte; b) montrer en quoi il se distingue au sein de cette tradition; c) mesurer les conséquences de cette distinction.

Considérons les pièces du dossier selon l'ordre chronologique. Le dossier qui permet de recomposer cette position est constitué de la première partie de *Le Théâtre est-il nécessaire ?*; de la préface à *Actions et acteurs* et de la première section du même livre intitulée « Idées du drame » (le terme d'idée relève ici du lexique kantien) et là, principalement, de « Entre poésie et pratique », texte tout à fait décisif pour notre propos.

Dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Denis Guénoun considère la nécessité de la vie (et de la survie du théâtre) au regard de sa crise. C'est une constante de sa démarche que porte une même inquiétude où l'on reconnaît une tournure hégélienne — il arrive que des formes, vidées de leur vie, se survivent à l'état de fantômes. La thèse selon laquelle « l'art est mort » ne signifiant pas qu'il n'y a plus d'art, mais que l'art ne répond plus à l'état historique de la vie de l'Esprit. C'est avec la même gravité que Denis GUÉNOU demande si le théâtre est nécessaire [1997: 13-14]. Le premier chapitre entend considérer sa nécessité du point de vue d'Aristote. Or, pour ARISTOTE, une fois remise la condamnation ontologique énoncée par Platon, le théâtre répond à deux nécessités anthropologiques — le plaisir actif d'imiter ([1448 b : 6-7] soit : « faire du théâtre »), le plaisir passif de regarder des imitations ([*ibid.* : 10-11] soit : « aller au théâtre »).

Séparant ce que l'entreprise de Guénoun ne sépare jamais, je me concentrerai sur ce que font ceux qui font du théâtre. Je délaisserai pour les besoins de mon propos le « côté » du spectateur¹².

Denis Guénoun commente ainsi Aristote : « La tendance à représenter est d'abord active. C'est parce que le lien entre la représentation et l'action est à la fois multiple intime et essentiel. "Ceux qui représentent représentent des agissants — *mimoumenoi Prattontas*" ». Pour mieux encre l'action *dans* le personnage, Guénoun corrige la traduction

et substitue un participe présent à une périphrase verbale « ceux qui représentent représentent des personnages en action » [DUPONT-ROC & LALLOT 1980 : 37]. Il n'hésite pas à souligner : « c'est la thèse centrale de la *Poétique* » [1997 : 19].

La représentation concerne des actes, et ce lien sert à la caractériser (comme représentation) comme à définir la tragédie (*mimêsis praxeos*). Il reste que chez Aristote la relation se complique et se resserre encore par le fait que la représentation est aussi produite par des agissants (*prattontas*) « en tant qu'ils agissent effectivement » (*hai ergountas*). Guénoun commente et souligne : la *mimêsis* est à la fois « représentation d'action » et « action de représenter » [*ibid.* : 20].

Il faut souligner ici une erreur de transcription de Guénoun : le texte grec n'oppose pas *prattein* (agir) et *ergon* (œuvrer, agir effectivement) comme le transcrit Guénoun, mais *prattein* et *energountas*. La nuance compte puisqu'elle touche à l'ontologie aristotélicienne.

Comme le rappelle Guénoun, au moment de distinguer deux types de *mimêsis*, Aristote prend ses distances avec la division platonicienne proposée en *République* III entre la représentation en tant que narrateur et la délégation de la parole à un autre (l'acteur). Tandis que chez Platon cette distinction porte sur l'énonciation (*qui dit quoi ?*), elle porte chez Aristote sur l'action (*qui fait quoi ?*) « *La Poétique* ne cesse d'affirmer que la tragédie ne présente pas foncièrement des états, mais des actes » [*ibid.* : 22]. Mais comment les acteurs qui prennent en charge la représentation au point de pouvoir la mettre en œuvre sont-ils censés agir ? On sait que l'interprétation de ces deux lignes posent des problèmes philologiques et la reconstruction proposée par LALLOT et DUPONT-ROC n'est pas tout à fait convaincante. Il est difficile de soutenir que le verbe « *prattein* est doublé et précisé par *energein* » [1980 : 161]. Ce n'est pas tout à fait exact car *prattein* et *energein* se distinguent par le type d'activité et le rapport à l'objet. Dans un cas les acteurs « agissent », ils font, ils s'activent (ils font aussi ce qu'on fait quand on ne fait rien, problème d'acteur du reste). Dans l'autre, ils *mettent en œuvre* et passent à l'acte et quand ils passent à l'acte, ils « réalisent » la *mimêsis* (ce qu'ils ne font pas s'ils se contentent de s'activer). De l'action, la tragédie ne peut se passer, alors qu'elle peut se tenir quitte de bien d'autres choses et notamment des caractères¹³. Dans la tragédie, en effet, ce sont les actions qui sont décisives et non

pas les caractères : selon les mots d'Aristote, le héros tragique n'agit pas pour imiter son caractère, son *ēthos*, mais, tout au contraire, le caractère est un résultat secondaire de ses actions — et c'est pourquoi il pourrait même manquer. C'est pour cette raison — dans la mesure donc, où il se trouve défini et circonscrit par ses actions, qu'il ne saurait rejeter — que le héros tragique, alors même qu'il n'est ni mauvais, ni vicieux, peut tomber, par erreur (*hamartia*), dans la douleur ou l'infortune. C'est bien l'action qui détermine la tragédie :

L'action, telle qu'Aristote en élabore la structure, n'est pas plus imitative qu'imitée. Elle est opération d'agir, acte qui ne répond qu'à d'autres actes et non à la partition « mimétique » au sens platonicien. La mimésis est de part en part *praxis*, action, *praxis* agissante. De ce côté de son avoir-lieu, le théâtre est exclusivement pratique.¹⁴ [1997 : 25]

Il est loisible et préférable même de détailler cette exclusivité en soutenant que la *mimésis* est de part en part *praxis* et sous deux espèces : sous la forme de l'activité et sous celle de l'action comme passage à l'acte.

Cette distinction se trouve largement prise en compte, assumée et pensée dans *Actions et acteurs*, la seconde pièce du dossier « l'ontologie théâtrale de Denis Guénoun ».

Il est frappant que le livre s'ouvre sur une méditation consacrée au jeu de l'acteur dont le titre engage le débat avec Levinas : « La face et le profil » [2005 : 7].

Tout acteur sur scène dédouble sa pratique en une pratique *faciale* (l'acteur s'adresse au public) et une pratique *latérale* — il se retire et c'est ce retrait latéral qui définit sa réserve de puissance :

l'adresse n'est pas la seule puissance de la scène. La scène n'est pas une tribune. Si prioritaire soit-elle (*la priori*, le transcendantal des planches), l'adresse doit s'alléger par moments pour s'ouvrir à une autre formule scénique, celle du dessin, de la figure, de l'image [*ibid.* : 12].

On hasarderait cette traduction : *prattein* indiquerait la relation faciale et *energein* la dimension latérale. « La scène produit et alimente l'alternance de ces deux ressources faciale et latérale ». Suit une analyse phénoménologique appelée à faire date de ces deux modalités de la présence de l'acteur. Je me contenterai d'indiquer que la force de cette analyse est de retraduire Aristote en termes de puissance. Mesurons la complexité et la profondeur de ces pages.

En facial, pourrait-on dire, l'acteur s'active à sa propre présence. Sa facialité est sa scénicité. Il est tout entier là dans l'acte de la présence.

En tant qu'être là, elle engage sans s'y confondre tout le registre de la phénoménalité, de l'apparaître, l'ex de l'ex-ister. C'est-à-dire la théâtralité même du théâtre, la scénicité de la scène, ce qui fait de la scène cet espace particulier de la manifestation au-devant d'un lieu de perception et de réception.¹⁵

De profil, c'est tout autre chose. L'acteur se détourne. Il se montre de profil. Il refuse le face-à-face de l'adresse. Soit, mais pourquoi le fait de détourner le regard, de jouer de côté acquiert-il pour Denis GUÉNOUN une telle importance ? Mais c'est précisément parce que cette réserve est la donation du jeu comme mise en acte d'une énergie détournée. Il suffit de lire ce texte pour y percevoir la prégnance du lexique aristotélicien qui l'éclaire :

Lorsque l'énergie de l'adresse n'est plus directement jetée à la salle, elle se trouve comme détournée, telle un fleuve, capturée, reversée sur la scène. Comparons le jeu à une sorte de force. [...] Le jeu de profil est cette force même, détournée du public pour se porter vers un point d'application situé sur la scène. [...] Force de résistance ou de réaction, force amplificatrice ou contradictoire, la force contenue dans le partenaire es apte à répondre ou se combiner à la force initiale qu'elle aura reçue, elle peut la contenir, la dévier ou l'amplifier. [...] C'est fictivement que l'énergie scénique se tourne vers elle-même : l'énergie qu'elle déploie ainsi est *l'énergie de la fiction* — qui n'est pas rien. En fait, elle n'est que de l'énergie frontale *détournée*. ([2005 : 17] — c'est Denis Guénoun qui souligne les termes).

Il faut mesurer les implications décisives de ce texte.

1) Le profil est un détournement d'énergie mise en réserve comme on oriente un fleuve.

2) Cette force est la figure physique d'une action. Il faut donc soutenir que la dimension de la facialité n'est pas celle de l'action, mais que l'action relève du profil.

3) Ce retrait de la force de l'action comme mise en acte de la puissance définit l'économie dramatique.

Or il ne semble pas du tout impossible, et il peut même paraître souhaitable de récupérer le texte aristotélicien et de le traduire enfin

correctement « *prattein kai energein* » : « en jouant de face ils s'activent dans la présence, et en jouant de profil ils (se) mettent en œuvre dans l'action ». Le drame conclut provisoirement Guénoun : « présence et action ». Fort de cette interprétation il peut alors opposer ceux qui écrasent l'action sur la présence (c'est le cas d'Henri Gouhier, p. 18-19); ou ceux qui écrasent l'acte sur la présence (c'est le cas de Claudel et de Jean-Luc Nancy, p. 20-21).

On pourrait soutenir que le « jeu » est ce lieu même où frontalité et profil, activité et mise en œuvre de l'action sont tout à la fois séparés et indissociables.

« Du drame entre poésie et pratique » et « Actions et adresses » constituent le point d'aboutissement de cette réflexion.

Au cœur de l'article consacré au « drame », comme dans « Actions et adresses », il s'agit de penser l'opposition de la *praxis* et de la *poiësis* comme une double manière de se rapporter au doublet de la puissance et de l'acte¹⁶. Dans la *poiësis*, le passage à l'acte actualise la puissance comme effectivité, dans la *praxis*, le passage à l'acte comporte une réserve de puissance qu'elle communique au sujet en le constituant :

Poiësis et praxis sont deux opérations que tout distingue. La poiësis est la production d'un objet, d'une œuvre. C'est, par exemple, le travail mené par l'artisan lorsqu'il confectionne un produit selon les règles de son art. [...] La praxis [...] trouve son principe et sa fin en elle-même. Elle n'est réglée par aucune idée qui la devance et ne se dépose en aucun objet qui l'abolit et la relève. Elle est l'opération continuée d'un faire : à ce titre, elle n'a, au sens strict, ni début, ni terme. (p. 41-42)

Or pour Denis Guénoun, le drame n'est ni tout à fait du côté de la *poiësis* qui rapporte l'action à son objet, ni du côté de la *praxis* qui la réfère à elle-même. Avec la *poiësis*, le drame partage la découpe d'« un tout, une entièresité, un objet borné, fini, configuré par la structure et la finitude de sa fabrication » (p. 49). Ce trait écarte le drame de la *praxis*. De la même manière, alors que « l'unité, ou l'unicité (surtout de l'action) sont profondément étrangères à la pratique », alors « qu'il n'y a pas d'acte pratique pur », « la volonté de dégager, dans son unité et sa compacité nucléaire, un acte-élément, atomique, isolable, est une réfection *dramatique* de la *praxis*, sa reprise dans l'élément poétique » (p. 50). Le drame contient dans un acte ce que la *praxis* dilue dans la vie. Enfin, et c'est la dernière trace de la poétique dans le drame : « la poétique veut une idée qui préexiste à l'œuvre ». Elle est le passage

à l'acte d'une antériorité : destin des dieux dans la tragédie, « idée de l'œuvre elle-même » dans la modernité du drame. Sans doute faudrait-il dessiner la philosophie de la liberté qui habite le concept du drame. Guénoun préfère conclure en ramassant sa caractérisation du drame : « ce qui reste du destin quand les dieux ont fui, la prise des actes dans la finitude de l'œuvre, l'existence captée par les règles de l'art, la vie dans le poème »¹⁷ (p. 52). La prise des actes : le passage à l'œuvre.

Le drame indifférencie moins la poïésis et la praxis qu'il ne relève la seconde dans la première.

Pour Guénoun le drame moderne est « cette autre sorte de faire qui relierait l'action à l'agent, à l'opérateur qui la soutient et la met en mouvement » [2005 : 80]¹⁸. Relier l'action à l'agent : le drame donnerait à voir ce que la grammaire de l'action contemporaine énonce comme le problème tout à la fois ancien (il remonte au moins à l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote et a beaucoup occupé Locke) et moderne (il a trouvé de nouvelles formulations chez Strawson et Davidson) de l'ascription, à savoir très précisément la possibilité d'attribuer des prédicats à des personnes¹⁹. La question peut se formuler en ces termes : dans quelle mesure puis-je me reconnaître comme le sujet de mes actions (*c'est moi qui ai fait cela*) ? En d'autres termes, aristotéliens : qu'est-ce qui m'autorise à dire que ces actions *dépendent* — le grec recourt à la préposition « *épi* » — de moi (*Éthique à Nicomaque*, III, 1, 1110 a 17)²⁰ ? Pour déterminer si telle ou telle action dépend de moi, je dois m'attribuer une action, c'est-à-dire relier une action à un sujet que je suis par le truchement d'une préposition. Chez Aristote, la question se formule de manière prépositionnelle : « le principe qui meut les parties instrumentales de son corps [du corps de celui qui agit de plein gré] réside en lui (*en autôï*) et les choses dont le principe est en l'homme même (*en autôï*), il dépend de lui (*ép autôï*) de les faire ou de ne pas les faire » (III, 1, 1110, a 15-16).

Cette thèse sur le drame s'appuie sur la reconstruction philologique d'un autre passage de la *Poétique* proposée par Claire Nancy : 4 1448a 28-29 — où Aristote distingue *dran* et *prattein* : « de là vient, selon certains, le nom de “poème dramatique” : de ce que les poètes représentent des personnes qui font le drame » (trad. de Dupont-Roc et Lallot). Or *dran* ce n'est ni *prattein*, ni *energein* — c'est une troisième voie et une troisième possibilité du passage à l'acte. De fait, pour Nancy, le *dran* implique l'action qui revient à l'agent dans la mesure où il peut ne pas

accomplir l'action. L'agent se trouverait placé devant une alternative — c'est-à-dire en tant qu'il peut ne pas accomplir l'action considérée. L'action dramatique revient à l'agent qui peut ou peut ne pas la commettre²¹. Non pas dans la mesure où il ne l'accomplit pas, ni dans la mesure où il l'accomplit sans l'accomplir, mais dans la mesure où il peut *ne pas*. En d'autres termes, à la différence de *prattein* et d'*energein*, *dran* implique l'espace du jeu. Au sein de cet espace la formule ancienne du drame libérait la décision. « Il est possible », écrit Guénoun, « que la "raison dramatique" institue l'acte humain comme décision. Et que, de cette raison décisionniste elle-même, il s'agisse aujourd'hui de s'émanciper. [...] Ce que le drame nous impose : cette imputation du sujet comme sujet de la décision — voire *théâtre de la décision, scène de décision* » [2005 : 90/94-100].

Cet âge du drame de la décision serait « excédé », derrière nous, et il semblerait que GUÉNOUN en appelle à une dramatique de l'indécision si par ce terme on peut indiquer le moment de crise qui suspend le sujet avant qu'une décision ne l'emporte²². Dans le drame, la liberté est mise en jeu. Entendons ce retournement : dans le jeu notre liberté devient drame. Soit : « une existence livrée à l'exposition intègre se (dé)livre à qui veut (dé)livrer la sienne » [1997 : 164].

Le drame pris au jeu ou la nouvelle ontologie de l'acte

Le *jeu* nomme la délivrance du drame de la décision, entendu comme relève de la praxis dans la poïétique. Il fallait donc à ce point que la doctrine du jeu fût elle aussi énoncée dans le lexique de l'acte et de la puissance. Elle l'est dans un texte décisif de *L'Exhibition des mots* :

Le jeu n'est aucunement la pure énonciation du texte pour lui-même (selon le régime de sa littéarité), pas plus qu'il n'est l'installation au cœur du simulé, du factice de l'image. Le jeu est exactement l'activité qui conduit de l'un à l'autre, et qui donne à voir ce passage. Le jeu, c'est le passage au jeu. Le proprement théâtral du jeu, c'est le jeu de cette impropiété qui passe au jeu, qui fait naître le jeu et montre au regard son irruption. C'est en cela que le jeu est essentiellement ludique : le jeu n'est pas un domaine propre, défini, circonscrit au sein duquel on se poserait par un savoir-faire. Le jeu, c'est la mise en jeu. [1998 : 33]

Le jeu théâtral est d'emblée dégagé de deux significations superficielles : jouer, ce n'est ni réciter, ni divertir. Le jeu est un passage à l'acte dans lequel le texte change de régime ontologique (de lettre il devient parole) alors même que la situation change elle aussi de régime ontologique (de fiction elle devient réalité). Le jeu se trouve alors défini comme « activité » : *energeia*. Seule cette ontologie peut expliquer cette phrase énigmatique : « le jeu, c'est le passage au jeu ». Comment l'entendre ? Les sémanticiens évoqueraient ici un problème de bornage²³ : est borné un procès qui porte en lui-même une limite en deçà de laquelle il ne peut être que recommencé et non pas prolongé. Un procès borné doit être tout entier réalisé pour advenir (arriver à la maison est un procès borné). « Jouer » n'est pas un procès borné : dès qu'on a commencé à jouer, on a joué. Mais dire que se mettre à jouer, c'est déjà jouer, signifie que la mise en œuvre accomplit l'énergie du procès tout entier.

Comment une pratique pourrait-elle s'identifier à sa mise en route ? Car de fait, tant que l'acteur s'échauffe sur scène, bouge, s'éclaircit la voix, il ne « joue » pas — que le metteur en scène l'y invite, il « se met à jouer ». Son corps peut exécuter les mêmes actions, il est dans une autre sphère, comme à peine décollée de l'action et du drame — la sphère du jeu. Il est donc vrai qu'il n'y a plus de différence dans le jeu entre jouer en puissance et jouer en acte, car dans le jeu la puissance passe dans l'acte sans prélude. Soit un principe d'impropriété qui est aussi un principe d'indécision : autant de jeu, autant de passage à l'acte, autant de passage à l'acte, autant de jeu. Ressource de la langue : jouer, c'est *mettre en jeu*, au double sens de prendre un risque (miser) et d'échapper à la lourdeur de la décision. Sartre s'en était avisé qui soutenait : « *la démarche [de l'acteur] tout entière est un acte* »²⁴. Ce que Guénoun commente en ces termes : « l'acte est donc une *conduite affirmative*, au sens où il implique une position touchant le réel, *une thèse sur le monde* » [2005 : 133]. Le monde du jeu est un monde d'actes purs.

Dans « La structure du jeu » [1947 : 161-167], Émile BENVENISTE a su montrer que le jeu, dans sa gratuité (« toute activité réglée qui a sa fin en elle-même et ne vise pas à une modification utile du réel »), ne tire pas seulement son origine de la sphère du sacré, puisque la plus grande partie des jeux que nous connaissons dérive d'anciennes cérémonies sacrées, de rituels ou de pratiques divinatoires : il en assure pour ainsi

dire le renversement. La puissance de l'acte sacré, écrit-il, repose dans la conjonction d'un mythe qui raconte l'histoire et d'un rite qui la reproduit et la met en scène. Or le jeu vient défaire cette unité : comme *ludus*, ou jeu d'action, il se sépare du mythe pour ne conserver que le rite ; comme *jocus*, ou jeu de mots, il efface le rite et laisse survivre le mythe : « si le sacré peut être défini par l'unité consubstantielle du mythe et du rite, on pourra dire qu'il y a jeu quand on n'accomplit qu'une moitié de l'opération sacrée en traduisant le mythe seul en paroles et le rite seul en actes ». Bonheur du jeu : le mythe s'aère, le rite s'allège. Il en va du jeu des enfants comme du jeu des acteurs : tout objet, toute action, toute parole est comme prélevée et arrachée à son sol mythique ou rituel pour se retrouver détachée, déliée. Le pistolet devient un jouet, la cérémonie une farce, le rite une blague (« on dirait que je serais le chevalier et toi... »). S'il est possible de faire du jeu une forme de « profanation », on gagne à le considérer comme un acte propre, où s'annule la différence entre faire et agir. Mais cet acte pur, soutient Sartre, est un acte sans portée, tout au plus une passion — cet acte qu'accomplit-il sinon son épure ? Guénoun précise : « on se trouve ici à l'exact opposé de la scène aristotélicienne, qui faisait du "théâtre" [...] le lieu par excellence de la praxis, de l'imitation de la praxis et de la praxis de l'imitation. Ici, aucune pratique, aucun acte sur la scène — tant que la représentation y règne » [*ibid.* : 124]. Chez Sartre, la scène est l'espace des affects, « non des actes », et l'acteur ne mérite pas son nom.

Que fait l'acteur ? « De quelle nature est l'action qu'il est censé commettre, quand il joue (*to act*) sur la scène ? » demande Guénoun. [*Ibid.* : 122] Si « le jeu, c'est le passage au jeu », jouer c'est mettre en œuvre une faculté. Guénoun propose une lecture kantienne de cette faculté dans « Sur la faculté de jouer » [2009 : 177-184].

Le vocabulaire de la puissance, qui associe spontanément faculté à capacité, est si profondément enraciné en nous que nous oublions volontiers de demander : « qu'est-ce qu'avoir une faculté ? et de quelle manière cette faculté existe-t-elle en nous ? » À peine sommes-nous privés d'une faculté que nous éprouvons une impuissance. La privation nous donne ainsi accès à la faculté comme capacité. Quand nous disons de quelqu'un qu'il a toutes ses facultés, qu'il a celle de voir, ou d'entendre, quand nous disons que quelque chose dépasse nos facultés, nous nous référons immédiatement à la sphère de la puissance, de ce

que nous pouvons ou ne pouvons pas faire. La faculté désigne donc la modalité par laquelle une activité est comme séparée d'elle-même et se trouve attribuée à un sujet. Aristote nomme «*hexis*» (de *eko*, ce que j'ai, que je tiens, que je possède) faculté, habitus, cette appartenance de la sensation à un sujet. Ce que le sujet a, sous la forme de l'*hexis*, n'est donc pas une simple absence, un simple manque, un simple non-être, mais a la forme d'une privation. Aristote pense de manière corrélative l'*hexis* et la stérésis. La *stérésis* est la forme de l'*hexis*: quelque chose qui atteste la présence de ce qui manque à l'acte. Avoir la faculté de jouer, c'est avoir la possibilité de suspendre dans le passage au jeu la différence du faire et de l'action». Il est significatif que l'ontologie du jeu implique chez Guénoun une réflexion sur l'activité et la passivité. Au moment où il essaie de distinguer le plus radicalement le jeu de ses deux bords — le jugement et le génie — il montre qu'il n'est ni du côté de la pure praxis ni de la pure poïèsis — ni tout à fait dans la puissance ni pleinement dans l'acte: «le jeu ne peut être saisi ni dans le régime de la technique et de ses savoir-faire, ni dans celui du génie et de sa mise en œuvre» [*ibid.*: 188]. Battement, oscillation, le jeu est tout uniment *passage au jeu et passage du jeu*.

Guénoun, la transcendance et le possible en politique

S'il est vrai que l'ontologie du jeu permet de faire basculer l'ontologie théâtrale du primat de la scène au primat de l'action entendu comme primat du passage à l'acte, notre parcours serait incomplet si on ne prouvait pas que cette ontologie est celle-là même qui sous-tend la pensée politique de Denis.

Pour ce faire, il faut esquisser que l'ontologie du jeu est celle du transcendantal. C'est s'engager dans une relecture de *L'Enlèvement du politique, une hypothèse sur le rapport de Kant à Rousseau* comme ontologie du possible. Soit, dégager, derrière les deux intentions explicites du livre, une troisième enquête.

La première intention du livre relève de la philosophie politique. Il touche à son fondement même: à ce qui la rend possible. C'est vers la logique du contrat social tel qu'il est défini par Rousseau que Guénoun se tourne. Pour qu'il y ait politique, il faut que le peuple se constitue.

Et pour ce faire, il faut un «acte»: «acte civil: acte de la cité, de la *polis*, acte politique [...]»; Rousseau use d'une formule très forte que nous entendrons souvent résonner "avant donc que d'examiner l'acte par lequel le peuple élit un roi, il serait bon d'examiner l'acte par lequel un peuple est un peuple. Car cet acte étant nécessairement antérieur à l'autre est le vrai fondement de la société"» [GUÉNOUN 2002: 13]. La politique, en d'autres termes, c'est le passage à la politique, et il y faut un «acte». Le contrat est cet acte d'association par lequel advient le politique comme tel — «l'acte est un vote». Or ce qui rend possible un tel acte, c'est l'assemblée. À remonter la chaîne des conditions on obtient: l'assemblée est la condition de l'acte qui est la condition du politique. Soit: «l'acte par lequel le peuple est un peuple est l'acte de s'assembler» [*ibid.*: 15]²⁵. Ici, c'est l'acte qui produit un corps politique. Une telle théorie politique, rappelle Guénoun après Gouhier, implique une doctrine des facultés au centre de laquelle la volonté «permet de poser l'essence de l'acte *comme acte*». Soit:

La volonté s'oppose à l'entendement comme agir intrinsèque de l'acte, activité de l'acte en tant qu'acte, l'essence de l'acte pur.

Cette opposition pourrait conduire Rousseau au bord de la puissance comme telle: ce qui, comme acte, s'oppose à l'entendement, ce pourrait être la puissance d'agir d'effectuer. [*Ibid.*: 18-19]

Expression de la volonté, l'assemblée est un «acte de naissance» (p. 39) dont Guénoun veut retracer la logique.

La seconde intention du livre est archéologique. Elle consiste à montrer que la dette que Kant a reconnue à l'endroit de Rousseau touche à l'essentiel de sa philosophie, à savoir à la notion même de «transcendental»; «notre question devient alors», écrit Guénoun, «est-il loisible de concevoir que l'élaboration kantienne de la problématique transcendantale procède, en partie au moins, des écrits politiques de Rousseau?» (p. 68). Kant aurait trouvé dans l'acte du *Contrat* qui fait de l'assemblée la condition de possibilité du politique le modèle même du transcendantal²⁶. La reconstruction herméneutique s'appuie d'une part sur l'interprétation kantienne de l'idée de nature (§ 22, p. 68-74), d'autre part sur sa réflexion sur l'hypothèse du *Contrat* (§ 23, p. 75-84).

Mais une troisième intention se dégage de l'enquête et qui subsume les deux autres autant qu'elle les aime — c'est une définition du transcendantal lui-même. Si l'on peut repérer chez Kant «l'application,

ou plutôt le transport, dans le domaine épistémologique ou onto-épistémologique, d'une opération théorique de Rousseau, celle du rabattement de la transcendance dans l'immanence, non pour qu'elle se dissolve dans l'unité d'une immanence homogène, mais pour qu'elle y creuse l'écart d'une différence interne, d'une non-identité de l'immanence à soi»²⁷, c'est que la transcendance se trouve requalifiée. Penser le transcendantal depuis la possibilité plutôt que depuis le conditionnant, c'est ménager un jeu entre la puissance et l'acte :

l'originale dans l'actuel, le droit dans le fait, articulés dans l'idée reconstruite de la nature de l'homme, c'est-à-dire, peut-être, en termes kantien, la détermination de sa possibilité. [...] La possibilité de l'homme, — sa nature — se réinscrit dans son exister comme écart interne qui l'ouvre à soi, naissance active et non empirique de son être, transcendance rabattue (p. 67).

S'il y a du vitalisme, et même du deleuzisme dans cette manière de penser le transcendantal comme arrachement de l'immanence à elle-même, il faut se rendre attentif au point suivant : le transcendantal est un acte de l'immanence qui libère son énergie propre sous la forme d'un élan. Le transcendantal comme acte est la mise en jeu de l'immanence. Cette thèse ontologique vaut donc aussi bien pour le théâtre que pour la politique²⁸. Elle porte les *Hypothèses sur l'Europe*²⁹. On en retrouverait la trace jusque dans les écrits théologiques de Denis Guénoun. On pourrait alors en décrire la chaîne conceptuelle : élan, arrachement, soulèvement³⁰, verticales [2018 : 13].

Hypothèse de la parole

Au théâtre nous faisons l'expérience déchirante que nous n'avons pas appris à parler. Montrés, les mots nous touchent au lieu même de notre non-savoir. Mais il y a plus. Si l'ontologie de Guénoun redistribue sans cesse les catégories de l'acte et de la puissance (drame/jeu) ; si l'on peut y trouver le fil rouge qui relie les pans de son œuvre, on soutiendra que le modèle même de cette ontologie est la parole elle-même. Sans doute l'énigme qui habite la définition aristotélicienne de l'homme comme « ce vivant qui détient le langage » tient-elle au verbe « détenir, avoir ». Sous quel mode *avons-nous* le langage ?

C'est en parlant que nous faisons l'expérience la plus radicale de la différence entre puissance (la langue) et acte (la parole). Nous sommes si bien habitués à l'existence de cet être qu'on appelle «langue», la distinction d'un plan de la signification en puissance différent du discours en acte nous est devenue si familière, que nous nous ne nous rendons pas compte que dans cette distinction apparaît en pleine lumière pour la première fois une structure fondamentale du langage humain qui le distingue de tout autre langage. Telle est la double articulation du langage, qui est toujours déjà scindé en nom et discours (Platon), langue et parole (Saussure), sémiotique et sémantique (Benveniste), sens et dénotation (Frege), compétence et performance (Chomsky), locution et illocution (Austin). Loin d'être une découverte de la linguistique moderne, l'identification de ces différences est l'expérience constitutive de notre rapport au langage. La langue est là, comme une faculté, et nous pouvons la mobiliser comme acte. Un tel passage à l'acte est mystérieux tout comme est mystérieuse la scission entre essence et existence. À la question de savoir pourquoi l'être et le langage sont ainsi constitués qu'ils comportent originellement un tel hiatus, la thèse de Guénoun sur la transcendance pourrait apporter un début de réponse.

Telle est l'hypothèse sur la parole, car la parole, pour ainsi dire, est l'hypothèse : à l'articulation de la signification linguistique en deux plans distincts correspond le mouvement ontologique de la présupposition. Le sens est une présupposition de la dénotation et la langue une présupposition de la parole, tout comme l'essence est une présupposition de l'existence et la puissance une présupposition de l'acte. Comme l'écrit Giorgio AGAMBEN dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : «C'est dans la structure de la présupposition que se déploie l'entrelacs de l'être et du langage, du monde et de la parole, de l'ontologie et de la logique qui constitue la métaphysique occidentale.» [2018 : x] Cette structure de présupposition est l'expérience que la philosophie grecque désigne sous le terme d'hypothèse. La présupposition exprime donc la relation originelle entre langage et être, entre les noms et les choses, et l'hypothèse est qu'une telle relation existe. La position d'un rapport entre le langage et le monde — *l'hypothèse* — est nécessaire pour penser le langage humain comme onto-logie, c'est-à-dire comme ce rapport de pré-supposition réciproque qui fait que l'être se dise et que le dire se réfère à l'être.

La parole est l'hypothèse, l'hypothèse la parole.

«Merci Aristote»

En 2007, sous le titre «Merci Aristote», Denis Guénoun publiait dans *Le Monde* un compte rendu d'un ouvrage qui voulait faire grand bruit — *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* [DUPONT 2007]. Dans ce pamphlet Florence Dupont s'en prenait à Aristote responsable de la catastrophe dans lequel avait sombré la poétique théâtrale au XX^e siècle. «Florence Dupont», écrivait Denis Guénoun, «se désole que la quête du sens ait pris le pas sur le plaisir du spectacle, et impute à l'aristotélisme cet asservissement de la réalité scénique à l'interprétation». Aristote «serait le nom donné à cette vampirisation du théâtre par le sens» [2002: 00]. Guénoun s'insurge contre cette liquidation d'Aristote, contre cette liquidation de l'interprétation, contre cette liquidation du sens.

Il le fait au nom de sa conception du jeu et de sa conception du corps.

Le jeu n'est pas un espace déserté par les tempêtes de l'intelligence. Jouer, c'est jouer avec les mots, les idées — et les sentiments ou les émotions, bien sûr. Mais les émotions ne sont privées de sens que par une pensée très pauvre. Le corps pense, il interprète, il comprend et donne à comprendre, il sémantise et critique les significations. Le jeu est une grande pensée, un régime supérieur d'intellection qui s'articule aux joies et souffrances du vivant. [*Ibid.*: 00]

Il le fait surtout au nom d'une conception morale et politique de l'assemblée théâtrale comme une assemblée laïque déritualisée: «Grâce à Aristote, la tragédie, et le théâtre après elle, aurait cessé d'être un rituel d'identification locale pour devenir une opération de recherche et d'ouverture, un projet de monde, la construction débordante d'une intelligence et d'un sens.»

Dans l'histoire décisive des aristotélismes au XX^e siècle, Denis Guénoun occupe une position singulière — celle qui fait de l'acte non pas le lieu d'accomplissement de la puissance, ni même celui de sa retenue, de sa suspension ou de son abolition, mais celui de son dépassement vers une promesse. C'est cela qu'il appelle drame, transcendance ou jeu. C'est dans le jeu que se résorbe l'ontologie de l'acte de Denis Guénoun — soit le jeu comme dédramatisation de l'acte en acte. La subtilité de

sa position théorique est grande. Il resterait en fidélité à Althusser à montrer comment la pratique théorique du théâtre met en scène *pratiquement* le passage à l'acte de parole.

Pour obéir aux dernières lignes de *L'Enlèvement de la politique* et « passer de la possibilité aux processus » [2002 : 99], on suivra ailleurs les leçons du théâtre de Denis GUÉNOUN.

Notes

- 1 « Le peintre apporte son corps » : cette formule de Paul Valéry est longuement glosée par Maurice Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit*, in MERLEAU-PONTY, Maurice [2010]. *Œuvres*, coll. « Quarto ». Paris : Gallimard, p. 1594.
- 2 « Reportons-nous à quelques lignes de la *Poétique* d'Aristote. Non dans l'espoir d'y lire en positif le sens de notre actualité : notre théâtre se comprend plutôt par sa distance d'avec celui dont témoigne le traité vénérable. Mais le philosophe semble s'y poser pour commencer une question voisine de la nôtre : qu'est-ce qui provoque l'existence des tragédies, des comédies ? », GUÉNOUN [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort : Circé, p. 16. Cf. aussi : « la nécessité du théâtre, pensée sur le mode aristotélicien, se révèle donc foncièrement double : nécessité d'une pratique (scénique), et d'une théorie (spectatrice) » (p. 40).
- 3 Voir aussi GUÉNOUN [1997]. *Livraison et délivrance (Théâtre, politique, philosophie)*, coll. « L'Extrême contemporain ». Paris : Belin, p. 14-30.
- 4 Pour un portrait du père en figure du « juste », cf. *Trois soulèvements*, *op. cit.*, p. 13, 23, 31.
- 5 J'applique ici en quelque sorte une intuition de Guénoun lui-même quand il cherche à comprendre l'importance du théâtre chez Debord, Sartre et Politzer dans *Livraison*, *op. cit.*, p. 19 sq.
- 6 Cf. GADAMER, Hans-Georg [1976]. « L'actualité herméneutique d'Aristote » in *Vérité et méthode* (1960), coll. « L'ordre philosophique ». Paris : Le Seuil, [6^e éd. 1990], et les deux essais « L'herméneutique comme philosophie pratique » (1972) et « Qu'est-ce que la pratique ? » (1974) in [1995]. *Langage et réalité*, coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Gallimard.
- 7 *La Poétique* des phénoménologues n'étant pas tout à fait celle des poéticiens.
- 8 « L'effondrement des preuves » a suscité chez certains lecteurs d'Aristote des pensées plus favorables à l'œuvre. Il suffira de citer pour la pen-

- sée allemande les réflexions d'Hanna ARENDT (cf. [1961]. *Condition de l'homme moderne*, chap. IV, coll. «L'œuvre», (1958). Paris: Calmann-Lévy; rééd. Agora, «Pocket», 1983, p. 187-230) et Gunther ANDERS (cf. [2002]. *L'Obsolescence de l'homme*, t. I (1956), Paris: Ivrea et Encyclopédie des Nuisances, et [2011]. *L'Obsolescence de l'homme*, t. II (1981). Paris: Fario). Chez ces penseurs qui essayèrent de réfléchir à la vie humaine après la destruction des juifs d'Europe, la défense de l'œuvre de l'homme correspondait au maintien du monde humain — de l'œuvre malgré tout. Cf. aussi Georges DIDI-HUBERMAN [2004]. *Images malgré tout*, Paris: Minuit. Cette pensée se retrouve chez les aristotéliens français qui furent tous aussi des penseurs du totalitarisme nazi: cf. Claude LEFORT [1972]. *Le Travail de l'œuvre. Machiavel*. Paris: Gallimard, (rééd. coll. «Tel», 1986); Pierre PACHET [1999]. *L'Œuvre des jours*. Circé: Belval et Claude MOUCHARD [2007]. *Qui ? si je criaïs, œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX^e siècle*. Paris: Éditions Laurence Teper. Cf. aussi Judith SCHLANGER [2008]. *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse: Verdier.
- 9 Cf. DIDI-HUBERMANN [2017]. «“Puissance de ne pas” ou du désœuvrement», *Critique*, n° 836-837, janvier-février, «Giorgio Agamben». Nous citons les dernières lignes de cette étude: «L'ascète oppose donc aux petits affairéments du peuple commun le “très haut désœuvrement” d'une singularité d'exception, cette *poïesis* excluant toute *praxis*. Mais un tel désœuvrement, rehaussé en éthique, en politique ou en “forme-de-vie”, ne risque-t-il pas, tout simplement, de finir en impuissance pure, comme une grande leçon d'aigreur dressée contre tous les “gais savoirs” ou tous les “gais agirs” que nos gestes de soulèvements savent chaque jour, mine de rien, inventer?» (p. 30).
- 10 «L'humanité doit ainsi apprendre à employer une part de son inventivité, de sa capacité inventive à bloquer l'usage de certaines de ses inventions».
- 11 Si Guénoun concentre son attention sur *Le Contrat Social*, c'est dans l'*Émile* que se trouve l'ontologie de la puissance de Rousseau: «En quoi donc consiste la sagesse humaine ou la route du vrai bonheur? Ce n'est pas précisément à diminuer nos désirs; car, s'ils étaient au-dessous de notre puissance, une partie de nos facultés resterait oisive, et nous ne jouirions pas de tout notre être. Ce n'est pas non plus à étendre nos facultés, car si nos désirs s'étendaient à la fois en plus grand rapport, nous n'en deviendrions que plus misérables: mais c'est à diminuer l'excès des désirs sur les facultés, et à mettre en égalité parfaite la puissance et la volonté. C'est alors seulement que, toutes les forces étant en action, l'âme cependant restera paisible, et que l'homme se trouvera bien ordonné». *Émile*, livre II, in [1967]. *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade». Paris: Gallimard, p. 304; voir aussi p. 305.

- 12 C'est différer l'examen proposé par Guénoun du problème de savoir si l'on peut penser la *catharsis* à partir du rapport entre connaissance et identification, voir *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, p. 35 sq.
- 13 Cf. aussi à ce sujet Giorgio AGAMBEN [2017]. *Polichinelle, ou un divertissement en quatre scènes pour les jeunes gens*. Paris : Macula.
- 14 Il faudrait ici montrer comment le terme de *praxis* permet un croisement avec le marxisme de Denis Guénoun. Cf. *Relation*, p. 17sq. et *Trois soulèvements*, *op. cit.*, p. 43-79.
- 15 L'orientation de cette description est résolument phénoménologique.
- 16 Guénoun suit ici Jacques TAMINIAUX [1995]. *Le Théâtre des philosophes*, Grenoble : Jérôme Million, surtout p. 68. Et Taminiaux suit Hannah Arendt qui oppose très fortement le monde du travail (*praxis*) et le monde de l'œuvre dans *La crise de la culture*, *op. cit.*
- 17 Guénoun évoque la *Théorie du drame moderne* de SZONDI [1983]. Lausanne : L'Âge d'Homme, dans la dernière note de ce chapitre (note 46, p. 52). On attendrait aussi une confrontation avec *L'Origine du drame baroque* de BENJAMIN, [2009]. Paris : Flammarion, Champs-Flammarion. Voir cependant « Benjamin et nous », in *L'Exhibition des mots*, *op. cit.*, p. 83-91.
- 18 Cf. aussi, « Problèmes d'écriture orpheline », p. 61.
- 19 Cf. Paul RICŒUR, « De l'action à l'agent » in [1990]. *Soi-même comme un autre*, coll. « L'ordre philosophique ». Paris : Le Seuil, p. 109 sq.
- 20 [1990]. *Éthique à Nicomaque*, trad. de J. Tricot, Paris : Vrin, p. 120. Aristote réserve un sort particulier aux actions faites malgré soi ou à contre-gré. Cf. « Est fait par contrainte tout ce qui a son principe hors de nous, c'est-à-dire, un principe dans lequel on ne relève aucun concours de l'agent ou du patient » (III, 1, 1110a 1-3, *op. cit.*, p. 118). On sait l'importance de ces distinctions pour la définition de la faute tragique. Cf. Suzanne SAÏD [1978]. *La Faute tragique*. Paris : Maspéro.
- 21 Cf. à ce sujet les remarques de Claude ROMANO [1998]. *L'Événement et le monde*, « Épiméthée ». Paris : PUF que l'on peut comparer avec la « Remarque sur la provenance de ce qui arrive », in *L'Exhibition des mots*, p. 115.
- 22 Cf. par exemple Zéno VENDLER [1967]. *Linguistics in philosophy*, Cornell University, chap. IV, « Verbs and times », p. 97-121 ; et Robert MARTIN [1988]. « Temporalité et classes de verbes », *L'Information grammaticale*, n° 39, p. 3-8.
- 23 Jean-Paul SARTRE [1992]. *Un Théâtre de situations*, coll. « Folio ». Paris : Gallimard, p. 210 — cité dans *Actions et acteurs*, p. 133. Sartre souligne.
- 24 Émile BENVENISTE [1947]. « Le jeu comme structure », *Deucalion. Cahiers de philosophie*, n° 2, Paris, p. 161-167.
- 25 Voir aussi p. 39.
- 26 Cette thèse a été avancée par deux commentateurs que Guénoun ne cite pas : la somme ignorée de Paolo PASQUALUCCI [1974], *Rousseau e*

- Kant, vol. 1, *Critica dell'interpretazione neo-kantiana*, Milan, Giuffrè éd. et vol. 2, *Immanenza e trascendenza dell'ordine*, 1976 et l'article de Claude PICHÉ (qui ne cite pas Pasqualucci) : « Rousseau et Kant : à propos de la genèse kantienne des idées » in *Revue philosophique* n° 4, 1990, p. 625-635.
- 27 *Ibid.*, p. 68, et déjà, p. 50 : « le transcendant dans l'immanence même, comme différence plus-qu'étroite : réincorporation et décorporation à la fois, transcorporation en quelque sorte, double contrainte, césure folle, laquelle, on le voit bien, réinscrit dans la pensée quelque chose de l'incarnation ou de la *folie de la croix* ». C'est Guénoun qui souligne.
- 28 Cf. aussi [2003]. *Après la Révolution, politique morale*, coll. « L'extrême contemporain ». Paris : Belin, p. 30, p. 60, p. 103-139.
- 29 [2000]. *Hypothèses sur l'Europe, un essai de Philosophie*, Belfort : Circé. On pense aux paragraphes 6, « Du transport », 13, « Surrection », et à la troisième partie « Transports d'origine ». Cette formule peut nommer le transcendantal.
- 30 *Trois soulèvements* racontent trois épisodes dans la vie d'un homme — trois arrachements à la finitude de l'existence, trois transcendances de soi pour ainsi dire. Ces soulèvements correspondent ainsi, comme dans un tableau de Friedrich, à trois âges de la vie : le judaïsme à l'enfance ; le marxisme à l'homme jeune ; la table mystique à la maturité. Si la transcendance est le mouvement d'arrachement qui me soulève de moi-même pour me permettre de verser plus haut que moi, le souleveur est celui qui se soulève et une fois soulevé se soulève encore dans un soulèvement neuf qui l'arrache au précédent. Ainsi peut-on lire chaque séquence du livre comme un soulèvement du soulèvement précédent. Mais on prendra garde car chaque soulèvement vaut, et il n'est pas tant réintégré dans une dialectique ternaire que conservé comme élan.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio [2018]. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Galilée.
- BENVENISTE, Émile [1947]. « Le jeu comme structure », *Deucalion. Cahiers de philosophie*, n° 2, Paris, p. 161-167.
- AUBENQUE, Pierre [2011].
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Belfort : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2002]. *L'Enlèvement de la politique*, Paris : Circé.

Avec Denis Guénoun

- GUÉNOUN, Denis [2005] « Actions et adresses », *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, vol. 1 : *Dialogismes ; Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve (Belgique), n° 31-32.
- GUÉNOUN, Denis [2005]. *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2009]. *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2018]. *Des verticales dans l'horizon. Six croisements entre philosophie et théologie*. Genève : Labor et Fides.
- HEIDEGGER, Martin [1985]. *Les Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. Paris : Gallimard.
- MAC INTYRE, Alasdair [1997].
- MERLEAU-PONTY, Maurice [2010].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques [1959].
- TAMINIAUX, Jacques [1992].
- VOLPI, Jorge [1990].
- VOLPI, Jorge [2010].

LE POÈME PROPHÈTE DE MALHEUR ?

Joie et tristesse aujourd'hui

Michel Deguy (revue *Poésie*)

à Denis Guénoun

La fin du prophétisme s'accomplit-elle avec celui qui est annoncé, le prophétisé, le Messie : Christ ? Prophète de lui-même aussi, dans la mesure où sa parole, interprétée par Paul, promet une « deuxième parousie ».

La poésie française, séquencée scolairement en son devenir médiéval, puis classique, romantique et moderne, en hérite la *spiritualité*, assumant une vocation : bénédiction ou malédiction, « élévation », sa voyance de l'imminent, sa divination sécularisée, puis profanée, ou « inspiration »¹, avatar de la révélation espérée des contemporains.

Le *Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus* se change en « ce petit fleuve menteur » (le Simois et la Seine) sur les rives duquel le poète « pense à Andromaque » :

Comment caractériser le ton prophétique hérité — transformé et conservé — à l'accent duquel le poétique (ou « du » poétique) se fait reconnaître ?

La brièveté, la *paucitas*, l'énonciation de l'annonciation, n'est ni assertorique, ni apodictique, ni optative ; et si elle enjoint, c'est plus à un peuple qu'à des destinataires singuliers. Proverbiale, apophtegmatique, indiscutable ; autrement dit infaillible. Le savoir disciplinaire qui archive et enseigne l'histoire de la poésie demeure herméneutiquement hétérogène au poème, à l'autorité arrogée par la profération poétique. Celle-ci s'expose aujourd'hui en publications et « lectures publiques », toujours surprenantes par une témérité non docte. Ni opinion ni savoir disputable. Une certaine usurpation d'autorité chez « le poète » : « Écoutez-moi ! Je serai le seul à m'interrompre en alinéas. » Pour finir

en beauté. L'ange est le poème. La vérité oraculaire d'une sentence endosse son revers : la recherche anxieuse de la vérité retourne la pièce. Sa réversibilité achève la révélation. Et de même qu'aujourd'hui la raison européenne bute sur le mur de l'Identité, la tradition au terme du frayage de son aporie labyrinthique affronte le sans-issue. La *relique*, infidèlement fidèle à la *translatio studiorum* — changée en culture puis en « culturel » — se retourne sur son transport, en palinodie. Ainsi du rapport du verbe à la chair : essayons d'entendre comment la chair se fait verbe.

*

Je crois devoir à ce point non pas disputer de l'infini, mais avouer mon usage de « infini » quand son vocable accourt à mon secours. Cet emploi se réclame souvent de Pascal ; de sa pensée des différences d'*ordre* ; de sa considération des échelles de grandeurs et des seuils, puisque son invention des « Primitives » lui donne de penser l'infini *dans* le fini — une surface, du deuxième ordre, traitée comme tissée de lignes de grandeurs du premier ordre. Continu et discontinu (titre d'un livre futur de Louis de Broglie). Cette *pensée* s'associe (pour moi, dans une sorte de hantise) à celle des renversements du pour au contre selon la hauteur de la vue. À quoi se mêlent dans « ma logique » (si je puis me permettre) la distinction de deux types d'incommensurabilité ; et le jeu « métonymique » de la relation de la partie au tout, si la partie est une totalité qui donne sur un tout métaphorique, lequel est mis pour le Tout où il se jette comme un fleuve dans l'océan à son embouchure (Baudelaire).

Pascal pensait « les deux infinis » avec l'homme créature « au milieu » et du milieu, où Dieu l'avait « situé ». Or ce temps chrétien est irréversiblement perdu par le nôtre. L'infiniment grand et l'infiniment petit sont un seul et même. De sorte que l'infini mathématique, conjoint à l'infini technologique dans le régime de l'existence sociale, se sépare de la *reconnaissance* (que j'appelle poétique) d'une autre infinité : notre diplopie en résulte.

Les Big Data joueraient le rôle de « mauvais infini » ou indéfinité, illimitation rapportée à l'humanité en sociétés, dans la mesure où la gestion de celles-ci est celle de Grands Nombres... dans le un-par-un ! Comment comptabiliser l'infini des données avec le traitement singulier, individuel de chaque « personne » devenue valeur

absolue; de chaque *moi* (plus haïssant que haïssable) changé en *myself* «born to be me».

Deux types d'incommensurabilité se disjoignent alors, en «diplomie». Il y a deux incalculables : celui que calcule la mathématique avec les mathèmes littéralisés ; et celui de la pensée *non* calculante, jugeant, pensant «juste». Incommensurabilité et comparaison, où je reviens dans un instant ; juste le temps d'«avancer» ceci : en poétique, l'un des noms de l'infini est l'immensité. La terre est immense : la reterrestation contre la déterrestation ou dévastation est une réinvention du vaste par la pensée poétique.

*

Une digression à ce point de ma progression m'emporte à parler de ce temps — deuxième décennie du XXI^e siècle que n'a pas connu Levinas, ni même Anders dont l'admirable clairvoyance de l'obsolescence de l'homme (pré)voyait la mutation en cours, au seuil encore de ce que Stiegler appelle la disruption.

Pour le dire dans «le vieux style» (Beckett), et philothéologiquement avec les mots de l'Évangile, «nous sommes abandonnés». Et le divin peut être abandonné à son tour. Pas de consolation, courage ! Peut-être même le nihilisme n'a-t-il pas été assez poussé à son tour... Plus de «Peut-être ! Sait-on jamais ; une autre vie est possible, "au-delà", et peut-être même ici (bas)... !».

C'est maintenant. Il n'y aura pas de seconde parousie. C'est comme ça ou rien. Notre transcendance ne se confond pas avec l'*eschaton*.

Cependant une relique n'est pas un déchet. Dans l'occurrence, ça veut dire que si la prière n'a plus le sens qu'elle eut, il faut lui en donner un autre. Un autre que l'ordinaire, celui de l'habituelle demande humaine (*ex voto*) quand chacun prie Dieu qu'advienne le contraire de ce que l'autre est en train de supplier : ta perte. Dieu ne peut «exaucer» une imploration multiple à somme nulle.

La pensée non-scientifique, l'intelligence non-artificielle, est reconnaissance. Reconnaître un «semblable» qui n'est pas une partie commune inductible, ce n'est pas connaître. Il n'y a pas de partie commune empirique entre le Royaume divin et le royaume terrestre, qui est ce qu'il est en tant que «commable» — pour forger un prédicatif

singulier sur le vieux verbe de *commer* employé par Montaigne.

Le vase artiste, l'ouvrage d'art (pour ne pas répéter « poétique ») n'est pas le vase-clos de l'expérimentation en lequel se poursuit la « démarche scientifique » — toutes choses égales d'ailleurs. Les vases de la reconnaissance sont plutôt les vases communicants (toutes choses inégales par ailleurs), comme disait André Breton. À condition d'entendre (comme Mallarmé) qu'il ne s'agit pas de « la com. ». Les *rapprochables* sont « infiniment » éloignés, c'est-à-dire imprévisiblement (non perceptiblement) éloignés. Il faut aller les chercher... encore ailleurs, très ailleurs très près. L'invisible est ce qui n'est pas encore rapproché, et échappe au « sous les yeux », parce que pensable *dicible*.

*

Le faciès n'est pas la face.

L'identité rapportée au « faciès » par les R.G., ou prosopognosie pour la surveillance infaillible ou « vidéo-surveillance » (dont l'argutie ne fera jamais qu'envahir toujours plus l'espace public et privé), est une « fausse reconnaissance ». Que son obsession inquisitrice ait contaminé la considération esthétique au point que le voyeur touristique de « la Joconde » veuille seulement savoir si Mona-Lisa « était bien » Madame de X, est une catastrophe.

Cette observation décisive ne me ramène pas cependant à la méditation Levinassienne — quelque géniale que soit sa pensée du visage. Une différence difficile à évaluer, que je ne nommerais pas une nuance. Comme si le visage, ou altérité de l'autre, n'était pas réservée à la face humaine, qui n'est pas la seule patence de l'énigme. La possession, au sens du cas de possession qu'évoque Denis Guénoun parlant des « choses possédées par le proche », ne se montre pas seulement à son comble devant le visage d'« autrui » que les chrétiens appellent « mon prochain ». Je ne suis pas possédé par ton visage seulement (comme Socrate par la surimpression du Bien et du Soleil)² — pour ne pas gloser ici l'appellation de *semblable* réservée au frère. Le frère adoptif (notre avenir, ou rien) n'est pas le semblable paroissial à « aimer ». L'iconodoulie roublévienne du visage icône christique stéréotypée, aux yeux noirs dilatés de chaque côté d'un nez de star aussi peu sémitique possible, ne m'affecte pas. Ou, disons brutalement, le Christ n'est pas le seul à être

transfiguré. La transfiguration est plus chosale : l'œuvre de l'art, même réputé non-figuratif, le poème, est un voile ou un suaire³ promené sur les choses, à même le monde, où s'inscrit le négatif du tourment. Pas de proximité du proche sans (r)approchements qu'*opère* la pensée parlante. Et du coup je tourne et retourne interrogativement la formule guénounéenne : le poème est-il antérieur à la vérité des choses ?

Notes

- 1 Denis Guénoun cite Levinas : « On peut appeler *inspiration* l'intrigue de l'infini [...] Elle constitue [...] le psychisme même de l'âme. Inspiration ou prophétisme. »
- 2 Allons au cinéma. L'image (je veux dire l'*écran* omniprésent comme Dieu jadis) obsède le spectateur. Un film montre-t-il jamais autre chose en *plans* américains alternés que Elle et Lui en visages ? Je songe à un film sans face humaine.
- 3 Deux reliques.

UNE PENSÉE DU JEU MISE EN JEU

Traduire Denis Guénoun et penser le théâtre de Calderón

María J. Ortega Máñez*

— Quel est le titre de ce livre ? demanda don Quichotte.

— Monsieur, lui répondit l'auteur, ce livre, en toscan, s'appelle *Le Bagatelle*.

— Et que veut dire *le Bagatelle* en notre castillan ? demanda don Quichotte.

— *Le Bagatelle*, dit l'auteur, c'est comme si nous disions en castillan *les enfantillages* ; et bien que ce livre soit humble par son titre, il n'en contient et n'en renferme pas moins de fort bonnes choses et très substantielles.

— Pour moi, dit don Quichotte, je sais un peu de toscan et me flatte de chanter quelques stances de l'Arioste. Mais dites-moi, cher Monsieur

— et je ne dis pas cela pour vouloir juger de votre esprit, mais par simple curiosité — vous est-il arrivé de rencontrer dans ce texte le mot *pignata* ?

— Oui, très souvent, répondit l'auteur.

— Et comment le traduisez-vous en castillan ? demanda don Quichotte.

— Comment devrais-je le traduire, répondit l'auteur, si ce n'est par *pot-au-feu* ?

— Corbleu, s'écria don Quichotte, comme vous êtes savant, Monsieur, en la langue toscane ! Je parierais gros que là où le toscan dit *piace*, vous dites *il plaît* en castillan, et là où il dit *più* vous dites *plus*, et vous traduisez *su* par *en haut*, et *giù* par *en bas*.

— C'est ainsi, pour sûr, que je traduis, dit l'auteur, car ce sont les correspondances exactes des mots.

— J'oserais jurer, poursuivit don Quichotte, que vous n'êtes pas encore connu dans le monde, qui toujours se refuse à récompenser les bons esprits et les travaux dignes d'éloges. Que de talents perdus par ici !

↪ notes, pages 193-195

↪ bibliographie, pages 195-196

Que de génies tenus à l'écart ! Que de mérites méconnus ! Néanmoins, à ce qu'il me semble, traduire d'une langue dans une autre, dès lors qu'il ne s'agit pas des deux langues reines, la grecque et la latine, *c'est comme regarder au rebours les tapisseries de Flandre : bien que l'on en distingue les figures, elles sont pleines de fils qui les voilent, et ne se voient point avec l'uni et la couleur de l'endroit* ; et la traduction que l'on fait des langues faciles ne manifeste ni grand esprit ni grande éloquence, pas plus que ne les requiert celui qui transcrit ou copie d'une feuille sur l'autre. Et je ne veux pas en conclure que cet exercice n'est point louable, car le traducteur pourrait s'occuper de choses pires et qui lui soient moins profitables. [...] Allant plus avant, il vit que l'on corrigeait également un autre livre, dont il demanda le titre, et on lui répondit qu'il s'appelait la *Seconde partie de l'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, composée par un certain natif de Tordésillas.

J'ai déjà eu connaissance de ce livre, dit don Quichotte, et en vérité et sur ma conscience, je pensais qu'il était déjà brûlé et réduit en cendres pour son impertinence ; néanmoins, sa Saint-Martin lui viendra, comme à tout autre cochon ; car *les histoires feintes sont d'autant plus bonnes et délectables, qu'elles s'approchent de la vérité ou de la vraisemblance ; et quant aux histoires vraies, elles sont d'autant meilleures qu'elles sont plus véridiques*. Et sur ces mots, il sortit de l'imprimerie avec les marques d'une certaine irritation. [DE CERVANTES : II, 62]¹.

Si tout le *Don Quichotte* était perdu, sans doute pourrait-on le reconstruire sur la base de cet extrait². Car tout Cervantes est là : l'invention littéraire, la pensée artistique, l'ironie, le style ; mais aussi une intéressante articulation entre traduction et *mimèsis* qui va nous intéresser ici. Traduire, c'est « copier d'une feuille sur l'autre » — dit ce texte qui se veut dans l'ensemble une traduction de l'arabe vers le castillan (I, 9). Une minute après que Don Quichotte l'ait proférée, la rencontre du personnage avec sa copie, son faux, se produit³. C'est alors — moment littéraire exceptionnel — que Don Quichotte, digne et élégant, prononce cette maxime poétique quant à la vérité et sort de l'imprimerie — ce lieu où se joue par excellence la *mimèsis* littéraire — pour aller vers la vie, l'action, l'aventure.

Si je me permets d'entamer cette réflexion sur la pensée de Denis Guénoun en évoquant inopinément cet épisode du *Don Quichotte*, c'est que ce passage illustre avec humour la jonction et les circonstances

qui lui ont donné naissance. La traduction espagnole de *Le Théâtre est-il nécessaire ?* de Denis Guénoun que j'ai réalisée fut élaborée en même temps qu'une thèse de doctorat dirigée par Denis Guénoun sur la relation entre le théâtre et la philosophie et comportant une étude sur la *mimèsis* chez Platon et Aristophane.

La distance qui nous sépare désormais de ce double travail relève maintenant son lien : d'une part, comme le montre ce fragment, la traduction est une pratique mimétique au sens linguistique — transposition dans une langue autre, production d'une œuvre dérivée. La métaphore cervantine de l'envers d'une tapisserie — où l'on voit la figure mais pas aussi nettement qu'à l'endroit, pleine de fils qui la voilent — apparente cette opération de la conception classique de la *mimèsis* qui l'entend en tant qu'imitation. D'autre part, les deux activités convergent vers *l'idée de jeu*. Expliquons-nous sur ce dernier point.

Premièrement, notre thèse mettait en relief que la *mimèsis* est conçue par Platon comme *jeu*⁴. Originellement lié aux enfants (*paidia* : «puerilité»), le jeu (*paidiá*; le déplacement de l'accent confère une extension différente au terme) est entendu d'abord comme opposé au travail sérieux⁵. Partant de la racine *pau-*, Platon met l'accent, par contraste avec l'ingénuité propre des enfants, sur le côté expressément trompeur de la *mimèsis* : «conçois-tu, du jeu (*paidiás*), une forme plus adroite et plus amusante que la *mimèsis* (*tò mimêtikhón*)?», demande l'Étranger d'Elée à Théétète dans le *Sophiste* (234b)⁶. Or, ce sens ludique dont se sert Platon pour bâtir sa critique de la *mimèsis* est aussi à l'œuvre dans celle qui peut être considérée la première défense du théâtre — face au politique, dans ce cas. On pense à la réplique de Thespis, le premier acteur de l'Histoire occidentale, à Solon, sage législateur d'Athènes, inquiet par le danger qu'il voyait se faire jour dans ce mensonge systématique présenté à la nouvelle-née assemblée théâtrale. Thespis répondit alors, rapporte Plutarque, qu'«il n'y avait pas grand mal à agir comme il le faisait, en manière de jeu (*metà paidiás*)»⁷.

En deuxième lieu, concernant la traduction, *jeu* constituait un problème d'ordre conceptuel, et donc, philosophique. C'est de ce dernier qu'il s'agira ici.

J'aborderai donc la pensée de Denis Guénoun autour du jeu à partir de cette expérience de traduction, et en la mettant dans la

perspective de son contexte de réception, à savoir le théâtre et la pensée espagnols. Tout d'abord, je tracerai les lignes majeures de ce problème de traduction. Ensuite, mon interprétation sera mise à l'épreuve de quelques scènes du théâtre baroque, notamment de Calderón de la Barca. Enfin, on analysera la pensée du jeu dans les essais de Denis Guénoun, en suggérant en guise de conclusion une clé de lecture depuis la langue et la pensée hispaniques.

Traduire «jeu»

Terme capital dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?* car il dit en français l'activité théâtrale par excellence, *jeu* représentait un problème, plutôt qu'une problématique, de traduction : comment rendre ce terme en espagnol ?

Dans cet ouvrage de 1997, le terme fonctionne de trois manières. D'abord, recouvrant le sens courant du mot dans son acception théâtrale, il désigne l'activité de l'acteur, transitivement — par rapport à un rôle — ou intransitivement. Ensuite, il caractérise l'époque présente — «époque du jeu». L'Histoire du théâtre est divisée par Guénoun en trois époques, chacune de celles-ci étant marquée par un concept : la *mimèsis* pour la période ancienne ; la représentation pour l'époque moderne ; et le jeu pour la nôtre. Ce découpage constitue aussi bien la structure du livre que l'une de ses propositions théoriques. Troisièmement, le «jeu» sert à définir le théâtre. C'est en tant que jeu, dans un sens qu'il élabore dans ces pages, que Denis Guénoun conçoit le théâtre et sa nécessité.

À ce dernier égard, le «jeu» englobe le sens théâtral et le sens ludique, ce qui constitue l'ambivalence de ce terme, ambivalence qui est ici mise en jeu par l'auteur⁸. Ce n'est pas le cas en espagnol. *Juego* garde la racine sémantique ludique originaire⁹ mais ne contient pas l'acception théâtrale du français *jeu*, de l'anglais *play* ou de l'allemand *Spiel*. Pour le sens théâtral, l'espagnol ne manque pas de mots ; on en dispose des trois que voici :

Interpretación, qui évoque une fonction médiatrice (*inter-*) de l'acteur entre l'auteur et le public.

Representación, terme d'une grande richesse sémantique et métaphysique. Il peut dire aussi bien le spectacle que le jeu de l'acteur.

Dans cette dernière acception, il se situe du côté du jeu qui regarde vers le personnage.

Actuación, qui met l'accent sur l'action de l'acteur. Le verbe *actuar* signifie aussi «agir».

À ce propos, on se référera à un autre texte de Denis Guénoun portant sur le jeu, ou plus exactement sur son «invention», que l'auteur tire des *Réflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*, dans une réflexion faisant partie de *L'Exhibition des mots* (1998) intitulée «Le dénudement». GUÉNOUN situe ici «la constitution, l'autonomie de l'idée moderne de jeu» [1998 : 67], à partir d'un passage où Talma critique l'emphase, la pose, la convention du jeu de son temps : jeu de son temps, selon lui, qui se trouvait mal exprimé par le mot «déclamation». Cependant, écrit Talma :

Je suis fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable. *Jouer* la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art ; *dire* la tragédie me paraît une locution froide, et me semble n'exprimer que le simple débit sans action. [...] Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de mettre en *action*, *agir*¹⁰.

C'est-à-dire, *actuar*. Le mot qu'il fallait à Talma, inexistant en français, c'est celui dont on dispose en espagnol, mais que je n'ai pourtant pas mis en jeu dans ma traduction. Précisons : je me suis servie de *actuar*, comme de *interpretar* ou de *representar*, selon que j'interprétais l'une ou l'autre nuance de signification mentionnées... jusqu'au chapitre v. Là, ce que le terme «jeu» désignait me semblait prendre une valeur conceptuelle nouvelle, qui n'était plus équivalente à aucun des termes précédemment utilisés. Même pas — me semblait-il —, et bien qu'il en dérive, au «jeu» que l'auteur maniait jusque-là en référence aux auteurs classiques. Pour distinguer ce geste théorique, une traduction différente s'imposait, tout comme était différente, à mon sens, la réalité qui y était convoquée. C'est pourquoi j'ai traduit «jeu» par *juego*. Quoique l'on constatât que *juego*, au double sens théâtral et ludique, commençait discrètement à s'entendre chez certains critiques et praticiens, cette acception n'est pas d'emblée acquise pour un lecteur espagnol. J'en étais consciente, mais j'ai pris le risque. «Sur les raisons conduisant à cette décision, peut-on lire en note, nous espérons pouvoir nous expliquer avec plus de détail à une autre occasion» [GUÉNOUN 2015 : 136-137]. Voilà le moment venu, avec le changement de circonstance, et donc

de perspective — leçon d'Ortega y Gasset — qui y est inhérent. La suite de mes recherches m'a donné l'occasion de mettre en jeu cette pensée et de mettre à l'épreuve cette interprétation.

Le jeu chez Calderón

C'est vers le théâtre classique espagnol que ces recherches m'ont amenée, et plus concrètement vers Calderón de la Barca. L'étude dramaturgique de ce maître de la métathéâtralité permet d'observer que l'idée de jeu — ou, comme Max KOMMEREL l'a désigné, «l'esprit libre du jeu» [1946 : 164-165] — anime certaines de ses scènes les plus brillantes. Pour mieux le voir, on peut se focaliser sur un mécanisme métathéâtral consistant à jouer un rôle qu'on finit par incarner, ou qui correspond à la propre identité du personnage à son insu. Voyons-le dans deux exemples.

Le premier est tiré d'une comédie mythologique, *El mayor encanto, amor* (1635). Circé, tombée amoureuse d'Ulysse, invente un stratagème pour qu'il tombe aussi amoureux d'elle. Elle propose alors une académie, autrement dit, une question philosophique que deux personnages doivent jouer. En l'occurrence : qu'est-ce qui est plus difficile : feindre ou simuler ? Arsidas, qui aime Circé, doit simuler qu'il ne l'aime pas ; Ulysse, en revanche, doit feindre qu'il est amoureux de Circé, ce qu'il est déjà en cachette, ou qu'il finit par être⁴¹ par effet du jeu.

Le mot de l'époque est *fingir* , «feindre». Mais ce qui importe, c'est que cette action de feindre est conçue par Calderón comme un jeu. C'est en tant que jeu, au sens ludique, que ces actions sont proposées ; mais c'est du jeu théâtral qu'il s'agit, au bout du compte. Voici l'ambivalence du *jeu* guénounien. Le caractère abstrait du rôle du personnage — l'action de feindre et celle de simuler — rend problématique le fait de concevoir ce qui arrive dans cette scène comme une représentation — représentation de quoi ? —, tel que c'est généralement le cas chez cet auteur. Dans ses comédies, Calderón ironise sans cesse sur l'idée du théâtre comme imitation de la vie, transformant l'intrigue en pur jeu, à travers des *enredos* extrêmement intriqués et de nombreuses ironies dramatiques sur les paradoxes de la vraisemblance. Comme Antonio Regalado l'a signalé, il s'agit d'un «arriver [...]. Ces personnages se produisent eux-mêmes»⁴².

Un autre exemple où l'idée de jeu, dans ce sens de feinte, s'exprime en l'occurrence avec le lexique très concret du jeu de cartes, se trouve dans *Les cheveux d'Absalon*, de 1635 également. L'intrigue qui nous intéresse, en bref : Amon est amoureux de sa demi-sœur, Tamar. S'agissant d'un amour impossible, car incestueux, il met en œuvre une ruse. Sous prétexte de faire une répétition de déclaration pour apaiser son chagrin, Amon demande à Tamar de jouer le rôle de son hypothétique bien-aimée. Elle accepte, mais recule lorsque la scène devient de plus en plus vraie. Or, il se trouve que le gracioso¹³ Jonadab a assisté en cachette à cette scène. Voici ce qu'il dit à son seigneur lorsque Tamar est partie :

JONADAB : Moi, dont l'aveugle curiosité a pu découvrir enfin de quoi tu souffres et pour qui. Celui qui reluque un joueur voit son jeu, en somme, aussi bien que lui-même.

AMON : Tu as donc pénétré la cause de ma passion ?

JONADAB : Sans doute. Y a-t-il un reluqueur qui n'ait d'abord tenu les cartes ?¹⁴

La relation de réciprocité entre l'action de regarder et celle de jouer est ici esquissée. Pour que le sens de ce rapprochement apparaisse plus clairement, citons GUÉNOUN, qui à la fin de *Le Théâtre est-il nécessaire ?* affirme :

Le regard de spectateur le plus puissant, le plus affirmatif, le plus vif, est celui du joueur qui s'apprête à prendre la place de ce qu'il voit, à le côtoyer dans et par le jeu, et à y jouer son ex-sistence. Telle est la conviction qui anime ces pages : il n'y a des spectateurs de théâtre, de notre temps, de notre monde, que comme joueurs en puissance. [1997 : 165]

La nouveauté théorique de cette proposition, de cet appel que Guénoun fait vers l'avenir du théâtre, est incontestable. Comment est-il possible alors qu'on voit le schème de ce regard de joueur à l'œuvre chez le représentant par excellence du théâtre de la représentation, celui qui excella dans l'art allégorique dans ses *autos sacramentales*, l'auteur de *La Vie est un songe* et du *Grand théâtre du monde*, ni plus ni moins que chez Calderón ? Un tel rapprochement est-il envisageable ?

Cette idée a été partiellement exposée — témérité extrême — dans un congrès de caldéronistes¹⁵, où j'ai de surcroît considéré le jeu caldéronien comme mimétique. Le fondement de cette interprétation était la réflexion de BENJAMIN dans le texte « Sur la faculté mimétique » (*Über das mimetische Vermögen*, 1933). Telle faculté, déclare-t-il,

excède le domaine de ce qu'on entend par ressemblance (*Ähnlichkeiten*), son caractère est vital et son champ s'étend également à la danse et le langage. « Son école est le jeu. Le jeu des enfants est saturé de conduites mimétiques. Un enfant non seulement joue à "faire" le vendeur ou le maître, mais aussi le moulin et le train » [1967 : 105-107], une hypothétique bien-aimée ou le concept de feindre, ai-je donc déduit. La vitalité passionnée, ludique ou dangereuse, que ces scènes dégagent le confirmait.

Or, entre les scènes de Calderón et la proposition de Guénoun, une différence est évidente : le *jeu*, chez Calderón, est représenté ; ce sont les personnages de la pièce qui deviennent les acteurs et/ou les spectateurs d'une pièce en abîme, d'où la métathéâtralité. Le dramaturge espagnol *élève* de la sorte l'action à un statut représentatif supplémentaire. C'est dans cet espace-ci qu'elle est jeu : jeu, donc, représenté ; jeu de représenter et dans la représentation. En revanche, Guénoun délègue le jeu de son niveau représentatif hérité de la modernité. Il *enlève* du jeu tout ce qui pourrait être rattaché à la représentation, au sens de valoir-pour, substitut de la réalité concrètement donnée — personnage, illusion, *le* spectateur, etc. Le jeu dont il s'agit à la fin de *Le Théâtre est-il nécessaire ?* ne se situe plus au niveau dramatique mais, délesté, il *vit* désormais dans le plateau-salle. Pour caractériser le geste de sa pensée avec l'un de ses propres termes, il s'agirait d'un *dénudement*.

Les deux démarches semblent donc, à cette lumière, opposées. Et pourtant, notre intuition selon laquelle il y a dans le théâtre calderónien quelque chose de l'ordre de *ce* jeu persiste. Pour examiner cette question rigoureusement, il faudrait pouvoir étudier de près le Calderón metteur en scène, sa vaste production dramatique et ses principes théoriques — ce n'est pas ici le lieu. On prendra plutôt le rapprochement par l'autre bout, c'est-à-dire par la pensée du jeu de Denis Guénoun telle qu'un lecteur hispanophone, avec son bagage conceptuel propre peut l'entendre.

Pensée du jeu de Denis Guénoun

Dans les propositions théoriques évoquées jusqu'ici, le jeu est prédicat. Pour Platon, la *mimesis* est un jeu ; chez Calderón, *fingimiento* est jeu.

Avec Denis Guénoun

Sa fonction est donc de définir l'activité théâtrale. Mais qu'est-ce que le jeu en tant que sujet ? C'est la question posée par Denis GUÉNOUN dans la cinquième partie de *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Dans ses propres termes : « qu'est-ce alors que ce jeu ? » [1997 : 145]. Ce jeu, dans l'économie de l'argumentation, désigne, en bref, ce qui reste sur scène après le processus par lequel l'imaginaire que le théâtre de la représentation avait élaboré — en substance, les instances du personnage et du spectateur (au singulier), et l'identification qui les régit — est passé au cinéma.

Son opération consiste donc à constituer le jeu en sujet de la réflexion. Or, les formules que l'on trouve condensant un aspect ou l'autre de sa nature semblent renvoyer à lui-même : « la nécessité du jeu, c'est le jeu » [*ibid.*], « le sens du jeu, c'est le jeu » [*ibid.* : 152]. Tout un programme est élaboré au cours de ces pages. Guénoun décèle une logique du jeu qui pointe vers la monstration et prétend à une *vérité*, dont l'horizon est celui d'une *justesse* du côté des acteurs et des écritures poétiques. Mais justesse par rapport à quoi ? Par rapport au jeu lui-même [*ibid.* : 149].

Pour qui l'ambivalence des sens français du terme n'est pas acquise, ces énoncés peuvent avoir l'air d'une tautologie. Mais elle se dissout à y regarder de plus près, car ce jeu-là possède une détermination éthique. C'est en tant que *praxis* — pratique, au sens éthique et technique — que le concept est ici utilisé. Et « le propre d'une *praxis* est de comporter sa finalité en soi-même, de ne l'expulser hors de soi, dans un produit » [*ibid.* : 150], contrairement à la *poièsis*, la capacité fabricante, que Guénoun apparente au génie — selon le modèle esthétique kantien —, et qu'il distingue du jeu. Dans un texte contenu dans *Livraison et délivrance* intitulé « Sur la faculté de jouer », il écrit :

Le jeu se signale par son absence d'œuvre. Le jeu ne se dépose pas dans une œuvre qui l'exprime et l'assume, à l'opposé du génie qui est précisément la capacité à faire œuvre. [...] Le jeu peut être conçu comme mettant en action une alternance rapide, un battement, entre épreuve et jugement. Le jeu serait alors cette oscillation permanente entre juger et cesser de juger, entre action et regard, entre fonction pratique et fonction spectatrice. [GUÉNOUN 2009 : 183]

Ni sujet ni objet, donc, mais quelque chose qui traverse cette relation et la modifie. Cet aspect du jeu qui métamorphose le couple transcendantal est aussi soulevé par GADAMER dans *Vérité et méthode* [1990 : 134]. Mais la transformation à laquelle il fait référence

est transmutation en œuvre (*Gebilde*). Les approches diffèrent quant à l'objet et sa visée, mais une différence frappante est que pour Gadamer, le jeu, et spécialement le jeu de théâtre et culturel, est représentation de soi :

Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu ; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la représentation (*Darstellung*) [*ibid.* : 120].

Son mode d'être [des jeux humains] est donc représentation de soi. [...] Ce n'est donc que parce que jouer est toujours représenter que le jeu humain peut trouver dans la représentation même la tâche du jeu. Il existe donc des jeux représentatifs, soit que la référence vague de l'allusion garde quelque chose de la représentation (empereur, roi, gentilhomme), soit que le jeu consiste justement à représenter quelque chose (par exemple, quand les enfants jouent à l'auto). Or «représenter» c'est toujours virtuellement représenter pour quelqu'un. [...] L'espace clos du monde du jeu fait pour ainsi dire tomber une de ses cloisons. Le jeu culturel et le jeu théâtral ne représentent évidemment pas dans le même sens que l'enfant qui joue [*ibid.* : 126-127].

Horizon de pensée différent, ou la traduction en cause¹⁶. Car s'il y a quelque chose à quoi le jeu de théâtre de notre temps désigné dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?* s'oppose, avec véhémence, c'est à la représentation — rôle, image, et dérivés.

La structure du jeu est en tout cas déterminée aussi par Gadamer comme monde fermé sur lui-même, conséquence du fait que le va-et-vient du mouvement ludique se détermine comme *conduite* [*ibid.* : 125-127]. Malgré cette détermination, si l'on suit le raisonnement de Guénoun, une certaine ouverture se laisse cependant sentir : «le jeu est peut-être cet écartement de toute conduite avec elle-même, qui l'ouvre à son extériorité intime, à sa non-identité à soi, à sa différence, *comme sens*» [GUÉNOUN 1997 : 152]. Sens qui est immanent, bien entendu. L'ouverture vient alors de la monstration, de la présentation des corps et des mots. Mais peut-être on peut la penser autrement.

Conclusion

Dans ma pensée, régie par des mots hispaniques et nourrie de son imaginaire culturel, cette ouverture pointe vers la vie. Denis Guénoun le dit,

d'ailleurs, à plusieurs reprises lui-même : « le jeu, au fond, détermine quelque chose de la vie [...] Il faut inventer une vie théâtrale autrement structurée » [*ibid.* : 170]. « Le théâtre c'est le jeu entre le drame (logique, diction, structure) et une vie sur scène. Le regard théâtral a changé car le spectateur regarde plus la vie sur scène que la vie du rôle »¹⁷. La vie y est donc explicitement désignée. Mais comment la comprendre, depuis notre perspective ?

Si *juego*, au sens théâtral, sonnait un peu étrange, *vida*, au contraire, parle beaucoup aux oreilles espagnoles. La question de savoir ce qu'est la vie constitue les vers les plus célèbres du théâtre espagnol, quelques vers de Calderón dans *La vie est un songe*¹⁸. Et encore, cette même question est le signe de la philosophie espagnole du XX^e siècle, notamment celle élaborée par ou sous l'impulsion d'Ortega y Gasset, connu comme le philosophe de la *raison vitale*¹⁹.

C'est chez ce philosophe précisément qu'on trouve un biais intéressant pour concevoir ce partage du jeu. Dans *Vitalité, âme, esprit* (1924) Ortega y Gasset dresse une phénoménologie du corps, en accordant une grande importance à la notion de vitalité, car c'est la source d'énergie vivante qui fonde tout acte, corporel ou mental. Appartiennent à elle les instincts — ceux de défense et offense, l'attraction sexuelle, la sensibilité pour le rythme, la musique et la danse, etc. —, dont le jeu. C'est en vertu de la vitalité, donc, que les hommes ont le désir de jouer. Elle est définie par Ortega comme ce qui est capable de contaminer et de se contaminer. « Toute vie est contagieuse », c'est pourquoi la fréquentation de la jeunesse rajeunit, le côtoiement de la beauté embellit²⁰. Et l'on en déduit que le regard du jeu rend joueur. L'attrait du jeu, la fascination qu'il exerce consistent précisément dans le fait que le jeu s'empare de celui qui joue [1990 : 124] et de celui qui regarde, à cause de la vie contagieuse dont il est issu et porteur.

À cet égard, et pour terminer, qu'il nous soit permis de citer encore Calderón — non pas l'une de ses nombreuses pièces de théâtre, mais son testament. C'est de cette manière que le poète dit la circonstance dans laquelle il le rédige : « Me trouvant sans plus proche danger de la vie que la vie-même [...] »²¹. La vie, ici, comme le jeu chez Guénoun, est doublement nommée dans une courte phrase, ce qui invite à la méditation. Le lecteur espagnol perçoit une différence subtile entre ces deux *vies*. La dernière « vie », « la vie-même », c'est

autant son terme — la mort — que la vie qui lui reste. L'essence de la chose (-*même*) renferme ainsi en elle sa fin. Peut-être faudrait-il penser le terme du *juego*, le point où il — ou son immanence — cesse tout en étant lui-même, non pas en devenant image — ce qui semble être le destin de tout ce qu'on fait aujourd'hui — mais en tant que vie, pour comprendre justement son sens, tout du moins depuis la langue espagnole.

Par ailleurs, une idée singulière de la vie s'y dégage : vie conçue en termes de *danger*, prise de risque, mise en jeu. « Il faut jouer sa vie pour se sentir vivre », dit le Becket de Jean ANOUILH [2010 : 51] ; ce qui peut être traduit en espagnol de deux manières, qui peut accorder au jeu une connotation de risque : « hay que jugarse la vida para sentir que se vive » ; mais qui peut aussi renvoyer au sens théâtral : « hay que jugar la propia vida para sentirse vivir » [1997 : 9].

De ces ambivalences, aussi stimulantes sur le plan de la pensée que puissantes vitalement, les pièces de Calderón abondent. On comprend dès lors l'attrait d'Albert Camus, traducteur et metteur en scène de *La dévotion à la croix* au Festival d'Angers en 1953, avec Maria Casarès dans le rôle principal. Il écrit dans l'avant-propos de cette traduction, à propos de Calderón :

On y a été par les audaces de pensées et d'expression du plus grand génie dramatique que l'Espagne ait produit. [CALDERÓN 2013 : 36]

Dans notre Europe de cendres, Lope et le théâtre espagnol peuvent apporter aujourd'hui leur inépuisable lumière, leur insolite jeunesse, nous aider à retrouver sur nos scènes l'esprit de grandeur pour servir enfin l'avenir véritable de notre théâtre. [CAMUS 2008 : 172]

De la même manière, lorsque notre projet de traduction est né, à une époque de crise économique aiguë en Espagne, et qui a pris ensuite des tournures sociales, puis aujourd'hui politiques, nous avons voulu contribuer au renouveau théorique du théâtre et de la philosophie à travers cette pensée française, présentée peut-être comme l'envers d'une tapisserie, mais dont les fils qui obscurcissent les figures peuvent donner à penser, encore, ou autrement.

Notes

- * Universität Wien. Ce travail a été réalisé dans le cadre du projet «Calderón cómico. The meaning of pure theater», financé par le FWF Austrian Sciences Fund : AP 29115 21. Je remercie Sacha Carlson pour sa relecture.
- 1 Trad. Claude Allaire, Jean Canavaggio, Michel Moner, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 1357-1360. Nous soulignons.
 - 2 On paraphrase Goethe, qui déclara à Schiller à propos de Calderón que «si toute la poésie était perdue, il serait possible de la reconstruire sur la base du *Prince constant*». Lettre du 28 janvier 1804, dans [1890]. *Correspondence between Schiller and Gøthe (1794-1805)*. Trad. L. Dora Schwitz. London : George Bell and Sons, p. 482. Nous traduisons.
 - 3 L'apocryphe d'Alonso Fernández de Avellaneda, paru en 1614, c'est-à-dire entre la publication de la première partie du *Don Quichotte* (1605) et la seconde (1615).
 - 4 À maintes reprises elle se trouve ainsi formulée : *Sophiste*, 234a-c, *République* VII, 602b, *Politique* 288c. Pour l'assimilation du théâtre (mimésis poétique) à la philosophie en vertu d'un certain caractère ludique commun, cf. *Rep.* V, 475d-e, VII, 536b-c. Cf. également notre thèse, *Mimésis en jeu. Une analyse de la relation entre théâtre et philosophie*, inédite, p. 232, note 539 et p. 267.
 - 5 Cf. Johan HUIZINGA [1951]. *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia. Paris : Gallimard, p. 59-60.
 - 6 Trad. Nestor L. Cordero dans Platon, *Œuvres Complètes*, Luc BRISSON (dir.) [2011]. Paris : Flammarion.
 - 7 PLUTARQUE [1961]. *Vies*, t. II, «Solon», § 29, 6-7, trad. R. Flacelière, E. Chambry, M. Juneaux. Paris : Les Belles Lettres, p. 46.
 - 8 Sur laquelle nous reviendrons plus loin.
 - 9 Du latin *jocus*, «plaisanterie», «badinage», qui substitue le grec *ludus*, «jeu», «amusement», dont dérive entre autres, «illusion», tel que l'apprend le *Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Robert, 1985.
 - 10 [1968]. *Réflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*, Paris, chez Auguste Fontaine (1856), réimpression chez Slatkine, p. 7-8. Talma souligne. Cité par Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots*, op. cit., p. 65.
 - 11 Ambiguïté ou *réalité oscillatoire* chère à l'âge baroque, que Calderón porte à son paroxysme dans son théâtre.
 - 12 Antonio REGALADO [1995]. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, vol. 2. Barcelona : Destino, p. 631. Nous traduisons.
 - 13 Personnage comique archétypique de la comédie espagnole.
 - 14 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA [1898]. *Drames religieux*, trad. Léo Rouanet. Paris : A. Charles, p. 43. On fournit les vers originaux, où notre idée

transparaît mieux : «JONADAB : Yo,/cuya curiosidad ciega/ hoy a haber sabido Ilegal/ cuál es tu mal, y por quién;/ *que al fin ve lo mismo quien / mira jugar que el que juega.*/ AMÓN : ¿ Luego tú ya has entendido/la causa de mi pasión ?/ JONADAB : Sí, señor ; que no hay mirón /que antes *tahúr* no haya sido » (v. 565-574).

- 15 Tenu à Vienne en avril 2015 dont le titre était, justement, «Jugarse la vida. La comedia cómica de Calderón». Pour lire le détail de cette contribution cf. «El juego de actuar de sí mismo. En torno a una idea calderoniana» in *Anuario Calderoniano*, 10 [2017], «Las comedias cómicas de Calderón», Wolfram Aichinger, Simon Kroll, et Wolfram Nitsch (coord.), p. 199-218.
- 16 Cf. *ibid.*, p. 120-121, la note si riche en idées des traducteurs, qui pour traduire *Darstellung* penchent finalement pour «représentation» au lieu de «présentation».
- 17 Denis GUÉNOUN, «Concepts fondamentaux de l'analyse du théâtre», cours tenu à Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, le 5 décembre 2008.
- 18 «Qué es la vida ? Un frenesí./ ¿ Qué es la vida ? Una ilusión/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño,/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son.». PEDRO CALDERÓN DE BARCA [2014]. *La vida es sueño*, jornada II, v. 2182-2187, Ciriaco Morón, Madrid : Cátedra, p. 161.
- 19 Ma redécouverte de la philosophie espagnole, c'est peut-être ici le lieu d'exprimer cette dette, je la dois en partie à Denis Guénoun. C'était lors de la séance du 3 avril 2008 de son séminaire «Concepts fondamentaux de l'analyse théâtrale», où il était question de la notion de *situation*, chez Sartre et Souriau, entre autres. «Il faut une situation pour qu'il y ait du théâtre», ai-je indiqué dans mes notes. Cette idée de situation m'a fait penser (c'est-à-dire, a suscité en moi une traduction) à la notion de *circunstancia* d'Ortega y Gasset. C'est à partir de là que j'ai relu ses écrits, sous cette impulsion de pensée dramatique. Mon propre cheminement a fait le reste (de la condition des étrangers, et des inattendus que ces rencontres peuvent produire).
- 20 On fournit le passage original complet : «en [la vitalidad] se funden radicalmente lo somático y lo psíquico, lo corporal y lo espiritual, y no sólo se funden, sino que de ella emanan y de ella se nutren. Cada uno de nosotros es ante todo una fuerza vital : mayor o menor, rebosante o deficiente, sana o enferma. El resto de nuestro carácter dependerá de lo que sea nuestra vitalidad. [...] La vida es precisamente la realidad única, entre todas las del cosmos, que se contagia. Hasta el punto que cabría, por uno de sus haces, definir la vida como aquello que es capaz de contaminar y contaminarse. Toda vida es contagiosa : la corporal y la espiritual ; la buena, que llamamos salud, y la mala, que llamamos

enfermedad. Se contamina la mucha vida y se contamina la poca vida. Entre fuertes, nos robustecemos; entre débiles, nos extenuamos. Se contamina hasta la belleza —contra lo que dice el vulgo—; se contagia la vejez y la juventud». ORTEGA y GASSET [2004]. «Vitalidad, alma, espíritu» in *El Espectador V, Obras Completas II*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus-Santillana, p. 455- 460.

- 21 «Hallándome sin más cercano peligro de la vida que la misma vida [...]». Cristóbal PÉREZ PASTOR [1905]. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, p. 375.

Bibliographie

- ANOUILH, Jean [2010]. *Becket ou l'Honneur de Dieu*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter [1967]. *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Morena. Buenos Aires: Sur.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1898]. *Les Cheveux d'Absalon*, in *Drames religieux*, trad. Léo Rouanet. Paris: A. Charles.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [2013]. *El mayor encanto, amor*, Alejandra Ulla Lorenzo (éd.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [2013]. *La Dévotion à la croix*, version et avant-propos d'Albert Camus. Paris: Gallimard.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [2014]. *La Vida es sueño*, Ciriaco Morón (éd.). Madrid: Cátedra.
- CAMUS, Albert [2008]. *Œuvres complètes*, Raymond Gay-Crosier (dir.), t. IV. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CERVANTES, Miguel de [2015]. *Don Quichotte de la Manche*, Claude Allaire, Jean Canavaggio, trad. Michel Moner. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- [1890]. *Correspondence between Schiller and Gæthe (1794-1805)*. L. Dora Schwitz (trad.), London: George Bell and Sons.
- GADAMER, Hans-Georg [1990]. *Vérité et méthode*, Pierre Fouchon, Jean Grondin, trad. Gilbert Merlio. Paris: Seuil.
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Belval: Circé.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Belfort: Circé, coll. «Poche».
- GUÉNOUN, Denis [2007-2011]. Cours à l'Université de la Sorbonne, notes personnelles.
- GUÉNOUN, Denis [2009]. *Livraison et délivrance*. Paris: Belin.

- GUÉNOUN, Denis [2015]. *¿ El teatro es necesario ?*, trad. María Ortega Máñez. Madrid : Antígona.
- HUIZINGA, Johan [1951]. *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia. Paris : Gallimard.
- KOMMERELL, Max [1946]. *Beiträge zu einem deutschen Calderón*. Frankfurt : Vittorio Klostermann.
- ORTEGA Y GASSET, José [2004]. « Vitalidad, alma, espíritu », in *El Espectador V, Obras Completas II*. Madrid : Fundación Ortega y Gasset/Taurus-Santillana.
- ORTEGA MÁÑEZ, María J. [2013]. *Mimèsis en jeu. Une analyse de la relation entre théâtre et philosophie*, thèse inédite. Université Paris-Sorbonne.
- ORTEGA MÁÑEZ, María J. [2017]. « El juego de actuar de sí mismo. En torno a una idea calderoniana », in *Anuario Calderoniano*, 10, « Las comedias cómicas de Calderón », Wolfram Aichinger, Simon Kroll, y Wolfram Nitsch (coord.), p. 199-218.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal [1905]. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid : Estab. tip. de Fortanet.
- PLATON [2011]. *Œuvres Complètes*, Luc Brisson (dir.). Paris : Flammarion.
- PLUTARQUE [1961]. *Vies*, Trad. R. Flacelière, E. Chambry, M. Juneaux. Paris : Les Belles Lettres.
- REGALADO, Antonio [1995]. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, vol. 2. Barcelona : Destino.

Hypothèses sur la politique et sur la philosophie

HYPOTHÈSES SUR LES ARABES (ET L'EUROPE)

Jean Baptiste Brenet

Je voudrais dire un mot des *Hypothèses sur l'Europe*, quelque chose de réduit, de ciblé, qui concerne les « Arabes » — je choisis ce terme, à dessein —, et plus exactement le rapport de l'Europe aux Arabes, l'idée étant de réfléchir *sur* ou *avec* ce que Denis Guénoun propose, du moins dans ce livre (qu'il a peut-être dépassé, puis retrouvé, puis de nouveau dépassé plusieurs fois depuis sa parution).

Nous en avons parlé il y a plus de quinze ans, à la sortie des *Hypothèses*, pour un colloque organisé à Ferney, non loin de Genève donc. De ce que j'avais essayé de dire alors, je me rappelle trois choses. Premièrement, que pour interroger (et en un sens pour tester, même) l'hypothèse de Denis Guénoun sur le rapport de l'Europe à l'islam (c'est à cela, lui, qu'il se réfère), il pouvait être bon de se placer sur le terrain de la culture, de la science, de la philosophie. De cela, dans le livre, il est assurément presque partout question, mais l'idée était d'aborder sous ce rapport-là, précisément celui-là, celui du savoir, le lien de l'Europe à l'islam. Deuxièmement, et dans le prolongement direct de ce premier point, que la notion centrale dans la pensée médiévale de *translatio studiorum*, c'est-à-dire de transfert, de transport des études, des centres d'études, et avec eux, tout bonnement, du savoir, que cette notion méritait d'être intégrée directement aux analyses portant sur les rapports de l'Europe à l'islam. La *translatio studiorum* désigne le déplacement qu'a connu la science au Moyen Âge, traversant les langues, les aires géographiques, les espaces religieux, culturels, de la Grèce à l'orient, de l'orient au maghreb, du maghreb à Paris, Oxford, Bologne, Padoue, Erfurt, etc., et cette circulation constituait peut-être l'une des clés de toute l'affaire, en tout cas l'une de ses composantes. Troisièmement,

↪ notes, page 213

↪ bibliographie, page 213

enfin, que si, quant à l'Europe, quelque chose se jouait au Moyen Âge, et plus précisément dans la scolastique naissante, le terme et l'idée même d'*universitas*, d'université, lié à celle d'*universalitas*, d'universalité, pour désigner ce lieu peut-être typiquement « européen » d'accueil, de transmission, de production, de spécialisation et de contrôle du savoir, pouvait s'inscrire dans le cadre des hypothèses de Denis Guénoun et contribuer à l'analyse.

Ici, il ne sera plus exactement question de cela, mais je reste dans ce champ, à la fois médiéval et relatif au savoir, et ce qui m'intéresse désormais, c'est la cinquième hypothèse de Denis Guénoun dans son livre.

On trouve cette cinquième hypothèse dans la première partie, et elle s'énonce ainsi, abrupement : *L'Europe se figure face à l'Islam*.

Hypothèse immédiatement forte, frappante, et qui en 2017 — et hélas, sans doute — *pourrait* revêtir tout de suite un certain sens polémique, malheureux, et même explosif — qui n'était pas du tout, évidemment, celui de Denis Guénoun à la fin des années 1990. Par conséquent, remise *dans son contexte*, dans les *Hypothèses sur l'Europe*, comment faut-il entendre cette proposition ?

Rappelons d'abord ce que Denis Guénoun défend lui-même. Avec cette hypothèse, il s'agit d'expliquer en quoi l'Europe, qui certes succède à Rome, et en hérite, n'est pas tout entière strictement romaine. Il y a quelque chose, autrement dit (en fait *plusieurs* choses, mais je simplifie) qui explique la constitution de l'Europe comme telle et qui n'est pas romain, qui ne se laisse pas ramener à la romanité, et ce quelque chose, c'est l'islam. Et l'hypothèse va loin, puisqu'il ne s'agit pas seulement de dire — ce que tout le monde, peut-être, accorderait sans mal — que l'islam est pour quelque chose, fût-ce négativement, dans la constitution de l'Europe, mais cela lointainement, de façon marginale, un peu confuse ; non, il s'agit, tout à l'inverse, de faire du rapport à l'islam un déterminant majeur et de poser ceci que « l'Europe se figure l'islam comme son autre le plus essentiel », c'est-à-dire que « l'identité de l'Europe se fait devant l'islam, face à lui » [GUÉNOUN 2000 : 63].

Devant ces deux phrases — dont la résonance, répétons-le, n'est sans doute plus la même, quoi qu'on veuille, qu'il y a vingt ans —, Denis Guénoun fait trois remarques cruciales dont l'enchaînement livre le sens qu'il prête à ces formules, et sur lesquelles, justement, le risque serait de glisser.

Première remarque : il faut insister sur le fait que l'extériorité de l'islam n'est pas pour l'Europe une altérité parmi d'autres mais qu'elle constitue cela même contre quoi l'Europe se figure, qu'elle est cela même face à quoi l'Europe advient comme telle. C'est cette idée, qu'on vient de citer, de « l'autre le plus essentiel ». Mais, deuxième remarque, qu'on n'entende pas mal cette confrontation ; il ne s'agit pas d'un affrontement, d'un face-à-face brutal entre deux blocs déjà là, antérieurs au choc, déjà formés, comme si l'Europe trouvait dans cet antagonisme-là de quoi confirmer son être, le meilleur moyen de le faire. Loin s'en faut, et les formules précédentes, en fait, le disaient déjà : l'Europe ne se confronte pas à l'islam, elle *advient*, vient à être, dans la confrontation à l'islam, laquelle confrontation, du coup, n'est aucunement pour elle une extériorité seconde, un choc accidentel, de surface, sur la base d'un être déjà réalisé, mais proprement — je reprends les mots de Denis GUÉNOUN — un « refoulement primaire », c'est-à-dire le refoulement formateur de l'Europe (et essentiel en ce sens précis, par conséquent), c'est-à-dire le refoulement renvoyant l'Europe à sa « propre constitution identitaire comme retour » [2000 : xx].

Confrontation à l'islam, donc ; confrontation littéralement fondamentale pour l'Europe, c'est-à-dire : refoulement primaire, d'où sort, pour finir, cette troisième remarque, qui revient sur le statut de l'islam dans ce processus d'opposition par repli, à savoir que si l'Europe advient et se constitue comme retour face à l'islam, alors l'islam n'est pas « une extériorité d'essence par rapport à l'histoire européenne » [*ibid.*], l'islam n'a pas à être exclu de « la définition de l'Europe comme un dehors étranger » [*ibid.*]. C'est exactement le contraire. Avec cette hypothèse 5, au fond, il s'agit d'« inscrire le rapport à l'islam au cœur, au plus profond du mouvement d'identification de l'Europe comme telle » [*ibid.*].

Ce sont ces précisions qui m'importent, elles sont précieuses, et en somme, si je répète l'ensemble, elles reviennent à dire ceci (entre autres choses, sans doute, mais c'est ce que je veux retenir) : premièrement, que pour passer de Rome à l'Europe, il va falloir une « rétraction », une « contraction » ; deuxièmement, que l'islam est ce devant quoi la rétraction constitutive se fait, *mais que*, troisièmement, si l'islam brise Rome — d'une brisure qui fait advenir l'Europe —, et si, dans cette mesure, l'islam constitue, pour parler comme Denis Guénoun, un

«dehors de Rome», malgré tout, c'est un dehors «qui fait irruption au dedans de son espace», si bien que, pour toutes ces raisons, et je me réfère ici à la toute fin du chapitre III, «l'islam, écrit Denis Guénoun, n'est pas extérieur à notre histoire. Ou il l'est, poursuit-il, [mais] de façon singulière : du dedans» [*Ibid.*].

Autrement dit — c'est ce qu'on lit plus bas — «l'islam paraît extérieur, mais c'est une extériorité arrachée à notre devenir, une extériorité advenue et non essentielle»; «l'islam, dans *notre* histoire, écrit Denis Guénoun, est le nom de cette extériorité surgie au bord intérieur de notre monde [...]. *Extériorité interne* [...] qui a produit la rétraction de la romanité dont nous sommes issus» [*Ibid.*].

Voilà. Il faut apprécier cette hypothèse 5 et son dépliement, qui combinent subtilement, dans le face à face Europe/islam, extériorité et proximité, exclusion et internalité, et je voudrais parler autour de cela, prolonger le texte des *Hypothèses*, lui ajouter quelque chose, le déplacer un peu, peut-être (dans une zone, très critiquable, qui mêle histoire, théorie, et un peu de psychanalyse).

Cette discussion, quoi qu'il en soit, je voudrais la faire en convoquant ce personnage — je pourrais dire cette «figure», en jouant sur les mots — que fut le penseur «arabe» Averroès. En lui, me semble-t-il, avec lui, se manifeste quelque chose de considérable, qui à la fois confirme l'hypothèse 5 — et spectaculairement, même — mais aussi, comme je le disais, la complique ou la fait bouger.

Averroès, c'est, de son vrai nom, Ibn Rushd. C'est un homme du XII^e siècle. Il est andalou (sans doute d'origine berbère), lorsque l'Andalousie est musulmane, en l'occurrence sous domination almohade; il parle et écrit en arabe — il ne connaît que cette langue. Il naît à Cordoue en 1126, il meurt à Marrakech en 1198, et il fut à la fois juge, grand juge, même, juriste, médecin, et philosophe, passant la presque totalité de sa vie d'adulte à commenter l'œuvre de celui qu'il considérait comme l'«inventeur» de la vérité même, dans son fond et dans sa forme, à savoir Aristote.

Si Averroès m'importe ici, c'est pour le statut unique qui fut le sien dans l'histoire de la pensée. D'une part, en effet, c'est un penseur «arabe» (parce que l'arabe est sa langue), dont l'œuvre, d'un certain point de vue, vient *presque* clore, au terme d'une circulation accidentée des textes, cinq cents ans de pensée arabo-islamique. En lui, par

conséquent, c'est toute la *falsafa* qui se manifeste, d'al-Fârâbî à Ibn Bâjja, en passant par Avicenne (et je parle de la *falsafa*, c'est-à-dire de la philosophie d'origine hellénistique écrite et produite en arabe, mais je devrais parler aussi de la théologie du *kalâm*, la théologie islamique, avec laquelle Averroès était en conflit et que, négativement, donc, il faisait apparaître).

Mais d'un autre côté, comme on le sait, c'est aussi un personnage latin (et juif, en vérité — ce dont toutefois je ne dirai rien), puisqu'une bonne partie de son œuvre sera très vite traduite en latin et gagnera Paris (vers 1225) puis toutes les capitales et les centres universitaires, en terre chrétienne, l'œuvre exégétique d'Averroès, peu de temps après celle d'Avicenne (traduite elle aussi à la fin du XII^e siècle), accompagnant l'extraordinaire retour, la réapparition occidentale de l'œuvre d'Aristote dans sa quasi-intégralité.

Mais ce qui est remarquable dans cette figure d'Averroès, lorsqu'on veut se rapporter aux *Hypothèses* de Denis Guénoun — et c'est là aussi bien connu —, ce n'est pas seulement le fait que, penseur arabe, il ait été latinisé, et lu dans la scolastique en germe, ce sont ces deux choses : premièrement, le fait qu'Averroès ait été à la fois abondamment lu, et lu par tous, utilisé pour sa puissance d'exégète capable d'expliquer Aristote (ce qui en a fait le « Commentateur » par excellence), et en même temps le fait qu'il ait été — et cela comme rarement dans l'histoire — critiqué, détesté, maudit, le *Commentator* d'Aristote devenant, sur certains points de doctrine majeurs, son *Depravator*. Autrement dit, son statut fut, sinon d'emblée, rapidement, ambivalent, dans un mélange de respect, d'attraction, et de détestation.

Mais deuxièmement, il convient également de noter que cette détestation ne va jamais véritablement disparaître, qu'elle traverse l'histoire, et qu'Averroès, de façon certes un peu spectrale, en arrière-plan, ne cessera de hanter l'histoire de la philosophie (qu'on pourrait dire nettement, là, européenne, puisque c'est tardif). Je veux dire que, passé le XIII^e siècle, Averroès, comme contre-pôle, comme figure noire, n'a pas disparu : il reparaît durant tout le moyen âge, puis à la Renaissance, et les exemples sont innombrables ; il reparaît au XVII^e siècle, dans les querelles contre Descartes, ou chez Leibniz, ou encore quand on attaque Spinoza, ou quand on attaque Kant, au XVIII^e siècle, puis on le trouve chez Herder, chez Bayle, etc., et cela

sans interruption, jusqu'aux critiques de Renan, qui fait d'Averroès et de l'averroïsme son sujet de thèse, puis un livre, en 1852.

Bref, deux choses m'importent, qui doivent frapper : premièrement, le caractère bifide du rapport de la latinité scolastique à Averroès, qui est un mélange de fascination, en tout cas d'usage, et de rejet, de récusation absolue ; et deuxièmement, le fait que cette récusation, que *le souci* de cette condamnation, de cette dénonciation, n'ait cessé de reparaître au cours de l'histoire (que je dis, donc, européenne), lors même qu'Averroès, et cela depuis longtemps, ne semblait plus devoir « représenter » quoi que ce soit, constituer quelque menace que ce soit, ou même revêtir le moindre enjeu — Bayle écrivant lui-même, avant de lui consacrer l'un des articles les plus longs de son *Dictionnaire* : « aujourd'hui, plus personne ne le lit ». Voilà ce que je veux lier à l'hypothèse 5 dont nous sommes partis.

Je le fais en mobilisant brièvement ce que j'ai mis en place dans un livre précédent [BRENET 2015], et qui consiste à dire ceci : si ce phénomène d'anti-averroïsme, dans l'histoire « européenne » a existé, c'est-à-dire non pas seulement, s'agissant d'Averroès, l'affrontement, le choc, mais la répétition du choc, et le retour du malaise qui l'accompagnait, c'est parce que, ou c'est le signe que, ou c'est le symptôme du fait qu'Averroès est pour l'Europe, fondamentalement, *inquiétant*, ou plutôt, étrangement inquiétant, au sens — certes utilisé, et dilué, un peu partout — que Freud donne à ce terme, *Unheimliche*.

Le début d'hypothèse que j'avance de nouveau, donc, pour la coupler à ce que Denis Guénoun propose, c'est qu'il faut penser le rapport de l'Europe à Averroès, en termes de *Unheimlichkeit*, *d'inquiétante*, et poser ainsi qu'Averroès angoisse l'« Europe », ou plutôt qu'il l'inquiète, au sens freudien du terme, c'est-à-dire qu'il l'effraie comme quelque chose de jadis familier, d'autrefois bien connu, mais qu'on pensait dépassé, ou qu'on avait éloigné, refoulé, et qui pourtant insiste, fait retour, reparaît, créant le désarroi, sinon la panique, à proportion justement de cette réapparition hors contrôle.

C'est très connu, en effet : ce qui est *unheimlich* chez Freud, c'est certes ce qui n'est pas familier, comme son nom l'indique : *un-heimlich*, le non-familier, mais le génie de Freud aura consisté à repérer dans cette négation, non pas une distinction d'origine entre deux natures opposées, toujours déjà contraires, mais le résultat d'un processus

psychique inconscient de refoulement ou de dépassement qui donne au familier, tandis qu'il resurgit, une allure inverse. L'*Unheimliche* n'est pas l'autre par essence du familier, comme en une partition intemporelle, objective et figée, c'est de *l'autrefois*, du *jadis* familier qui, refoulé, dépassé, *nous revient* comme non-familier. Autrement dit, ce qu'il faut envisager, c'est un rapport de *dérivation*, et non d'*opposition*: l'*Unheimliche* n'est pas l'inconnu, l'absolument inconnu, mais, tout à l'inverse, le connu de jadis, le primitivement connu, le premier «chez soi» (*heimlich*), qui, caché, resurgit, et qui, parce qu'il était enfoui, revient comme non familier (*unheimlich*). C'est ce que je propose d'appliquer à la figure latine d'Averroès pour expliquer sa persistance troublante dans l'histoire européenne de la rationalité à titre d'antihéros ou de repoussoir — de cauchemar, au fond.

L'intérêt d'une telle approche quand on réfléchit avec l'hypothèse 5 de Denis Guénoun, il est assez facile de le voir, puisqu'on retrouve, me semble-t-il, au moins deux éléments-clés des *Hypothèses*, à savoir d'une part l'idée du refoulement (que Denis Guénoun, certes, emploie en un sens non psychanalytique), c'est-à-dire celle du rejet, de la mise à l'écart, et d'autre part, l'idée, plus importante encore, que cette exclusion est interne, que ce qui est éloigné, rembarqué, l'est du dedans, si bien que son altérité, en fait, est une altération, son extériorité, une extériorisation, opérée au sein même, du sein même de ce qui rejette.

Comme idée, c'est assez simple, en un sens, mais ce n'est pas mineur du tout, et s'agissant de l'islam (si je reprends le terme de Denis Guénoun), il n'est pas insignifiant de faire entendre la thèse que son exclusion, par l'Europe, est interne, que c'est un dehors opéré du dedans (surtout si c'est cette immanence, cette proximité, ou cette intimité première, qui, paradoxalement, devait rendre compte des paniques et des violences récurrentes manifestées dans le rapport à cet extérieur). Cela étant, c'est exactement ce que je repère dans la figure ambiguë d'Averroès (en greffant bien sûr d'autres aspects), et qui consiste à dire, si je répète l'essentiel, que s'il inquiète l'Europe, ce n'est pas comme sa menace barbare aux frontières, comme l'altérité frontale de l'absolument inconnu, mais à l'inverse, comme quelque chose d'ancien, et d'intime, qu'on croyait surmonté, balayé, et qui, resurgi *du dedans*, produit dans ce retour insistant l'angoisse. En résumé,

je pose qu'Averroès est pour l'Europe ce que le refoulé, chez Freud, est pour le moi, à savoir « une terre étrangère interne ».

Cela n'est que le début de ce que je voudrais avancer. Car lorsqu'on dit que l'étrangement inquiétant est ce qui réactive le jadis familier, le chez-soi recouvert qui devait n'être plus, il reste à préciser évidemment ce qui, s'agissant d'Averroès, dans son rapport à l'Europe, constitue ce chez-soi, ce familier primitif. Autrement dit, il faut essayer de débusquer les éléments qu'enveloppe la figure d'Averroès, et dont l'Europe, originellement familière, n'aurait plus voulu. Je le dis différemment : dans cette grille-là, qu'y a-t-il d'angoissant chez Averroès ? D'angoissant pour l'Europe ? Où se joue son « inquiétante » ?

Pour y répondre, et formuler l'autre bout de mon hypothèse, on doit resserrer un peu l'analyse. Parce que, sans doute, ce n'est pas tout Averroès, ou Averroès globalement, qui perturbe et dérange l'Europe, et c'est d'abord une simple vérité d'histoire : si Averroès a été maudit, s'il a posé problème et n'a cessé de reparaitre dans sa dimension problématique de penseur détestable, diabolique, c'est pour une chose précise, à savoir, comme on sait, pour sa doctrine de l'intellect, pour son exégèse de la doctrine aristotélicienne de l'intellect.

Le problème, il fut d'abord là, dans cette question théorique, conceptuelle, c'est-à-dire dans sa manière singulière de concevoir la rationalité de l'homme. Tout le monde lit Averroès, dès qu'il arrive, tout le monde l'utilise, théologiens comme maîtres des arts, mais là, sur la question de l'intelligence et de la pensée, quelque chose coince, scandalise, et ne va cesser de le faire.

Quoi, plus exactement ? Comme pour le reste, je me contente de résumer les choses. Dit grossièrement, ce qu'on va dénoncer chez Averroès comme la pire des folies ou des absurdités, c'est la triple thèse selon laquelle, premièrement, l'intellect de l'homme serait substantiellement séparé des corps des individus ; deuxièmement, l'idée que cet intellect séparé serait un, unique pour toute l'espèce (c'est la thèse dite du monopsychisme) ; et enfin, troisièmement, l'idée que cet intellect séparé et unique serait en outre éternel, sans naissance et sans fin. Le choc, originellement, eut lieu pour cela, pour cela précisément, pour cette doctrine qui revenait, selon une majorité de Latins, à ruiner la rationalité personnelle, à condamner l'idée même de personnalité mentale, à interdire ce qu'on appellerait plus tard le *cogito*, c'est-à-dire,

en termes scolastiques, à rendre impossible la vérification de cette proposition pourtant axiomatique, au fondement de toute morale et de toute politique : l'homme individuel pense. Voilà quelle fut la pierre de scandale.

Soit. Mais outre le fait que le contenu de ce qui est en jeu, le détail théorique de ce qui fut affronté, contesté, récusé, n'est pas encore très clair quand on le présente seulement comme cela, en quoi cela intéresse-t-il le rapport constitutif entre l'Europe et l'islam dont nous sommes partis ? Ce n'est pas évident. Je veux dire qu'il ne va pas de soi, quand on s'intéresse à la figure d'Averroès dans son rapport à la latinité, qu'il en aille de l'Europe dans son rapport à l'islam.

De fait, pour rendre raison de l'anti-averroïsme latin, il y aurait une approche possible très différente, et elle consisterait à dire que si la pensée d'Averroès sur l'intellect a bel et bien, dans l'histoire, et longtemps, posé problème (ce qui n'est pas en soi un phénomène inintéressant), cela n'engage ni l'islam, ni l'Europe, mais tient à des raisons qu'on pourrait dire, tout bonnement, anthropologiques. Dans cette lecture, il n'y aurait rien d'exclusivement européen dans l'inquiétude ayant gagné l'« Europe ». Dans l'« Européen », c'est l'homme, l'homme *tout court*, qu'Averroès serait venu et viendrait déranger, comme si sa doctrine de l'intellect — que le hasard du monde a fait fleurir là, en Andalousie, puis essaimer sur le Continent au gré de la *translatio studiorum* — contenait les germes d'une angoisse universelle, d'une panique générale, sans frontières, susceptible de frapper tout individu, l'individu quelconque inévitablement hanté d'affects infantiles, originaires, de peurs archaïques¹.

Averroès, de ce point de vue, serait l'ennemi *de l'humanité même*, où qu'elle soit. En lui s'incarnerait l'idée fascinante d'une pensée-catastrophe dotée en soi d'un pouvoir mondial de nuisance. À tout homme, Averroès parlerait en sous-main (c'est ce qu'on pourrait dégager de sa doctrine si l'on avait le temps) de castration mentale, de dépossession de soi, d'impersonnalité, de *cogito* impossible, de réclusion dans l'animalité, dans l'aphasie ; en tout homme, il réveillerait l'appréhension de la folie, de l'hétéronomie, la crainte de la confusion ontologique et psychique, celle des clivages, des dédoublements intérieurs, le trouble des coexistences pulsionnelles illogiques et mortifères.

L'averroïsme serait un antihumanisme, sous sa pire forme, et il

n'y aurait rien là qui concernerait l'Europe en propre ni qui relèverait directement de l'islam (si bien que nous serions assez loin de ce qui nous occupe). Sauf si l'on voulait considérer que l'humanisme, ou une certaine forme d'humanisme, une certaine conception de la rationalité individuelle, de la personnalité mentale, une certaine idée du rapport à la pensée, à la conscience, à la vérité, étaient là, en procès, qui caractériseraient bientôt l'Europe et son « esprit », et que c'est cela qu'Averroès serait venu bousculer, menacer, concurrencer.

Il y a là sans doute des éléments de vérité, si l'on songe par exemple à la tradition qu'ouvre et qu'alimente entre autres la pensée augustinienne dans ce qui sera l'Europe. Mais on doit se méfier des grands découpages, et des clichés délirants, puis désastreux, comme quand Renan, par exemple, prétend que l'Europe serait sensible par essence à la conscience et à l'individualité de la personne là où les arabes, poètes, mystiques, ne s'intéresseraient qu'au « grand Tout » et à la fusion dans la divinité. Je veux donc dire par là simplement qu'on ne peut pas poser qu'Averroès, l'« Arabe », le « mystique », l'« Oriental », serait venu heurter une épistémè latine proto-européenne centrée sur la notion de personnalité mentale ou, en termes modernes, de subjectivité. Cela, sans nuances, ne tient aucunement.

Mais l'autre côté non plus n'est pas évident, c'est-à-dire la question de l'islam. Quel rapport entre Averroès, comme figure négative pour l'Europe, et l'islam ? Dans Averroès ébranlant l'Europe, est-ce de l'Islam qu'il était question. C'est un point délicat, et j'ai dit dès le début que, pour ma part, je ne parlais pas d'islam, c'est-à-dire, s'agissant d'Averroès, de « musulman », mais d'« arabe », ce qui certes n'est pas beaucoup plus clair (même si l'on précise que cela s'entend en un sens linguistique, et non pas ethnique). L'affaire est compliquée, qui renvoie à la question classique de savoir comment concevoir les rapports entre *falsafa*, philosophie, et islam, et d'établir si l'on peut parler de philosophie « musulmane », « islamique », si les philosophes concernés sont « de » l'Islam, ou pensèrent seulement « en » islam, etc.

On ne le débrouillera pas, mais l'on peut noter une chose au moins qui n'est pas négligeable. C'est que Thomas d'Aquin, le plus grand des opposants latins d'Averroès, dont la condamnation d'Averroès, au XIII^e siècle, servira de matrice à toutes celles qui suivront, Thomas d'Aquin l'italien, élève à Paris d'Albert le Grand l'allemand, Thomas

n'attaque pas Averroès sous le rapport de l'islam (même si Averroès en peinture est évidemment toujours représenté, à ses pieds, barbu et enturbanné); il ne l'attaque pas comme musulman. Qu'on s'avise de cette chose, d'ailleurs, ridiculement précise, mais significative. Dans sa *Somme contre les gentils*, où Thomas dénonce Averroès sur des pages (pour s'en servir dans d'autres, souvent sans mot dire), il consacre un seul paragraphe à l'islam (et indépendamment d'Averroès). Cela fait 204 mots. 204 mots dans une œuvre qui en compte 325 820, ce qui est dérisoire.

Bref, cela ne règle pas la question de l'islam, ou celle — si l'on peut dire — de l'«islamité» d'Averroès, mais l'on parlera ici plutôt d'«Arabe», donc, et c'est parfois ainsi, du reste, qu'on désigne Averroès dans le monde médiéval latin, quand il n'est pas seulement «le Commentateur»: on l'appelle *Arabs*, l'Arabe. Ce déplacement lexical a son importance, parce que si quelque chose en rapport à l'islam (pour des raisons territoriales, politiques, religieuses, etc.) est intervenu dans le mouvement constitutif de l'«Europe» (que l'on a bien du mal à nommer pour l'époque qui nous intéresse, au début du XIII^e siècle), il n'est pas du tout certain, quand on se place sur le terrain qu'on a retenu, celui du savoir, celui de la philosophie (où tout circule et se communique), que c'est *comme islam* que cela ait joué.

Mais alors, si ce n'est pas cela, qu'est-ce? Qu'y a-t-il dans Averroès, dans Averroès l'arabe, peut-être outre l'islam, indépendamment de lui, qui ait pu «inquiéter» l'«Europe», c'est-à-dire qui ait pu constituer quelque chose de primitif dans l'Europe naissante que celle-ci, par après, aurait pu vouloir recouvrir, ou aurait, effectivement, recouvert?

Ma suggestion, un peu aventureuse, demande de considérer deux choses: d'une part, le cœur de la doctrine averroïste de l'intellect, laquelle pouvait d'ailleurs être en partie assimilée à une thèse typiquement arabe (partagée, peu ou prou, par les penseurs arabes que les Latins pouvaient lire); et d'autre part, ce qui pourrait avoir constitué le geste d'acculturation caractéristique de l'Europe.

Quand j'évoque le cœur de la doctrine d'Averroès, à quoi fais-je référence? Il faudrait du temps pour le détailler, mais l'on peut s'en tenir à deux aspects. Pour les adversaires latins, la doctrine sur l'intellect d'Averroès est d'abord une doctrine de la séparation, ou de l'«extrinséquerité»; et ensuite une doctrine de l'acquisition.

Une doctrine de la séparation, ou de l'«extrinséquerité», cela

veut dire cette chose simple que l'intellect, chez Averroès, en tant qu'il est sans organe et substantiellement coupé des corps, est dehors, au dehors, hors des corps, et en fait — c'est ainsi qu'ils comprennent — hors des individus. L'intellect n'est pas toujours déjà la forme de l'homme, au-dedans de lui, comme sa partie, comme son principe déterminant, il est — je le redis en employant le terme latin qui reviendra le plus souvent — *extrinsecus*, extrinsèque, et cela, non pas seulement parce que c'est une puissance distincte des autres principes psychiques inférieurs, une puissance plus noble, mais parce qu'il est véritablement extrinsèque à l'individu, lequel dispose d'une certaine indépendance ontologique qui fait de lui un être, fût-il imparfait, en deçà de l'intellectualité.

Mais l'averroïsme, du point de vue de ses adversaires latins, ce n'est pas seulement cet «extrincécisme», puisque, s'il est vrai que l'homme, malgré tout, est rationnel, intelligent, et qu'il pense, et qu'il n'est pas qu'une bête, donc, c'est bien que cet intellect extérieur en quelque façon se couple à lui, se joint à lui, s'y raccorde, s'y lie. Et compte tenu du premier point, cela veut dire, pour les Latins, que l'intellect d'Averroès, dont l'homme ne dispose pas *ab ovo*, dès l'origine, *entre* dans l'individu, prend place en lui, y a lieu, s'y installe, et y vient, par conséquent, mais *du dehors*. L'intellect averroïste n'est pas qu'une puissance en surplomb, en bordure, située ailleurs, c'est une intelligence adventice, qui survient à l'individu et entre en lui, je le redis, *du dehors*. Autrement dit, cet intellect n'est pas seulement *extrinsecus*, il vient *ab extrinseco*, et c'est l'autre formule-clé qu'on lit à longueur de pages.

Aussi bien le premier point, l'extrincécisme, que le second, l'arrivée du dehors, ont une base aristotélicienne (et Averroès, du reste, ne prétend jamais qu'expliquer Aristote). Le premier est lié à l'adjectif *choristos*, qu'Aristote utilise quand il dit, de façon notoirement problématique, que l'intellect est «séparé» (par exemple en *De l'âme* III, 4 et 5); quant au second, on le lit dans un passage délicat dont la fortune grecque, arabe et latine, fut considérable, à savoir *La génération des animaux* II, 3, lorsqu'Aristote, s'interrogeant sur l'apparition puis le développement de l'embryon, et sur les rapports entre la semence du père, les menstrues de la mère, et l'âme du vivant à naître, note que si toutes les facultés psychiques sont en quelque façon en puissance dans la semence mâle

qui les véhicule, seul l'intellect vient du dehors, l'expression grecque, fort célèbre, qui dit cela, étant : *noûs thurathen*, le *noûs*, l'intellect, venu « par la porte ». L'intellect est séparé, dehors, mais il vient, tout de même, il entre, par la porte, et l'on arrive ainsi au second point caractéristique de la position d'Averroès : l'acquisition.

L'intellect est dehors, au dehors, mais l'individu l'acquiert, l'individu s'y joint, l'accueille, en l'acquérant, par appropriation. C'est une idée arabe, typiquement arabe, qui n'existe pas dans la pensée grecque, ainsi formulée, alors que toutes les noétiques de la *falsafa*, en dépit de leurs différences, parlent de l'intellect *muktasab*, ou *mustafâd*, c'est-à-dire acquis, du dehors, que les Latins traduiront par *intellectus adeptus*, ou *acquisitus*, l'idée fameuse d'Averroès étant que c'est par ses fantasmès, par ses images (c'est-à-dire par sa vie, tout simplement, par son expérience, ses habitus, son apprentissage du réel), que l'homme acquiert cet intellect extrinsèque. Il n'est pas un livre de « psychologie » médiévale latine qui ne contienne cette notion, et c'est d'Averroès qu'ils la tirent (le plus souvent pour critiquer l'idée que cette acquisition puisse suffire à doter l'homme d'une rationalité dont il était originairement privé). C'était mon premier point.

Mon deuxième point concerne le geste d'acculturation caractéristique de l'Europe, et je m'appuie ici — une fois n'est pas coutume — sur ce que Rémi BRAGUE écrivait dans son livre *Europe, la voie romaine* [1999]. Denis Guénoun utilise ce livre, et le nuance, et le dépasse, mais il revêt une certaine importance dans son travail. Il faut toutefois s'y référer avec prudence, et je ne le fais pas les yeux fermés. Mais pour ce que je veux retenir, cela convient bien. Que dit Brague, en effet, dans son chapitre V, intitulé « L'appropriation de l'étranger » ? C'est le cœur de son propos, au fond. Il dit ceci : que ce qui distingue l'Europe des autres mondes culturels, c'est de concevoir son « propre », ce qui lui est « propre », comme « appropriation » de ce qui lui est étranger. Ce qui caractérise l'Europe, c'est la secondarité ; la source, pour elle, est étrangère, extérieure, et ne s'offre, par conséquent, que dans un effort d'appropriation ; son propre, l'Europe, toujours, le tire du dehors, ce n'est pas un être, c'est ce qu'elle hérite, accapare et fait sien.

Je ne développe pas davantage cette belle idée, mais j'en tire ceci. Comme je l'ai dit, si Averroès, l'arabe, inquiète l'Europe, on doit chercher où se situe le motif singulier de son inquiétante étrangeté.

Les réponses sans doute ne manquent pas, mais ce qu'on vient de voir peut donner l'idée que la noétique arabe d'Averroès, et la dynamique qu'elle implique, manifeste au niveau théorique le processus constitutif de l'Europe au niveau culturel, c'est-à-dire qu'apparaît l'idée, donc, que la noétique d'Averroès, dans l'articulation qu'elle promeut entre l'extrinséquanité première de l'intelligence et son acquisition singulière, son internalisation par l'individu, via ses fantasmes et son activité psychique, cette noétique, spectaculairement, n'est rien d'autre dans son champ que le geste même d'acculturation caractéristique de l'Europe en tant que celle-ci, culturellement, se constitue par appropriation d'une source extérieure, par acquisition d'une intelligence venue du dehors.

Le système d'Averroès, comme tous les systèmes maudits, est certes fascinant, parce qu'il est fascinant de constater puis d'essayer de comprendre, dans le détail, comment tel ou tel concept a pu si violemment heurter une époque, des époques, des ensembles de représentations, des paradigmes plus ou moins explicites; mais à plus grande échelle, il fascine aussi parce que, lui qui constitue l'un des corpus dont l'Europe, au point de vue intellectuel, a procédé, et dont elle a eu à s'arracher (comme l'embryon autonome, d'ailleurs, s'arrache à sa première nourrice), livre en même temps, en son cœur, le principe même de cette dynamique d'individualisation ou d'identification. L'Europe, constitutivement, acquiert l'intelligence du dehors; et cela, ce processus, c'est ce dont Averroès, qu'elle lit dans son premier âge, lui offre (comme en un miroir) la théorisation la plus puissante.

Mais alors pourquoi le condamne-t-elle? Pourquoi le récuse-t-elle si intensément sur ce point précis, qui recèle comme son principe pratique d'engendrement? Peut-être parce que, contrairement cette fois à ce que pose Rémi Brague, qui voit dans le christianisme la forme même du rapport européen à l'héritage culturel, c'est-à-dire qui pense que la secondarité, et la *conscience* de cette secondarité, est constitutive de l'Europe et ne s'efface pas, on pourrait considérer que l'effacement de la dette et le souci de sa propre génialité n'a cessé, d'emblée, d'habiter l'Europe, et que par conséquent, tout ce qui pouvait — du moins dans certains champs — lui rappeler le caractère constitutivement exogène de son existence (au risque de l'échec, de la bêtise, de l'animalité), tout cela devenait proprement haïssable.

Je termine par une citation du célèbre théologien du XVI^e siècle, Juan Luis Vives, représentant, dit-on, de l'humanisme. Dans son *De disciplinis*, il parle d'Averroès, et il s'adresse à lui. Averroès, écrit-il d'abord, « donne l'impression d'avoir été engendré, d'avoir vécu dans un autre monde que le nôtre » (*uelut in alia natura genitus et uersatus*) [VIVÈS 1531 : xxx]. Puis il lui lance : « tu ne sais même pas à quelle époque (*nec quo tempore*) tu as vécu, ni en quel siècle tu es né, n'étant pas mieux instruit du passé qu'un enfant des bois ou du désert (*quam in syluis et solitudine natus ac educatus*) » [*ibid.* : xx].

J'y lis bien sûr une étonnante confirmation d'une lecture psychanalytique dans laquelle Averroès figure le retour angoissant d'une dimension sauvage, c'est-à-dire première, refoulée. Mais autre chose, aussi, qui nous ouvre sur d'autres réflexions, sur d'autres caps. Averroès l'arabe n'est pas seulement l'autre intérieur de l'Europe : il est le sauvage, l'Indien sans tête, que cette Europe anti-averroïste victorieuse allait bientôt, traversant l'atlantique, conquérir et scandaleusement écraser. L'hypothèse 5 de Denis Guénoun recèle aussi cela, peut-être, quand on la lit avec Averroès : une hypothèse sur le sud, sur l'Amérique, sur l'Amérique du Sud.

Notes

- ¹ Cf. la préface de l'édition espagnole d'*Averroès l'inquiétant* [2018]. *Averroes el inquietante*, Santiago : Metales Pesados).

Bibliographie

- BRAGUE, Rémi [1999]. *Europe, la voie romaine*. Paris : Gallimard.
- BRENET, Jean-Baptiste [2015]. *Averroès l'inquiétant*. Paris : Les Belles Lettres.
- GUÉNOUN, Denis [2000]. *Hypothèses sur l'Europe, un essai de Philosophie*, Belfort : Circé.
- VIVÈS, Juan Luis [1531]. *De disciplinis*, xxx.

LE POÈME JUIF DANS LES HYPOTHÈSES SUR L'EUROPE DE DENIS GUÉNOUN

Ivan Segré

Cela existe pour qu'existe l'idée d'exode et l'idée d'exil comme mouvement juste; cela existe, à travers l'exil et par cette initiative qu'est l'exode, pour que l'expérience de l'étrangeté s'affirme auprès de nous dans un rapport irréductible; cela existe pour que, par l'autorité de cette expérience, nous apprenions à parler.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

De ce livre d'une densité peu commune, *Hypothèses sur l'Europe. Un essai de philosophie*, écrit en 1994 à Strasbourg et paru en 2000 aux éditions Circé, je voudrais tirer un fil parmi bien d'autres; ce fil est celui du *poème juif*.

Le syntagme en question n'apparaît pas dans les *Hypothèses*. Et de fait, le titre du livre nous oriente a priori vers un tout autre horizon que celui, fût-il encore indéfini, du *poème juif*, puisque les mots «Hypothèses», «Europe», «philosophie» esquisssent un horizon résolument *théorique* et *grec*.

Et pourtant, d'emblée, l'hypothèse notée «0» introduit sinon au poème juif, à une histoire juive. Parti d'Algérie pour l'Europe, l'auteur prévient qu'il n'est pas un «authentique Européen», au sens «natif» du terme :

On peut dire : cette provenance n'est pas d'un authentique Européen. Sans doute. L'hypothèse qui peu à peu s'est éclairée au cours de ce travail serait pourtant qu'une histoire de cette sorte rejoint, ou réitère, la constitution primordiale de l'Europe, d'une façon inopinée (sur un mode transférentiel, non fondateur). Que l'Europe n'est pas un pa-

trimoine de natifs, mais de passagers qu'elle emporte à son bord, sur son pont. Que tout européen y est de passage, traverse. Et que l'Europe n'est pas pensable hors cela : traversée, c'est-à-dire à la fois parcourue, maillée de routes, et *comme traversée*, l'Europe en tant que passage. Et donc : l'Europe provisoire, devant être passée, franchie, libérée de soi. L'Europe intermédiaire, l'Europe-processus. Mi-lieu. À ce titre (non originaire, non achevé, an-archique), l'Europe peut être un bon objet-de-pensée — c'est-à-dire un bon véhicule — pour commencer. Voyons là l'hypothèse liminaire, préalable — disons : l'hypothèse zéro. Je la note : (h0) (p. 19).

Guénoun explique donc d'emblée qu'il conçoit « l'Europe en tant que passage » et que ce n'est pas sans rapport avec une histoire — juive — expérimentant le monde comme « passage, traverse ». De la sorte, l'hypothèse notée « 0 » fait signe, conscient ou inconscient, et comme au bord du commencement, vers l'étymologie du mot « hébreu », *ivri* ou *ivrit*, qui vient du verbe *laavor* : « traverser ». Ainsi Abraham est-il l'homme qui traverse le fleuve, le Jourdain, de même qu'après lui Josué fait traverser les eaux du Jourdain aux enfants d'Israël (Josué, dont le nom est étrangement biffé par celui de « Jéricho » en page 360 des *Hypothèses* : « comme Jéricho voulant arrêter la course des cieux, ou Trotski la mort autant que le Soleil »).

C'est donc instruits de l'hypothèse « 0 » que nous lisons la première hypothèse sur l'Europe, notée (h1) et énoncée page 23 : « *Europe* » est un des noms du retour sur soi de l'universel, c'est-à-dire de l'universel comme figure ». Les *Hypothèses* de Guénoun mettent ainsi au jour un double mouvement, contradictoire, celui d'aller *et* de revenir, de partir *et* de faire « retour sur soi ». Et ce qui confère à l'universel sa « figure », c'est donc le second mouvement, celui du « retour sur soi ». Or, à suivre les explications de l'auteur page 89, seul le premier mouvement relève du poème :

Aller : au sens de ce qui va, du comment ça va, de la vie qui va. Comme l'écrit Rimbaud : c'est *la mer allée*. Retour : figure, transport encore, mais qui revient, se retourne et se rapporte à soi, à l'image de soi, au soi comme image, transport à l'origine, la fondation, la généalogie supposée. Oui, *il y va* de deux choses, différentes : l'universel, et sa figure. D'un côté, sommes-nous dès lors tentés de dire, il y a mouvement vers l'autre, l'inconnu, l'infigurable, qui est mouvement vers

le poème ou mieux, mouvement *du* poème, ou encore mouvement comme poème. De l'autre côté, il y a retour à soi, à «l'image de soi, au soi comme image», second mouvement qui serait donc, à l'inverse du premier, non-poème. Ou plus radicalement encore, comme le laisse entendre Guénoun aussitôt après, d'un côté il y aurait le mouvement de la vie, allant, de l'autre le mouvement de la non-vie, retournant, ou de la vie figée en une «image». Il écrit en effet : «double mouvement : aller, aller simple, comme la vie qui va ; ou retour, figure de soi, image-même» (p. 89). Ou pour le dire finalement en deux mots, d'un côté le mouvement d'«aller» ; de l'autre l'«image-même».

On songe alors de nouveau à la Bible hébraïque, où les ennemis attitrés des Hébreux sont les Philistins. Ainsi, au sortir d'Égypte, le dieu dit qu'il craint que les Philistins, se dressant sur leur route, ne contraignent les esclaves libérés à retourner en Égypte. D'un côté «la vie qui va» ; de l'autre le retour en Égypte, «image-même».

Emmanuel Levinas, on le sait, aime opposer le départ «juif» d'Abraham, son aller sans retour («va pour toi», *lekh lekha* lui dit le dieu de la Bible), au retour «grec» d'Ulysse. Guénoun, lui, distingue dans le mouvement «grec» entre l'Odyssée du mythe et l'Odyssée du concept :

À supposer, comme le pense Lacoue-Labarthe, que les Grecs aient légué à l'Occident la forme odysseenne du sens comme sens du retour, forme contraignante et dure de la vie comme ce qui revient, vie retournante, revenante aux origines, à la patrie perdue, au foyer, à la femme laissée qui attend — et au chien —, il faut dire alors, au moins, que le legs hellénique est double : retour *et* franchissement, leçon odysseenne *et* leçon philosophique, fourniture épique et fourniture théorétique. (p. 200)

Si la «leçon odysseenne» est en effet celle du retour à soi, et peut-être du soi comme image, la «leçon philosophique» est en revanche d'une autre facture, et son trait saillant, Guénoun le ressaisit quelques pages plus loin : «La philosophie, ouvrant l'histoire, bouleverse l'assurance du proche pour découvrir le monde comme terre étrangère.» (p. 207) On songe encore une fois à l'hébreu biblique, dont le verbe habiter, *lagour*, est construit sur le substantif *guer*, qui signifie «étranger», comme pour dire qu'on ne saurait habiter le monde autrement qu'en étranger. La «leçon philosophique», à suivre Guénoun, ne dit pas autre chose, quand bien même elle le dirait autrement. Dès

lors, la philosophie ne fraie-t-elle pas elle-même le chemin d'une terre promise ou — qui sait ? — d'une terre sainte ?

Mais si l'enseignement du poème juif est aussi bien celui de la philosophie, quel est, en ce cas, l'apport juif que transporte Rome, outre l'apport grec ?

L'hypothèse 17 est que « L'exode arrache le commun au lieu » (p. 239). L'exode des Hébreux serait donc une manière de s'emparer du « commun », non pour le particulariser, moins encore le raciaiser, mais au contraire pour l'arracher au « lieu », c'est-à-dire aux images : « La sortie d'Égypte (l'arrachement au lieu, au monde) et l'affranchissement sont liés, par une connexion directe, à la répudiation des images » (p. 242). Or, l'image de toutes les images, c'est l'image de soi, ou Moi : « figure de soi, image-même ».

Qu'est-ce donc que la manière grecque, philosophique, et qu'est-ce donc que la manière juive, biblique, de s'arracher au narcissisme de l'« image-même » ? Quelques pages plus loin, Guénoun paraît nous livrer sa clé : « Le monde romain, la romanité comme monde, procède donc à la diffusion généralisée de deux apports, l'un grec et l'autre juif, que l'on peut caractériser ainsi : l'apport grec, comme idée de la *transcendance de l'étant* ; l'apport juif, comme récit, ou comme loi, de la *transcendance du commun* » (p. 247).

De la « transcendance de l'étant », on croit comprendre « l'idée », le sens : c'est l'attitude théorétique, qui abstrait du lieu et ouvre l'horizon d'un « monde comme terre étrangère », autrement dit d'un monde rendu étranger à mesure que la pensée l'universalise. Ainsi l'Idée platonicienne finit-elle, dans *La République*, par bannir le mythe, le poème, en quoi le philosophe reconnaît une « image-même », et comme le retour à soi d'Ulysse.

Mais qu'est-ce que « l'apport juif » comme « récit » et/ou « loi » de la « transcendance du commun », par différence avec l'idée philosophique de la « transcendance de l'étant » ?

Dans le poème juif, la première parole adressée à Abraham depuis la transcendance d'un Ciel, point de départ de l'aventure abrahamique, dite aussi monothéiste, est le célèbre « va [pour] toi » (*lekh lekha*) de Genèse 12, 1 : « Va toi de ta terre et du lieu de ta naissance et de la maison de ton père / Vers la terre que je te donnerai à voir » (traduction de Henri Meschonnic). C'est la forme et le sens donnés

au mouvement d'aller, sans retour, forme et sens que poursuivent les Hébreux sortant d'Égypte.

Or, c'est également sous cette forme, et en ce sens que Guénoun conçoit, *in fine*, la « transcendance du commun », par laquelle s'affranchir d'un monde coextensif à l'empire, d'un monde soumis au règne du Capital :

Que ce qu'il faut, c'est *sortir du monde* — parce que le monde est le nom du domaine soumis à la domination impériale, aujourd'hui celle du capital, que le monde est désormais, irrévérablement, monde de la marchandise, marchandise-monde, et qu'il faut sortir de cela, en accomplir la traversée, s'en affranchir, le délaissier, changer d'histoire. Mais sans revenir vers l'arrière, retourner au point supposé du départ : en sortant par l'avant, du côté vers où l'on marche, vers où l'on regarde (p. 361).

Abraham est enjoint de quitter, de sortir du (monde) natal, et pour ce faire de traverser le fleuve (le Jourdain), en direction de la terre, du pays « que je te donnerai à voir ». Guénoun, lui, se dit enjoint de « sortir du monde », non pas vers un arrière-monde d'images plus diffuses encore que celles du Moi-Capital, plus inconsistantes encore, mais en suivant les traces d'Abraham, « en sortant par l'avant, du côté vers où l'on marche, vers où l'on regarde ». Traces d'Abraham, et aussi des Hébreux sortis d'Égypte ; d'où la suite du texte de Guénoun, aussitôt après « vers où l'on regarde » :

Programme exodique, si l'on veut : sortir du monde de la servitude, de la servitude comme monde, traverser le désert pour passer de l'autre côté. Ce qui se donne dans la traversée, comme le voulait Spinoza, c'est la loi, la constitution commune, la forme et la possibilité du commun. [*Ibid.*]

La « transcendance du commun » est donc ce qui « se donne dans la traversée », en l'occurrence du désert (au sortir d'Égypte) : « la loi ».

Or, sécularisant le mythe hébreu, Spinoza, dans le sillage des philosophes de la Réforme, de Grotius à Hobbes, l'interprète non pas comme un système de commandements religieux balisant le chemin d'un paradis céleste à venir, mais comme une « constitution commune », un *imperium* pour l'ici et maintenant, autrement dit, dans le jargon du XVII^e siècle, une « République des Hébreux ». Est-ce donc à dire que la « transcendance du commun », selon Guénoun, est *sous condition de l'État* ? Qu'elle est finalement, en un mot, *l'État* ?

Guénoun écrit : « traverser le désert pour passer de l'autre côté ». Mais quelle différence entre l'un et l'autre côtés si, à l'arrivée, il s'agit de se fixer sur un sol, d'y bâtir un État ? Autrement dit, et pour suivre le fil biblique, avec lequel la pensée de Guénoun s'entrelace si manifestement, qu'en est-il de la marche, de l'en-avant, de l'aller, une fois le désert et le fleuve traversés ? Qu'en est-il, une fois passés « de l'autre côté », du *poème* de l'existence — *la mer allée* ?

C'est alors qu'il m'a paru nécessaire, pour comprendre, de ressaisir le fil du poème juif, dont l'inachèvement est essentiel, de même, peut-être, que la conquête de la terre promise par Josué demeure inachevée, et comme inachevable. Proposons, ici, un détour, au sens où les Hébreux, au sortir d'Égypte, sont détournés par le dieu vers le désert ; détour par l'essentiel, donc. En l'occurrence, il s'agira de traverser un poème de Paul Celan.

*

Le titre du poème « Hüttenfenster », dans *La Rose de personne*, est traduit par Martine Broda « Fenêtre de hutte ». Dans une étude de John Felstiner, « Langue maternelle, langue éternelle. La présence de l'hébreu » [BRODA 1986], traduite de l'anglais, on lit : « Fenêtre de Tabernacle ». Cette hutte, cette baraque, est-ce donc le tabernacle, le temple portatif, montable-et-démontable, des Hébreux dans le désert ? Il est en effet question, dès le début du poème, des « Hommes-et-Juifs, le peuple de la nuée ».

Plus loin, on lit : « Va vers Ghetto, vers Éden ». Et dans la strophe qui suit : « passe en revue / les lettres et l'âme mortelle / immortelle de ces lettres, / va vers Aleph et Youd et va plus loin ».

Felstiner évoque « une inspiration kabbalistique ». Et au sujet des mots « va vers Aleph et Youd », il explique : « c'est-à-dire va vers la lettre originelle, Aleph, par laquelle commence aussi le premier commandement, et va vers la lettre la plus petite Youd, par laquelle commence le tétragramme, et qui en allemand signifie "juif" » [*ibid.* : 70].

Dans les études juives, on distingue quatre niveaux de sens : le *pshat*, le *remez*, le *drash* et le *sod*. Le *pshat*, c'est le sens premier du verset, dit aussi sens littéral ; le *remez*, c'est le sens allusif, ce qui fait signe vers autre chose ; le *drash*, c'est l'extrapolation raisonnée, méthodique, sur la base du sens littéral ; enfin vient le *sod*, le sens secret,

dit aussi sens kabbalistique.

L'interprétation de Felstiner n'est sans doute pas erronée, mais elle est sûrement précipitée. Car il n'y a pas d'« inspiration kabbalistique » qui n'ait pour base le *pschat*, le sens premier, littéral. Sans quoi l'interprétation court le risque de se développer hors-sol, et plutôt que d'aller, risque de retourner à soi, au soi comme image, au non-poème.

Felstiner concentre son regard sur les mots : « va vers Aleph et Youd » ; et c'est pourquoi il coupe les mots qui suivent : « et va plus loin ». Il s'en tient aux lettres Aleph et Youd, qu'il interprète d'emblée en kabbaliste : Aleph, première lettre de l'alphabet hébraïque, est la « lettre originelle », par laquelle commence les dix commandements, *anokhi*, « je suis » ; Youd, 10^e lettre de l'alphabet hébraïque, est le chiffre des dix commandements, et aussi le son de l'allemand *Jude*, « juif ».

Mais avant tout, Aleph et Youd, dans le Talmud, et au-delà dans toute la littérature hébraïque, c'est l'abréviation d'*Eretz Israël*, notée : «**ER**», Aleph-Youd. Dans *Figures du Palestinien. Identité des origines, identité du devenir*, Elias Sambar, ancien rédacteur en chef de la *Revue d'Études Palestiniennes*, rapporte un « incident apparemment anodin » dans la Palestine mandataire, au cours des années 1920 :

Un incident apparemment anodin se révélera aussi particulièrement éloquent en ces années 1920 : la surcharge des timbres postaux émis par les Britanniques. L'affaire prendra des proportions nationales au point d'entraîner grèves et manifestations. Les nouveaux timbres choisis par le haut-commissaire portaient donc le nom Palestine en trois langues : l'arabe au sommet du timbre, l'anglais, au centre, et l'hébreu, au bas. À ce détail près que le nom Palestine en hébreu, était suivi des deux lettres hébraïques *Alef* et *Youd* entre parenthèses, les initiales de *Eretz Yisra'el*, terre d'Israël... L'émission souleva un tollé [...]. [SANBAR 2004 : 115]

C'est qu'en effet ces deux lettres, « Aleph et Youd », sont porteuses de sens, comme l'explique Bernard Lewis, restituant l'autre point de vue :

Du point de vue juif, [le nom Palestine] restaurait un nom associé dans la mémoire historique juive avec la tentative, en grande partie réussie, des Romains pour détruire et effacer l'identité juive de la terre d'Israël. C'était un nom qui n'avait jamais été employé dans l'histoire ni la littérature juives, et dont les connotations mêmes étaient haïssables.

Dès le début, les Juifs vivant dans le territoire sous mandat refusèrent d'employer ce nom en hébreu, mais employèrent à la place ce qui était devenu la désignation juive courante du pays — *Eretz Yisrael*, la terre d'Israël. Après une longue bataille, on se mit d'accord pour que la désignation hébraïque officielle du pays, sur les timbres-poste, la monnaie, etc., soit « Palestine », transcrit en lettres hébraïques mais suivi de l'abréviation *aleph yod*. Pour les Juifs, c'était une abréviation courante pour *Eretz Yisrael*. [LEWIS 1985 : 219]

En 1960, Paul Celan écrit dans un poème : « va vers Aleph et Youd ». Et avant d'en venir à la kabbale, il faut donc en passer par le sens premier, immédiat, terre à terre, et suivre le commentaire d'Elias Sambar et de Bernard Lewis : « une abréviation courante pour *Eretz Yisrael* ». Celan ne l'ignorait pas, d'autant moins que, dans les années 1930, il entretenait une correspondance avec sa tante Minna émigrée en Palestine, sa tante *allée* : « Va vers Aleph et Youd ». Injonction qui, en ces années 1930, eût sauvé la mère du poète...

Nous disions que, précipitée, l'interprétation kabbalistique risque de s'égarer et de retourner à soi, plutôt que d'aller ; autrement dit, et pour reprendre les termes de l'hypothèse sur l'Europe notée (h1), elle risque de figurer l'universel plutôt que de l'écrire, le penser et le vivre. De cette figuration, le signe avant-coureur pourrait être l'arrêt de Felstiner après les deux lettres, Aleph et Youd, comme si le mouvement du poème s'arrêtait là, une fois le désert du sens, non-sens, traversé.

Or, Celan n'écrit pas « Va vers Aleph et Youd » ; il écrit : « Va vers Aleph et Youd *et va plus loin* » (je souligne). Qu'est-ce à dire, « plus loin » qu'Aleph et Youd, « plus loin » que la terre d'Israël, la terre promise ?

Pour le comprendre, pour tâcher, avec le poète, d'aller « plus loin », comme « la mer allée », il nous faut maintenant reprendre le fil de l'*essai de philosophie* de Guénoun, et en venir à sa conclusion, ses derniers mots.

*

Au terme des *Hypothèses sur l'Europe*, Guénoun explique comment, finalement, vivre en Européen, non selon la « figure », mais selon « l'universel » :

En se laissant emporter par son désir, enlever à sa terre, pour se porter vers un outre-horizon si lointain qu'on ne peut encore, ni le nommer, ni le voir, ni même en assurer l'existence. C'est ce que traduit (désor-

mais) une certaine impuissance de l'Europe à s'exalter de son propre contenu, de sa propre essence, impuissance à aimer sa propre figure. Ce en quoi elle exprime ce qu'elle a de meilleur : son extra-version native, son innommé, son universion intempérante. C'est la bonne aventure qui vient à l'Europe, qu'on peut lui dire : le vide de sa figure est son avenir positif (p. 363).

La «transcendance du commun» n'est donc pas sous condition de l'État, ou d'un sens fixé par la loi, elle est sous condition du poème, du «mouvement juste», encore et toujours «plus loin», au sens où Blanchot, si proche de Guénoun en aval, et de Celan en amont, écrit dans *L'Entretien infini*, plus exactement dans le chapitre intitulé «Être juif» : «l'idée d'exode et l'idée d'exil comme mouvement juste».

C'est ainsi que, tirant l'un des fils des *Hypothèses sur l'Europe* de Denis Guénoun, celui, préliminaire, noté (h0), fil d'une histoire, d'une biographie juive, arabe et européenne, j'en viens, ultimement, à tirer une leçon pour le poème sioniste, poème de la terre d'Israël, «Aleph et Youd», et au-delà, «plus loin», poème de la terre d'Israël-Palestine, dont la «bonne aventure», oui, lui viendra de ces mots : «*le vide de sa figure est son avenir positif*».

Bibliographie

- BRODA, Martine [1986]. *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, coll. «Passages». Paris : Cerf.
- SANBAR, Elias [2004]. *Figures du Palestinien. Identité des origines, identité du devenir*, NRF, coll. «Essai». Paris : Gallimard.

LE NON-DIT DE L'ÊTRE

Thomas Dommange

Lors de sa dernière intervention au colloque qui lui était consacré, Denis Guénoun tentait de pointer ce qui était, selon lui, le principe d'unité d'une activité de pensée et d'écriture dont il reconnaissait lui-même l'aspect polymorphe. Jeu, mise en scène, théories du théâtre, philosophie politique, métaphysique, théologie, écriture dramatique semblent, comme il a été dit, faire un anneau, une couronne autour d'un centre vide que le texte encore en écriture appelé « chantier » aurait pour fonction de remplir. Je voudrais, dans l'esprit de cette intervention, proposer à mon tour une réflexion sur ce qui permet de nouer ensemble la diversité de ces élans théoriques et pratiques, y compris, si on pense à Marx d'un côté, aux prédications à l'église de l'Oratoire du Louvre de l'autre, dans ce qu'ils ont d'apparemment contradictoire. Je voudrais montrer que ces pratiques, dans leur diversité, sont autant de tentatives, d'essais répétés, de *nommer* ce centre où viennent se nouer ensemble non seulement les œuvres, mais aussi l'écriture et ce qu'elle tente de saisir. Le chantier, évoqué dans la conférence du 4 novembre 2017 ici reproduite, dans laquelle *Eros* est mis au croisement du travail et de la vie, est pour moi paradigmatique de la poursuite de ce *nom*. Je soutiendrai ici l'idée que la tâche à laquelle Denis Guénoun s'attelle avec obstination est toponymique.

I

Une telle tentative de nomination est inséparable du sens donné à l'acte même d'énonciation, à ce que dire signifie. Il y a, à ce titre, dans le premier échange intellectuel que j'ai eu avec Denis Guénoun en 1996,

↪ notes, pages 248-249

↪ bibliographie, page 249

un élément de réponse qui me paraît déterminant. Jeunes étudiants habitués à nous réunir tous les mardis soir autour de la fréquentation d'un texte de la tradition, nous l'avions invité à se joindre à nous pour lui faire part des questions et difficultés rencontrées dans notre lecture. La discussion, qui dans mon souvenir portait sur l'indicible, avait suscité chez lui la réaction suivante : peut-être que ce que nous tenions pour une limite infranchissable du dire n'était en réalité que du non encore dit. L'indicible, pour lequel j'imagine que nous en tenions, venait d'être congédié, renvoyé. Il y a là la décision métaphysique de tenir l'indicible pour une aberration, un piège de la pensée. L'impossibilité de dire naît du sentiment d'inachèvement où nous laissent les phrases dites, de leur échec répété à saisir intégralement le réel, ou ce qui lui échappe. L'erreur consiste à en déduire l'existence d'une réalité absolument réfractaire au dire, définitivement absente. Une telle affirmation est inséparable d'une position ontologique. S'il y a de l'indicible, c'est qu'il y a du néant. Lui seul échappe à la pensée et au discours. Seul ce qui n'est pas échappe par définition à la possibilité d'être dit. En posant une solidarité entre l'être, la pensée et le discours, Parménide scelle l'union du non-être et du non-dit, et fait du premier la vérité du second. Au point que l'indicible ne peut s'énoncer lui-même. Discourir, faire œuvre de logos, signifie alors : s'en tenir à ce qui est présent. Dire par exemple que la mort ou l'amour sont indicibles, c'est alors les faire basculer, au moins en partie, au néant, c'est signifier qu'en un sens ils ne sont pas. En lieu et place de l'indicible, Denis Guénoun érige du non-dit. Par là, il rapatrie l'indicible dans le dire. Surtout, il retourne le non-être sur lui-même, le supprime, et opte pour une ontologie sans négativité, dans laquelle l'être est sans contraire. L'être pourtant n'est pas tout-puissant, inaffolable et solitaire. S'il n'y avait que ce qui est, si n'était que ce qui est là, en présence, alors tout dire, du fait qu'il est fondamentalement uni à l'être, ne dirait que ce qui est. Si l'être était tout, alors il n'y aurait pas de non-dit. Le frayage éternel du discours et de l'être interdirait de poser un non-dit, une « réalité » qui, de l'intérieur du discours, mais « à la frontière de l'être », défierait sa capacité à dire. Parler de non-dit et non d'indicible, c'est dire que l'être n'est pas tout, mais que ce qui lui échappe en quelque manière n'est pas au néant. La réalité présente n'est pas tout. Dire ce qui est, c'est oublier, laisser non-dit ce qui déroge à son empire en frayant avec une absence, un

autrement qu'être. Qu'est-ce alors que dire ? Non pas donner à voir ce qui est, ni affronter l'interdiction de dire, mais faire de l'acte d'énonciation le lieu d'apparition et de présence de ce qui par nature échappe à l'être. Dire signifie offrir une terre à ce qui ne peut pas être là. Les hypothèses philosophiques et politiques énoncées dans les ouvrages théoriques, l'écriture dramatique, le jeu de l'acteur, tous ces dire sont autant de tentatives de faire advenir dans la réalité, de donner corps à ce qui ne se donne à nous que comme absence ou non-dit.

II

Ce non-dit, qui est selon nous, ce que l'écriture de Denis Guénoun veut saisir, comment l'appréhender ? Une telle entreprise réclame des objets propres, privilégiés. Citons-en quelques-uns : la révolution, le jeu de l'acteur, l'idée du drame, la transcendance, et plus récemment, « Dieu » ou, dans le chantier, les relations érotiques entre hommes. Ils sont désignés au discours par un emportement du cœur, par les élans qui traversent l'homme. Surtout, pour beaucoup d'entre eux, ils relèvent de ces réalités dont l'inscription dans l'être n'est pas assurée. La révolution par exemple, ou le jeu désignent des dynamiques, d'insaisissables élans ; la transcendance, Dieu font signe vers des au-delà métaphysiques. Mais si ces objets étaient la substance du discours, ce dont ils parlent réellement, ils finiraient par interrompre l'acte d'écriture. Une fois examinés, le dire se serait emparé du non-dit et le philosophe, le dramaturge, le metteur en scène n'aurait plus rien eu à dire. Or aucun de ces objets n'a endigué, accompli, ou rassasié l'élan d'écriture qui s'en emparait. Aucun n'est la matière véritable de l'énonciation. Cela vient de ce que leur évanescence les laisse encore trop immergés dans l'être. La révolution, le drame, la transcendance, le jeu, ce sont là, chacune dans leur ordre — historique, conceptuel, pratique —, des réalités qui cachent encore de leur masse le non-dit que dire veut saisir. Pourquoi parler de *verticales dans l'horizon*, plutôt que de transcendance et d'immanence dans le titre de l'ouvrage consacré au croisement entre philosophie et théologie ? Comment cela l'horizon et pas « le monde », alors que les *Hypothèses sur l'Europe* s'achèvent pratiquement par une phrase qui identifie l'un et l'autre ?¹ L'horizon borne le monde, achève le plan

horizontal. Mais le terme de « monde » pousse au-devant de lui trop de significations. Dire son nom, c'est avoir en tête d'une part une terre, d'innombrables agrégats humains, une réalité matérielle, et d'autre part un concept charriant son lot d'implications théoriques. Le motif poétique a pour fonction de contourner des termes qui obstrueraient de leur être la réalité diaphane que l'évocation de verticales plantées dans l'horizon parvient à dire. Essayons de saisir le contenu propre de cette image. Le croisement de l'horizontal et du vertical traverse de nombreux textes. On en trouve même le schéma dans la préface du livre *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène* [GUÉNOUN 2005: 13]. La ligne horizontale représente le profil de l'acteur, l'action scénique. Le trait vertical (qui croise la ligne précédente si on prolonge l'une et l'autre sur le dessin) donne à voir la situation de l'acteur face au public, la dimension originaire de l'adresse dans le jeu. La suite du livre est construite sur ce croisement : la construction dramatique, c'est la linéarité, la scène, c'est le surgissement dans l'horizon du drame d'un plan qui lui est hétérogène. Dans les *Hypothèses sur l'Europe*, le dessin semble d'abord tout entier horizontal [GUÉNOUN 2000: 25]. Il y a pourtant de l'horizontal et du vertical. À l'horizon de l'histoire de l'Europe, l'essai pose des figures. L'hypothèse (h1) l'énonce d'emblée : tout mouvement d'universalisation finit par produire ses propres contours et par se capturer dans une figure qui le perd. L'empire, la nation, « le monde » à visage capitaliste, l'Europe, sont autant de tracés dans lesquels retombe un élan d'universalité incapable de s'installer à demeure dans l'immanence. La succession des figures, leur juxtaposition dans l'espace et dans le temps définit le monde, lui donne son contenu historique, son horizon philosophique. L'irruption de l'universel dans cette histoire, son inattendue et improbable renaissance au détour de l'ordinaire des siècles, ce sont les verticales plantées dans l'horizon. Elles ne fournissent pas au monde son contenu historique, mais manifestent que les figures ne sont pas tout, que le monde est traversé, secoué d'une autre dimension qu'elles ne peuvent expliquer. Le mouvement d'expansion universelle est toujours désigné par des termes empreints de verticalité. Dans la préface, c'est en termes d'*enlèvement* que la naissance de l'Europe est pensée. La Révolution de 1789, quand elle coïncide avec la pure expansion de l'universel, avant d'être reprise dans la figure de la nation, est *insurrection, soulèvement*. Enfin, dans le

dernier chapitre du livre, au moment de chercher une manifestation de ce surgissement qui fait trembler les figures, au sein de l'expérience, c'est comme *résurrection* qu'elle apparaît.

Une structure similaire est à l'œuvre dans le texte inédit consacré à *Eros*. Il s'ouvre par un souvenir érotique, par songe prolongé à l'état de veille. Un jeune homme nu est allongé sur le clavier d'un piano, le corps offert aux doigts de l'enfant qui en joue. Le corps allongé, le corps donné, souligne dans une littéralité poétique, l'horizontalité. J'y reconnais les amants d'Aristophane, enlacés nus, livrés au rapport sexuel. Seulement la caresse du corps est musicale. Les chairs, dans l'érotisme, sont adossées à des mélodies célestes. Caresser le corps nu rend la chair musicale, l'élève loin au-delà du rapport sexuel. Tout le *Banquet*, à la lecture duquel Denis Guénoun, dans son inédit, consacre de nombreuses pages² — ainsi qu'une traduction³ —, sert à défendre l'idée d'une verticalité du rapport sexuel. D'où l'analyse, notamment, du discours de Pausanias, de la différence entre l'amour vulgaire, purement charnel, et céleste, qui engage un rapport au bien, et celle encore du discours de Diotime. Pourtant ce n'est ni l'horizontalité pure, ni la verticalité, mais leur croisement qui intéresse la pensée. Considérées chacune pour elles-mêmes, la ligne d'horizon et le trait vertical sont de même nature. Un même vertige saisit l'homme devant les hauteurs et l'homme devant de grands espaces désertiques. Ce qui relève du non-dit, c'est l'inscription des verticales dans l'horizon, c'est, pour le dire maladroitement, l'inscription de la transcendance dans l'immanence.

Le schéma de deux lignes qui se croisent, l'une tombant du haut de la page, et l'autre allant de gauche à droite, est trompeur. Compris littéralement, il fait croire qu'«il y a» du transcendant, de l'universel, de l'adresse pure, de l'amour, de l'égalité, etc. Or ce qui relève seul de l'être, ce qui seul est, c'est, quel que soit le nom qu'on lui donne — immanence, vie, devenir —, le plan horizontal, l'histoire, le drame. Dans l'expérience que nous faisons du monde, quand nous arpentons l'histoire, nous voyons la succession des figures, nous voyons des nations, des empires, des religions. L'expérience du spectateur au théâtre le met en présence de personnages, d'une logique dramatique. Les verticales ne sont pas des réalités à part entière. Elles commencent à exister quand elles prennent pied dans l'être, dans le monde. *Eros*, cette «*dynamis*

qui soulève»⁴ demande la présence de corps engagés sexuellement, le peuple, comme unité spirituelle, demande un contexte historique qui permette son surgissement. Le transcendant n'existe pas comme ligne mais comme «point», comme «pointe» dans l'immanence. Il existe par l'entaille, la marque singulière qu'il fait sur l'horizon. Cette marque est une écorchure à la surface d'un plan, une grafigne au sol dans laquelle se prend le pas jusque-là interrompu du marcheur. Dans la conférence sur l'écriture dramatique, un terme nous est proposé, qui donne son titre à l'intervention, celui de «rupture». La suite du texte appelle la généralisation que nous nous apprêtons à faire. «Penser, est-il écrit, n'est rien d'autre que donner sens à ce qui faisait obscurément disjonction, et pourtant s'annonçait comme vouloir dire, comme dire en suspens, en attente.» Postée en arrière des objets maniés par la réflexion, «la rupture» est, selon nous, le non-dit que la pensée de Denis Guénoun cherche à faire advenir dans l'être. C'est cette rupture qui appelle la conception du dire par laquelle nous commençons; elle encore qui dicte l'allure de la phrase dans sa construction la plus intime. Les verticales sont des ruptures inattendues. Sans doute, ces anfractuosités nous conduisent spontanément à tracer dans nos esprits une ligne verticale partant d'une hauteur infinie et s'abattant sur l'horizon, mais cette ligne est une fiction. Poser une transcendance, c'est aller, par une fausse déduction, de l'impact à l'existence du mobile. Ce qui fait sens dans l'ordre de l'être ne peut convenir ici. Le peuple n'est pas avant la prise de la Bastille. Plus encore, il faut dire qu'il n'est pas non plus après. La révolution n'institue pas un peuple définitivement sujet. La secousse est tout. Rien avant, rien après. Il n'y pas de peuple, pas d'amour, pas de scène, pas de Dieu, mais des ressauts, d'improbables secousses de l'existence qui font sens vers un peuple, vers l'amour, vers Dieu. *La rupture est la manière d'être de ce qui demeure hors de l'être.* La dire, c'est avérer ce choc dans l'intimité de l'écriture.

III

Même ce qui est n'est pleinement qu'en étant dit. S'il faut nommer les territoires rencontrés, si les Algonquins ont une désignation spécifique pour chaque lac ou rivière qu'ils traversent, c'est parce que ces derniers

ne sont singulièrement qu'à partir du moment où ils sont investis d'un sens. Le nom *Wawagocig* signifie que le lac appelé ainsi est « aux bords sablonneux avec plusieurs îles », celui de *Cacamackipato* que cet autre est « celui de l'homme qui part à la chasse en marchant courbé pour ne pas que les canards le voient ». Sans cet enveloppement dans un dire tributaire d'une vie nomade dont la survie dépend, les lieux restent indifférenciés. Le dire accomplit l'être, achève de rendre présent ce qu'il nomme en l'inscrivant dans le sens. Encore plus essentiel est le dire quand il s'agit de se confronter à ce qui est au-delà de l'être et qui n'a d'existence que dans le sens. Dire le transcendant, la rupture, ne consiste pas repérer une marque, une disjonction singulière dans l'horizontalité et à en faire la description — comme on s'appliquerait à reconnaître la signification d'une trace dans le sol —, mais à montrer que le hiatus renvoie bien à une verticalité, à instituer au moyen du dire la verticalité du sens. La lecture de l'histoire européenne en termes d'irruptions répétées de l'universel est formulée, comme l'indique le titre de l'ouvrage *Hypothèses sur l'Europe* — en termes d'hypothèses. Il y a là plus qu'une prudence théorique. Que la révolution soit une rupture dont le sens est vertical, et non juste un changement de régime politique, qu'elle n'est pas seulement un événement historique mais un événement qui transcende l'histoire, cela ne peut jamais être assuré. Ce qui fait que la Révolution est un élan de fraternité universel, et non l'expression du ressentiment d'une classe bourgeoise enfin parvenue au seuil du pouvoir, ou un mouvement de folie populaire qu'explique un enchaînement de circonstances historiques, ne relève pas du fait, mais de l'ouverture d'un sens. Aucune caresse, dans sa factualité, ne garantit *Eros*. L'amant céleste de Pausanias n'est céleste que par ce qu'il dit, et à la limite, que parce qu'il le dit. L'au-delà de l'être ne s'inscrit dans l'être qu'en ouvrant par le dire un sens qu'il ne contient pas, dont ce qui est ne peut suffire à rendre compte. C'est au sein de l'écriture que se décide le sens, horizontal ou vertical, de la rupture.

Il nous semble que c'est la raison pour laquelle l'écriture de Denis Guénoun, soit qu'il théorise le drame, soit qu'il se livre à l'écriture théâtrale, est essentiellement dramatique. Comme en témoignent les analyses plusieurs fois reprises qu'il fait de la notion de drame — notamment à partir de la *Poétique* d'Aristote —, c'est lui qui inaugure la donation du sens. Le drame, le premier, permet d'insérer les faits du

monde ou de la vie dans un horizon de sens. En lui, la *praxis* est ressaisie, orientée, articulée en vue d'un dénouement qui l'achève et la résout. Ce sens est horizontal précisément dans la mesure où il fixe un horizon, une ligne d'arrêt au déploiement, à la course du monde. L'œil fixé sur une ligne lointaine couchée à terre, le dramaturge fait un tracé qui, partant d'elle, remonte jusqu'à son œil. Il instaure un enchaînement causal qui montre l'inéluctabilité de la fin. Cette direction de sens est la plus vraisemblable, ce qui est cesse d'être, le drame est inscrit dans l'ordre même de ce qui est. Cet enchaînement, par ailleurs, n'est pas exempt d'accidents, de renversements, de heurts. Le parcours est fait de ruptures, d'arrêts de bifurcations. Mais tout cela appartient au drame sans en changer la destination. Le passager d'un navire qui arpente le pont en tous sens n'en va pas moins dans la direction que lui imprime le bateau. Instauration de la transcendance dans le monde, c'est rompre avec le drame lui-même, avec la clôture du sens sur la fin. Il y a irruption de la transcendance quand une séquence peut signifier la suspension, ou l'interruption, du mouvement du drame lui-même, quand l'horizon se troue. Répétons-le, une telle séquence ne peut pas d'elle-même se libérer de l'emprise d'une logique dramatique qui conduit toutes choses vers une fin. Il y faut une opération d'écriture et de pensée qui commence par le repérage de telles séquences. La révolution, l'étreinte érotique sont de ces événements qui permettent de réfuter *la fin* comme unique pourvoyeuse de sens. S'il n'est pas contenu dans l'action elle-même, ce supplément de sens n'est pas pour autant arbitrairement plaqué sur elle. Quand y a-t-il échappée du sens hors de l'horizon, et donc possible reconnaissance d'une verticale ? Quand la ligne dramatique est brisée, quand l'événement semble pouvoir défier le mouvement de toutes choses vers son achèvement, quand il semble que la main à la surface du corps semble s'égarer au lieu d'agripper ou tenir. Cette affirmation d'une autre direction de sens ne signifie pas le basculement d'un état du monde dans un autre. La rupture n'est transcendante que si, paradoxalement, elle ne modifie pas la direction donnée aux êtres par la structuration dramatique du monde. L'irruption d'un sens nouveau interrompt le drame mais ne le disloque pas. Si tel n'était pas le cas, si le sens dont il s'agissait ici renversait effectivement le cours du drame, supprimerait l'horizontalité pour livrer le monde à la verticale, si certains événements étaient

investis de la possibilité de nous arracher au plan d'immanence, Denis Guénoun serait à la recherche de miracles. La transcendance, la fêlure du drame, ne nous arrache pas à l'immanence de son ordre. Il n'y a pas ici bifurcation du sens, emportement de la totalité de l'être au-delà de lui-même, mais supplément de sens. L'événement révolutionnaire, le jaillissement de sens dont elle peut être investie n'ont pas à modifier le cours de l'histoire. Ce serait vouloir que ce qui est au-delà de l'être prenne possession de l'immanence; ce serait vouloir nier la transcendance en supprimant ce qui la différencie de l'être; ce serait rêver d'abolir le sens dans l'acte. S'il s'agissait de détourner le drame de son cours, de renverser réellement l'ordre qui jusque-là présidait aux destinées du monde, c'est à l'action qu'il faudrait avoir recours, non au dire. C'est à l'abandon de l'écriture que nous serions poussés, ou au fantasme, un peu puéril, de doter nos phrases d'une puissance de transformation du réel. Nous ne contestons pas que l'individu solitaire qui fait une rencontre amoureuse peut voir changer radicalement le cours de sa vie, que l'habitation, les habitudes alimentaires, les pratiques sociales, tout peut être emporté par *Eros*, jusqu'au sens d'une vie. On pourra dire alors que les premières caresses échangées ont non seulement ouvert l'existence à un sens nouveau, mais ont saisi la vie elle-même. Mais la transformation de la vie réelle reconduit la logique du drame. La rupture ici recommence un drame. Si le cours du drame est changé, la transcendance est dans l'être, il la recouvre de son aile, efface l'effraction *de sens* qu'elle contenait. *La rupture, pour signifier la transcendance, doit s'inscrire exclusivement dans le sens.* Le penseur de la transcendance est celui qui, par son dire, renvoie au monde un supplément de sens que le seul recours à la logique dramatique, ne peut expliquer. Une telle tentative n'a pas d'autre lieu que l'écriture elle-même. Penser, c'est déployer un drame, un sens horizontal, puis en interrompre le cours par un changement dans le style, dans la manière de dire, qui dépossède le drame de ses énoncés. Ce sont ces dire qui sont autant de verticales dans l'horizon. Dans quelle proportion le monde a été effectivement transformé par la Révolution française ou américaine est peut-être une question qui ne demande ni philosophie, ni fiction. Mais l'une et l'autre sont indispensables à faire voir dans quelle mesure l'action révolutionnaire est porteuse d'un sens qui la transcende. Ici ce n'est pas l'action qui complète un dire toujours trop impuissant à changer

l'ordre du monde, mais le dire qui achève une action incapable de s'élever d'elle-même au sens.

La même articulation d'une logique dramatique et de son effraction est à l'œuvre dans les essais philosophiques. Cela se constate d'abord par la présence, dans l'argumentation de récits. Les pages consacrées à l'hypothèse (h15), sur l'ensevelissement du premier ancêtre, sur la tombe, ainsi que les réflexions sur le lieu du commun s'apparentent à un récit, une fiction théorique. Arrivé au bout d'une hypothèse, le texte se poursuit et se relance par : « Mais un autre récit est possible. »⁵ Mais même quand la forme n'est pas explicitement celle du récit, la structure conceptuelle reste dramatique. Si, comme il le note, et s'en explique⁶, Denis Guénoun a une prédilection pour l'énoncé d'hypothèses, c'est qu'elles inscrivent dans l'écriture théorique cette pratique de la rupture dont nous venons de parler. L'hypothèse est discontinue, « formulée pour elle-même ». « Elle ne se déduit pas de ce qui la précède [...] ne découle pas d'une argumentation qu'elle vient conclure » dit le texte de la conférence, mais énonce une effraction de l'enchaînement déductif. L'hypothèse, par exemple, selon laquelle « l'Islam est un abrahamisme retourné » sur le lieu, qu'elle « est, strictement, le monothéisme » [GUÉNOUN 2000 : 286-287], ou bien celle qui propose de voir dans la constitution de l'Allemagne une réponse à la Révolution française, ne sont pas le résultat de vérités déduites les unes des autres. Prétendre déduire, ici, serait mentir. L'Islam, l'Allemagne, comme réalités historiques, ont trop de vastitude pour être ainsi enserrées dans l'hypothèse. Exhiber l'ampleur des entités historiques que ces termes recouvrent suffirait à faire vaciller l'édifice hypothético-déductif. Les *Hypothèses sur l'Europe* ne prétendent pas suivre, à supposer que cela existe, une causalité effective, inscrite dans les faits eux-mêmes. Elles ne sont pas l'écriture du déploiement de l'Esprit dans l'histoire. Elles sont, comme nous allons le voir, *une dramatique de la verticalité*. L'écrivain de théâtre construit ici le drame théorique de l'Europe. Ce drame a ses péripéties : affrontement, puis réunion, de l'empire et du christianisme, retour de la Réforme dans l'idée de nation, après son refoulement par le catholicisme. Le dramaturge convoque des territoires : la mer Méditerranée, la Mecque, le monde. L'ensemble des éléments est ordonné. Il y a une chronologie. L'Allemagne, pour prendre place dans cette dramatique européenne,

doit attendre la Révolution française, le fascisme suppose la Révolution de 1917. Rien de cela n'est inventé. Ici plus qu'ailleurs, il faut respecter la règle poétique de la vraisemblance, s'approcher du vrai, ne pas trahir les faits que l'on a choisi de convoquer. Mais le passage d'un épisode à l'autre ne suit pas une logique historique. La pensée ne trouve pas un monde tout fait, elle le construit, prend dans le réel les éléments qui conviennent à son propos.

Enfin, ce qui soutient ici la comparaison avec l'écriture dramatique, c'est que le texte présente *des personnages*. Athènes, Rome, le Monde, l'île, et bien sûr l'«Europe», princesse de la mythologie grecque, sont définis par le texte comme des «figures». Leur fonction est théorique. Elles témoignent du retournement de l'universel sur lui-même. Mais alors pourquoi les appeler «figures» et pas «concepts»? Pour un «essai de philosophie», comme il est indiqué dans le sous-titre du livre, cela serait plus attendu, presque plus légitime. Seulement le concept est incapable de fracturer le sens, de le renverser de façon à faire apparaître une verticalité. Il peut bien décrire une rupture, circonscrire dans la pensée un point de rupture, il ne peut l'instituer. La figure ne regarde pas du côté du concept. Elle regarde du côté du personnage dramatique. Elle est le masque qu'il revêt pour monter sur la scène théorique. Ce qui à notre avis montre le mieux cette coïncidence de la figure et du personnage, c'est la structuration de l'écriture autour de l'attribution d'un nom. Énoncer des hypothèses, c'est, dans le texte, proposer des noms. La première hypothèse (h1) est formulée ainsi : «“Europe” est un des noms du retour sur soi de l'universel.» D'autres noms, comme l'indique le titre du chapitre 3 «Autres noms», vont suivre. Plus loin, la figure de l'Europe surgit quand l'expansion de l'universel se renverse, «s'identifie et se nomme (ou se baptise)» [*ibid.* : 27]. Le texte s'articule autour de définitions nominales. «La figure, c'est le retour» lit-on à l'hypothèse (h2), ou bien, dans le corps du texte, «[l]a Révolution, c'est le *retour* de peuple à la position capitale» [*ibid.* : 134], encore, «[d]ivin est le nom de ce retour au lieu de la sépulture» [*ibid.* : 224], «si “Rome” est le nom de l'espace où se transportent [...] fournitures et matériaux, [...] l'apport juif, c'est l'exode» [*ibid.* : 238]?, enfin, pour clore cette liste non exhaustive, «[l]e nom de cette unité religieuse mondialisée, para-impériale, sera la catholicité» [*ibid.* : 252]. L'identification de la figure et du nom est explicite dans une parenthèse où il est dit «(à la figure, au nom)

de l'Europe». Mais quel est le sens de ce retravail des noms de réalités existantes en vue d'en faire des personnages dramatiques insérés dans la théorie ? Pourquoi renommer Rome, la catholicité, l'Europe alors qu'elles désignent, dans l'immanence, une ville et un empire, une religion, un espace continental ? Le vocable « Rome » permettait déjà d'unifier une réalité aux multiples contours. Il y avait déjà un nom. Alors pourquoi ce nouveau baptême ? Parce que l'unité nominale laissait encore échapper l'unité d'un sens. Rome comme ville, Rome comme symbole de puissance, Rome comme empire, comme culture, c'est là un mot qui ne décide pas du sens que peut-être toutes ces réalités ont en commun. On l'a rappelé, la toponymie n'est pas descriptive, elle inscrit ce qu'elle nomme dans l'être en lui donnant son sens. L'enfant n'a d'existence juridique, sociale, familiale qu'en recevant un nom. Faire de Rome une figure, ou un nom, c'est faire coïncider l'unité du mot avec l'unité d'un sens. Ce sens ne peut être qu'hypothétique, fictionnel dans la mesure où il ne se déduit pas des faits, mais non inventé puisque le nom recouvre des réalités du monde. Ce saut dans l'unité du sens par la reconfiguration des noms est, comme on le sait, depuis Thalès, une tâche philosophique⁸. Les *Hypothèses sur l'Europe* est bien, comme l'indique le sous-titre, un livre de philosophie.

Une autre nécessité conduit à cet enchaînement de noms, c'est leur échec à nommer le sens qu'ils poursuivent. Il y a dans les figures, comprises comme retournement de l'universel, un manque constitutif. Si elles permettent de nommer adéquatement les personnages qui occupent la scène immanente de l'histoire, le drame du monde, elles recouvrent la rupture dont elles sont censées témoigner, effacent les verticales qu'elles devaient exhiber. Les figures ne sont que la manifestation seconde, l'écho de cette fracture du sens qu'est l'irruption de l'universel dans le monde. Leur succession représente l'incessant retour du dire philosophique sur le lieu de la rupture pour tenter de la nommer. Il y a dans Rome, dans la catholicité, un élan d'universalité, mais retourné en projet historique, nié par l'état réel du monde qu'ils ont façonné. Redisons-le, c'est cet universel sans retour qui fait rupture. C'est lui qui, tel un séisme se répliquant lui-même, vient rompre, non le cours, mais le sens possible de l'histoire à différentes époques et en différents lieux. C'est lui que les *Hypothèses* cherchent à nommer. Certains termes pourtant semblent proches de le faire affleurer dans

la langue. Par exemple «au début de la période révolutionnaire, écrit Denis Guénoun, le *retour* semble à peine esquissé, presque absent : l'universel l'emporte, sans repli, *quasiment sans figure*» [ibid. : 145]. Mais le mot de révolution, ultimement, ne peut convenir. Il est trop figural. Non seulement les révolutions finissent par s'installer dans l'immanence du monde, par se retourner en structures étatiques, en rapports de dominations, mais le mot lui-même est trop historiquement défini. Athènes, Rome, des révolutions ? Pas si le terme a un sens. Surtout, le temps de cet universel sans figure, le moment où il se tient en recul devant sa propre figuration, semble si éphémère qu'à la limite seul le 14 juillet pourrait être appelé révolutionnaire. Tous ces noms, pas seulement celui-là, parce que le point de rupture est infiniment ténu, semblent trop vastes, pour ne pas désigner en même temps que l'irruption de la transcendance du sens, la figure historique qu'engendre son retournement. Quel nom pour des verticales qui frappent l'horizon comme un ciel d'orage ? Il faudrait que l'éclair qui aveugle la nuit retourne moins précipitamment aux ténèbres. Dire la rupture, ce serait en outre trouver un nom qui interdise sa confiscation en une figure, dont le sens ainsi manifesté serait réfractaire à tout enfermement dans un réseau de significations, échappant en quelque sorte au concept. La Révolution charrie trop de processus historiques réels, trop d'implications conceptuelles, trop d'être en somme, pour dire ce qui d'elle, verticalement, descend dans l'horizon. Le lecteur croisera d'autres mots pouvant prétendre nommer la rupture : celui de «communisme», à condition qu'il soit à venir, «trans-ontologique» [ibid. : 342], au-delà de l'être. Mais c'est là le nom d'un espoir, non d'une rupture. Reste le mot d'universel pour se signifier lui-même. Mais c'est là encore un concept dont la charge signifiante à l'intérieur de l'histoire de la philosophie est trop lourde, et qui est trop abstrait pour instituer du sens. *Les Hypothèses sur l'Europe* sont une dramatique de la verticalité autour d'un nom absent.

IV

Un nom pourtant se présente au cœur du travail de Denis Guénoun, non dans les *Hypothèses*, mais dans les textes ultérieurs, celui de Dieu.

Il est le nom qui s'avance de lui-même pour prendre en charge à la fois l'effraction du drame, le sens au-delà de l'être, et l'impossiblement rabattement de la verticalité sur toute figure historique. La prédication du dimanche 27 novembre 2017 à l'Oratoire du Louvre porte explicitement sur l'*Exode*, chapitre 3, versets 1-18, dans lequel Moïse demande à Dieu son nom. La préface de *Des Verticales dans l'horizon* présente le livre comme une explication avec « Dieu ». La conférence prononcée à Nice en février 2018 est en partie consacrée à un rappel des différentes manières de concevoir le divin. Les références à Levinas, Kierkegaard, Bultmann, Tillich qui, chemin faisant, envahissent les textes de Denis Guénoun, soutiennent encore l'idée d'une pente théologique naturelle ou inhérente à la réflexion. La pente pourtant n'est pas descendue. Tous ces textes qui ne cessent de faire revenir dans la phrase le nom de Dieu (121 fois dans l'ensemble des conférences de l'Oratoire), donnent lieu à une critique du terme. Le recueil *Des Verticales dans l'horizon* s'ouvre par ces mots : « ces pages sont, sourdement, animées par un contentieux avec le mot "Dieu" ». Le nom n'est convoqué que pour être congédié. Il ne s'agit de se le présenter à soi-même que pour mieux reculer devant lui. Ce double mouvement est marqué graphiquement par l'encadrement du nom par des guillemets. Ce qui lui est reproché, c'est d'être, comme ceux que nous avons déjà évoqués, non cette fois historiquement, mais transcendantalement, trop figural. En lui le transcendant trouve trop facilement un contour, un visage. Il y a à cela de multiples causes dont la plus évidente est la trop facile et tentante personnification à laquelle il donne lieu. Dieu a des attributs personnels, une intelligence, une volonté, des pensées. Employer son nom, c'est sans arrêt rappeler que la transcendance conçue ainsi relève du mythe. Bien sûr, de grands pans du discours théologique travaillent à une dépersonnalisation de Dieu. Mais cela n'empêche pas sa figuration. Car la défiguration de Dieu, opérée par exemple par la théologie négative, demande un appareillage et un vocabulaire théologique. Le Dieu de Maître Eckhart est sans-visage, mais l'effacement de ses traits se fait dans la syntaxe, dans la grammaire du christianisme. Même dépersonnalisé, le nom de Dieu traîne derrière lui des manières d'interdire de la dire, des stratégies d'une impossible énonciation, qui paradoxalement lui donnent un contour discursif. Enfin il est trop facilement confondu avec l'être, et ainsi trop vite « rabattu, capturé dans l'immanence » [GUÉNOUN 2018 : 4]. Le texte

de l'*Exode* dans lequel Dieu répond à Moïse «Je suis qui Je suis», à savoir le présent de l'être, et qui par-là révèle son nom, contient à lui seul toutes ces tentations figurales, et c'est pourquoi la phrase nécessite d'être à chaque fois réinterprétée. Car elle contient la solidarité de la figure et de l'être qui empêche de dire la transcendance comme pur sens au-delà de l'être. L'*Exode*, dans ce passage, ouvre la possibilité de faire coïncider la transcendance et l'être dans le nom de Dieu. Pour que Dieu puisse être le nom cherché par Denis Guénoun, le nom de ce qui vient rompre l'immanence du sens, il faudrait préalablement l'arracher à son inscription dans l'être. C'est ce que tente le texte intitulé «À propos de l'être»⁹, la prédication de l'Oratoire déjà mentionnée, ainsi que, par exemple, les références à *Autrement qu'être* de Levinas, disséminées dans les différents écrits. Il résulte de ces analyses que le nom de Dieu doit être abandonné, et qu'en réalité l'auteur d'une telle critique a déjà délaissé ce nom.

Mais alors pourquoi conserver en examiner encore l'idée ? Pourquoi préférer penser la défiguration de Dieu (y compris en allant du côté du bouddhisme), plutôt que de simplement tourner le regard dans une autre direction ? Pourquoi «Dieu» insiste-t-il alors que son nom nous dérobe la transcendance vers laquelle la pensée qui l'examine veut nous emmener ? Parce que l'écriture Sainte, notamment dans l'*Exode*, offre, en même temps qu'une inévitable figuration, la possibilité de son dépassement vers une transcendance effectivement pensée au-delà de l'être et sans visage. Après avoir révélé à Moïse qu'il était qui il était, il lui dit de répondre, si on lui demande qui l'a envoyé, «c'est le tétragramme, le Dieu de vos pères, le Dieu d'Abraham». À celui qui l'interroge, «Dieu» donne deux noms. Le premier est celui de «Dieu», de «Père». Il va permettre aux hommes de se le représenter, d'en avoir une image. Dieu est le nom que «Dieu» se donne à lui-même pour prendre contour et figure dans l'esprit des hommes. Un autre nom se cache derrière lui, un tétragramme imprononçable qui indique à l'intérieur de la langue l'infirmité de ce qui se tient au-delà de l'être. Dieu avertit lui-même que le premier nom qu'il se donne est un masque posé sur un tétragramme original. Par-là, le texte biblique appelle lui-même à la défiguration du nom de Dieu, fait dans le vocable un trou qui laisse voir un autre nom. Notre proposition initiale, qui consistait à accrocher la pensée de Denis Guénoun au congédiement *a priori* de l'indicible,

nous conduit à faire l'hypothèse que son travail est, ultimement, une tentative de nomination de ce nom caché, tenu en réserve par Dieu. Cette affirmation semble pourtant contredire l'interprétation que l'auteur fait de ce même passage. À l'inverse de la quête que nous lui attribuons, il écrit en effet que par sa réponse, « le grand interlocuteur laisse pendante la question du nom [...] il se refuse à l'identification au nom propre ». Le retrait de Dieu dans l'imprononçable, son échappement hors de la figuration sont bien de prime abord une interdiction posée sur la recherche de son « véritable » nom. Renoncer à la figure, n'est-ce pas, de l'aveu même de l'auteur, renoncer à la nomination ? Nous serions alors reconduits à l'indicible, notre proposition initiale serait fautive, ou bien il y aurait là, une contradiction. Pourtant, si tel était le cas, la prédication, et plus généralement le mouvement de la pensée, seraient contraints de s'arrêter là, au seuil de cet indicible. Or ce n'est pas le cas. Dans la prédication, le commentaire du passage rebondit, l'écriture se poursuit. Dieu, quand il s'adresse à Moïse, ne dit pas qu'il n'y a pas de nom pour le dire, mais que ce nom est imprononçable dans la langue que Moïse parle. Dieu dit qu'il n'est pas possible de le dire à la fois en tant qu'il est celui qui est et en tant qu'il transcende absolument toute figure. Ce qui ne peut pas être dit, ce n'est pas la transcendance mais la transcendance comme être, comme réalité pleine, comme présence. Le récit biblique signifie, dans l'optique qui est ici la nôtre, que l'homme ne peut pas dire la coïncidence de l'être et du transcendant, que *nous*, nous n'avons pas de nom pour cela, que nous n'avons pas d'autre nom que celui de « Dieu » pour désigner et inscrire dans l'être ce qui se tient hors du champ de l'immanence. Or, le propos de Denis Guénoun est justement de refuser la rencontre métaphysique de l'être et de la transcendance. Ce qui excède le monde n'a pas à être hypostasié, maintenu debout sur le toit du monde, mais à être inscrit à même l'horizon, uniquement comme *rupture de sens*. Le nom n'échappe au dire que tant qu'il est confisqué par l'être. Dieu dit : tant que je serais l'être, je serai ou indicible ou n'aurai de nom que celui de la figure qui me masque. Il y a bien un nom du transcendant, du sans-figure. Il ne faut, pour le prononcer, qu'être fidèle à l'immanence de la rupture, à l'arrachement de la transcendance à l'être, à l'horizontalité de la vie.

Cette transcendance, comment la reconnaître si elle ne répond pas à l'appel de son nom, si elle cesse d'être identifiable à l'être ? Au lieu

d'une impossible autoprésentation, Denis Guénoun, dans le texte de la conférence de Nice¹⁰, propose de la définir par un « [s]e présenter, c'est-à-dire : être *devant* ». Il y a transcendance là où je me tiens *devant* un vide, devant du non-figurable. Formuler son nom, c'est trouver dans la vie, dans *ma* vie, ce devant quoi je me tiens et qui, de son côté, ne se tiens pas en présence devant moi. Denis GUÉNOUN, à ma connaissance, ne remplit pas ce vide, ne propose aucune instance par laquelle nous pourrions accéder au nom. Il y a bien, dans la conférence de Nice, l'instance du « public » qui est analogue à « Dieu », qui comme lui est invisible à l'œil, infigurable, et qui représente l'axe vertical de la représentation. Mais c'est un « Dieu » condamnée à la pénombre des salles, un Dieu qui ne peut sortir du théâtre. C'est pourquoi la pensée ne peut s'y tenir. Reste des termes pour désigner ce vide même, la transcendance comme expérience d'une ouverture, le terme lui-même, l'*ouvert* dit le dernier chapitre des *Hypothèses sur l'Europe* [2000 : 355]. Mais « l'ouvert » ne permet pas plus de nommer la rupture, de la faire exister par le dire, que le mot rupture lui-même. Il me semble pourtant possible de débusquer, dans le non-dit de la pensée de Denis Guénoun, le nom de cet au-delà de l'être qu'il pose lui-même à l'horizon de son travail. Nous nous en approcherons en suivant la piste d'*Eros* la conférence intitulée « le chantier » dit qu'il permet de penser non seulement l'unité de l'ensemble du travail — au croisement du narratif et du théorique —, mais l'unité de la pensée et de la vie. Tel qu'il est approché dans le premier volume, c'est-à-dire placé à l'intersection de la narration de souvenirs érotiques et de la lecture théorique du *Banquet* de Platon¹¹, *Eros* est le nom qui nous est présenté pour dire l'élément qui sans cesse vient interrompre la vie et la pensée. Avec lui, nous sommes assurés, d'une part, d'être aux prises avec une expérience sensible, d'être mis en présence de ruptures réelles dans le cours dramatique d'une vie et, d'autre part, d'avoir le principe d'unité théorique auquel renvoient ces multiples points de transcendance. *Eros* est à la fois le nom de la transcendance en acte et le nom du point d'unité dernier où se rejoignent l'immanent et le transcendant, le théorique et le narratif, le sexuel et l'éthique, l'âme et le corps. *Eros* est l'advenue de l'Un dans le discours, l'instauration, par le dire, de l'unité. Ce n'est pas par hasard que Denis Guénoun écrit qu'une « séquence, très brève, qui [l]e réjouit comme une des plus belles pages de toute la littérature »

est précisément celle où, dans le discours d'Aristophane du *Banquet*, Héphaïstos révèle aux amants que leur désir le plus profond est de se fondre dans l'unité, de parvenir à l'Un.

Mais alors pourquoi, apparemment contre l'inclination de l'auteur, ne faisons-nous pas d'*Eros* le nom de ce qui se tient théologiquement dans l'indicible, mais seulement la porte d'entrée vers ce nom ? D'une part parce que le transport du tétragramme divin dans l'immanence ne peut se faire que comme non-dit. Pour être fidèle à sa nature, le nom que nous cherchons doit pouvoir nommer non une présence pleine, mais un au-delà de l'être qui échappe à sa saisie dans l'immanence. D'autre part, et principalement, parce qu'*Eros*, pour Platon, comme le rappellent les analyses du « chantier », n'est pas un dieu, c'est-à-dire par l'avènement de la chose, mais un intermédiaire, une médiation, le mouvement vers ce qui est cherché. Soit qu'il mène à l'excellence morale dans le discours de Phèdre, à Socrate dans la jalousie d'Alcibiade, à retrouver son antique nature chez Aristophane, au Beau et au bonheur, *Eros* est défini comme élan vers un terme, non comme le terme lui-même. Il est le nom du mouvement orienté vers un sens, non le nom du sens lui-même (par exemple le Beau). Disant cela, nous ne relevons pas ici d'interprétation mais une orientation délibérée de lecture qui élude ce vers quoi, dans Platon, tend explicitement *Eros*. Dans la lecture qu'il fait du texte, lecture focalisée sur l'inscription de la transcendance du beau dans le corps, Denis Guénoun laisse dans le non-dit, nous semble-t-il, le sens de l'emportement érotique. Au lieu de lui conserver sa fonction de médiation, il l'examine pour lui-même et fait de l'éblouissement érotique la fin de son propre emportement. Le sens d'*Eros*, dans le *Banquet*, c'est pour Diotime, l'engendrement, par exemple d'un bel enfant, d'une belle cité, ou de belles actions. Parvenu à la lecture des lignes que Platon consacre à l'accouchement, Denis Guénoun écrit : « Alors le registre change : on passe de l'accouchement à l'érection. » Par ce déplacement, il tord le sens traditionnel donné à l'engendrement, le masculinise¹² en effaçant de l'acte le résultat auquel il donne lieu pour n'en retenir que la puissance vitale, l'ouverture sur le possible. Compris en termes de jouissance masculine, accoucher pour un homme, c'est libérer la possibilité du nouveau, être délivré de ce qui était contenu en soi. Cela sans doute ne renvoie pas moins à l'expérience féminine de la grossesse. Parce qu'il est pour elle une souffrance, l'engendrement

est, plus encore pour la femme que pour l'homme, selon le titre d'un essai théorique de Denis Guénoun, *Livraison et délivrance*. Et la même métaphysique de l'exultation libératrice vaut pour l'un et l'autre. Les hommes, suivant le modèle féminin, peuvent, comme les femmes, accoucher. Socrate, imitant sa mère, peut mener chacun au terme de sa grossesse. Mais, comme il le rappelle, il ne peut pas lui-même enfanter. L'accouchement a un autre terme, que peut-être on peut dire plus féminin parce qu'elle en a plus l'expérience, c'est la présence de l'enfant. Accoucher, c'est d'abord être mis en présence de l'enfant, première et inaltérable altérité. La grossesse n'est peut-être pas d'abord pour elle la maturation de ce qui doit venir à terme, mais l'entrée dans un rapport concret avec un enfant. L'acceptation de la souffrance, le désir même d'en faire l'épreuve, puis le bonheur de l'enfantement, de la délivrance, est dans la venue de l'enfant. Sans lui, sans sa présence concrète, chaque semaine sentie davantage, l'accouchement n'est que punition. Socrate sait l'art d'accoucher, l'art de la délivrance, du corps s'excédant lui-même dans une poussée hors de soi, mais il ignore l'enfantement. L'enfant, ce n'est pas l'engendrement mais l'engendré qui est hors de soi depuis le premier jour, même quand il était encore enserré d'organes maternels. C'est l'autre que soi, ce vers quoi on va et devant quoi on se tient : *l'œuvre*.

Il y a, selon nous, dans la fixation de l'écriture théorique et dramatique de Denis Guénoun sur *Eros*, une oblitération de l'œuvre, un non-dit de l'œuvre comme nom du sens qui la porte. Le nom ne désigne ni un ensemble réalisé, ni un édifice en construction, ni même des réalisations concrètes et fragmentaires. Non seulement les livres, par leur somme n'en esquissent pas peu à peu le portrait, mais aucun d'eux ne lève absolument le soupçon d'avoir constitué un détour par rapport à l'œuvre, de n'avoir pas répondu à l'appel de son édification. L'œuvre n'est pas dans l'être, ne renvoie pas à une réalité, même manquante. Elle n'est pas de l'ordre de l'inachevé. Elle est pure ouverture du sens, pure possibilité de rompre la logique dramatique de l'existence. Elle est le non-dit, ce devant quoi l'écriture se tient, le porche au seuil duquel elle demeure sans jamais savoir si elle pourra le franchir. L'écrivain est un sourd qui martèle le clavier d'un piano en ignorant s'il produit des sons. Tout est écrit *devant* l'œuvre. Les livres, les mises en scènes sont des ruptures de sens, des verticales dans l'horizon de la finitude.

C'est encore, comme l'indiquait Diotime, d'immortalité qu'il s'agit ici ; non comme résurrection, ou comme prolongement de soi dans une réalité intemporelle, mais comme envoi de soi dans une autre direction que son propre achèvement. Le modèle de ce rapport à l'œuvre est bien l'adresse. Dire la transcendance, c'est s'adresser à l'œuvre, s'envoyer soi-même vers elle. Cet arrachement à la logique dramatique ne change rien à la vie. Il n'y aura pas de miracle. Nous ne serons pas immortels. Le terme d'œuvre, répétons-le, ne désigne pas ici une réalité susceptible d'emporter effectivement son auteur dans l'immortalité. Elle n'a pas d'autre effectivité que d'ouvrir le sens au sein même de la vie. Un livre de théorie, une pièce de théâtre ne peuvent changer, au regard de l'effraction du sens dont ils sont porteurs, qu'insuffisamment la trame immanente de l'existence. Leurs effets réels, leur puissance de transformation concrète de l'existence, demeurent au fond dérisoire pour qui veut, par son travail, fracturer l'écorce du monde. L'homme qui déploie sa vie sous l'œil de l'œuvre est condamné à vivre la même vie que tous les autres. Mais en adressant ses écritures et ses pensées à l'œuvre, il enfante un sens, une direction qui fait éclater la logique du drame. Il y a chez Denis Guénoun un désir d'œuvre, une inquiétude de son absence, un souci constant d'unifier l'écriture autour d'un centre qui me portent à penser que «Œuvre» est pour lui, et peut-être pour «nous», le nom infigurable de Dieu dans l'immanence.

V

Mais si notre hypothèse a quelque vérité, alors le mot d'œuvre, compris comme nom de la transcendance, reconduit au sein de l'immanence, un dispositif théologique. Infigurable, posée comme horizon d'espérance, pure rupture de l'immanence, absolu sans visage devant lequel se tient celui qui écrit et auquel il s'adresse, elle a tous les traits du divin. L'évocation de son nom convoque en outre, de Platon à Blanchot en passant par l'idéalisme allemand, tout un dispositif théorique. Mettre un nom sur la transcendance, ici encore, c'est retomber dans la figure. Mais inversement, comment renoncer à ce que ce terme nomme sans renoncer à cette verticalité par où l'existence se transcende ? Il faudrait inscrire l'œuvre dans le sens sans dire son nom, en la maintenant dans

le non-dit. Il faudrait effacer le nom d'œuvre, conserver sa puissance vivante d'effraction sans en faire une réalité positive placée à l'horizon de la vie. Il faudrait qu'elle soit et ne soit pas le nom du sens. Que veut dire exister devant l'œuvre sans faire œuvre, lui garder sa puissance d'effraction, sa «verticalité», sans s'inquiéter d'un corpus, de l'unité d'un sens, de la visée d'une totalité? Comment comparaître devant l'œuvre sans que cette comparution condamne «la vie», discrédite tout ce qui est fait quand ce qui est fait ne consiste pas à travailler à l'édification réelle d'un monument qui aura pour vocation de conserver notre effigie? Comment le sens de l'œuvre peut-il s'installer dans le cours ordinaire du jour? Revenons une dernière fois au début de notre proposition. Nous avons vu que le dire était le lieu de la transcendance non parce qu'il permettait de la décrire ou de la comprendre, mais parce qu'il l'instituait, la faisait advenir comme sens pur. Il y a transcendance, et donc «œuvre», quand le dire fracture le sens du monde. Se tenir devant elle, c'est produire des énoncés qui font rupture, séisme, dans le déploiement de la logique dramatique. Seulement toute écriture, tout énoncé d'un sens, même nouveau et improbable, ne fait pas «rupture». Énoncer ne suffit pas à «dire». Quand y a-t-il à dire? Il y a chez Denis Guénoun, au cœur de ses préoccupations théoriques et pratiques, notamment de son intérêt pour la scène et pour le jeu de l'acteur, toute une réflexion sur les conditions du dire. Elles ont pour centre la notion et la pratique de l'adresse. Il y a dire quand il y a adresse. C'est là un art dont les multiples composantes sont exposées dans différents textes. Je n'en retiens qu'une, la nécessaire présence d'un autre auquel l'énoncé est envoyé. Ouvrir le sens ne consiste pas à formuler un énoncé, mais justement à l'adresser à quelqu'un dans le présent du monde, au sein d'une immanence commune, à lui dire ce sens à lui en l'inscrivant dans une parole. Ainsi, l'expérience courante nous indique que nous n'avons le sentiment d'avoir véritablement exprimé un sentiment ou une pensée que quand nous l'avons dite à voix haute devant quelqu'un. Dans cette parole sonore, dite dans une situation où elle est entendue, nous sentons les effets sensibles du sens sur notre être, et peut-être sur l'autre. Dire à voix haute, c'est s'engager dans l'éprouvé du sens, et par là interrompre les logiques intérieures que nous suivons d'ordinaire. La profération à haute voix devant un autre, l'envoi vers lui d'un sens contenu dans mes phrases ne suffit pas à faire l'adresse, ou la parole.

La sincérité, l'authenticité dans l'engagement de soi ou le désir de vérité ne suffisent pas à produire l'adresse. Il faut, pour qu'elle ait lieu, pour que véritablement un « dire » se lève dans la parole, qu'une césure sépare un avant et un après l'acte d'énonciation. Le texte de la conférence de Nice dit : « L'adresse implique une faille du sujet, une fêlure, une *rupture* interne, et non pas l'homogénéité triomphante d'un parleur... [nous soulignons]. » Ce n'est donc pas parce qu'on parle de façon adéquate, dans de bonnes dispositions, de la bonne manière, qu'il y aura rupture, mais parce qu'il y a césure du sens dans celui qui parle, qu'il y a là un « dire » qui transcende l'ordre immanent du monde. Le critère de la rupture, de la présence de verticales plantées dans l'horizon, c'est la rupture elle-même dans l'ordre du sens ; ce qui ne peut survenir que dans la parole vivante, dans l'adresse à un autre que soi côtoyer au sein de la vie. On reconnaîtra peut-être dans cette pratique d'une parole philosophique articulée autour de la rupture du sens, la figure saturée d'adresse de Socrate. La grande proximité entre la conception de l'adresse proposée par Denis Guénoun et la parole socratique, ne peut être argumentée ici. Contentons-nous par exemple, puisque nous voisinons avec le *Banquet*, de rappeler le récit qu'Alcibiade fait, à la fin du dialogue, de son rapport à Socrate. Il est articulé autour de la commotion qu'il subit chaque fois qu'il entre en dialogue avec lui. Dès qu'il se tient à l'intérieur de la profération du discours, dans l'écho des paroles échangées avec Socrate, Alcibiade veut poursuivre le Bien, se faire philosophe. Un sens inattendu, étranger à sa propre logique, fait irruption dans sa vie. Épris de Socrate, l'ayant invité à rester chez lui après souper afin d'avoir un commerce amoureux, Alcibiade, à l'issue du dialogue qu'ils ont dans la nuit, se couche auprès du maître et se réveille le lendemain comme s'il avait dormi avec un père ou un frère. Le refus que Socrate lui adresse à voix haute, dans l'instant, ne le frustre pas, ne le fâche pas, mais déplace en lui, dans sa vie de jeune amant, le sens de ce que désirer veut dire. Cela, redisons-le, ne change pas le cours de son existence. La fracture de sens inhérente au dire n'a pas d'effet sur la trajectoire réelle de la vie et du monde. Voyant Socrate allongé à côté d'Agathon, Alcibiade retrouve le sens qu'à pour lui d'ordinaire *Eros*. Aimer signifie à nouveau posséder. Nous sommes, avec Socrate, au principe du dire philosophique comme effraction de l'immanence. Comme il le rappelle lui-même

dans le *Théétète*, il n'enfante pas¹³. Non seulement il n'a lui-même produit aucune sagesse, la cité Athénienne n'est pas réformée par ses paroles, mais Aristodème, Alcibiade, Phèdre, Agathon, Criton, ne sont pas ses enfants et il ne se continue pas en eux. Socrate est sans œuvre. Sa pratique de la parole comme effraction vivante du sens l'interdit.

L'adresse telle qu'elle est pensée et pratiquée par Denis Guénoun dans l'écriture et dans la mise en scène — par exemple dans son spectacle « Qu'est-ce que le temps ? Le livre XI des *Confessions* d'Augustin » — pointe, depuis « l'œuvre » théâtrale ou littéraire, vers un dehors, vers un abandon du terme, qui en est peut-être aussi la vérité. Le maintien du dire en amont de l'œuvre, son confinement à la parole, me paraît être l'idéal de l'écriture tentée ici. Le « mélange »¹⁴, dans la phrase, de plusieurs registres de langue, du comique et du tragique, la friction, dans le vocabulaire, du conceptuel et du concret, du prosaïque et du lyrisme, soit à la déduction, la critique de la *poiësis*, sont autant d'indicateurs, parmi d'autres, de ce désir de congédier le nom d'œuvre. Pourtant le désir insiste. L'écriture ne se départit pas entièrement de l'œuvre, comme si l'adresse seule ne suffisait pas. Nous semblons vouloir l'adresse et le livre, vouloir dire en écrivant, que l'écriture soit parole. Platon, peut-être inévitablement, vient après Socrate. S'il n'était pas venu, nous n'aurions rien su de l'existence même d'une parole qui serait restée sans lendemain. Elle n'en aurait pas moins été proférée, n'aurait pas moins transcendé l'être. Et cela, en soi, suffisait. Le peut-être impossible renoncement à l'œuvre, qui serait pourtant la marque la plus assurée de l'enfouissement de la transcendance dans l'immanence, pose la question de son articulation avec le dire. Le désir d'œuvre se nourrit-il de n'avoir pas pu dire à voix haute les phrases qui auraient ouvert le sens que nous nous sommes habitués à habiter ? Écrit-on à proportion des paroles restées coincées dans notre gorge, comme l'écho ou l'onde adoucie d'une parole sonore et coupante comme une roche qu'on n'a pas été capable de dire ? L'œuvre de Nietzsche, le renversement des valeurs qu'il proclame, sont-ils, comme le suggère Alice MILLER [1990 : 77-142], la parole tardive et silencieuse de celui qui n'a pas pu renverser à voix haute, dans l'adresse vivante à ceux qui l'entouraient, les valeurs qui ordonnaient son univers familial ? Ou bien est-ce l'inverse ? On écrit pour raconter la rupture provoquée par la parole, l'émergence d'un sens auquel le cours du monde ne nous

préparait pas, pour prendre acte d'une verticale, pour garder le souvenir de l'impact. On désire l'œuvre pour faire éclore le sens en significations, parce que toute parole de rupture n'est audible que pour soi, et risque de se refermer sur elle-même, pour continuer l'adresse, l'étendre ; ou bien pour ne pas perdre ce qui a eu lieu dans la parole, ce que le dire a ouvert et qu'on ne veut pas perdre. Ai-je raison de penser que Denis Guénoun veut l'œuvre ? Si oui, pourquoi la veut-il ? Pourquoi la voulons-nous quand « nous » sommes en mesure de la vouloir ? Parce que nous ne sommes pas Socrate. Certes. Mais je voudrais un jour entendre l'auteur de tant de pièces, et de tant de pages, me répondre.

Notes

- 1 « Car, certes, *derrière l'horizon du monde, on ne voit rien maintenant* » écrit Denis GUÉNOUN [2000] en italique.
- 2 Dans la version électronique du texte, plusieurs dizaines.
- 3 *La Nuit des buveurs* est une traduction du *Banquet* réalisée pour un spectacle en 2008 présenté au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.
- 4 Expression employée dans le texte de la conférence du 4 novembre 2017.
- 5 *Ibid.*, p. 222. À l'inverse, comme le dit Denis Guénoun dans son intervention du 5 novembre reproduite dans le présent volume : « Le roman par exemple, ou la fable en général, est une sorte d'hypothèse sur le monde. »
- 6 Nous pensons ici par exemple au texte de l'allocution du 5 novembre 2017 intitulé « Pourquoi des hypothèses ? » ici reproduite.
- 7 *Ibid.*, p. 238. Immédiatement après, on peut lire l'hypothèse (h17) : « L'exode arrache le commun au lieu ».
- 8 L'affirmation selon laquelle « Tout est Eau » témoigne de façon paradigmatique de l'entreprise de nomination comme ressaisie du réel dans l'unité d'un sens.
- 9 C'est le titre du texte qui ouvre le recueil *Des Verticales dans l'horizon*.
- 10 « L'adresse au sans-visage. (Remarques sur le jeu des acteurs) ». La conférence est donnée à Nice le 14 février 2018. Reproduite dans l'Atelier de théorie littéraire de Fabula : https://www.fabula.org/atelier.php?Adresse_au_sans_visage.
- 11 Denis Guénoun affirme, dans plusieurs passages du « chantier », qu'il « m'aide à me chercher comme sur les pistes d'un désert, à tenter, à

vivre», ou bien qu'il «éclaire (éclaircit et illumine) ce que ma vie obstinément a cherché», ou encore qu'il «a été la source de ce livre, parce que *Le Banquet* m'a permis, pour la première fois, de configurer l'objet exact de ma quête, de mon enquête si ancienne et jamais éteinte».

- 12 Il écrit : «Devant la beauté, *dans le registre masculin* le corps va sortir de soi, s'excéder, expulser cette partie crue au dedans qui veut sourdre et naître.» [Nous soulignons]. Il faudrait citer le passage en entier, mais en l'absence d'édition de ce texte, nous restreignons au maximum les citations explicites. Ajoutons que «masculin» et «féminin» dans les quelques lignes qui suivent, comme chez Denis Guénoun, ne sont pas des déterminations d'essence mais des figures théoriques.
- 13 Platon, *Théétète*, 150c-d.
- 14 Terme utilisé dans l'intervention «Rupture» prononcée lors du colloque durant la journée du 4 novembre 2017, reproduite dans le présent volume.

Bibliographie

- GUÉNOUN, Denis [2000]. *Hypothèses sur l'Europe, un essai de Philosophie*, Belfort: Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2005]. *Actions et Acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris: Belin
- GUÉNOUN, Denis [2018]. *Des verticales dans l'horizon*. Genève: Labor et Fides.
- MILLER, Alice [1990]. *La Souffrance muette de l'enfant*, trad. de Jeanne Etoré, Paris: Aubier.

Hypothèses sur la scène

LE JEU ET LE CREUX

Présence d'Augustin chez Denis Guénoun

Olivier Dubouclez

Les travaux de Denis Guénoun, en particulier ceux qui touchent à la philosophie du théâtre, ne témoignent pas d'un intérêt pour Augustin qui soit aussi central et aussi constant que pour Aristote, Rousseau, ou encore Diderot. *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, par exemple, ne le mentionne nulle part, et l'unique article que Guénoun ait consacré à Augustin, « Sur le spectacle comme forme du mal », paru en 2005, loin de remettre en cause une telle absence, permet plutôt de l'expliquer. Car, ce que l'on y constate, c'est qu'Augustin développe une pensée radicalement *antithéâtrale*, le spectacle s'entendant chez lui sur le modèle de l'*opsis* aristotélicienne : « monstration de monstres » qui produit « l'efficacité pathogène directe du visible », par opposition au drame et à la « production d'histoire » [GUÉNOUN 1997 : 40]. En faisant du combat de gladiateurs un véritable paradigme¹, l'évêque d'Hippone procède à la *réduction du théâtral au spectaculaire* qui motive alors son incrimination et, à la façon platonicienne, son bannissement.

On pourra bien sûr s'étonner d'un tel réductionnisme. Comment peut-on à ce point méconnaître l'essence du théâtre ? Qu'y a-t-il de plus opposé à l'expérience théâtrale que celle du « jouisseur du spectacle du sang » [*ibid.* : 165] ? Incapable de (re)connaissance comme d'identification (l'empathie est même exactement ce qui lui est retiré), le spectateur fasciné de l'amphithéâtre sera a fortiori incapable de prendre part au « jeu de présentation de l'existence » proposé par l'acteur en scène [*ibid.* : 163]. L'appel de Denis Guénoun à un théâtre qui soit « partage » plutôt que « spectacle »² semble entériner la rupture avec la pensée augustinienne qui n'a, en tout état de cause, rien de fructueux à offrir à celui qui voudrait penser le théâtre aujourd'hui...

Et pourtant, il y a bien chez Guénoun une *présence* d'Augustin. Le mot « présence » est choisi à dessein : il signifie que même si Augustin n'est pas une référence centrale, il occupe chez le philosophe et l'homme de théâtre ce que lui-même a appelé dans un ouvrage récent « une place aussi unique qu'imprévue »³. Le mot « présence » dit quelque chose sur la nature de cette place : Augustin habite la réflexion de Denis Guénoun d'une façon qui relève moins de la lecture spécialisée ou érudite que d'une fréquentation libre. Jamais ou rarement objet d'étude, l'auteur des *Confessions* bénéficie des marges de la pensée, de leur puissance de suggestion et de rapprochement. Mais « présence » a encore un autre sens – un *tout* autre sens : celui de la présence en scène, puisque, comme on le sait, Denis Guénoun a proposé en 2010 une mise en scène du livre XI des *Confessions* avec Stanislas Roquette dans le rôle d'Augustin. Dès lors, la question paraît aller de soi : quel rapport entre cet Augustin qui condamne le théâtre et cet autre mis en scène dans *Qu'est-ce que le temps ?* Comment, au-delà de son parti pris antithéâtral, Augustin peut-il aider à penser le théâtre contemporain et même prendre part à son événement ? Tout cela relève-t-il de la plus stricte contingence ?

Je ne le crois pas, et je voudrais montrer comment la lecture des *Confessions* a donné naissance, dans le travail de Denis Guénoun, à quelques remarquables fruits théoriques : une réflexion sur le jeu pris dans sa dimension collective et sociale (autour des notions de « contagion » et de « communauté »), mais aussi, avec le spectacle *Qu'est-ce que le temps ?* qui revisite l'acte confessionnel augustinien, une méditation sur un autre aspect du jeu, viscéralement uni au premier, sa dimension intime – son « creux ».

«La joie du partage»

[«Sur le spectacle comme forme du mal.»]

Commençons par relire l'article de 2005, « Sur le spectacle comme forme du mal », en laissant de côté la condamnation augustinienne du théâtre pour, comme nous y sommes invités, considérer la question du mal.

Denis Guénoun aperçoit dans les *Confessions* quelque chose comme un continuum argumentatif qui conduit du célèbre récit du vol des poires (à partir de II 9-18)⁴ au théâtre (III, 2-4), puis, selon une

unité plus thématique, du théâtre au spectacle des gladiateurs (VI, 13). Ce continuum est celui d'une méditation sur le mal qui place le théâtre entre le crime à proprement parler (le vol) et la cruauté (les jeux du cirque). Ce continuum, explique-t-il alors, est l'expression d'une «affinité» entre le discours d'Augustin sur le mal qui est une «privation d'être», un «non-être», et son discours sur le spectacle. Dans le cas du vol des poires, l'objet du délit n'est pas en effet ces êtres que sont les poires, mais l'acte de voler pris comme tel qui est un non-objet, un néant. «Oui, à peine cueillis, je les ai jetés. Le crime fut mon seul repas avec joie savouré», écrit AUGUSTIN [2013 : II, 12/104]. Peu importe le butin, c'est dans le larcin lui-même que se trouve le véritable motif du crime, et ce motif, purement psychologique et transgressif, n'est rien à comparer de ces choses bien réelles que sont les poires.

On a là une thèse forte : vouloir le mal, c'est vouloir quelque chose qui n'est pas. Et l'on comprend sans peine comment cette thèse peut s'appliquer au spectacle de théâtre où la «folie (*insania*)» consiste précisément à «souffrir [d'une] souffrance représentée, et jouir de cette souffrance» [*ibid.* : 114]. La jouissance du théâtre est de la même nature que celle du vol des fruits puisque l'on s'y attache, non à un objet réel, qui nous concernerait réellement, mais à une chose fausse, une représentation qui est un objet imaginaire. Le plaisir est donc, comme l'écrit Denis Guénoun, «jouissance du non-être en tant que tel» [GUÉNOU 2005 : 177], et l'on pourrait même dire qu'il y a au théâtre double jouissance du non-être : on jouit du rien de l'illusion, et l'on jouit aussi de la peine qu'engendre ce rien illusoire.

Le plus important toutefois, c'est ce que GUÉNOU appelle la «modalité» qui rend possible une telle jouissance [2005 : 178]. Car, en effet, comment peut-on jouir du rien ? Comment peut-on jouir du vol, si voler n'est rien ? S'il y a jouissance, il faut bien qu'il y ait un «fructum» dont le plaisir soit tiré. Soyons attentifs ici à la tournure qu'Augustin donne à sa réponse :

Quel fut le profit pour moi, malheureux, de ces actes dont le souvenir aujourd'hui me fait rougir ? Ce vol surtout en qui j'ai aimé le vol lui-même et rien d'autre, alors que lui-même n'est rien, ce qui m'a rendu d'autant plus malheureux.

En tout cas, seul je ne l'aurais pas fait. C'était, je m'en souviens, mon état d'esprit de l'époque. Non seul, je ne l'aurais pas fait.

J'ai donc aimé la communauté de ceux avec qui je l'ai fait. Je n'ai donc pas aimé rien d'autre que le vol. Ou plutôt si : rien d'autre car cette autre chose n'est rien non plus.

Et il ajoute plus bas, conclusion de ce questionnement sur le fruit du vol :

Mais puisque le plaisir n'était pas dans ces fruits, c'est dans le crime lui-même qu'il se trouve, crime collectif que nous avons partagé. [*Ibid.* : 108]

Le fruit du vol se trouve dans son caractère associatif : c'est la lecture proposée par Guénoun. Augustin identifie en effet le plaisir du vol et le plaisir de la communauté qui « ont en commun [une] absolue déficience au regard de l'être » [GUÉNOUN 2005 : 179-180]. Cette identification est textuellement justifiée : l'objet du vol n'est rien, et la communauté elle-même, « n'est rien non plus » — Augustin la qualifiera un peu plus bas d'un oxymore : « amitié inamicale (*inimica amicitia*) » [*ibid.* : 108]. Mais pour bien comprendre ce qui est en train de se passer ici, il faut insister sur la tournure de la réponse, sur la logique du propos augustinien : Augustin nous dit qu'il a joui du vol et que le vol n'est rien, et il ajoute soudain qu'il ne l'aurait pas fait seul, donc qu'il a aimé la communauté, le *consortium*, et que ce *consortium* lui aussi est un néant. Denis Guénoun précise à ce sujet quelque chose d'important : « La compagnie dont il s'agit se constitue autour de ce vide qu'est le vol — comme on dit, en français au moins, qu'une société a telle activité pour *objet*. » [*Ibid.* : 180] Ce qui appelle deux commentaires.

1) La compagnie, en effet, si elle a une place essentielle dans l'accomplissement du crime, n'est pas le véritable objet du vol. C'est ce que révèle le propos final d'Augustin en II, 16 qui conclut en revenant à sa position de départ, à savoir que le plaisir est « dans le crime lui-même ». Cependant, quelque chose a changé par rapport au moment où il avait formulé cette idée pour la première fois : si la jouissance est bien jouissance du néant (c'est, selon Guénoun, la thèse d'Augustin sur le mal), il se trouve qu'ici cette jouissance est partagée. En circonvenant le vol comme crime à plusieurs, Augustin révèle la condition de sa réalisation : c'est un crime commis en bande, par Augustin en tant que membre d'une bande — dont l'existence, d'ailleurs, précède le vol des poires⁵. La bande est la cause du passage à l'acte. Le vol n'est pas une action solitaire. Le vol a été fait « par la bande ».

2) Ce qui amène à un second commentaire. On objectera peut-être qu'Augustin passe à l'acte sous l'incitation des autres pour se faire admirer d'eux, autrement dit que le véritable objet du vol est de briller aux yeux de ses camarades. Mais ce n'est pas, à la lettre, ce que dit Augustin : le partage ajoute de la jouissance, mais le vol n'est pas commis *en vue de* plaire aux autres, au sens où cette satisfaction vaniteuse serait visée par le vol ; il est commis *sous la pression des autres*, dans un mouvement collectif. Le larcin ne se présente pas comme le moyen d'une fin qui serait l'admiration d'autrui : il est déclenché par le groupe, d'une façon non intentionnelle, du fait de l'immersion de soi dans la bande qui est ici la cause agissante et dont la formule-type est « Allons-y, faisons-le ! » [*ibid.* : 109] — formule qui est celle de « l'entraînement ». Augustin le fait non parce qu'il vise un certain fruit, mais parce qu'il se laisse entraîner. S'ajoute alors une jouissance qui ne se substitue pas à la jouissance du vol, mais qui la *surdétermine*, la renforce, en particulier parce qu'elle suscite le rire [*ibid.*].

Cette idée de « l'entraînement », on va la retrouver un peu plus bas dans l'article de Denis GUÉNOU, à propos cette fois de VI, 13 et du fameux spectacle des gladiateurs. C'est alors que se formule la thèse de l'unité de la pensée augustinienne du spectacle : théâtre et amphithéâtre sont associés par le ciment du mal apparu dans l'affaire du vol. Or que voit-on dans l'épisode du cirque ? On voit « l'entraînement au mal », « la capture du corps » [2005 : 181], Alypius subissant d'abord la violence d'une installation à la fois amicale et forcée sur les bancs de l'amphithéâtre⁶, avant de subir une seconde violence, celle d'un entraînement qui ne prend plus la forme du « allons-y, faisons-le » évoqué à l'instant, mais d'un « immense cri de la foule », d'un « choc » qui lui fait soudain ouvrir les yeux et provoque sa déchéance morale [*ibid.* : 208-209]. À nouveau, tout se joue non devant soi, mais à côté de soi, autour de soi - « par la bande ». Je cite Denis Guénou : « La frontalité de l'objet (sa présentation, sa mise en présence là devant) n'apparaît plus que comme effet de l'emportement latéral », de « la puissance latérale de la socialité » qui entraîne alors la « contagion » [*ibid.* : 182]. La même idée sera reprise quelques lignes plus bas :

Le tropisme du vol comme l'ivresse de l'arène ne procèdent que de la communication par la compagnie, la contagion, le *consortium*. C'est l'association qui fait l'entraîn, l'envie : c'est-à-dire la société,

la socialité. L'objet, sa consistance, son poids d'être, n'y est pour rien. [*Ibid.* : 182-183]

Tout cela débouche sur la thèse finale de l'article qui concerne moins la disqualification augustinienne du théâtre que le statut de la jouissance théâtrale. Ces divers textes d'Augustin font en effet apparaître une « double jouissance » : la jouissance de l'objet se révèle illusoire car doublée par une jouissance *avec* les autres. La vérité, c'est que « le plaisir est latéral, [que] le plaisir se propage de spectateurs à spectateurs » [*ibid.* : 184], même si l'on s'imagine que c'est l'objet seul qui nous plaît. La conception augustinienne du mal vient dénoncer cette illusion : elle montre le transfert vers l'objet en lui-même nul (qu'il s'agisse de poires, de personnages sur la scène ou de gladiateurs) d'une jouissance dont le véritable motif est l'être-ensemble. « Le mal, écrit Denis Guénoun, consiste à projeter dans l'objet ce qui est désir de communion ou de partage, à s'aveugler sur ce désir, à ne pas accepter de le voir pour ce qu'il est, désir de circulation, de jonction, d'être ou de faire en commun » [*ibid.* : 185]. Ou encore : « Le mal est le transfert à l'objet de la joie du partage. »

Insistons encore sur deux formules qualifiant cette « joie du partage » ; on va voir qu'elles ne sont pas sans conséquence : « Plaisir dont la vérité se situe dans la contagion », et plus bas : « Puissance qui nous vient de la contagion. » [*Ibid.* : 184]

L'idée de «contagion passionnelle» [«Contagion et purgation»]

Vérité et puissance. La notion de contagion n'est pas prise en mauvaise part ici, bien au contraire : au principe du mal se tient la positivité d'une communauté unifiée et jouissant d'elle-même, ce qui rend cette contagion, où l'on voudrait pourtant voir le signe d'un mal qui s'étend, d'une maladie qui corrompt le public, sinon bénéfique, du moins, porteuse d'une force qu'il convient de considérer comme telle. Le phénomène de la contagion a quelque chose d'intéressant, il mérite d'être pris en compte parce qu'il dénote l'existence de ce qu'en termes spinozistes on pourrait appeler la « puissance d'agir » du collectif. Ce geste théorique par lequel la contagion n'est pas immédiatement condamnée, mais

décrite comme «vérité» et comme «puissance», voilà quelque chose de très peu augustinien⁷. Car, Dans les *Confessions* la compagnie paraît bien être une cause du mal et de la perversion d'Augustin et d'Alypius. Augustin ne décrit-il pas une association malfaisante ? Ne dit-il pas que la compagnie est un non-être ? Peut-on ainsi exempter la socialité du mal, y voir «partage» ou «communion», sans contredire ses thèses les plus obvies ?

Cet écart est sans doute le signe qu'il y a là une pensée du théâtre qui, pour des raisons que l'on a rappelées dans notre introduction, ne saurait s'inféoder à la perspective augustinienne. Mais, ce qui demeure néanmoins remarquable, c'est qu'un tel écart s'institue en tirant le plus grand fruit du texte des *Confessions* et de la subtilité de ses mouvements. On peut en effet expliquer la lecture de Denis Guénoun à partir de la distinction que fait Augustin entre le *consortium* et la *turba*, la communauté et la foule, deux modes de l'être-ensemble qui, dans l'épisode du vol des poires et celui des gladiateurs, diffèrent sensiblement.

À quoi assiste-t-on en effet dans le cas de l'amphithéâtre et de ses spectacles morbides ? À la dissolution de l'individu Alypius dans la foule de ceux qui sont assis dans les gradins et, avec lui, victimes de la fascination : «Il n'est plus le même qu'en arrivant. Mais un parmi cette foule (*unus de turba*) qu'il a rejointe» [2013 : VI, 13/109]. Il devient l'un des atomes de cette *turba* et se met à son service en devenant lui-même un rabatteur. Or, qu'est-ce qui caractérise sa situation au moment où il est assis sur les gradins ? *Le Théâtre est-il nécessaire ?* fournit la réponse : «Le jouisseur du spectacle du sang, de l'humiliation ou du meurtre dans l'arène jouit de ce que la souffrance lui est épargnée» [GUÉNOU 1997 : 165], autrement dit il n'est pas lui-même concerné par le combat, et la contagion du plaisir est dans ce cas *strictement latérale*, un mur se dressant entre ceux qui regardent, fascinés, et ceux qui s'étripent dans l'arène. On remarquera que cette sécurité qui caractérise la place du spectateur ne se retrouve pas au théâtre, même dans sa conception augustinienne : on y jouit plutôt de s'exposer aux souffrances ; il n'y a pas de mur entre les spectateurs et les personnages puisqu'à lieu alors une certaine identification pathétique. Si le combat de gladiateurs est la vérité du spectacle chez Augustin, la position du spectateur n'y est pourtant pas la même que celle du «joueur» de la simple *opsis*.

Or c'est du point de vue de cette position qu'il faut opposer le *consortium* à la *turba*: les gamins sont ensemble et forment société autour de cet «objet» qu'est le vol, ils agissent, ils volent, sous l'effet d'un «entraînement» qui, on l'a vu, n'a pas la forme téléologique du projet. Cet «entraînement» que Denis Guénoun rapproche à de nombreuses reprises de la notion de «contagion» relève du jeu. Ces vauriens sont dans une interaction réciproque qui, dit Augustin, est celle du *ludum* et du *jocum*, du jeu comme agir-ensemble et du jeu comme plaisanter-ensemble⁸. Ces gamins ne forment pas le projet de se goinfrer de poires (ce pourrait être le cas), ils ne cherchent pas non plus la reconnaissance et l'admiration (là aussi, ce pourrait être le cas)⁹: ils sont dans l'immédiate effectivité du jeu où tout se fait par incitation mutuelle, où l'action et la parole sont en partage, où chacun agit avec tous les autres et jamais seul.

On comprend bien alors qu'être dans le *consortium* (où l'on est encore un gamin et où l'on joue) et être dans la *turba* (où l'on est un individu brisé et fasciné, dissout dans la totalité) ne signifie pas la même chose. La contagion n'y est pas la même: à la latéralité pétrifiée de la *turba* (autour du gladiateur) s'oppose la latéralité active du *consortium* (autour du voleur - des voleurs) où circule précisément le désir de «faire en commun» [GUÉNOUN 2005: 185]. C'est ce désir qui signale l'irréductibilité de la bande à la foule, la singularité de cette petite association de malfaiteurs où Augustin se trouve enrôlé. Et c'est manifestement cet activisme du *consortium* qui, au-delà de la condamnation morale prononcée par Augustin, explique la positivité de la «socialité», la positivité de la «contagion» qui s'accomplit alors, dans la lecture de Guénoun. C'est la contagion de l'agir. C'est ce mouvement par lequel s'engendre le mouvement.

On peut se féliciter de cette découverte, mais on peut aussi s'en inquiéter car on touche ici à un problème plus vaste. Le problème de la contagion au théâtre est ancien et bien documenté. Denis Guénoun a consacré un bref article à ce thème, «Contagion et purgation», qui suit immédiatement «Le spectacle comme forme du mal» dans *Actions et Acteurs*. Mais alors, comment s'articulent la contagion du *consortium* et celle qui s'est imposée dans l'histoire du théâtre? Faut-il les mettre en rapport ou considérer que le lien est ici de pure homonymie?

Dans son article, Denis Guénoun s'intéresse au mouvement historique et antithéâtral (Platon, Tertullien, Augustin, Rousseau)

qui se trouve du côté de la « contagion, ou contamination » face à celui, aristotélien, des tenants de la « purgation ». Je ne prélèverai dans ce travail que deux idées pour éclairer cette opposition bien connue et caractériser de façon plus précise le concept de contagion du point de vue son effectivité pathologique.

1. La première idée, c'est que l'opposition traditionnelle entre contagion et purgation, au-delà des architectures théoriques qui sont associées à chacune, est une opposition qui porte sur la nature de l'espace théâtral, de ce « milieu » où s'accomplit l'effet contaminateur ou purgatif. Les tenants de la contagion se donnent un espace théâtral unifié, continu « de la scène à l'auditoire », un « milieu homogène » qui est en effet la condition de la propagation du mal de proche en proche. Aristote, au contraire, institue une coupure entre la scène et la salle qui rend possible un « renversement », une inversion curative et bienfaisante [*ibid.* : 190].

2. Mais, et c'est la seconde idée, la contagion requiert d'autres conditions pour avoir lieu : qu'il y ait des individus porteurs de la maladie, les comédiens, et que cette maladie bénéficie d'un véhicule qui permette à la « chaîne des germes » de se développer à travers l'espace théâtral pour empoisonner le public. Toutes les maladies ne sont pas contagieuses, et toutes ne le sont pas à égalité : la contagion peut dépendre de rapports étroits, d'un simple contact, ou emprunter la voie aérienne. Si la représentation est hautement virale, à quel véhicule le doit-elle ? Qu'est-ce qui passe du comédien au spectateur ? La réponse est bien connue : c'est la passion ; c'est elle qui est porteuse des germes et qui circule du théâtre vers le monde. Ce sont les émotions provoquées par la scène qui inoculent en nous le mal et créent la pandémie. Denis Guénoun qualifie ce phénomène de « contagion passionnelle » [*ibid.* : 197].

Or que cette « contagion passionnelle » soit un modèle insuffisant pour penser la relation entre la scène et le public, qu'elle doive par conséquent être abandonnée parce qu'une telle conception a fini par instiller partout une véritable « haine du théâtre » [*ibid.* : 199], c'est ce que la fin de l'article énonce avec fermeté. Et si ce modèle est défectueux, c'est pour une autre raison encore : parce que la « rénovation du théâtre », dit une ultime note, doit se nourrir du « réinvestissement de la scène *comme pratique* » ; parce qu'il s'agit aujourd'hui de viser

«la démocratisation des plaisirs du jeu, avec l'horizon, utopique sans doute, de présentations publiques qui vaudraient plus comme partage que comme spectacle. La fête, quoi.» [*Ibid.* : note]

L'argument est transparent : le modèle de la contagion est indésirable parce qu'il ignore la *praxis*, parce qu'il présuppose une relation unilatérale de la scène vers le monde, où les spectateurs sont strictement passifs, où ils ne sont rien d'autre que des «patients» soumis à l'inoculation du mal. Mais le contre-modèle avancé par Denis Guénoun, celui de la fête, n'est peut-être pas une alternative tout à fait convaincante par rapport à ce défaut de *praxis*. «Sur le spectacle comme forme du mal» l'avait justement signalé. Rousseau propose dans sa *Lettre à d'Alembert* un modèle théâtral non spectaculaire, fondé sur le «partage» : une «fête» autour d'«un piquet couronné de fleurs», où le public se contemplerait soi-même et jouerait de soi-même en l'absence de tout objet fictionnel [*ibid.* : 186]. Or, le modèle de la fête est justement rejeté par GUÉNOUN parce qu'une telle «subjectalité de l'assemblée pure» ouvrirait sur un théâtre qui, tout en étant antispectaculaire, nous entretiendrait encore dans la passivité et le désœuvrement de notre condition spectatrice [*ibid.* : 187]. Entre le spectateur passif et le spectateur «festif», on préférera peut-être le second en arguant qu'au moins il se meut et s'agite quand l'autre est cloué à son siège. Il n'est pas sûr toutefois que cette agitation constitue une véritable *praxis*. Qu'il regarde fixement son objet, ou qu'il danse joyeusement en l'absence de tout objet, ce dernier constitue le repère à partir duquel le spectateur se définit encore et toujours [2005]. Le «fêtard» de Rousseau est à la fois mobile et désœuvré. On ne lui propose pas une activité propre. On ne s'efforce pas, en particulier, de redéfinir son activité à partir de lui-même.

Quelque chose ne peut manquer de nous frapper : ni le modèle de la «contagion passionnelle» ni celui de la «fête» ne correspondent à celui du *consortium* augustinien. Celui-ci met au centre l'être-ensemble, mais il conçoit cet être-ensemble comme une véritable communauté de joueurs qui œuvrent ensemble à une tâche définie, communauté décrite par Augustin selon les modalités du jeu, du rire et du passage à l'acte. Ce que suggère une telle irréductibilité, c'est que la contagion propre au *consortium* est d'une autre nature, qu'elle s'accompagne d'une véritable activité, qu'elle est nourrie par un agir collectif. Remarque qui a d'autant plus de portée qu'une autre conception de la contagion

est mobilisée dans les dernières lignes de *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, celle d'une « contagion pratique ».

L'idée de « contagion pratique » **[*Le Théâtre est-il nécessaire ?*]**

Que la contagion soit d'abord et avant tout un concept de la tradition antithéâtrale, nous l'avons rappelé. C'est d'ailleurs à ce titre que *Le Théâtre est-il nécessaire ?* évoque la notion de contagion dans quelques lignes consacrées à Platon. Tandis qu'Aristote pose la question de la reconnaissance, Platon pense, lui, en termes de « transfert de plaisir », de « contagion de la jouissance des larmes », expression qui annonce bien sûr Augustin [GUÉNOUN 1997 : 37 note 56].

Or si la notion de contagion ne sera plus discutée dans la suite de l'essai, elle revient pourtant, de façon tout à fait inattendue, dans la toute dernière page du texte, avant le « Hors-cadre 2 », au moment où Denis Guénoun envisage la nécessité du théâtre et l'horizon contemporain de son devenir. Il s'agit alors de répondre à un enchaînement de questions : si le théâtre est un jeu, de quoi s'agit-il précisément ? Et si le théâtre est « jeu de l'exister », s'il est fait de joueurs qui se présentent tour à tour « l'aventure d'une existence, livrée, jetée au regard », quel est le sens du regard posé par le spectateur-joueur sur le joueur qui occupe la scène [*ibid.* : 163] ? Autrement dit, puisque l'ouvrage nous a fait comprendre que ce n'était ni pour connaître ni pour s'identifier que l'on vient au théâtre, connaissance et identification appartenant à d'autres époques ou à d'autres types de spectacles, quel est, à l'époque du « jeu », le fruit de l'événement théâtral ?

On peut distinguer deux aspects dans la réponse avancée par Denis Guénoun. La première chose à signaler, c'est que la communauté du théâtre est une communauté d'amis. Ce qui exclut que ce soit la cruauté qui lie les regardants aux joueurs, comme c'est le cas pour les combats de gladiateurs. Le regard théâtral est, dans son essence même, un regard amical et bienveillant, du fait d'une profonde solidarité avec autrui. Ce qui conduit à introduire une seconde idée : ce regard amical n'est pas de pure contemplation ni de pure passivité devant le spectacle offert par l'ami qui joue. L'intérêt qui lie les regardants aux joueurs

est précisément dans le fait que le jeu se partage : non pas du tout au sens où j'attendrais mon tour pour monter sur scène (auquel cas le partage serait seulement temporel, comme lorsque l'on fait la queue pour acheter sa baguette de pain), mais au sens où, en voyant l'autre jouer, je joue *déjà* avec lui, je l'«accompagne» [*ibid.* : 165], je suis dans un «échange fictif» de conduites. Denis Guénoun insiste beaucoup sur la synergie du regard et du jeu, sur l'indissociabilité de l'un et l'autre. Cette synergie exclut le regard mimétique où le regardant se dissout au profit du regardé, où il ne l'accompagne pas, mais *devient* lui, selon une imitation qui signifie donc une perte d'identité. Guénoun écrit : «*Et il ne s'agit pas de mimétisme* : mais de sympathie — de coexistence, de contamination de l'exister dans sa livraison, dans le besoin de sa délivrance.» [*Ibid.* : 164] Le spectateur est lié à l'acteur comme un «accompagnant» qui, parce qu'il est lui-même joueur, est *toujours déjà* entraîné dans le jeu. On le voit, le jeu est partout : dans l'acteur qui joue, dans le spectateur qui est acteur virtuel, mais aussi dans la relation entre l'acteur et le spectateur puisque le jeu actuel de l'un pousse le jeu de l'autre à l'actualisation.

Or c'est à partir de ce «jeu-avec» ou *Mitspiel*, au sein d'une communauté amicale, que s'accomplit ce que Denis Guénoun appelle une «contamination» [*Ibid.*]. L'idée est reprise à la page suivante sous la forme d'une «contagion pratique» [*ibid.* : 166]. On comprend bien de quoi il s'agit ici : ce qui est transmis, ce ne sont pas des émotions corruptrices, mais du jeu, une envie de jouer. C'est, parmi tous les désirs, le «désir de jeu» qui s'impose et qui circule d'un corps à l'autre. On peut trouver étrange que le terme de contagion soit employé ici. Pour le comprendre, il faut noter une autre particularité : dans la séquence que nous sommes en train de commenter et qui aboutit à la «contagion pratique», le concept d'action, celui qui toujours permet de penser le drame et l'acteur, a entièrement disparu. Les termes «actif», «activer», «actualité», «activité», «acte» abondent, mais le terme d'action est introuvable lorsqu'il s'agit de décrire «notre situation». Ce qui est d'autant plus troublant que, quelques pages plus tôt, l'acteur était encore fortement caractérisé par son «action» et que cette action était corrélée à un «désir d'imiter» : «On désire imiter l'acteur, faire ce qu'il fait, vivre ce qu'il vit — non pas le rôle, mais le jeu» [*ibid.* : 161] — «nouveau régime de la vérité» [*ibid.* : 159], écrivait

Guénoun, en rupture avec l'intérêt pour le rôle ou le personnage qui dominait autrefois.

À l'évidence, l'apparition de la contagion et la disparition de l'action sont étroitement liées et elles doivent s'expliquer ensemble. Denis Guénoun a montré ailleurs que le théâtre contemporain était marqué par le retour de la passion, non des passions excitées par l'acteur à nous en rendre malades, mais de la passion de l'acteur, de la passion d'être en scène et de jouer. Dans le jeu se nouent action et désir, activité et passivité, puisque la tendance à agir, l'engagement dans l'action dépend ici d'un «laisser-aller» qui, en effet, suppose une certaine déprise, un certain suspens de la volonté. Le jeu, écrit Denis Guénoun, est «ce qui vient quand la raison décisionniste baisse les bras, cède le terrain (vidé, désencombré) aux enfants (qui rient) et à quelques acteurs» [GUÉNOUN 2005 : 149]. Cette mention du rire et des enfants n'a rien de fortuit. C'est un rire spontané et contagieux qui nous ramène à Augustin et à sa petite troupe de vauriens qui volent en s'entraînant mutuellement et en égarant la décision et la responsabilité. L'abandon de la décision signe l'émergence du jeu comme *praxis* : on se retrouve pour jouer sans doute, mais on ne décide pas de ce que l'on va jouer ; on joue ; on commence par interagir et l'on verra bien où cela nous mène, si cela prend, si cela nous donne envie de continuer, si c'est donc bien un jeu. C'est un jeu très peu sérieux sans doute, qui suppose la naïveté de faire sans savoir vraiment ce que l'on fait. Un jeu qui par définition nous dépasse, comme pour l'acteur décrit dans *L'Exhibition des mots*, qui «passe au jeu», qui se dévoile en train de se prendre au jeu, de se laisser aller à une activité qu'il ne domine pas [1992 : 43]. *Livraison et délivrance* [GUÉNOUN 2009 : 104-106] et *Actions et acteurs* ont commenté ce point à partir de Sartre, Nicole et Novarina : la «syncope de l'action» est comme le dernier acte de la transformation du théâtre et signe l'advenue contemporaine du jeu. Cela n'explique-t-il pas que, dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, il ne soit plus besoin de rabattre l'activité de jeu sur l'antique concept de l'action (où s'entend toujours la *raison* d'agir et la prédominance d'une *logique* décisionnelle) ? La notion de «contagion pratique» exprimerait alors un certain aspect du jeu. Elle dirait sa viralité essentielle quand ça joue sur la scène et que ça piaffe dans la salle. Ce qui n'est pas du tout la conception augustiniennne du théâtre, quoique cette conception

puise, malgré tout, dans une certaine idée augustinienne du jeu et du collectif.

Sur le «creusement d'intimité» [*Qu'est-ce que le temps ?*]

Soit, dira-t-on. Tout cela relève de la philosophie. Tout cela vaut *en théorie*. Mais qu'en est-il du théâtre à proprement parler ? Qu'en est-il de la présence en scène d'Augustin dans le spectacle de 2010 ? Cette présence-là, cette présence si forte, si charnelle, a-t-elle quelque chose à voir avec les mouvements spéculatifs que nous nous sommes efforcés de décrire ? La prudence voudrait sans doute que nous répondions par la négative. Ce que nous avons considéré jusque-là, c'est le discours augustinien qui, directement ou indirectement (*via* la question du mal), porte sur le théâtre. Mais, dans le livre XI des *Confessions*, il s'agit de tout autre chose : d'une philosophie du temps. On ne peut pas s'attendre à ce qu'une réflexion sur la conception augustinienne du théâtre coïncide ou s'articule avec une mise en scène de la réflexion augustinienne sur le temps... Réfléchir sur le théâtre et «théâtraliser» une réflexion, ce sont là deux actes bien distincts.

En réalité, ce ne sont pas deux actes si distincts qu'il le semble, ni chez Augustin qui, tout philosophe qu'il est, ne se livre jamais dans *Les Confessions* à une pure réflexion théorique, ni chez Guénoun dont le travail théâtral, et singulièrement le spectacle *Qu'est-ce que le temps ?*, induit une certaine réflexivité. Ce qui nous conduit à la suggestion suivante : *Qu'est-ce que le temps ?* révèle quelque chose de ce qui caractérise l'activité de penser, au fil du traitement de cette question philosophique particulière qui est celle de la nature du temps. Et l'on peut suggérer autre chose : *Qu'est-ce que le temps ?* est un spectacle où, *in fine*, se nouent l'acte philosophique et la question du jeu.

Pour le comprendre il faut prendre acte de ce qui se trouve au premier plan du spectacle, le corps de l'acteur qui fait l'objet d'une *surexposition* permanente : soumis à une suractivité spatiale et passionnelle, investissant la scène dans toutes ses dimensions, courant, sautant pour s'écraser lourdement sur le sol, transpirant par tous ses pores, mais aussi hurlant sa frustration et sa colère. Augustin, philosophe

incarné, pense en se mouvant dans l'espace et ce à quoi nous assistons, spectateurs, est précisément ceci : *la prise de corps de la pensée*, l'intimité la plus nue et la plus questionnante réinscrite dans l'ici et maintenant du corps. Or c'est bien cela qui caractérise l'activité de penser chez Augustin (et peut-être même en général) : la philosophie est d'abord un questionnement qui meut, qui émeut et qui déchire l'individu. Elle procède d'une interrogation originaire qui ne laisse pas tranquille et qui agit somatiquement et concrètement dans la personne.

Souvent, le philosophe nous apparaît comme celui qui sait *déjà* ; s'il fait si bien le philosophe, s'il ne transpire pas, s'il parle poliment et posément, c'est parce qu'il connaît les arguments à énoncer ; on l'invite précisément pour cette raison, parce qu'il *sait*, parce qu'il connaît la musique (philosophique). Dans *Qu'est-ce que le temps ?*, tout au contraire, le philosophe est pris « à l'état natif », dans sa venue au questionnement, « philosophant » et pas encore « philosophe » si l'on entend par là quelqu'un qui, possédant les réponses, n'a donc plus à faire effort avec tout son corps pour les débusquer. Ce qui se montre dans la mise en scène de Denis Guénoun et dans la performance de Stanislas Roquette, c'est le corps du philosophe comme lieu de son jeu : l'activité de réflexion engage Augustin/Roquette dans des poses, dans des sauts, dans des grimaces et des contorsions. Seul le théâtre pouvait révéler cette évidence : que le philosopher est jeu du corps. Et le dispositif de la confession, qui consiste lui-même en une surexposition de la créature placée sous le regard de son créateur, sert cette évidence. C'est devant Dieu qu'Augustin s'ouvre et se déchire. C'est devant aucun autre que Dieu qu'il avoue. C'est en situation de crise qu'il questionne, qu'il cherche et qu'il trouve.

Il y aurait beaucoup à dire sur le détail du travail scénique pour appuyer cette interprétation : sur la façon, par exemple, dont la représentation spatialisée du temps est matérialisée par la gestuelle de l'acteur. Dans la première partie du spectacle, Augustin/Roquette, installe le futur à sa gauche et le passé à sa droite pour mimer le parcours du temps, cette réalité insaisissable située au-dehors de lui, qui lui passe sous le nez et qui devient pour le penseur, dans la très comique analyse du « temps long », un véritable lit de Procuste¹⁰. « Passé », « présent » et « futur » sont en effet des concepts dotés d'une certaine efficience dramatique : à chaque fois qu'ils sont prononcés, ils tordent le corps de l'acteur qui se tourne alternativement d'un côté ou de l'autre. Que

dire, en outre, de la manière dont la question de la « vieille humanité » (« Que faisait Dieu avant de faire le ciel est la terre ? » [2013 : XI, 12/394, 15']) le fait parler d'une voix contrefaite, abîmée, vieillissante, altérant sa diction et le rendant presque difforme ? La surexposition charnelle trouvera son acmé un peu plus loin, au moment où la « paradoxie » du temporel, ce traquenard où Augustin/Roquette est enlisé, le jette dans un *affolement théorique* qui produit un corps hurlant, lui-même distendu par l'inintelligibilité du temps : « Alors où est le temps que nous qualifions de long ? » [*ibid.* : XI, 20/400, 25'], et juste après : « Le futur ? Mais nous ne pouvons pas dire qu'il est long puisqu'il n'est pas encore. Nous devons dire : il sera long. Mais quand ? » [*Ibid.* : 26']

Ce n'est pourtant pas encore l'essentiel. Ce corps à la fois philosophant et supplicié est un objet transitoire. Expliquons-nous.

Il y a à peu près au milieu du spectacle un moment où Augustin/Roquette plonge sur la scène. Ce saut, semble-t-il, nous fait passer dans un moment nouveau où la question du temps va peu à peu opérer sa métamorphose [*ibid.* : XI, 23/401, 28']. Il serait inexact de prendre ce saut pour la représentation concrète d'un quelconque saut théorique. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il s'agit plutôt d'un saut de l'homme tout entier qui cherche à se sortir du piège du temps pour, au moyen de cette méditation qui l'a tant éprouvé jusque-là, mettre enfin la main sur sa propre pensée. Car ce qui s'accomplit alors, c'est l'amorce du grand processus qui structure tout le spectacle, celui de l'*intérieurisation*.

Ce processus est balisé de façon très visible et très parlante. Alors qu'un peu plus tôt le passé et le futur se trouvaient éparpillés aux quatre coins de la scène, alors que le temps extérieur coïncidait avec l'espace distendu du plateau, voici que le temps, toujours spatial, toujours corporel, se contracte peu à peu. Lorsqu'Augustin/Roquette parvient à l'identification augustinienne des trois présents, « présent du passé, présent du présent, présent du futur » [*ibid.* : XI, 26/403], ceux-ci ne correspondent plus à trois endroits de la scène, mais à trois aspects de sa personne, et même à trois vues de son visage : profil gauche (« présent du passé »), face (« présent du présent ») et profil droit (« présent du futur ») [*ibid.* : 32']. Dans le même ordre d'idées, l'image de « la roue en bois du potier » [*ibid.* : XI, 29/406, 35'] permet de ramasser le temps des sphères : la course du soleil devient un moulinet de l'acteur, elle est *inscrite*, au sens quasi géométrique, dans le corps de ce dernier.

D'une façon générale, la seconde partie du spectacle est marquée par le dépassement de l'effolement théorique de la première partie, au profit d'un mouvement de *resserrement sur soi-même*. À l'identification des trois présents succédera ainsi l'identification de la «triple action de l'esprit», «attente, attention, mémorisation» [*ibid.* : XI, 37/413-414, 52'], ultime étape du processus d'intériorisation engagé plus tôt. Alors qu'Augustin/Roquette se trouvait initialement dans le temps, immergé dans son espace infini et contradictoire, brinquebalé de toutes parts, voici qu'il fait passer le temps à l'intérieur de lui, d'abord sur son corps (les trois présents, la roue du potier), puis dans sa pensée (la triple action de l'esprit) : il a découvert que le temps du monde était en réalité le temps de l'âme, que ce temps n'était pas une chose, mais l'activité d'un moi («Et moi je mesure» [*ibid.* : XI, 35/412]), d'un moi qui «se tend»¹¹. C'est donc bien dans sa propre intimité que le temps s'écoule.

Ce mouvement d'intériorisation que nous venons de décrire n'est pas seulement le résultat d'une interprétation, nécessairement partielle et insatisfaisante, du spectacle de 2010. Peut-être est-il l'objet d'une intention dramatique déterminée de la part du metteur en scène. En tout cas, ce qui est certain, c'est que Denis Guénoun a vu en ce phénomène le mouvement caractéristique de la confession augustinienne. Dans ses *Verticales*, il lui donne un nom : c'est un «creusement», ce qu'il faut entendre comme un «approfondissement», une «plongée au-dedans» par laquelle le sujet accède non pas simplement à lui-même, mais en même temps à une réalité qui, de l'intérieur, le dépasse : «Le moi n'est pas le dernier mot de l'intériorité — ce à quoi des psychanalystes trouveront un écho. La transcendance, l'excès, le dépassement, sont aussi internes.» [GUÉNOUN 2018 : 81-82] Manière de reprendre et de commenter la célèbre formule des *Confessions* III, 11 : «*Deus intimior intimeo meo*»¹². Dans le livre XI des *Confessions*, c'est le temps qui est cette vérité intérieure, temps d'une vie temporelle tout en tension, tout en questionnement, que supplante finalement l'évidence de l'immobilité de Dieu [*ibid.* : XI, 40/415]. Car ce qui est reconnu en fin de compte, c'est que la question du temps ne se pose pas pour Dieu même, qu'il y a donc un *au-delà du temps* et un *au-delà du questionnement*, «tout devant» et «tout là-haut» [*ibid.* : XI, 39/415]. Le «creusement» est une expression qui dit la singularité de l'expérience augustinienne comme accès à soi et qui signifie en même temps la

découverte de la transcendance divine dans l'immanence du soi, par le mouvement d'une conquête consistant en effet à creuser, à pénétrer une matière résistante, à forer une intériorité qui n'est pas donnée, mais se découvre au fil d'un travail. C'est ce mouvement, ce forage, que *Qu'est-ce que le temps ?* dévoile par ce passage combatif et douloureux du temps extérieur au temps intérieur, du temps éparpillé dans l'espace au temps mesuré par l'esprit, avant de déboucher sur l'évidence de l'au-delà du temps.

Il faut encore signaler une chose : le « creusement » n'est pas sous la plume de Guénoun une notion destinée uniquement à qualifier l'expérience augustinienne. Un tel creusement est également caractéristique de l'acteur, de ce qu'il vit sur la scène. Nous avons dit plus haut que l'acteur était celui qui exposait son existence et que sa relation avec le spectateur était précisément de « coexistence ». Mais que veut dire exposer son existence ? Est-ce la même chose qu'exposer son corps ? Une exhibition est-elle *ipso facto* un acte existentiel ? Dans « Une crise de la condition spectatrice ? », Denis Guénoun rappelle que l'exposition de soi ne saurait se confondre avec le simple acte phénoménologique de se montrer, de s'exhiber comme corps. C'est un acte éthique qui consiste en une « ascèse sur soi » [GUÉNOUN 2005 : 153], en la « recherche d'une expérience intime, profonde, et dont la condition cependant est une livraison très impudique devant un auditoire collectif, étranger » [*ibid.* : 154]. Cette recherche d'un « approfondissement intime » nous rappelle que l'art de l'acteur outrepassa la maîtrise des techniques de la diction et du jeu, et implique un retour sur soi comparable à celui que l'on ferait « au confessionnal ou sur le divan », à cette différence que l'exposition se fait ici *devant une multitude*. C'est, écrit alors Guénoun, un « creusement d'intimité par exposition largement ouverte, exhibition et introversion » [*ibid.*]¹³. Autrement dit, l'exposition de soi comme existant implique une mise en jeu intérieure : on ne s'expose pas aux autres sans se mettre soi-même en question et sans chercher dans ce questionnement un mode d'accès à soi-même. L'exposition est un ébranlement. Elle ouvre une brèche à l'intérieur. Il n'est nul besoin ici de forcer le rapprochement avec Augustin : il est rendu incontournable autant par l'effcience périlleuse du questionnement que par le dispositif particulier du creusement qui, au théâtre comme dans la confession, requiert la franche « livraison » à un autre.

De tout cela, on peut tirer deux conclusions : *Qu'est-ce que le temps ?* n'est pas seulement un spectacle sur l'activité de philosopher, mais aussi sur l'aventure de la scène. Le « creusement d'intimité » est le point d'identification entre la transe de la confession et l'expérience de l'acteur, le mode d'existence qu'ils ont en commun. En ce sens, la confession a toute légitimité pour dire quelque chose de l'essence du théâtre. La seconde conclusion, c'est que la présence d'Augustin a bien chez Denis Guénoun une pertinence « théâtrologique » au sens le plus large : elle permet, en dépassant la vision augustinienne du théâtre, de penser le jeu dans ses deux aspects essentiels et indissociables, l'ouverture au collectif, sa « contagiosité », mais aussi, comme nous venons de le voir, la nébuleuse exploration de soi.

Notes

- 1 Le spectacle des gladiateurs est chez Augustin « la forme accomplie d'une virtualité que porte en lui tout spectacle en tant que tel » (Denis GUÉNOUN, « Sur le spectacle comme forme du mal », in [2005]. *Actions et Acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin, p. 181).
- 2 Denis GUÉNOUN, « Contagion et purgation », in *Actions et Acteurs*, p. 199. Voir aussi, dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, la mise en garde contre la tentation contemporaine de refonder le théâtre par la voie du spectaculaire (p. 40). Voir également Denis GUÉNOUN [1992]. *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*. Éditions de l'Aube, p. 38-39.
- 3 « [...] Les *Confessions* sont entrées dans ma vie de façon brutale voilà une quarantaine d'années, après un deuil très proche, et je les ai retrouvées en diverses occasions personnelles ou publiques, jusqu'à la préparation de ces pages, qui me les a fait relire dans la très importante édition bilingue critique publiée par la Bibliothèque Augustinienne. Pourtant, je n'ai aucunement la qualification d'un spécialiste d'Augustin, en histoire, philosophie ou théologie. Simplement, cet ouvrage est venu prendre dans ma vie, personnelle, de réflexion et de théâtre, une place aussi unique qu'imprévue. » (Denis GUÉNOUN [2018]. « La transcendance intérieure », in *Des verticales dans l'horizon*. Genève : Labor et Fides, p. 68).
- 4 Nous citons *Les Confessions* dans la nouvelle traduction de F. Boyer qui n'est pas utilisée dans l'article de 2005 (elle n'est parue qu'en 2008), mais bien dans la mise en scène de 2010 (SAINT AUGUSTIN [2013]. *Les*

Aveux, trad. F. Boyer. Paris: POL).

- 5 Augustin avait expliqué plus haut qu'il se trouvait à l'époque « parmi les garçons de [son] âge (*inter coetanos*) » (*Les Aveux*, II, 7, p. 100), mêlé à une bande de vauriens arpentant « les rues de cette Babylone » (II, 8, p. 100).
- 6 « Malgré son refus véhément et sa résistance, ils le forcent amicalement à les suivre dans l'amphithéâtre. » (« Sur le spectacle comme forme du mal » p. 208).
- 7 Denis Guénoun s'appuie ici sur l'analyse de la « contagion mimétique » (*ibid.*, p. 184) proposée par René Girard.
- 8 *Les Aveux*, II, 17, p. 109. On insistera sur le fait qu'il ne s'agit pas ici d'un drame muet, d'une pantomime, et que l'incitation y prenne précisément la forme d'un énoncé : « Allons-y, faisons-le ! » Le langage n'est pas dans une position d'extériorité par rapport au jeu ; le jeu est autant jeu de mains que jeu de mots.
- 9 Augustin souligne d'ailleurs l'importance de l'admiration dans l'expérience de la déchéance et de la constitution de la bande (*ibid.*, II, 7, p. 100).
- 10 XI, 18-20, p. 399-400 ; 22'-26' (Je prends ici pour référence la représentation du 22 décembre 2011 donnée au TNP de Villeurbanne, dont une captation a été réalisée par Laurent Prevale. Je remercie Denis Guénoun pour m'avoir permis d'accéder à ce document).
- 11 XI, 38, p. 414. « Ma vie à moi n'est que tension. » (XI, 39, p. 415).
- 12 « Tu étais plus intérieur que mon intimité » (*Les Aveux*, p. 125).
- 13 On trouvera dans « Théâtre, peuple, passion » l'expression de « creusement d'intériorité » (p. 105).

Bibliographie

- GUÉNOUN, Denis [1992]. *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Belval: Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2005]. *Actions et Acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris: Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2009]. *Livraison et délivrance*. Paris: Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2018]. *Des verticales dans l'horizon*. Genève: Labor et Fides.
- SAINT AUGUSTIN [2013]. *Les Aveux*, trad. F. Boyer. Paris: POL

Avec Denis Guénoun.

HISTOIRE ET NOUVEAUTÉ

Une lecture théologique de la «Trilogie de Pâques»

Christophe Chalamet

Les personnes qui connaissent l'œuvre de Denis Guénoun le savent : sa réflexion et son écriture sont traversées par des thématiques qui touchent au religieux, et davantage que cela, à la foi et à la théologie. Il sera question, dans ce qui suit, des manières dont ces thématiques travaillent Denis Guénoun, des lieux où elles affluent. La lecture proposée se concentre sur la «Trilogie de Pâques», c'est-à-dire les trois pièces suivantes : *Le Printemps* (1985), *La Levée* (1989) et *Le Pas* (1992), avec une attention particulière pour la première et la troisième.

Commençons par présenter cette trilogie.

Le Printemps fut créé sur la Scène Nationale de Châteaувallon, près de Toulon, à l'été 1985, puis publié la même année par Actes Sud¹. La pièce se déroule dans divers endroits d'Europe et sur le continent américain au début du XVI^e siècle. Les figures principales sont Michel-Ange, Luther, Copernic et Bartolomé de Las Casas, Jeanne la Folle, mais bien d'autres personnages, moins connus du grand public, entourent les personnages principaux — par exemple, autour de Luther, on retrouve Tetzl, Cajetan, les papes Jules et Léon, Staupitz, Catharina von Bora et Melanchthon notamment.

Tzvetan Todorov a écrit un beau texte sur cette première partie de la Trilogie : il a bien vu que « par bien des côtés *Le Printemps* rappelle les épopées anciennes », même si le fatalisme antique, ou la téléologie inscrite dès l'abord du récit épique, y est absent. Tzvetan Todorov parle d'un « drame "néoépique" » [GUÉNOUN 2015 : 256-258]². S'il n'y a ni fatalisme ni téléologie inscrite dès l'origine, cela signifie qu'il s'agit d'une œuvre où la nouveauté, la surprise, est possible,

↪ notes, pages 282-283

↪ bibliographie, page 283

où la nouveauté est non seulement possible, mais où elle arrive, où elle *advient*.

Ici, la nouveauté dépend de l'usage de la responsabilité humaine, c'est-à-dire de la réponse mise en acte par des êtres humains dans des situations précises : le massacre des Indiens durant la colonisation des Amériques, dans le cas de Las Casas ; le scandale des indulgences dans le cas de Luther.

Cela signifie qu'il y a « nouveauté » dans l'histoire humaine quand il y a *usage* de la liberté et de la responsabilité. Comme l'écrit TODOROV : « Par leurs actes ces personnages révèlent qu'on peut agir librement là où on ne soupçonnait même pas la possibilité de s'écarter de la norme » [*ibid.* : 260].

L'être humain « peut agir librement ». L'être humain est créateur de nouveauté, dans tous les champs de son activité et de sa vie : dans le savoir, l'art, la culture, la politique, les prouesses technologiques et scientifiques. Cela est indéniable. Et pourtant la question de la possibilité d'une action vraiment libre se pose, toujours à nouveau, en philosophie comme en théologie. Pouvons-nous agir librement ? La théologie chrétienne de tradition augustinienne, y compris dans ses reprises récentes (Reinhold Niebuhr), se méfie des grandes envolées lyriques à propos de la liberté humaine. Pour quelles raisons ? Parce qu'il se pourrait bien, dira cette tradition théologique, que cette nouveauté *n'est pas suffisamment nouvelle* : on y retombe trop souvent dans les anciens schémas de domination, de compétition, de violence et de mort. L'être humain et le monde qu'il façonne ont besoin d'une nouveauté vraiment nouvelle, et d'une nouveauté qui, quand elle est belle et bonne, ne se transforme pas rapidement en son contraire.

Ces penseurs chrétiens, qui méritent notre attention, ont une vision « réaliste » (d'aucuns diront : pessimiste) de ce que l'être humain prétendument libre accomplit. Certains qualifieront ce « réalisme » de pessimiste. Assurément, un tel réalisme a tous les traits du pessimisme, quand on partage l'optimiste moderne du progrès. Mais qualifier ce réalisme de pessimiste pourrait se révéler hâtif. Les « printemps » de notre histoire ne débouchent pas sur un été sans nuages. Les soubresauts de l'histoire nous surprennent toujours à nouveau, avec des « nouveautés » dont nous nous serions bien passées. Les soulèvements des peuples en quête de liberté et de justice ne débouchent que trop

rarement sur des sociétés pacifiées.

On peut lire l'œuvre théâtrale de Denis Guénoun comme un plaidoyer pour la « nouveauté », pour l'émergence, dans nos sociétés et nos vies, de quelque chose de nouveau. C'est comme si le théâtre, en tant que performance, c'est-à-dire en tant qu'œuvre au sens étymologique d'une réalité qui est mise en œuvre, opérée (*opus/opera*), devait permettre, lui aussi, cette émergence d'une nouveauté. L'« acteur » de théâtre, dans l'événement de la représentation, devient plus qu'une personne qui récite et joue un texte.

La « Trilogie de Pâques » est intéressante en ce qu'elle réclame l'implication, l'engagement d'un grand nombre de participants, dans une région précise, qui travaillent ensemble à réaliser une œuvre littéraire, une œuvre qu'il faut certes lire avant de jouer, mais qu'il s'agit surtout de jouer, de présenter à un public. Comme si la nouveauté que ces pièces pourchassent et suggèrent impliquait une nouvelle manière de se rapporter les uns aux autres, de dialoguer, œuvrant ensemble à l'élaboration d'une création théâtrale, artistique. La « Trilogie » peut être lue comme une invitation à se laisser surprendre par la nouveauté dans l'histoire, une invitation à rechercher l'advenue de la nouveauté dans notre temps, comme elle est advenue au début du XVI^e siècle, au début du XVIII^e siècle, mais comme elle advient en fait toujours à nouveau, constamment.

Mais la « Trilogie » est aussi un aiguillon qui permet, à un niveau tout à fait concret, de mettre des gens en relation, en vue d'une démarche créative commune — en sachant pertinemment que cette démarche ne laissera personne indemne, et donc que là aussi se cache la promesse d'une nouveauté, d'une nouvelle manière de vivre et d'être ensemble. Au fil de cet engagement collectif, il y a forcément un tissage de liens, mais aussi un apprentissage de ce que signifie « jouer » ensemble.

Lisant la « Trilogie » de Denis Guénoun ainsi que les propos de l'auteur sur cette œuvre, on découvre une approche du théâtre comme un processus d'apprentissage de notre co-humanité (*Mitmenschlichkeit*), de la « communauté qui vient » (Agamben), et comme une sorte d'école de l'histoire : une école de la nouveauté dans l'histoire et peut-être aussi par l'histoire, ou par ce qui travaille l'histoire.

Comme l'écrit Tzvetan Todorov, dans *Le Printemps* « ce qui importe ce sont moins les résultats auxquels [les figures principales

de l'œuvre] aboutissent que le type de rapport à l'absolu dans lequel ils se trouvent engagés» [*ibid.* : 261]. De quel rapport à l'absolu est-il question ici, sous la plume de Todorov ? À tout le moins il est question de faux absolus : l'Église romaine, dans le cas de Luther ; la *conquista*, pour Las Casas ; la science traditionnelle, pour Copernic ; la peinture, dans le cas de Michel-Ange. Tzvetan Todorov avait-il également en tête un autre type, non idolâtrique, d'absolu ? Il ne le précise pas.

Les représentations de la première pièce de la Trilogie, *Le Printemps*, devaient être impressionnantes : dans un théâtre de mille places, deux cent cinquante acteurs se trouvaient sur la scène. Les représentations s'étendaient sur deux jours, avec quatre épisodes de deux heures chacun. Démesure ? Peut-être. L'accueil par le public fut très positif et même enthousiaste.

Les figures centrales de ce premier pan du triptyque sont toutes liées, je l'ai dit, à la « nouveauté » dans notre histoire : nouveauté artistique (Michel-Ange), théologico-ecclésio-sociale (Luther), scientifique (Copernic) et philosophico-éthique (Las Casas). Dans ces quatre cas, il ne s'agit pas d'une nouveauté médiocre, modeste, mais d'une nouveauté qui chamboula complètement notre histoire — et qui continue de le faire. La pièce présente et représente « un demi-siècle qui bouleverse l'histoire de l'humanité » [*ibid.* : 256].

Denis Guénoun est très informé ; la pièce regorge d'éléments historiques qui révèlent une connaissance fine du contexte historique. À lire ce texte, en pensant aux quatre personnages principaux (Michel-Ange, Luther, Copernic, Las Casas), il apparaît qu'une méconnaissance de la dimension religieuse et théologique interdit toute compréhension de leur pensée, de leur œuvre ainsi que de leur réception. Denis Guénoun, sans didactisme, rend justice à cette dimension.

La Levée, le deuxième volet du triptyque, se situe à l'intersection de la révolution française et du premier romantisme allemand. On y rencontre Goethe à Valmy, une figure féminine d'exception en la personne de Caroline Michaelis, un jeune officier français qui s'éprend d'elle ; on rencontre également Napoléon, qui rencontre Goethe à Erfurt (octobre 1808), ainsi qu'une boîte à double fond qui passe d'un personnage à l'autre. Pendant la représentation fut projeté un film de 10 minutes sur la bataille de Valmy, un film tourné spécialement pour la pièce, à grand renfort de figurants.

La troisième partie de la trilogie, intitulée *Le Pas* (Éditions de l'Aube, 1992), porte sur le voyage américain de Sergueï (qui devient « Serge ») Eisenstein en 1929-1930, avec aussi un certain « Walter » (Walter Benjamin) et, faisant le pont entre les deux hommes, non plus une boîte à double-fond, mais une femme lettone, actrice et directrice de théâtre, Asja Lacis, une femme que Walter Benjamin aime. « [...] [t]outes les fois qu'un grand amour me tenait en son pouvoir, je me suis transformé du tout au tout et si profondément qu'à mon grand étonnement j'étais obligé de me dire : l'homme qui disait ces choses totalement imprévisibles et avait ce comportement tellement inattendu, c'était moi », écrivait Walter BENJAMIN, en pensant notamment à Asja Lacis [1990 : 181]. Nous sommes donc dans les années 1920-1930, entre Moscou et Hollywood, il est question de théâtre et de cinéma, de l'articulation entre les deux, dans une certaine dialectique hégélienne : « toute l'aventure de la Trilogie allait être, pensais-je alors, mon chemin pour un dépassement du théâtre, vers ce qui l'accomplissait en l'abolissant », écrit Denis GUÉNOUN dans une récente préface au *Pas* [2015 : 5]³.

La « Trilogie de Pâques » met donc en scène trois périodes charnières de notre histoire, principalement européenne mais pas uniquement. Comme l'écrit Denis Guénoun : « Chacune des trois pièces réfléchit à la succession historique d'une période d'essor et d'une phase de repli. La Renaissance et son contrecoup, la Révolution française et son ressac », « l'élan des années vingt (jusqu'à leur vertige et leur relatif échec) et la tragédie des années trente » [*ibid.* : 3]. Il est frappant de voir à quel point cette « Trilogie » est centrée sur l'histoire, sur les promesses qu'elle recèle lorsque des individus défient les schémas établis. Denis Guénoun nous invite à une plongée dans le passé pour y déceler les traces d'une nouveauté mise en œuvre par des individus. Le propos n'est pas d'expliquer le passé, mais d'y entrer pour discerner les possibilités qu'il contient pour nous aussi aujourd'hui.

Il y a un « arc » qui sous-tend les trois œuvres successives de la « Trilogie » : cet arc, que Denis Guénoun a lui-même mis en évidence, va de 1492, l'année du décret menaçant d'expulsion toute personne juive vivant en Espagne qui refuserait le baptême, jusqu'à 1940. La troisième pièce, *Le Pas*, se termine en effet avec suicide de « Walter » (Benjamin) peu après être entré sur le territoire espagnol.

«Trilogie de Pâques»

Pourquoi avoir intitulé ce triptyque «Trilogie de Pâques»? La réponse a probablement à voir avec cet «arc» historique, qui touche à l'anti-judaïsme et à l'antisémitisme européen, mais aussi avec le «passage» (sens du mot hébreu *pessa'h*, פֶּסַח, qui signifie «la Pâque», en général au singulier) d'une période historique à une autre, avec ce que cela recèle de promesse.

Dans sa Préface à la nouvelle édition de la trilogie, Denis Guénoun cite ces mots de Karl Barth (1946): «C'est cela Pâques: l'irruption d'un temps nouveau et d'un monde nouveau dans l'existence de l'homme». Denis Guénoun ajoute: «Pâques veut dire: il y a du nouveau. La Trilogie trouve là son résumé le plus dense.»

Le titre de la troisième pièce devait d'ailleurs être *Le Pas hors du pays des Morts* [*ibid.*: 12]. En effet, en exergue de cette troisième pièce, on lit ce quatrain, de la plume de Denis Guénoun:

L'hiver pour tous finira ?

Viendront l'Exode, la Pâque ?

le printemps, la Levée, le pas hors du pays des morts,

le nouveau ?

Nous sommes ici au cœur de ce que vise ce triptyque théâtral: l'intense attente du «nouveau» après l'hiver, après l'oppression et la mort.

Relevons le mot «tous» («L'hiver pour tous finira»): la nouveauté espérée, recherchée concernera-t-elle «nous tous», viendra-t-elle «pour tous», plutôt que pour tel ou tel groupe? Relevons également les formules interrogatives. Denis Guénoun a beau tourner l'attention du lecteur et des personnes présentes lors des représentations vers des thématiques dont la dimension religieuse est évidente, il ne «prêche» jamais, comme l'avait déjà relevé Tzvetan TODOROV: «pas une seule phrase de sa pièce ne ressemble à du sermon» [*ibid.*: 261]⁴.

Le Printemps, La Levée, Le Pas: «les trois pièces portent au fond le même titre, variation sur le thème pascal. [...] Libération et résurrection exprimaient leur conjonction intime» [*ibid.*: 6]⁵.

La tradition juive est centrée sur le récit de la libération de l'esclavage en Égypte et donc sur une sortie hors de l'oppression et de la mort. Mais cette même tradition juive exprime par ailleurs aussi,

dans son versant sapientiel, l'idée qu'il n'y a « rien de nouveau sous le soleil » (livre de Qohéleth ou l'Ecclésiaste). Il se peut qu'il n'y ait rien d'*absolument* nouveau sous le soleil. Comme l'affirmait Ernst Troeltsch, le grand champion, pour la théologie et les sciences des religions, de la reconnaissance de la relativité de *tous* les phénomènes historiques, en 1901 : « "historique" ou "relatif" sont deux expressions synonymes ». « La science historique [...] est le domaine de l'individuel et du singulier [*Einmaliges*] »⁶. Mais ce « singulier » ne peut jamais être déconnecté de son contexte historique.

Même une nouvelle vie, la naissance d'un nouvel être humain, a beau être la naissance d'un être qui n'avait jamais existé auparavant et qui n'existera jamais de la même manière à l'avenir : il s'agit de la naissance d'un être humain comme des milliards sont nés avant lui ou elle : le fait d'être né, en tant que tel, n'est pas une nouveauté. C'est la présence de *cet* être humain-*là* qui est la nouveauté (la pensée occidentale parle dans ce contexte du « principe d'individuation »).

Il y a une naissance d'individus ; il y a aussi naissance de collectivités, de royaumes, d'États. S'intéresser à la nouveauté dans l'histoire, c'est forcément s'intéresser, tôt ou tard, à la « révolution », aux révolutions. Il n'est pas surprenant, dès lors, de voir Denis Guénoun écrire une pièce, *Le Pas*, qui touche aux ondes de choc suscitées par la Révolution russe. Voici ce qu'il écrit à ce sujet :

considérer, envers et contre tout, que la Révolution en général, et la russe en particulier, contient un ferment ou un noyau de joie, de vie, d'affirmation joyeuse de la vie. Non pour en ignorer les souffrances, subies ou infligées, comme la suite le montre. Mais par loyauté à l'égard de sa vertu intime, qui porta nos existences. [GUÉNOUN 2015 : 5]

« Ferment », « noyau de joie, de vie, d'affirmation joyeuse de la vie » : un événement historique comme la Révolution russe recèle cela, encore et toujours, pour Denis Guénoun, malgré les horreurs qui y sont liées. En théologie chrétienne comme aussi (et déjà) en tradition juive, il est intensément question de « commencement », de *beréshit* (תְּחִלַּת אֵרֶץ ; Genèse 1, 1), d'*archè* ou de principe (ἐν ἀρχῇ ; Évangile de Jean 1, 1), mais tout autant en fait de « re-commencement », pour désigner l'action créatrice et re-créatrice de Dieu : création et « nouvelle création », καινή κτίσις (épître de Paul aux Galates 6, 15 ainsi que deuxième épître aux Corinthiens 5, 17).

Quant à l'être humain, il est *co-créateur*, à un autre niveau que celui du Créateur qui a l'initiative de la création et de la re-création, et cet être humain est appelé à se tourner, à se re-tourner, vers la promesse qui vient certes du passé mais aussi de ce qui ad-vient, de Celui qui, pour la foi chrétienne, vient : *shuv, teshouva* sont les termes hébreux qui signifient de «retournement» (en grec : *metanoia*). Il n'y a pas de «nouveau» pour ce qui concerne l'être humain, en perspective chrétienne, sans «conversion» ou «retournement», et ce mouvement de retournement dépend de l'approche de la grâce elle-même. La conversion, en théologie chrétienne, est synonyme de *regeneratio*, d'une nouvelle naissance (en protestantisme, c'est la tradition du piétisme qui accentuera ces thématiques, jusqu'à nos jours avec les protestants *born again*, aux États-Unis et ailleurs). Tout cela pour dire que la «nouveau», si elle dépend aussi de l'être humain, ne dépend pas que de lui, pour le christianisme. En outre, s'il y a «vie nouvelle», cette vie ouvre à une nouvelle manière d'être en relation, à tous les niveaux. «[N]otre relation à Dieu est une vie nouvelle dans "l'être-là-pour-les-autres"», écrivait Dietrich Bonhoeffer – des mots que Denis Guénoun cite vers la fin de son récent ouvrage, *Des verticales dans l'horizon*⁷.

Dans *Le Pas*, on lit, vers le début, dans la bouche d'un personnage, un Allemand prénommé Frank, arrivée aux États-Unis en 1920 et employé par l'hôtel Astor à New York):

la Révolution, ce n'est pas une affaire de chefs.

Il s'agit de refaire l'homme. Aucun chef ne peut cela.

C'est l'homme qui peut. Tous les hommes.

Il faut les écouter. Il faut les croire.⁸

Voilà le grand espoir révolutionnaire des idéologies récentes et contemporaines, qui vise à «refaire l'homme». Les grandes idéologies modernes ont promu ce type d'espoir. Mais la quête de cet homme nouveau et l'élan révolutionnaire qui l'accompagna ont tourné au cauchemar. La promesse d'une terre où nous vivrons en paix nous échappe, parfois au moment même où nous pensons y être parvenus. Comme le dit Walter Benjamin peu après son arrivée à Port-Bou avec un groupe de réfugiés :

Nous sommes allés au poste de Police — confiants, nous avions nos papiers, pour l'Amérique. C'est là que l'Histoire a fait entendre son ricanement de sorcière. Tout a viré au noir, d'un coup.⁹

La désillusion est à la mesure de l'illusion. Dans *La Levée*, un personnage, Friedrich, dit :

Rien n'est venu. La Révolution s'est refermée. Aucun temple. Alors ?¹⁰

L'écart entre la réalité qui est la nôtre et la nouveauté espérée, cet écart nous tue.

Dans *Le Pas*, voici les derniers mots de la pièce, prononcés par Walter, mourant :

l'inachèvement, disais-tu, l'inachèvement

Asja¹¹

La trilogie de Denis Guénoun, cette grande fresque en trois étapes, se termine avec le simple et beau prénom de l'aimée. L'aimée qui n'est pas là...

Nous vivons dans l'incomplétude, dans l'*inquiés*, dans l'inachèvement. Et nous aspirons à une nouveauté, à un renouvellement de notre monde dans son entièreté. Les juifs et les chrétiens, et d'autres encore, attendent *ensemble* ce renouvellement. Certains l'attendent de Dieu même, qui fait « toutes choses nouvelles » (Apocalypse 21, 5 : *καὶὰ ποιῶ πάντα* ; cf. Psaume 104, 30 : « Tu envoies ton souffle (*ruah*), ils sont créés, et tu renouvelles la surface du sol. » ; שְׂדֵחָהוּ יָגֵם הַמַּדְיָה ; *utehadesh pené adamah*).

Dorothee s'exprime ainsi dans *La Levée* : « Je pense que la religion où j'ai été élevée n'a pas son principe en elle-même, mais dans ce qu'elle attend. »¹² Voilà, il me semble, l'objet de l'espérance, pour les traditions abrahamiques. Une espérance qui ne détourne pas du réel, de l'histoire, du monde, mais qui, au contraire, *engage* les uns et les autres à poser, déjà maintenant — comme le suggèrent déjà les figures prophétiques hébraïques comme certaines figures prophétiques de notre temps — des signes, à œuvrer afin que notre monde reflète, imparfaitement certes mais plus réellement, cette vision eschatologique. Nous ne ferons pas advenir la « nouvelle création » par nos propres forces ; mais nous sommes appelés à agir de telle sorte que notre monde reflète en quelque manière cette « nouvelle création » espérée. L'espérance cherche son chemin en évitant à la fois l'enthousiasme religieux débridé et la résignation ou le découragement. Elle tourne son regard vers l'événement ou le jaillissement de la vérité, toujours ancienne *et* toujours nouvelle, qui appelle de notre part une attention constamment renouvelée :

Celui qui s'approchera d'une telle source [la source originelle] admirera, certes, cette eau inépuisable jaillissant et se répandant à chaque instant. Cependant il ne pourra prétendre avoir vu toute l'eau car comment verrait-il celle qui est encore cachée dans le sein de la terre ? De la sorte, si longtemps qu'il demeure près de la source jaillissante, toujours il en sera au commencement de sa contemplation de l'eau : car l'eau ne cessera de toujours couler et de toujours recommencer à jaillir. Ainsi en va-t-il de celui qui porte ses regards sur la divine et infinie Beauté : comme ce qu'il découvre à chaque instant se révèle plus extraordinaire et plus merveilleux, sans comparaison, que ce qu'il a déjà pu saisir, il admire ce qui ne cesse de surgir devant lui, mais jamais il ne s'arrête dans son désir de voir, parce que ce qu'il attend est, sans comparaison, plus magnifique encore et plus divin que ce qu'il a vu. [DE NYSSE 2008 : 236-237]

Toujours nous n'en sommes qu'«au commencement» de la contemplation de cette eau jaillissante, vivifiante, source de désir et d'émerveillement sans fin. S'arrêter dans notre «désir de voir», ce serait prétendre avoir saisi cette nouveauté vraiment nouvelle — cette nouveauté qui ne devient jamais simplement ancienne ou passée.

Notes

- 1 Je cite l'édition de 2015, disponible à l'adresse : <http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/2015/09/le-printemps-edition-2015-v5.pdf>. Pour l'édition publiée sous forme d'ouvrage, voir [1985]. *Le Printemps. Théâtre*. Arles : Acte Sud.
- 2 Tzvetan TODOROV [1985]. «Un drame du temps présent», Préface à Denis Guénoun, *Le Printemps*, Actes Sud, p. 10 et 13.
- 3 Disponible en ligne à l'adresse : <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/le-pas-1992-avec-une-preface-originale-2015/>.
- 4 <http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/2015/09/le-printemps-edition-2015-v5.pdf>. L'édition parue chez Actes Sud : p. 18.
- 5 Préface à la «Trilogie» (mars 2015) <http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/2015/09/le-printemps-edition-2015-v5.pdf>.
- 6 ERNST TROELTSCH, «L'absoluité du christianisme» (1901/1912), in ERNST TROELTSCH [1996]. *Histoire des religions et destin de la théologie*.

Œuvres III, trad. Jean-Marc Tétaz en collaboration avec Alfred Dumais, éd. Jean-Marc Tétaz. Paris/Genève : Cerf/Labor et Fides, p. 115 et 132. Dans le même ouvrage, voir aussi l'article intitulé « À propos de la méthode historique et de la méthode dogmatique en théologie » (p. 41-62), surtout les développements concernant l'*analogie* et la *corrélation* qui caractérisent selon Troeltsch tout événement historique : il y a une « similitude principielle de tout ce qui se produit historiquement », ce « noyau de similitude commune » n'empêchant pas la présence de différences (p. 44). Il y a, en outre, une « *corrélation* de tous les phénomènes de la vie historico-spirituelle [*geistig-geschichtlich*], où nul changement ne peut intervenir à un endroit sans modification antécédente et conséquente à un autre ; il s'ensuit que tout advenir fait partie d'un ensemble corrélatif continu, et qu'il doit nécessairement former un fleuve dans lequel tous les éléments sont en rapport les uns avec les autres [...] » (p. 45).

- 7 Denis GUÉNOUN [2018]. *Des verticales dans l'horizon. Six croisements entre philosophie et théologie*. Genève : Labor et Fides, p. 181 (citation de BONHOEFFER [2006]. *Résistance et soumission. Lettres et notes de captivité*, trad. Bernard Lauret avec la coll. de Henry Mottu. Genève : Labor et Fides, p. 452).
- 8 *Le Pas*, p. 33. Pour l'édition parue aux Éditions de l'Aube (1992), cf. p. 37.
- 9 *Ibid*, p. 182 ; pour l'ouvrage paru aux Éditions de l'Aube, cf. p. 240.
- 10 *La Levée*, p. 106 ; pour l'édition parue à Reims, Cahiers du Grand Nuage (1989), cf. p. 122.
- 11 *Le Pas*, p. 189 ; pour l'ouvrage paru aux Éditions de l'Aube, cf. p. 250.
- 12 *La Levée*, p. 106 ; pour l'édition parue dans Les Cahiers du Grand Nuage (1989), cf. p. 123.

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter [1990]
- DE NYSSE, Grégoire [2008]. *Homélie sur le Cantique des cantiques*. 11^e homélie sur le Cantique § 2. Bruxelles : Lessius.

VOIR LES MOTS...

Trois points de suspension après
Paysage de nuit avec œuvre d'art

Nathalie Kremer

Je voudrais présenter ici quelques modestes réflexions sur le théâtre de Denis Guénoun, en témoignage de mon admiration autant que de mon amitié. Dans l'approche poétique qui sera la mienne, je propose d'envisager le théâtre comme un espace de suspensions : dans la façon dont il peut tenir ses spectateurs suspendus à la scène, et dont la scène forme un espace tissé de temps suspendus. Je développerai ce propos, comme on s'y attend peut-être, en trois points de suspension, ceux-là mêmes qui marquent graphiquement la figure ponctuée sur la page, et ordonnent, me semble-t-il, le théâtre auquel s'apparente celui de Denis Guénoun, que j'appellerais volontiers un théâtre de la suspension. Les trois points de cette poétique théâtrale de la suspension sont les suivants : la suspension du drame, la suspension des mots, la suspension de l'œil. Le drame donc comme se jouant entre les mots et l'œil, entre le langage et l'image, si l'on veut. Mais le drame comme suspension en tant que tel, où Denis Guénoun situe l'essence même du théâtre d'aujourd'hui.

Pour développer les éléments de cette poétique théâtrale, je m'appuierai sur un exemple précis, celui d'une pièce que Denis GUÉNOU a écrite en 1991 et qui s'intitule *Paysage de nuit avec œuvre d'art* [2002b]¹. Je l'aborderai notamment à l'aide d'un texte incontournable sur le théâtre rédigé à la même époque et publié en 1992 sous le titre *L'Exhibition des mots* [1998]². Les éléments que nous trouvons exprimés théoriquement dans *L'Exhibition des mots* ou concrètement mis en scène dans la pièce *Paysage de nuit avec œuvre d'art* me semblent révéler quelque chose du fonctionnement même du théâtre, donc pas seulement de celui de

↪ notes, pages 299-302

↪ bibliographie, pages 302-303

Guénoun. Par exemple, ils expliquent la fascination qu'il a pour le théâtre de Yasmina Reza, dont par sa pratique et sa réflexion préalables il a si bien su déchiffrer la force, je ne dirais pas l'originalité mais le fonctionnement réel auprès du public d'aujourd'hui. Et par un autre exemple, ils permettent de voir que la conception dramaturgique de Denis Guénoun rejoint à certains égards celle de Diderot — l'autre Denis, celui d'il y a deux siècles. Je ferai donc référence aussi bien à Diderot qu'à Reza, dans la façon dont Guénoun nous l'a donnée à comprendre.

De l'invisible au visible

Mais commençons, comme le fait aussi toujours Denis Guénoun, par l'évidence. Le théâtre, écrit-il, est de l'ordre de la vue : « il faut du visible pour que du théâtre se forme » (p. 26). Le théâtre n'est en cela pas à confondre avec le spectacle, c'est-à-dire avec la monstration pure. Le spectacle, c'est ce que Guénoun appelle « le corps du théâtre détaché » (p. 30) : un corps privé d'esprit, un corps vide. Que faut-il donc au visible pour qu'il devienne théâtre ? « Ce que veut le théâtre, ce qu'il produit, ce à quoi il travaille », écrit Denis Guénoun, « c'est à la mise à vue, à la monstration des *mots* - qui sont, par nature, dans l'élément de l'invisible. Le théâtre veut exhiber de l'invisible, le donner à voir. » (p. 26)

La thèse affirmée ainsi par Guénoun est aussi simple que brutale : pour porter le langage au visible, pour donner à voir cet invisible, il faut régir ce passage. « Ce que fait donc le théâtre, c'est produire du visible à partir de mots. C'est là exactement le contenu de la mise en scène », écrit-il (p. 29). Ce qui importe donc, dans la mise en scène, c'est la « *venue* à la scène » (p. 31), le « *passage* au visible » des mots (p. 33). L'essence du théâtre est dans le passage du mot à la vue, ce qui est l'exacte définition du jeu de l'acteur, qui par son corps et sa voix (p. 27) va porter à la scène, à la vue, ce langage :

Si n'agit pas, dans le moment du jeu, la venue libre et en quelque manière aléatoire du mot vers le visible, si la tension qui conduit de l'un à l'autre s'épuise, si l'acte de jouer — le passage au jeu — disparaît dans son résultat, le jeu s'éclipse. Et avec lui le théâtre. Le théâtre est toujours la venue du texte au théâtre. La venue du texte au visible — elle-même devenue objet de regard. (p. 33)

Ce qui m'intéresse ici, c'est cette description du jeu de l'acteur comme lieu (et temps) de passage, comme venue, passage, mouvement donc, que Guénoun définit comme une «tension»: car ce n'est pas seulement un fait de transposition — de l'invisible (des mots) au visible (de la scène) —, mais aussi en même temps d'opposition — entre l'invisible et le visible — et donc de transformation (torsion ? transsubstantiation ?) — de l'invisible en visible. Le théâtre n'existe donc — il faudrait dire : n'intéresse — que dans «la traversée qui conduit de l'un à l'autre» (p. 35), «le passage au jeu» (p. 33 et 35) comme tension de contraires qui se manifestent dans la forme (dans le corps, la voix et les gestes des acteurs), qui sont le corps visible de l'invisible des mots.

L'espace de suspension

Tension-limite, passage-mouvement, acte de jouer : le théâtre n'est donc rien sans ce corps de l'acteur qui parle, qui donne chair à l'invisible, qui «ouvre au sensible le non-sensible» (p. 37). Ce que viennent voir les spectateurs, ce qui les fascine donc, c'est cette tension, cette ouverture au sensible, ce jeu comme ce qui advient dans la voix de l'acteur. Car la voix est le point de tension par excellence du théâtre, comme l'affirme Denis Guénoun : «le théâtre se produit sur l'exacte limite du son et du corps, où la voix est précisément logée» (p. 33). La voix comme lieu de tension entre le corps physique (les cordes vocales qui se tendent) et la pensée qui traverse le dire : «la voix est au cœur du son et du sens» (p. 32). Autrement dit, le théâtre n'est ni dans le son (uniquement), ni dans le sens (uniquement) : il est éclosion de sens dans le son, manifestation d'un sens comme résonance, comme son résonant en sens³. À la fois littéralement, physiquement par le tremblement des cordes vocales, à la fois intelligiblement par l'ouverture sémantique, ou faudrait-il dire la fracture sémantique que le tremblement, que le mouvement-en-tension génère. Ce n'est pas «le» sens qui est rendu visible, mais le passage-au-son du sens : comme un éclatement, un jaillissement (Guénoun dit que l'acteur est «le lieu d'irruption, de jaillissement du mot sur l'espace visible de la scène» (p. 33) produit par le choc des contraires (l'intelligible et le sensible, le sens et le son), dans l'être-là du corps et de la scène⁴. En ce sens, le théâtre est l'exact

contraire du Verbe, qui se donne à entendre comme mot unique et ir-réfutable. Le théâtre est le lieu de paroles contraires qui dia-loguent : de divergences et de conflits qui s'exposent et explosent. Le lieu de tension donc rendu visible : ce lieu donc comme un « espace de suspension », où l'hétérogène et les contraires affluent pour se mettre en scène dans l'actualité, dans ce que Guénoun appelle leur « apparaître-là ».

Peut-être est-ce à cela que répond l'attention des spectateurs, qu'exprime leur silence. S'ils se taisent, c'est qu'ils regardent, qu'ils écoutent ; mais sont-ils bien assis ? Sont-ils endormis ? Certains peut-être, mais d'autres scrutent, épient, vibrent avec ce qui se produit sur la scène, ils éprouvent la tension à leur comble et suspendent leur souffle.

Voir, entendre et peut-être rire, dans un rire soulagé, un rire qui se sait sauvé du danger ou du moins le brise momentanément : tels seraient les trois points de suspension qui attachent les spectateurs au théâtre. Suspension de l'œil, suspension des mots, suspension du drame. Je commencerai par la suspension de l'œil, qui concerne le théâtre comme « esthétique du tableau ».

La suspension de l'œil (le théâtre comme tableau)

Le corps de l'acteur, le geste et la voix ou ce qu'on appelle l'*actio* est un élément central dans les poétiques du théâtre — depuis l'antiquité. Je n'en retracerai pas l'histoire, mais je voudrais m'arrêter à un moment clé de sa théorisation, telle qu'elle fut proposée au XVIII^e siècle par Diderot. Il est frappant que Diderot ait cherché tout au long de ses écrits le mot juste pour tenter de développer ce que Pierre Frantz a appelé une « esthétique du tableau ». Geste, tableau, pantomime, costume, décoration animée ou encore hiéroglyphe⁵ sont autant de notions proposées par Diderot pour élaborer sa conception de la représentation. Par ces mots, le philosophe tentait de décrire le mystère d'une énergie de présence qui n'est pas l'apanage du théâtre, mais qui se joue pour celui-ci dans les moments mêmes où une vive émotion est produite par le jeu de l'acteur, par ses gestes ou ce qu'on appelait pantomime — cet « art de parler aux yeux » selon la définition de MAR-MONTEL [2005 : 839]. Concrètement, Diderot appelait « tableaux » ces

moments où l'action se suspend et où fait irruption par le geste le théâtral par excellence, comme un acte de déploiement d'énergie⁶.

Le tableau est un moment où le visible prime sur l'audible : où le théâtre devient peinture, appréciation de l'œil uniquement, selon la définition habituelle de la dramaturgie du tableau. C'est pourtant oublier un fait essentiel chez Diderot, qui ne visait nullement à réduire le théâtre à la vue (au contraire, le philosophe n'a jamais cessé d'insister sur la spécificité du dramatique, comme de chaque forme artistique en particulier). L'important dans cette esthétique du tableau, où le geste prend le relais du discours, c'est que ces tableaux ou pantomimes font interruption dans le discours. L'expression muette du tableau interrompt les dialogues, laisse les mots en suspens au profit de la vue. Autrement dit, le visible émerge dans la suspension des mots, dans la parenthèse de l'audible.

Ainsi, si le théâtre est inséparable du langage, comme étant le lieu où la parole devient visible, il s'avère que les moments de théâtre les plus forts (ceux où « l'âme est émue » etc., donc ceux où l'attention des spectateurs est totale) sont ceux où le langage est en retrait, quand le discours s'abîme dans l'énergie du geste. Pierre Frantz fait ici un rapprochement entre la conception du théâtre de Diderot et d'Artaud. Dans le *Théâtre et son double*, Antonin ARTAUD avance que le langage théâtral en tant que langage « physique et concret », « n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé » [1964 : 57]⁷. Pierre Frantz reconnaît dans cette pensée du langage théâtral d'Artaud l'apport essentiel de la conception du théâtre de Diderot :

Le point commun à la réflexion théorique de Diderot et d'Artaud réside dans le fait qu'elle vise à décentrer, à déporter la pensée esthétique de sa tradition logocentrique, à la pervertir en la saisissant d'une sensualité sans hiérarchie. Artaud affirme que ce langage "doit satisfaire d'abord les sens", et Diderot pense de même. L'enjeu est simple : faire place au corps, sur scène et dans la salle. [FRANTZ 1998 : 30]

Quoi de plus emblématique de ces tableaux comme moments de suspension des mots, que le tableau lui-même : la peinture exposée sur scène et figurant littéralement ce qui s'offre à voir au spectateur ? Car chez Denis Guénoun, comme chez Yasmina Reza d'ailleurs, il arrive que des tableaux soient placés sur la scène, exposés au regard.

Mais que voit-on ? Je prends ici l'exemple de *Paysage de nuit avec œuvre d'art*. Dans cette pièce, il est question de livrer un tableau, une œuvre d'art donc, en temps de guerre, afin de le protéger de la destruction qui le menace. Où sommes-nous ? Dans quelle guerre, à quelle époque ? Qui sont ces deux livreurs clandestins, prénommés Lucky et Rocky ? Quel est le tableau qu'ils délivrent ? Le tableau est là, sans cesse sous nos yeux, mais il est emballé. Nous ne savons rien des circonstances, des personnages, ni du tableau. De celui-ci, nous ne voyons que le fait qu'il est objet de mésentente, de dispute. Son titre originel, comme on l'apprend vers la fin de la pièce, est par un procédé de mise en abyme typiquement diderotien, précisément le même que celui de la pièce que nous sommes venus voir. Est-ce donc que le tableau donne à voir ce que nous voyons sur scène ? Sans doute n'est-ce pas la bonne question. Car « ce » que le tableau donne à voir, est objet de mésentente. Quand l'artiste déballe l'objet pour vérifier son état, et que Rocky voit enfin la peinture, il croit que la pluie a abîmé la toile et s'écrie :

Il a morflé. Tout tombe, tout dégouline. Ces craquelures, partout. La toile percée. La peinture qui dégorge, qui traîne. Ces balafres. Ces creux. C'est pas nous. Ce massacre. La pluie a pas foré la bâche, coupé le cadre, pas jeté au centre ce morceau de métal, on dirait un éclat d'obus. Ce tableau a prix une bombe. C'est l'aviation. C'est la guerre. C'est pas nous. (p. 56)

À quoi l'artiste qui « observe la toile de près, avec beaucoup d'attention », rétorque : « C'est bon. Il est intact. » (p. 56) Entre éclatement d'obus et portrait de jeune femme, que représente le tableau ? « c'est sur l'art, ou sur la guerre ? », demande Rocky (p. 58), à quoi Vicky, l'artiste, ne peut répondre. C'est un tableau d'art et de guerre, un tableau intitulé d'abord *Paysage de Nuit avec œuvre d'art* puis rebaptisé « *L'annonce*. Sans majuscule » (p. 57). Un tableau qui représente un irréprésentable, la bataille même du désir de représentation, comme l'explique l'artiste :

Je voulais peindre une jeune femme dans la montagne. Elle attendait son amoureux, et il n'était pas venu. Elle ne comprenait pas. Alors elle regardait un tableau qui représentait un ange. Elle voulait déchiffrer le sens. Mais le tableau ne disait rien. Et elle se tenait là, sous un ciel de tourmente, à chercher des yeux pourquoi cette absence. Je n'ai pas réussi. À cause du visage. Pas le visage de l'ange : il y a une tradition. Non, le visage de la jeune fille. Je la voulais dévastée, pourtant belle.

Et ça ne venait pas. Ou bien elle était trop belle — je manquais sa douleur, son effondrement. Ou bien je la déchirais de souffrance, elle devenait laide et folle. Je me suis battue contre ça des nuits entières. Jusqu'au jour où ma toile est devenue folle aussi, perdue. Et je me suis arrêtée. (p. 57)

Impossible représentation de l'image, qui ne représente que la lutte de la création. Ainsi, ce que la toile représente, ce qu'elle expose n'importe pas. Son importance se situe ailleurs : dans ce qu'elle fait, dans ce qu'il suscite d'admiration, rêves, rancunes, colères. Le tableau sur la scène expose donc quelque chose de ce que la scène doit donner à voir : c'est-à-dire à susciter auprès des spectateurs. Une réflexion — politique, assurément — sur les tensions que génèrent l'art, ou la guerre, ou les rapports familiaux, sans vouloir en donner le mot vrai, le mot juste. Il importe donc aussi peu de savoir à quoi ressemble le tableau que de savoir de quelle guerre il s'agit dans la pièce⁸. Mais d'exprimer le conflit en exposant les tensions qu'il génère. De montrer la bataille de l'art qui est bataille de vie.

Le tableau sur la scène a une valeur qui ne situe ni dans son prix, ni dans sa matérialité artistique, ni dans ce qu'il représente. C'est le *fait de l'art* qui compte, dans son effet sur les autres. Ce qu'il s'agit de voir, ce n'est pas ce que représente, figure le tableau, mais ce qu'il fait voir. Ce qu'il suscite de partage, de tensions⁹. C'est pour cela qu'il faut que la toile apparaisse cachée, pour que la figure du tableau ne dérobe pas au spectateur l'importance de son propre voir, ou que son sujet soit indéterminé, pour que les possibles coexistent en suspens. À plusieurs reprises dans ses écrits, Guénoun confie sa fascination pour les écrits d'Emmanuel Levinas, et notamment pour la leçon suivante du phénoménologue, dont il n'hésite pas à faire le mécanisme de son propre théâtre :

Selon Emmanuel Levinas, l'intuition fondatrice de la phénoménologie tient à la révélation que, pourrait-on dire, le vu cache la vision. Que la chose vue obture l'acte de voir, et l'aveugle. Que donc le sens du voir ne se manifeste qu'à la faveur d'une suspension de l'objet, d'une sorte d'éclipse provoquée, temporaire, de ce que le voir pourrait. [GUÉNOUN 2005 : 28]¹⁰

C'est peut-être pour cela que la pièce entière se donne à voir comme un tableau, très littéralement. En effet, non seulement le titre

de la pièce est une « mise en miroir » du tableau, qui décrit très littéralement ce que le spectateur voit sur la scène (un paysage de nuit, avec une œuvre d'art), mais encore, une scène comme un tableau : le fait que la scène soit la clairière, comme un paysage nocturne (« *Une clairière, au fond d'un bois. Il fait nuit* », indique la didascalie d'ouverture), et que celui-ci est décrit littéralement par un personnage au début de la pièce, qui en décrivant le paysage le *fait voir* en même temps (« *Regarde, tête d'argus* »). Mais aussi et surtout, par le fait qu'il y a absence de toute action dans la pièce : car mis à part l'arrivée des deux camions (le premier au début, le second vers la fin), il ne se passe rien, il n'y a pas d'action, il n'y a que des choses qui se disent. Dans le noir où l'on ne voit rien (comme le fait remarquer Lucky : « *on voit rien !* », p. 6), dans ce lieu inconnu où l'on se perd (« *Où on est ? On sait pas !* », p. 6), devant un tableau emballé et donc invisible aux yeux (« - *Qu'est-ce qu'il représente ? - Sais pas. Il est très célèbre.* », p. 9), le spectateur se croirait devant un tableau noir, contre lequel se heurtent les mots, dans le désir de le déballer, de le voir, de l'admirer ou de le déchirer en lambeaux¹¹.

Encore une fois, Guénoun pas plus que Diderot ne recherche la (con)fusion des genres dramatique et pictural. Le voir au théâtre est d'un ordre dynamique, mouvant, contrairement à l'image immuable et fixe de la peinture. C'est cette mouvance, et les tensions dont elle est faite, qui importent dans le voir au théâtre. Que voit-on littéralement ? « On n'y voit rien », disait Rocky. Juste cette clairière, là, ce paysage qui est « comme un cirque » ou « un ancien théâtre »¹², celui où tout se joue.

La suspension des mots (le langage comme aposiopèse)

Si le tableau vient à la vue dans le recul des mots, dans la brisure même du langage, c'est qu'il est inséparable d'une deuxième forme de suspension, celle des mots. La figure emblématique de ce langage en retrait, qui renonce au son mais pas au sens, me semble être l'aposiopèse. En effet, souvent indiquée graphiquement par les points de suspension, l'aposiopèse ou réticence apparaît là où s'arrêtent les mots, quand la phrase échoue dans le silence qui n'est pas celui de la mutité, mais de cette part du langage qui échappe à la symbolique arbitraire du

verbal. L'aposiopèse nous confronte à un des grands paradoxes du fonctionnement du langage, quand il veut essayer de faire voir ce qu'il ne peut montrer. À l'écrit, les silences de l'aposiopèse sont marqués par les espaces blancs entre les mots, qui ne se prononcent pas mais s'écrivent de manière négative, comme si le blanc de la page était leur trace écrite perceptible et que s'inversent les moyens de création du sens, reposant non plus sur la lecture du tracé des lettres mais sur la perception du blanc de la page. Les espaces blancs de la page sont alors le lieu d'un langage indéterminé mais plus puissant, plus énergique et plus communicatif que les mots mêmes, car ils sont le fond du langage, d'où celui-ci émerge et où il retourne pour faire place à un indivis, une entente muette et authentique. Celle-là même que le théâtre porte au visible, et qui fonde la dimension politique du théâtre comme une entente indivise. Car si le théâtre est un lieu aménagé par le politique (lieu de rassemblement, lieu de délégation de la parole), c'est dans l'aire de langage qui est créé sur la scène, dans l'espace langagier ouvert de l'aposiopèse qu'« une autre parole, d'autres signes, d'autres venues de sens » peuvent advenir¹³.

Dans une étude remarquable sur l'aposiopèse, Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon notent qu'elle permet de cliver le discours pour y faire surgir « un hiatus, un silence, une brisure, pouvant jouer à différents niveaux de l'énoncé. Elle sépare deux moments, deux points de vue, deux manières de dire, que seuls des calculs inférentiels peuvent réaménager à défaut de pouvoir les réunir » [CALAS & GARAGNON 2012: 87]¹⁴. L'aposiopèse construit donc un sens en suspens : elle rompt le discours pour en assurer pourtant l'enchaînement. Aussi est-elle emblématique de tout échange langagier, dans la mesure où elle est ancrée dans la situation d'énonciation, permettant à l'interlocuteur d'investir l'espace laissé blanc du langage, en se l'appropriant, en le remplissant, par acquiescement ou détournement, pour former un point d'entente générale. Elle apparaît par là comme l'instrument privilégié d'une « vraie » communication, celle que, comme le rappellent Calas et Garagnon, Jean Starobinski a décrite dans *L'Œil vivant*. En effet, dans une situation de communication vraie, une ambiguïté instable des mots doit être maintenue en permanence :

Pour ne pas compromettre la suite du dialogue, nous laissons habituellement indécis un nombre indéfini de possibles. Parmi les

Voir les mots...

dispositions que nous attribuons aux autres, les pensées favorables compensent à peu près les intentions hostiles. Grâce aux précautions polies et aux conventions du langage, toutes les éventualités en suspens composent, jusqu'à plus ample informé, une incertitude neutre. [STAROBINSKI 1961 : 95]¹⁵

L'aposiopèse est donc à la fois une ouverture, une invitation, parce qu'elle ancre le langage dans l'interaction, en invitant l'interlocuteur à participer à la construction du sens, et une performativité, par la « rupture et la relance » du discours dans une incertitude sémantique « infiniment relancée » [GUÉNOUN 2005 : 85]. Quoi ne plus performatif que le théâtre, et quoi de plus dialogué, au sens d'interaction dans les mots ? Le théâtre forme donc le lieu privilégié d'une paradoxale mise en scène de la parole comme parole effacée, le lieu de puissance de la parole qui ne se dit pas mais se fait entendre, puissance-possibilité que l'aposiopèse instaure en trouant les dialogues de ce pouvoir de « suspension ». Car la suspension est bien une forme de puissance infinie, comme l'affirme Agamben, pour y situer toute la puissance du pouvoir-ne-pas-vouloir dont Bartleby forme le modèle :

La suspension n'est pas une simple indifférence, mais l'expérience d'une possibilité ou d'une puissance. Ce qui apparaît sur le seuil entre être et non être, entre sensible et intelligible, entre mot et chose, ce n'est pas l'abîme incolore du rien, mais l'ouverture lumineuse du possible. Pouvoir signifie : ni poser ni nier. [AGAMBEN 1995 : 48]

La suspension est *epochè* : suspens qui n'est pas inertie mais énergie concentrée, *dynamis* comme un plein dans le creux de puissance et puissance-de-ne-pas. Le théâtre instaure ainsi un espace en suspension, un « entre-deux » entre la parole et le silence, qui ensemble concourent à instaurer la pensée, car le non-dit est entendu dans l'aposiopèse : c'est une non-parole qui s'entend, qui parle sans parler et ainsi se donne comme un pouvoir pur, qui se manifeste et se retient — on voudrait dire : qui s'imperçoit — à la fois. En ce sens, nous souscrivons à la conviction d'Anne Ubersfeld selon laquelle tout texte littéraire est constitué d'un manque fondamental, et qu'en cela le théâtre ne diffère pas de la prose : « Comme tout texte littéraire [...] le texte de théâtre est un texte troué, T s'inscrit dans les trous de T. » [UBERSFELD 1982 : 23]

Mais il est d'autant plus significatif que ce texte soit une pièce

de théâtre : l'art du dialogue, du mot par excellence, qui promet dans la tentative de Guénoun ici l'art du langage entre les mots, du silence éloquent emblématisé par les points de suspension qui parlent plus fortement que les mots eux-mêmes¹⁶. Soulignons toutefois que les interruptions du langage se manifestent aussi *entre* les répliques, comme si les mots ne s'échangeaient pas, mais se juxtaposaient. Ils sont prononcés comme pour soi-même. Comme dans « un moment d'arrêt, en l'air », et donc sans cesse arrêtés par l'air, sans cesse arrêtés par le silence :

LUCKY : Quatre heures, c'est long.

Un moment d'arrêt, en l'air.

ROCKY : Dis.

LUCKY : J'écoute. La nuit est profonde.

ROCKY : On aurait presque le temps de dormir. (p. 8)

Dans le théâtre de Yasmina Reza également, Denis GUÉNOUN a identifié les mécanismes d'un langage en suspens. Ainsi — mais cela vaut en premier lieu pour sa propre pièce — il a souligné que les pièces de Reza sont tissées de monologues qui « coupent » le « cours » des dialogues de ce théâtre « conversationnel », conformément au procédé brechtien d'adresses au public qui dédoublent le dialogue. Ces monologues sont indiqués par les didascalies « *Seul* » ou « *Comme seul* ». Ces intervalles-monologues sont des fractures du dialogue, elles l'interrompent ou le suspendent. Dans ces moments où « [l']action se suspend » [2005 : 128], note Denis Guénoun, un personnage s'extrait de l'espace dialogique pour produire des moments de paroles qui sont hétérogènes à l'action et au dialogue. De la même façon, le théâtre de Denis Guénoun est tissé de lambeaux de monologues, juxtaposés aux dialogues qui souvent sont eux-mêmes non-dialogues (mésententes, conflits, surdités ostensibles)¹⁷. Non seulement s'exhibe par là la double énonciation propre au genre théâtral que le drame classique s'efforçait de camoufler, mais émerge aussi de cet espace double qu'est la scène un « terrain de multiples lieux de paroles » qui s'offrent à entendre de manière suspensive, comme terrain de tension de paroles hétérogènes.

La suspension du drame [la comédie comme genre de « l'après »]

Voir les mots...

Les ruptures des mots et l'irruption du visible sont exposition d'une tension. La tension du spectateur naît de ces émotions en suspension. Aussi le théâtre de Guénoun, en tant que théâtre du partage et de la parole comme lieu de ce partage, tente de montrer que l'essentiel, ce autour de quoi tournent tous les drames et qui est si anodin qu'il ne se perçoit pas, c'est précisément cet anodin, l'ordinaire de la vie, l'inessentiel qui en forme le plein, et qui s'introduit dans le drame pour rompre celui-ci. Ainsi des dialogues entre les âmes mortes de la famille de Rocky : on est morts, mais il faut bien manger, as-tu bien dormi¹⁸ ? Tout cela comme aussi essentiel que les haines et les colères qui déchirent cette famille, où le père est mort sous l'effet d'un de ses fils. De même que Rocky, encore vivant, fait la guerre mais dans l'attente qu'on vienne chercher ce tableau inconnu et indéchiffrable, cette chose qui suscite sa haine et son incompréhension "mais bon, c'est les ordres, faut bien obéir"¹⁹, et puisqu'il faut attendre, « faut bien dormir »²⁰. Que la scène soit une clairière est peut-être tout aussi significatif, dans la mesure où la clairière offre l'image visuelle de la pause comme temps suspendu entre deux actions, en l'occurrence celles de la mort, la guerre, la souffrance, qui ne sont pas exposées mais qui sont dites, précisément durant la pause dont la pièce est faite.

De même, dans la pièce « Art » de Yasmina Reza, lorsque Serge se plaint à son ami Marc qu'« entre le cabinet, l'hôpital, Françoise qui a décrété que je devais voir les enfants tous les week-ends - nouveauté de Françoise, les enfants ont besoin de leur père — je n'ai plus le temps de lire. Je suis obligé d'aller à l'essentiel » (p. 213), Marc rétorque : « ... Comme en peinture finalement... Où tu as avantageusement éliminé forme et couleur. Ces deux scories. » (p. 213) Guénoun relevait cette réplique pour y situer tout l'enjeu du théâtre de Reza : la valeur essentielle de la vie, c'est l'inessentiel, l'ordinaire. Comme cette injonction de Serge au moment du « drame » de la profanation de son tableau : « Bon. J'ai faim. On va dîner ? » (p. 249) Le rire de la salle remplit alors le creux du drame, par le retour à l'inessentiel pourtant nécessaire : il faut bien manger. « Le matérialisme de l'ordinaire vient ici décommander l'idéalité du combat des normes », écrit Denis GUÉNOUN :

Les forces et appétits du corps et de la vie commune viennent faire valoir leur puissance d'interruption du drame : les frères vont peut-être s'entre-déchirer, mais attendez un instant, le café est chaud. En ce

sens, ce qui se cherche ici sous le nom d'«ordinaire» ne s'identifie pas seulement avec le concret ou le matériel. [...] L'ordinaire n'est pas une immanence bornée, s'opposant à la démesure tragique. C'est une certaine transcendance de la vie ordinaire qu'il s'agit ici de penser — un excès, une traversée, une trouée du commun — pour répondre à l'invite discrète et troublante des textes. [2005 : 55]

Quand Yvan demande : «Tu veux des noix de cajou ?» (p. 203), il trouve de la même façon la tension montante entre les personnages par une question insignifiante. Rire banal ? Rire bas de notre temps ? Théâtre de la grande foule et destiné à sombrer dans l'oubli ? Reza n'est pas considérée comme une grande dramaturge, générant une œuvre canonique, Guénoun le sait bien et le souligne. Mais le fait est que son théâtre marche : qu'il attire le public et le fait rire, et rire vraiment. Et ce rire, c'est celui qui vient nous délivrer de la démesure tragique, quand le temps n'est plus celui de la tragédie mais n'est pas pour autant délivré de tragique.

Cette «transcendance de l'ordinaire» qui caractérise le théâtre de Reza permet alors de comprendre comment la suspension caractérise jusqu'au genre de la comédie même, que Guénoun définit comme «suspension du drame». Chez Reza, comme déjà chez Marivaux ou Diderot, où l'aposiopèse et la pantomime prennent une place prépondérante, il semble qu'elle réponde à la fonction «comique» du théâtre, comme une capacité de «transpercement du drame» [*ibid.* : 58]. La comédie vient toujours après la tragédie comme une façon de la trouser, la faire dérapier ou la suspendre :

Toutes ces interruptions du tragique lancent des effets de comédie. *Car la comédie n'est peut-être rien d'autre que cela : la suspension de la tragédie, la mise en doute ou en cause de la nécessité des enchaînements tragiques.* Un effet de comédie vient peut-être toujours ainsi : lorsqu'une relation de cause à effet, de nécessité, de destination, dans son inscription fatale, connaît un raté, un dérapage — ou une suspension miraculeuse. Ce qui fait de la comédie, en toute logique, le genre de l'après : il faut avoir posé la règle tragique, la norme et la prescription de la destination tragique pour pouvoir la mettre en cause, la suspendre, l'interrompre ou la ridiculiser. [*Ibid.* : 59-60, nous soulignons]

Si le théâtre de Reza a trouvé son public malgré la suspicion jetée par les doctes d'aujourd'hui, c'est peut-être parce qu'il exhibe quelque

Voir les mots...

chose de notre temps, ce temps «d'après la tragédie» au sens où nous n'appréhendons plus la vie sur le mode tragique, sans échapper pour autant au tragique de la vie²¹. Comment l'appréhender autrement que dans la suspension du tragique, et ainsi, chercher dans le langage la suspension même du drame de l'absence ? Une suspension où tout est fini, et tout est à recommencer²², dans un théâtre qui invite de cette façon à une indétermination stimulante, parce qu'elle révèle le caractère «ouvert, non décidé» de la vie. «Comme si le texte disait que la vie se tient dans cette indétermination même — que c'est exactement sa place, sa niche dans l'être. La vie n'assure ni le mieux ni la chute. Elle se confond avec cette incertitude infiniment relancée», affirme GUÉNOUN [2005 : 85]. Incertitude que le théâtre tente de donner à voir (exposer, représenter) pour le garder en puissance. Ce qui ne peut se faire que par une présence en tant que suspension de l'absent : ce qui est, après tout, la définition de la représentation — celle de tout théâtre, ce comble d'aposiopèse.

Profondeur de la scène

De manière significative, Frédéric CALAS et Anne-Marie GARAGNON proposaient d'appeler les points de suspension de l'aposiopèse plutôt des points «suspensifs» : parce qu'ils forment un «espace laissé en suspens» [2012 : 81] dans le langage. Est-ce à dire que le théâtre est le lieu de visibilité de cette suspension ? N'y a-t-il pas nécessairement, pour qu'il y ait théâtre, un acteur sur une scène, donc un espace rendu visible, ce lieu même où se joue le langage ? Dans *Paysage de nuit avec œuvre d'art*, ce paysage avec la clairière, les arbres, la forêt est emplie d'échos invisibles, de l'énergie vibrante des mots qui ne sont pas prononcés mais qu'on entend, là. Les acteurs qui donnent corps aux âmes mortes qui nous parlent, donnent à entendre littéralement ce langage invisible qui nous environne. La scène est alors cet espace en creux, un espace en profondeur plutôt qu'en largeur : non pas horizon mais forêt, comme celle sur la scène dont le Père dit qu'elle si «profonde»²³...

Mais si l'acteur veut garder le spectateur suspendu à ses lèvres, si le théâtre veut suspendre son souffle, si le jeu veut suspendre le temps, peut-être faut-il que ce jeu soit suspension entre gestes vus et

mots entendus, et donc exhibition de cette tension. Nous avons voulu esquisser ici trois points de suspension de ce théâtre, qui concourent à attacher le spectateur non à son fauteuil mais à la scène : ceux qui fondent l'intérêt du spectateur pour le théâtre, et qui conditionnent donc sa survie — s'il est vrai que le théâtre est menacé de disparition.

Notes

- 1 On trouvera le texte sur le site denisguenoun.org ; c'est celui que nous citons.
- 2 Les pages des citations renvoient à cette publication.
- 3 C'est toute la thèse de Jean-Luc NANCY [2002], où l'avènement du sens se produit par la résonance du son : « Être à l'écoute, c'est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d'extrémité, et comme si le son n'était précisément rien d'autre que ce bord, cette frange ou cette marge — du moins le son musicalement écouté, c'est-à-dire recueillir et scruté pour lui-même, non pas cependant comme phénomène acoustique (ou pas seulement) mais comme sens résonant, sens dont le *sensé* est censé se trouver dans la résonance, et ne se trouver qu'en elle. » (p. 21).
- 4 Ainsi, c'est la puissance de la présence qui fait la spécificité du théâtre au contraire du cinéma, que l'écran conditionne. « Le théâtre, désormais, ne se contente plus de convoquer sur la scène le visible survenu à partir de mots. Il interroge l'apparaître-là de la chose-même, usant en cela de la condition singulière (politique) de son apparaître (-là) : ce qui fait que les mots produisent ce visible-là, en tant qu'il est là, *ce jaillissement de visibilité, de sensibilité, là, devant le peuple réuni, sous son œil, dans l'actualité de son rassemblement*, sur ces gradins, dans cette cité, à ce jour et cette heure advenus. » (p. 39, nous soulignons).
- 5 Ce terme que Diderot propose dans sa *Lettre sur les sourds en muets* désigne « ce qui dans la langue semble échapper à la langue, ce qui du sens ne fait pas discours, ce qu'on ne peut traduire et qui, pourtant, fait signe », comme l'explique Pierre FRANTZ [1998 : 28]. Le hiéroglyphe serait donc un moment de synergie du sens et du son, un moment où le son n'est plus continuité de sons mais unité, et où le sens déborde de l'intellectuel au sensible.
- 6 « Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux

Voir les mots...

- réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre. [...] Une scène muette est un tableau ; c'est une décoration animée [...] C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie.» [DIDEROT 1996 : 1137,1152-1153,1145].
- 7 Cité par Pierre FRANTZ [1998 : 29]. Pour Artaud, «la spécificité du théâtre ne réside pas dans le dialogue mais dans les éléments non verbaux», comme l'explique Pierre Frantz.
- 8 Si l'on ne voit pas le tableau, et le tableau ne «dit» rien, c'est parce que ce qu'il représente n'a pas valeur de partage. Ainsi, dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Denis GUÉNOUN affirme que le terme «imitation» dans la *Poétique* d'Aristote ne serait pas «à comprendre comme "mimétique", selon notre acception courante : imitative, figurative d'un référent posé en dehors de sa représentation. Non que l'existence d'un tel référent soit exclue : mais il se pourrait qu'au regard de la procédure (re)présentative comme telle, son existence ou sa non-existence n'ait pas valeur de partage» [2002a : 21].
- 9 En ce sens, l'art «dérange» : nous dérange, nous arrête en nous intéressant, ou en nous agaçant, ou en nous distrayant. Ce qui est littéralement exprimé par le personnage de la Mère dans la pièce *Paysage de nuit avec œuvre d'art*, lorsqu'elle arrive dans la clairière et remarque qu'il y a un «truc» qui dérange le paysage : c'est le tableau emballé. «L'endroit a l'air bien. C'est calme. Le paysage est beau. Quel silence ! Tout fait rangé, en ordre. Sauf ce camion. En pleine forêt. Les gens ! Quel besoin, dans cette clairière ? Ils pouvaient pas rester sur la route ? Et ce truc. Avec la housse. La housse est bien faite. Solide. À part ça, l'ensemble est très bien.» (p. 16-17).
- 10 À propos d'Emmanuel LEVINAS [2001 : 173].
- 11 Dès le début, la pièce expose le rapport opposé qu'ont les deux livreurs à l'art : Lucky admire les peintures pour toutes sortes de raison (beauté, sainteté), tandis que Rocky ne voudrait que pouvoir «éventrer» l'art, «le déchirer en grandes croix» (p. 14) et (p. 56 : «Ta gueule, ou je la crève pour de bon, ta pelure !» [...] «Il y a des femmes sous les bombes, des mères déchirées, on trimbale une peinture, bloque un camion, passe la nuit, pour une peinture, alors tais-toi, pauvrete, tais-toi, c'est mieux, avant que j'explose, que je défouraille, que je l'étoile, ta toile, de trous constellés.») Mais l'important est dans la tension, entre les deux personnages comme intérieure au personnage : «Je pourrais prendre mon schlass et le planter l'éventrer, le déchirer en grandes croix», dit Rocky : c'est donc bien un désir refréné, une tension qui maintient ouvert le drame comme se jouant entre existence et destruction, vie et mort.
- 12 Rocky décrivant l'endroit du rendez-vous : «On pourra se croire au cirque, sur la piste d'un ancien théâtre.» (p. 7).

- 13 «La représentation théâtrale consiste à produire dans l'aire [politique] ainsi aménagée, déterminée — une autre parole, d'autres signes, d'autres venues de sens» [1998 : 24].
- 14 Aussi ce qu'on appelle la «figure du silence» est-elle loin d'être silencieuse : au contraire l'aposiopèse forme «un instant de rupture et de relance» (rythmique, sémantique, énonciative, argumentative) à la fois, comme le notent Frédéric CALAS et Anne-Marie GARAGNON dans leur étude stylistique sur cette figure. «Plus proche de la litote ou de l'ellipse que de la répétition ou de l'hyperbole», écrivent-ils, «elle fait porter sa saillance sur un effacement, qui attire l'attention et déclenche des mécanismes inférentiels.» [2012 : 81].
- 15 Cf. Frédéric CALAS et Anne-Marie GARAGNON [2012 : 86].
- 16 Notons que pour Diderot, le style entrecoupé et haletant renforce le pathos du langage : «ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents.» [1996 : 1144-1145]. La prédilection de Diderot pour la pantomime, qui participe à la construction de la force polyphonique de l'œuvre, prend ici tout son sens, et permet à Diderot d'affirmer que «le geste doit s'écrire souvent à la place du discours» [1996 : 1337]. C'est dire que le geste s'inscrit dans les brèches du discours fragmenté pour le renforcer, on pourrait dire : dramatiser.
- 17 Comme ce dialogue impossible entre les vivants et les morts, exprimé par la détresse de Rocky qui n'est pas entendu par sa mère (morte) : «LA MÈRE : Où est Rocky ? - ROCKY : Ici ! - LA MÈRE : Où Rocky, ma survie, ma chance ? - ROCKY : Ici ! - LA MÈRE : «Le Différent, le Pas-Pareil ? Mon Étudiant ? Mon Spécialiste, féru de Grande Mécanique du Monde affairé en étoiles et en équations ? [...] - ROCKY : Ici, bon sang ! C'est pas supportable ! Je suis rien, alors ? Tu m'outrepasses ? Je veux rien ? Bon à gueuler ? Pas un regard ? Merde !» (p. 50).
- 18 Les membres morts de la famille de Rocky se retrouvant dans la clairière : «LE PÈRE : Maman ! T'as ramené les courses ? - LA SŒUR : Tu m'as pris de la musique ? - LE FRÈRE AÎNÉ : J'ai la dale. - LE JEUNE FRÈRE : Tiens, y a du sauss.» (p. 17-18)
- 19 «ROCKY : [...] Je peux pas encadrer la pensée de ce qui est peint là-derrrière. [...] J'ai du respect pour les camarades, qui ont voulu le transport. Ils ont leurs raisons : peut-être qu'ils le vendent, qu'ils font du profit pour nous. Je discute pas. Je fais ce qu'il faut.» (p. 14)
- 20 «LUCKY : Quatre heures, c'est long. *Un moment d'arrêt, en l'air.* ROCKY : Dis. LUCKY : J'écoute. La nuit est profonde. ROCKY : On aurait presque le temps de dormir.» (p. 8)
- 21 «Le mode de notre angoisse, de notre douleur, de notre détresse n'est

- plus justiciable de la saisie tragique, de la relation sur le mode et dans la forme de la tragédie. La tragédie est passée : le mal que nous avons à exorciser ne nous attend plus comme un destin. C'est précisément l'impossibilité de tout destin qui fait notre condition — et qui en fait même la douleur, pour quiconque reste nostalgique d'un *c'était écrit*, et se désole de ne plus être abrité dans la grande niche de la fatalité. La tragédie, c'était hier, la comédie nous la raconte. Elle nous a quittés. Elle est interrompue, c'est la drôlerie de notre histoire, jusque dans sa teneur redoutable.» [2005 : 60-61].
- 22 Ce qui est, là aussi, littéralement exposé dans la pièce *Paysage de nuit avec œuvre d'art*, qui se termine par l'arrivée de deux enfants dans la clairière, qui décident de «jouer à recommencer» : «LE PETITE GARÇON : Adam et Ève, c'était au début. On joue à être au début. Recommencer, il y a rien. [...] On refait tout. On se raconte après. *Ils ferment les yeux*. LA PETITE FILLE : On peut refaire pareil ? Par exemple, ma Maman, je peux la refaire pareil ? Je change le reste, je garde Maman.» (p. 62 et 63).
- 23 Le Père disant : «Ô que la forêt qui nous entoure est profonde» (p. 29).

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio [1995]. *Bartleby ou la création*. Saulxures : Circé.
- ARTAUD, Antonin [1964]. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- CALAS, Frédéric, GARAGNON, Anne-Marie [2012]. «L'aposiopèse ou la parole du silence», in : CALAS, Frédéric, FROMILHAGUE, Catherine, GARAGNON, Anne-Marie, SUSINI, Laurent (dir.), *Les Figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie*. Paris : PUPS.
- DIDEROT, Denis [1996]. *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Œuvres*, VERSINI, Laurent (éd.), t. IV. Paris : Robert Laffont, «Bouquins».
- FRANTZ, Pierre [1998]. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris : PUF.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2000]. *Lettre au directeur de théâtre* (1996), 3^e éd. Le Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [2002a]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2002b]. *Paysage de nuit avec œuvre d'art*. Le Revest-les-Eaux : Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [2005]. *Avez-vous lu Reza ?* Paris : Albin Michel.

- LEVINAS, Emmanuel [2001]. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris : Vrin.
- MARMONTEL, Jean-François [2005]. *Éléments de littérature*. Paris : Desjonquères, art. « Pantomime ».
- NANCY, Jean-Luc [2002]. *À l'écoute*. Paris : Galilée.
- STAROBINSKI, Jean [1961]. *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard, « Le Chemin ».
- UBERSFELD, Anne [1982]. *Lire le théâtre*. Paris : Messidor.

LA RÉVOLTE DES FILS

Filiation, héritage et soulèvement dans
le théâtre de Denis Guénoun

Eric Eigenmann

«Théâtre de l'histoire» ou «théâtre "historique"» : ainsi Denis GUÉNOUN [2015 (1975): 7-8] désigne-t-il sa propre écriture dramatique, non sans précaution, en évoquant de lointains prédécesseurs dans la période élisabéthaine puis dans le XIX^e siècle allemand et français¹. Cette même écriture implique de profondes préoccupations politiques et philosophiques. Elle se révèle pourtant marquée par la récurrence d'une relation appartenant a priori à la sphère privée : la filiation. Combien la relation de filiation, ou de paternité selon le point de vue privilégié, est à la fois fréquente et cruciale dans l'œuvre, une simple lecture cursive de la plupart des pièces permettra de le mesurer, afin d'en dégager ensuite les enjeux. Cette relation dessine à travers l'œuvre une piste qui, au-delà de la thématique, passe par des questions de poétique et d'esthétique du texte dramatique, pour revenir en définitive au politique.

Jamais elle n'a été défrichée par la critique, moins encore donc que la « thématique érotique », considérée par l'auteur comme « plus ou moins clandestine » [*ibid.*: 14]². Guénoun parle certes, dans *Relation (Entre théâtre et philosophie)*, de son intérêt pour le « phénomène des générations artistiques » [GUÉNOUN 1997: 45], qu'on peut étendre aux générations politiques et philosophiques. Ainsi par exemple, *La Trilogie de Pâques* mettant en scène une communauté de sujets, « le caractère commun à leurs existences n'émane pas d'une interaction entre les personnes, mais du fait qu'ils ont vécu le même temps dans divers lieux » [2015 (1975): 11]. Il s'agit là cependant d'une perspective principalement synchronique, attentive au « surgissement, dans des temps très courts,

↪ notes, pages 324-326

↪ bibliographie, pages 326-327

de penseurs ou d'artistes par grappes, par gerbes, dont la production fait une brusque floraison intellectuelle, apparemment immotivée» ; ce que GUÉNOUN appelle une « parenté des destins » [1997 : 45-46]³. Lorsqu'il recourt par ailleurs à la notion de filiation, c'est pour dégager une continuité d'ordre spirituel : il reconnaît l'existence d'« une sorte de généalogie historique et culturelle », dont nous sommes issus « en tant que *filis plus ou moins légitimes* de cette Europe des arts et des idées ». Dans la même isotopie généalogique, il définit rétrospectivement *La Trilogie* comme un « roman des origines, en quelque sorte — où *je m'étais choisi quelques ancêtres.* » [Ibid. : 66, je souligne] L'héritage des pères est alors non seulement accepté, mais revendiqué. Les protagonistes de son œuvre dramatique se distinguent en revanche par leur refus d'hériter, d'un ascendant tantôt ancestral, tantôt paternel.

Liens et affranchissements: biologiques, spirituels

Volet initial de la *Trilogie de Pâques* paru en 1985, *Le Printemps* raconte, comme le résume l'auteur, « [...] l'aventure d'une « génération » d'hommes et de femmes ayant eu vingt ans autour de l'an 1500 » [2015 (1975) : 11], parmi lesquels se détachent Bartolomé de Las Casas, Luther, Michel-Ange et Copernic. Il s'agit en effet d'un kaléidoscope historique dont les tableaux couvrent le demi-siècle qui sépare 1492 des années 1540. Si ces quatre personnages occupent la scène au motif de leur contribution décisive à l'Histoire, ils partagent sous la plume de GUÉNOUN ce trait personnel dont les premières répliques de trois d'entre eux contiennent d'emblée l'indice : ils y prononcent le mot « père » [1985 : 36, 37, 64]. De surcroît, Bartolomé se présente lui-même comme enfant et comme fils :

BARTOLOMÉ, *enfant* : Lorsque l'Amiral [Christophe Colomb] est revenu des Indes la première fois, *j'avais neuf ans.*

[...]

Alors, nous avons vu passer le cortège.

Difficilement, parce que la foule était serrée, et *on était petits.*

J'ai eu de la chance : *mon père* s'intéressait beaucoup à cette expédition, il était là,

je suis monté sur ses épaules. [Ibid. : 36-37, je souligne]⁴

Luther en fait autant quelques scènes plus tard, à l'âge de 22 ans, en se remémorant son adolescence :

Je vais étudier le droit : bientôt.

Je pensais bien voir le sourire de *mon père*. Hé, *mon père allemand*, ton fils va bien aux études : je suis maître.

Hans Luther ne sourit pas. Il voit que *son fils* sera bientôt juriste.

[*Ibid.* : 64-65, je souligne]

Dans l'intervalle, le père de Bartolomé s'est engagé dans le deuxième voyage de Colomb, dont il revient avec un esclave indien qu'il offre à son fils [*ibid.* : 45]. Or ce dernier va libérer le malheureux et entreprendre à son tour le voyage des « Indes », pour y mener une action diamétralement opposée à celle de son père : non plus asservir les « Indiens », mais leur venir en aide ; il ne cessera plus de les défendre, sur leur propre continent comme auprès des puissants d'Europe [*ibid.* : 127-128]. L'émancipation filiale est patente :

Mon père a fait partie d'une des premières expéditions. Il est revenu quand j'avais quinze ans. Il m'a tout raconté. / Après, j'ai voulu m'inscrire. [...] *J'étais soldat, et puis je ne veux plus. Maintenant je suis prêtre.*

[*Ibid.* : 77-78, je souligne]

C'est aussi par un refus d'ordre que se signale très tôt Michel-Ange : « Ce que vous me demandez, je ne peux pas le faire. Je ne sais pas le faire. Je ne le ferai pas » [*ibid.* : 79]. Et à qui s'oppose-t-il ainsi ? Au pape Jules II, qu'il appelle maintes fois « Très Saint-Père », tandis que celui-ci l'appelle « petit » [*ibid.* : 78-79, 81]⁵... Père de Michel-Ange, Jules aurait d'ailleurs l'âge de l'être ; le texte ne manque pas d'indiquer qu'ils ont respectivement 65 et 33 ans. Leurs échanges alterneront disputes et réconciliations durant toute la pièce.

L'affrontement de Luther et de l'Église connaît moins de moments de répit. Il s'incarne par excellence au tableau 21 dans un duel verbal entre Luther et le Cardinal Cayetano, commis du pape Léon X (Jean de Médicis). Si le moine respecte à plusieurs reprises l'adresse protocolaire au « Père » (Père tout court ou Révérendissime), le texte n'en cultive pas moins de nouveau la référence paternelle indépendamment de la formule obligée. Après avoir interpellé d'entrée le rebelle par « mon fils », Cayetano lui déclare qu'il vient l'entendre « paternellement » [*ibid.* : 146-151]. Cependant Martin Luther évoque son père biologique, Hans Luther, au moyen de la même locution, soulignant le parallèle

entre les deux relations: «Mon père. Que dira mon père si je tombe» [*ibid.*: 150]. La lettre minuscule par laquelle commencent les trois occurrences suivantes du mot «père» adressé au cardinal [*ibid.*: 151-152]⁶ renforce encore le rapprochement, d'autant plus que Luther se met alors à tutoyer son supérieur.

Le quatrième protagoniste enfin, le chanoine Copernic, était promis au rang d'évêque d'Ermland à la mort de son oncle, figure paternelle reconnue. Mais on comprend très vite [*ibid.*: 85] que sa découverte astronomique, qui bouleversera plus que la science et la doctrine catholique, l'empêche de prétendre à pareil honneur dans la hiérarchie de l'Église. Bartolomé de Las Casas, Luther, Michel-Ange, Copernic: ces piliers de la pièce comme de l'Histoire repoussent donc tous quatre, d'une manière ou d'une autre, les injonctions reçues de la part de ceux que le texte désigne avec insistance, au sens biologique ou spirituel du terme, comme leurs pères. Bien que ces personnages dont ils contestent l'autorité — ou la paternité spirituelle — ne soient pas toujours plus âgés qu'eux, ils appartiennent tous d'un certain point de vue à la génération ou aux générations précédentes.

Deuxième volet de la *Trilogie*, *La Levée* connaît également ces deux filiations: le sens figuré ou spirituel quand Napoléon est désigné comme «le fils» de la Révolution [1989: 168]⁷, le sens propre ou biologique quand, par exemple, ce même Napoléon décrit en termes violents les rapports parentaux au sein de la famille royale d'Espagne:

NAPOLÉON: [...] Et le fils, bouffi de haine pour le père, pour la mère et l'amant de la mère,
méditant la disparition de ses père et mère [...]
détesté par sa mère [...]
vomi par son père [...]. [*Ibid.*: 153]

C'est que l'empereur a privé du trône Charles IV et Ferdinand VII, respectivement père et fils, lors de ce que l'Histoire nomme «l'entrevue de Bayonne» (1808). Le cas de filiation le plus complexe se situe au cœur même de la pièce, à l'intersection précise de l'Histoire et d'une relation intime gardée largement secrète. L'enfant, dont on a falsifié le nom du père dans le certificat de naissance, motive cette fois l'affirmation, de la part de la mère, Caroline, d'une rupture avec le passé, fût-il originaire:

CAROLINE: Le gosse? mais August n'est pas le père! [...]
Je ne veux pas de ce passé. Je le raye. Je suis déliée.

Je ne veux pas choisir ma vie pour un enfant.

Le gosse est à moi. *Il est affranchi de ses origines*. [*Ibid.* : 102-103, je souligne]

Si nous reviendrons à cette singulière occurrence, nous nous contenterons en revanche de retenir le parcours accompli par les protagonistes du troisième volet de la *Trilogie*, *Le Pas* (1992) : Serge [Eisenstein] « s'arrache à Moscou » tandis que Walter [Benjamin] quitte l'Allemagne nazie. GUÉNOUN rapproche le premier d'Abraham, qui « quitte sa terre », comme de Bouddha, Confucius, Moïse, Mahomet, Jésus, dont il relève qu'ils ont fondé une religion sur un départ du (d'avec le) lieu « où ils sont nés » [1992 : 16]. Soit un départ du pays de leurs pères, qui vaut une fois encore pour territoire de pensée.

L'impasse que, reprenant l'ordre chronologique, nous ferons sur les trois pièces qui suivent *La Trilogie*⁸ n'est pas due à une moindre pertinence. *X ou le Petit Mystère de la passion*, notamment, suit le seul évangile à commencer par la généalogie de Jésus-Christ, celui de Matthieu, où le « Fils de Dieu » s'y désigne lui-même maintes fois comme le « Fils de l'homme ». Et GUÉNOUN considère lui-même *Mai, juin, juillet*, chronique dramatique de la révolte estudiantine de 1968 telle qu'elle a affecté notamment les théâtres français, comme un « prolongement imprévu » [2015 (1975) : 7]⁹ de *La Trilogie de Pâques*. Arrêtons-nous plutôt là où la thématique de la filiation paraît *a priori* moins évidente. *Monsieur Ruisseau*, pièce publiée en 1997, porte fondamentalement sur des considérations à la fois musicales et théologiques. La figure du patriarche, pourtant, personnage éponyme ouvertement inspiré de Jean-Sébastien Bach (Ruisseau en allemand) qu'entourent ses trois fils et ses trois petits-enfants, y demeure centrale et l'importance de la filiation proprement dite se confirme à mesure que la question de l'autorité paternelle est thématiquée par les protagonistes eux-mêmes, en partie sur le mode de la dénégation, comme le révèle l'intervention de La Fiancée :

PHILIPPE : [...] Le père nous a rendus très libres
Ce n'est pas un dictateur
Il exècre l'autorité formelle
[...] le père a toujours laissé une liberté totale
À la condition
quand nous serions ensemble

de jouer ensemble
La Fiancée. et là
plus aucun choix possible
Philippe. Non, c'est vrai
là, vraiment aucun [1997: 19, 21]

L'hypothèse de la révolte contre cette autorité est ensuite ouvertement évoquée par les fils, Philippe, Fridmann et Chrétien, pour être aussitôt rejetée. C'est que le père a pour lui la «raison» trois fois martelée du bien ultime de ses enfants, fût-ce à leur insu :

FRIEDEMANN: C'est qu'il a raison
tout simplement raison
on peut avoir envie de se révolter
mais ça ne veut rien dire
la révolte n'est pas une valeur pure
*c'est : ce contre quoi on se révolte
qui vaut
là il a raison*

cette musique est irréfutable [...]
PHILIPPE: C'est devant nous, c'est plus moderne
que nous
ça nous tire
vous voyez, *le père nous a eus.* [*Ibid.* : 21, 22]

Monsieur Ruisseau regorge de propos sur les relations entre les générations. Ici, le cousin Georges déclare à Chrétien, en référence à son père, qu'il est «sa réplique même» [*ibid.* : 79]; peu s'en faut vu son prénom, qu'il ne soit «à son image»... Là, Friedmann raconte à son neveu que leur respectivement père et grand-père, tout comme aujourd'hui celle de son (autre) petit-fils, adulait sa voix de soprano quand il était enfant, avant que la mue virile ne rompe cet élan affectif : «quand j'ai perdu ma voix / il ne m'a plus entendu» [*ibid.* : 65]. La similitude relationnelle donne finalement lieu à un reproche contre le père, dont la double acception du verbe entendre marque bien la portée.

Si la cantate BWV 106 de Jean-Sébastien Bach — dont la structure musicale et l'interprétation déterminent toute l'action — recèle bien «une guerre / de l'ancien contre le nouveau» [*ibid.* : 95], la pièce de Guénoun déplace les lignes de l'affrontement. «La loi ancienne» [*ibid.* : 95] est représentée par le cousin Georges, Jacqueline et «Catherine

la documentaliste du lycée», nom sans doute révélateur, trois personnages dont l'énonciation, quant à elle assurément révélatrice, se fait chorale :

CATHERINE, la documentaliste du lycée : bien sûr je vois les choses à la façon ancienne

LE COUSIN GEORGES : mais l'ancien a du bon, Chrétien / ton père ne veut pas le voir

JACQUELINE : et toi tu lui ressembles

LE COUSIN GEORGES : ça oui tu lui ressembles [*ibid.* : 79]

La scène lors de laquelle Ruisseau transmet à son fils Chrétien son pouvoir de chef d'orchestre — dont la portée symbolique dépasse à l'évidence la stricte fonction — tout en justifiant son geste par les prérogatives de l'âge se montre emblématique de cette dynamique du renouveau :

RUISSEAU : il faut injecter
dans la cantate

tout ce qui vient de ton âge [...] c'est à toi de trouver
tu as l'âge

où l'on trouve [...] je suis fatigué [...] C'est à toi

de mener la répétition aujourd'hui [...] eh bien les temps changent
prends le clavier

dis que je l'ai voulu [*ibid.* : 50, 51, 53]

Cette dynamique n'opère pas forcément en sens unique. C'est en effet le père qui insiste ainsi, sur quelque quatre pages, tandis que le fils résiste longuement à prendre seul la main, appelant à une collaboration avec celui qu'il appelle de façon répétée « papa » [*ibid.* : 51, 52]. La rivalité entre les deux générations semble subsister en revanche sur le plan du pouvoir de séduction, du moins du côté paternel. À la jeune femme qui lui déclare qu'elle ne l'épousera pas, mais épousera son fils, le père répond en effet : « Je le sais / je ne peux pas m'y faire / je ne comprends pas / pourquoi il a son âge / votre amour / et pas moi » [*ibid.* : 105].

La composante familiale attire aussi l'attention dans l'adaptation pour le théâtre de *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*) d'Ernst Theodor Amadeus Hoffman, que Guénoun a publiée entre-temps, en 1987, sous le titre révérencieux d'*Un conte d'Hoffmann*. Si les adaptations de sujets empruntés

à d'autres auteurs ne sauraient être mesurées à la même aune que les créations originales, les modifications apportées à la source textuelle sont cependant particulièrement intéressantes. En l'occurrence, le dramaturge accuse le relief des rapports de filiation imaginés par le conteur en 1815. L'absence du père est évoquée — et creusée encore par le seul usage du pronom — dès l'*incipit* du texte dramatique¹⁰ : « Pendant la journée, on ne le voyait pas. Ma mère disait : il travaille. » [1987 : 13], tandis que dans le conte, la mention correspondante apparaît plus de quarante lignes après le début¹¹. Au cœur du drame proposé par le conte romantique, c'est également sur le mode de la séparation, du point de vue paternel cette fois-ci, que GUÉNOUN réécrit la destruction d'Olympia, l'automate à figure humaine que le professeur Spalanzani, son inventeur, faisait passer pour sa fille. À l'exclamation d'un scientifique blessé au sujet du coupable — « Le misérable Coppélius m'a ravi mon meilleur automate » — il substitue l'interpellation directe d'un père totalement identifié à la fiction qu'il s'est créée : « Laisse-moi ma fille ! Elle y est pour rien, lui fais pas mal ! [...] Laisse-moi mon petit enfant ! » [1987 : 132, 66]. Autre adaptation réalisée par Guénoun, *Ruth éveillée* (2007) se termine, ou peu s'en faut, sur la généalogie de David, comme le livre vétérotestamentaire de Ruth [Ruth 4, v. 18-22]. Mais la pièce, tenant compte du *Nouveau Testament*, complète la liste en énumérant la descendance de David jusqu'à Jésus, figure filiale déjà dont la présence a déjà été relevée plus haut. Cette adjonction met l'accent, parmi les nombreux épisodes de l'histoire biblique, sur les quelques versets [Ruth 4, v. 13-17] qui racontent le miraculeux enfantement grâce auquel Booz, malgré son grand âge, reçoit finalement de Ruth son fils Obed, soit une postérité. Une fois de plus, la filiation éclaire d'un jour déterminant une pièce « historique »¹² de Guénoun.

Abrégeons cependant la mise en série de ces textes dramatiques pour en arriver au dernier qu'ait publié l'auteur à ce jour¹³, en octobre 2012, *Le Citoyen*. Les textes des spectacles qui le suivent se présentent en effet davantage comme les matériaux d'un montage scénique et d'une performance. *Le Citoyen* confirme et enrichit la dynamique des schémas relationnels observés jusqu'ici, jusqu'à évoquer encore le fils de Dieu, « abandonné ». La pièce est régulièrement présentée comme une enquête visant à savoir comment, deux cent cinquante ans avant 2012 exactement, la parution de *l'Émile* et du *Contrat social*

a pu, sinon déclencher, du moins contribuer à des bouleversements sociaux et institutionnels tels que les «révolutions genevoises», séisme politique qui n'est pas étranger à ceux que connurent la France et l'Europe à la fin du siècle : à Genève, suite à «l'affaire Fatio» en 1707, les natifs et les habitants s'opposèrent aux citoyens et aux bourgeois, qui accaparaient les droits politiques, jusqu'à ce qu'éclate la révolution genevoise proprement dite en 1792. Or, de manière inattendue pour un sujet aussi public, c'est la relation non seulement privée mais précisément parentale — au sens ici encore à la fois propre et métaphorique — que chacun des six personnages vit en tant que père, mère ou enfant, qui détermine l'action. Pour cinq d'entre eux cette relation est marquée par la distance et le conflit, dont la résolution se dégage peu à peu comme l'objectif ultime¹⁴.

La filiation comme héritage critique

«Je me réclame ici [...] d'une double filiation, d'un héritage croisé, qui m'accroche à une ascendance «sémite», comme disait mon père, *c'est-à-dire juive et arabe à la fois* [...]» [2003 : 132, note 16], écrit Denis GUÉNOUN dans l'un de ses textes autobiographiques, en citant significativement René Guénoun, lequel assumait «cette filiation et cet héritage, tout en l'évaluant avec lucidité» [2018 : 8]. C'est de même comme une forme d'héritage ou de legs que la filiation spirituelle, qui peut évidemment redoubler la biologique, est présentée dans l'ensemble de l'œuvre, de façon récurrente. Les deux mots sont employés comme synonymes dans la plupart des cas, qu'illustre le parallélisme suivant : «c'est l'héritage d'une époque où [...]. C'est le legs d'un temps où [...]» [1998 : 66]¹⁵. Cette extension de la généalogie à la transmission d'un patrimoine ne se réduit pas à une simple métaphore. Elle introduit la notion de choix, déterminante. L'héritier présumé garde l'initiative d'accepter, éventuellement de revendiquer, ou au contraire de récuser l'héritage, tandis que la filiation, cela va de soi lorsqu'elle est biologique, demeure inaliénable dès lors qu'elle est établie, bien qu'elle puisse donner lieu à une évolution divergente. C'est ainsi que la laïcité s'est développée «à la fois par filiation et par rupture avec le christianisme.» [2003 : 133, note 7]

GUÉNOUN déprécie l'héritage qui, passivement reçu, ne fait pas l'objet du choix mentionné; il associe «hérité» à «institué» et à «non critique» [1998: 59]¹⁶. En toute logique, la même association préside à la réaction contre cette passivité; le «double legs» de ses parents, qu'il cultive, enrichit d'un «regard critique sur le judaïsme institué» [2018: 44] la fidélité aux sources de celui-ci. La grand-mère maternelle s'était déjà heurtée violemment à son propre père, ce qui ne l'avait pas empêchée de lui vouer «une vénération carrée. De lui nous descendions droit, lestés de notre intelligence, et surtout de notre morale sans ménagement ni compromis qui faisait *notre* marque.» [2002: 10]. Le père a fait preuve ensuite d'une capacité de remise en question qu'*Un Sémite* salue à plusieurs reprises, ainsi que *Trois soulèvements*: de la filiation et de l'héritage, «la fierté n'excluait pas la critique» [2018: 8]. Le fils et petit-fils exprime enfin en termes assez semblables son rapport à l'héritage spirituel:

mon éducation: juive dans ses héritages, laïque et républicaine dans ses considérants revendiqués [soit les positions du père] cette éducation [...] ne m'a certes pas retenu de me dresser en révolte contre mon père, qui n'était pas commode, et quelques autorités. Tout au contraire: c'est elle qui fournissait les armes et instruments de cette indocilité insistante.» [2003: 28-29]

C'est, dans ses présupposés égalitaires en particulier, la réaction proprement dite devant la tradition religieuse et sociale que GUÉNOUN reprend à son compte, en reconnaissant le pouvoir conféré par l'éducation qu'il a reçue. Sur le plan du judaïsme, il revendique l'héritage du *soulèvement*, dit-il, reçu auparavant par un père dont il endosse les positions athées et communistes [2018: 15]. De ce point de vue, le geste d'adhésion domine: «Mon père était fier du parti. J'étais fier de sa fierté.» [2002: 70] La révolte filiale s'exerce ainsi à l'échelle de plusieurs générations dans l'histoire de la famille. L'évolution linguistique de cette histoire, telle que René la résume à Denis, ne manque pas de faire écho à la continuité paradoxale du mouvement de rupture décrit:

Ton arrière-grand-père parlait arabe. Ta grand-mère, arabe et français. Moi ton père, français, un peu d'arabe. Toi, français, voilà tout. Tu as rompu avec ce monde, tu es l'enfant d'ailleurs et d'après. [*Ibid.*: 24]

L'accent aigu, élément distinctif de la langue française¹⁷ que Denis Guénoun ajoute au «e» de son patronyme — conformément à la

prononciation indiquée par son père — reflète à sa manière, discrète mais immanquable, la dernière phase en date de ce parcours¹⁸.

Chez les personnages de fiction, la révolte filiale agit plus rapidement. La majorité des pièces de l'écrivain qui constituent son « théâtre historique » sont animées plus ou moins profondément par des conflits d'ordre générationnels. Leurs actions mêmes procèdent pour la plupart de remises en question du *statu quo ante*, d'arrachements féconds à la voie tracée par la génération précédente, qui s'opposent explicitement à l'attitude de certains, « indifférents, rangés, soumis, coulés dans les opinions de papa. » [2012 : 19] Le même texte, *Mai, juin, juillet*, affirme que « désormais, l'accès à [l']héritage passe par une entreprise de ressaisissement » [*ibid.* : 98]. Accepter un héritage spirituel ou ne pas le faire, et en quels termes, tel apparaît donc l'une des questions majeures de l'œuvre guénounienne. Elle permettrait d'articuler une lecture critique de la plupart des textes : les pages qui précèdent en ont esquissé quelques-unes, en vue d'études ultérieures. Dans le présent défrichage du sujet, je me contenterai en effet d'approcher le phénomène de manière globale, sous un angle poétique d'abord, autobiographique ensuite, allégorique enfin.

Un ressort poétique

« Dans le poème dramatique il faut que le poète s'explique par la bouche des acteurs ; il n'y peut employer d'autres moyens ». Lorsque le poète dramatique choisit de surcroît d'exploiter le matériau que lui livre l'Histoire, la prescription de l'Abbé D'AUBIGNAC dans *La Pratique du théâtre* [1657 : 97], le contraint doublement : l'Histoire, il est d'usage d'en rendre compte à travers la forme narrative, qui ménage la distance temporelle et réflexive nécessaire à l'entreprise de configuration, objectivante et synthétique, des récits en question. Cette distance travaille en principe à éloigner l'action historique du foyer de sa représentation verbale, soit tout le contraire d'un geste qui donne la parole aux « acteurs » de l'Histoire. Comment donc configurer l'Histoire dans un « poème dramatique » ainsi composé ? GUÉNOUN [2005 : 56, je souligne] se pose la question en rappelant précisément la conception classique de l'action dramatique : « L'action dramatique s'organise à partir de

l'équilibre, du couplage de *deux forces antagonistes, assez équivalentes* pour se tenir un moment mutuellement en respect.» Qualifiant les forces antagonistes, soit les voix du dialogue, l'adjectif modalisé en dit long : bien que propice à l'échange, l'équivalence entre les interlocuteurs en présence est à éviter au-delà d'un certain degré ; les forces risqueraient de se neutraliser l'une l'autre. Les dialogues entre maîtres et valets, chez Marivaux, répondent à cette exigence : en partie nourris par l'inégalité des forces en présence, ils préparent souvent très longuement un échange entre pairs qui trouvera dans le « mariage des rivaux », selon la formule de Michel Deguy, un terme beaucoup plus rapide. Dans *La Levée*, les « relations duelles » [2015 (1989) : 7], qui occupent une large part de l'échange dramatique, sont précisément composées de manière à ne jamais se réduire à des « équivalences ». Si l'auteur constate la caducité de l'exigence conflictuelle dans le théâtre contemporain, son écriture dramatique ne jette pas le bébé dialogal (Anne REBOUL [1985]) avec l'eau du bain actantiel : elle continue de privilégier le couplage de forces antagonistes *assez inéquivalentes* pour dynamiser le dialogue et, par suite, l'action.

L'antagonisme entre père et fils comporte ce léger déséquilibre dans la parité qui convient pour y exceller, à commencer par l'impulsion rebelle initiale, qui semble toujours revenir au plus jeune. La révolte des fils, ou plus largement des enfants, recèle un puissant ressort dialogal, et plus largement poétique, sinon musical. Le personnage éponyme de M. Ruisseau, dont le nom traduit littéralement celui de Bach, en énonce ainsi le programme : « vous entendrez père et fille / ça sonne » [1997 : 30]. La récurrence de ces antagonismes intergénérationnels témoigne de leur efficacité dans le genre comique depuis la *commedia dell'arte*. Dans l'œuvre dramatique de Guénoun, la puissance du ressort tient en outre au fait que le rapport de filiation se manifeste à plusieurs niveaux dans le dialogue : lorsque la filiation (ou la paternité) est effective, biologique, mais aussi lorsqu'elle est figurée, métaphorique ; lorsque le dialogue met aux prises des personnages de générations différentes, mais aussi lorsque la différence générationnelle ou le traitement de l'héritage fait simplement l'objet du discours.

Dans *Paysage de nuit avec œuvre d'art*, par exemple, un père et son plus jeune fils se disputent de manière posthume dans le rêve (probablement) de celui qui en est respectivement le fils puîné et le

frère, seul de la famille à avoir échappé à une tuerie lors d'une récente guerre civile. Or ce dialogue, intergénérationnel donc, porte de surcroît largement sur des questions de génération, dont chacun fait grief à l'autre. «Je trouve incroyable que cette génération soit si planquée, si pantoufle !», «Pour ça j'ai crevé / pour que mon sale même mariolle buté de merde vive et meure comme il l'entend dans une histoire humaine qui ressemble à un récit avec sens» [1991 : 30, 35], se plaint le père en reléguant significativement son interlocuteur à la troisième personne. Et le fils de répondre «Foutaise» avant d'assimiler, sans plus de considération familiale, le père à toute sa génération : «Toutes vos idées sont : vagues, et vides» [*ibid.* : 31, 36]. Ensuite, ce sont deux frères qui se reprochent mutuellement leur attitude devant ce que leur père, le même, leur a «légué» : «A cela j'ai voulu être fidèle», déclare Just ; «Tu l'imitais trop», lui répond Hugo [*ibid.* : 62-63]. Un tel échange pourrait parfaitement personnifier le dilemme d'un unique sujet. L'hypothèse du dialogue intérieur rejoint d'ailleurs une réflexion que l'auteur attribue à l'un de ses personnages dans *Tout ce que je dis* : «Une âme qui pense ne fait rien d'autre que dialoguer, d'elle à elle ; affirmer, et aussi dire non.» [2008 : 58] Nul ne le sait mieux que Guénoun : penser en profondeur, c'est argumenter contre soi-même.

L'exclusion autobiographique (un jeu ?)

Que l'évaluation d'un héritage spirituel vaille pour question fondamentale dans l'œuvre dramatique de Denis Guénoun, mais aussi chez l'homme ainsi nommé (partiellement par lui-même), l'examen de la notion même d'héritage l'a montré. L'expérience de l'écart entre les origines algériennes et juives, d'une part, et l'environnement vécu, français et majoritairement chrétien ou athée, d'autre part, aura sans doute exacerbé la vitalité de ce «ressaisissement»¹⁹. Il ne s'ensuit pas nécessairement que la thématique de la filiation où s'inscrit cette question recèle une résonance autobiographique. Et pourtant, les indices de cette dernière ne manquent pas. C'est en effet, parmi ses liens familiaux, du rapport à son père que Guénoun parle le plus dans les textes où il se retourne sur son parcours personnel ; à savoir *Un Sémite* (2002), la biographie qu'il consacre à René Guénoun (1912-1977), dont on a vu

combien elle pouvait se confondre avec la sienne, mais aussi la première des trois parties de *Trois soulèvements. Judaïsme, marxisme, et la table mystique* (2019), quelques passages de *Verticales dans l'horizon* (2018), où il porte un regard critique sur la tradition israélite héritée de ses parents, et *Scène* (2000), pièce de théâtre.

Un Sémite relève avec insistance l'absence du père [2002 : 16-18, 46, 56, 60, 65], qui a été tenu longtemps éloigné de sa famille et de son fils aîné, frère de Denis, en raison d'un emprisonnement à l'étranger, puis de la guerre. Le biographe y confirme, par l'usage empathique des pronoms déjà aperçu, une attitude à son égard plus admirative que révoltée : il s'adresse à son père comme s'il était son contemporain, à la deuxième personne, pour l'encourager avec tendresse : « Encore un an. Patience, papa. », « Mais, papa, moins d'une semaine de guerre encore. » [Ibid. : 59, 63] ; davantage, il restitue souvent l'expérience paternelle à la première personne, sans guillemets, notamment l'éloignement subi : « Le 29 [avril 1945], Yves fait ses cinq ans, sur cinq anniversaires j'en ai vécu un seul près de lui. » [Ibid. : 62] C'est sur un rapprochement semblablement identificatoire que se concluent deux chapitres, lorsque le fils fait remarquer que l'Algérie est le pays de l'enfance paternelle comme de la sienne et lorsque, en écho au titre de l'ouvrage, il se désigne lui-même par le terme a priori identifié à son géniteur : « un Sémite de plus » [ibid. : 81, 67]. Dans *Trois soulèvements*, en vue de la « compréhension de cet homme, de son legs et de son âme », il ne tente rien de moins que de « reconstituer sa pensée » [2018 : 26, 31], parfois à la première personne encore. Intitulé « Le corps de mon père », le premier des vingt-sept chapitres ne cache pas la révérence filiale, tant sur le plan physique que relationnel : l'abord du personnage décrit est à la hauteur de sa silhouette. Par ailleurs, c'est sans doute plus courant, Guénoun a dédié deux autres pièces respectivement à ses parents (*L'Énéide*)²⁰ et à sa fille (*Le Citoyen*). Il n'y a pas lieu cependant d'entreprendre ici une démarche critique que seul Denis Guénoun pourrait en définitive mener à bien. Mon propos se limitera à éclairer le paradoxe que constitue l'hypothèse autobiographique en pareilles circonstances, relative à la thématique de la filiation dans le corpus dramatique considéré.

L'implication de la voix auctoriale dans l'écriture dramatique, telle que l'expose Guénoun, diffère singulièrement de la conception que semblent partager les théoriciens depuis Platon. Dans *La République*,

l'énonciation dramatique tient à ce que le poète « parle sous le nom d'un autre », tel « un autre que lui-même » [PLATON 1966 : 145-146]²¹ ; le même poète, on l'a vu, « s'explique par la bouche des acteurs » pour d'Aubignac et se fait le « véhicule » ou le « conducteur d'une transmission qui le traverse » pour Mairet — GUÉNOUN cite ce passage de la préface de *La Silvanire* (1630) dans *Actions et acteurs* [2005 : 36]. Nombre d'auteurs dramatiques contemporains, Michel Vinaver par exemple, situent leur voix en position de relais — soit de retrait — énonciatif, position qu'ils privilégient au sein du dispositif textuel. Denis GUÉNOUN, en revanche, parle à ce propos d'exclusion : « Le drame est donc ce poème qui fait taire la voix du poète, du moins en apparence. C'est le poème dont le poète est exclu [...] » [*ibid.* : 34]. Il évoque même « l'excision que le poète a opérée de sa propre parole », dont « la faille qui sépare les répliques » représente « la cicatrice » [1998b : 25]. Qu'il observe par ailleurs plus précisément une « aphonie (jouée) du poète » [2005 : 45]²², où prime le jeu consenti, n'estompe guère la violence des termes cités plus haut, d'autant moins qu'il reconnaît parallèlement au poète dramatique une activité de création profondément personnelle :

il est aux prises avec son « monde », avec son âme, si ce n'est plus avec sa muse. Son travail est intime, il touche à l'agitation intérieure, au forage des terres du dedans. [...] Bref, le poème [dramatique] sort d'une âme singulière, qu'il exprime ou qui l'exprime. [*Ibid.* : 35]

Là où d'autres se plaisent à exploiter un opportun biais expressif, GUÉNOUN semble donc éprouver d'abord la double énonciation dramatique comme un empêchement de la voix de l'auteur.

De cette vision théorique, son œuvre dramatique porte-t-elle la trace ? Trois pièces au moins semblent défier l'exclusion initiale, chacune par l'entremise d'une figure auctoriale plus ou moins transparente²³. Dans *Mai, juin, juillet*, une femme se déclare « l'auteure de la pièce ici représentée » [2012 : 52]. Dans *Tout ce que je dis. Deux acteurs*, dialogue largement théorique, le second membre du duo rappelle que, selon Giraudoux, l'auteur d'un texte dramatique, « c'est l'acteur qui ne joue pas » [2008 : 16], négation qu'il présente comme une impossibilité pour qui écrit sous forme dialoguée :

l'écrivain ne peut apparaître,
mais seulement deux qui parlent
dans les mots qu'il a ordonnés [*ibid.* : 17]

Ce personnage a toutefois reçu pour prénom celui de l'auteur, Denis²⁴, à l'instar du personnage central de *Scène*, qui s'appelle tout simplement Denis GUÉNOUN :

Pour mieux parler ici de choses qui le touchent de près — enfance, famille, pays — il [l'auteur] se met en scène, directement, concrètement, mais, d'entrée de jeu, s'efface, se met en congé, fait le mort : quelqu'un, du même nom que lui, dort dans *Scène*, sur scène. Ou, plus probablement, hors d'elle. [2000 : 7]²⁵

S'il dort toujours à la fin de la pièce, il connaît trois avatars bien éveillés dans le cours de l'action, nommés respectivement Denis, Moi et Moi enfant. Ce dialogue, à l'évidence non réaliste mais fidèlement autobiographique dans les éléments qu'il agrège, réunit cinq générations, dont les didascalies détaillent l'entrée en scène, des grands-parents paternels et maternels de Denis jusqu'aux petits-enfants de son frère Yves. Il bute en particulier sur l'impossible annonce, récurrente et toujours tronquée, de la mort du père²⁶. C'est que l'annonce réelle, faite en 1977 par Patrick Le Mauff, ami de Denis Guénoun et personnage de la pièce, écrit l'auteur,

[a] fait basculer ma vie dans l'irréversible de la chute. L'annonce de Patrick est suspendue au point exact de la césure, avant que je tombe hors de l'enfance, et n'entame le long calvaire. [Ibid. : 32]

Discours didascalique à l'appui, le poète dramatique pallie ainsi d'une certaine façon — ou contourne — l'empêchement fondamental signalé par le théoricien-autobiographe.

Scène paraît dès lors emblématique de la relation entre père et fils qui « dort » de même sous tant de pièces du corpus « historique » de Guénoun. À la lumière de ce texte, le choix paradoxal du genre dramatique, le moins autobiographique assurément, pour configurer d'éventuelles relations personnelles de filiation trouve une motivation dans son paradoxe même : à la fois exclusion et délégation de la voix auctoriale, la double énonciation dramatique offre à la démarche autobiographique un espace qui s'ouvre d'emblée à l'altérité des protagonistes. Pour son auteur, le dialogue théâtral (re)joue à la troisième personne ce que la première ne saurait peut-être exprimer — quand aux yeux de l'enfant, par exemple, doublement le père *manque* : qu'il fasse pour lui défaut par son absence, par sa mort ou par des manquements contre lesquels se dressera la révolte. L'exclu du jeu dramatique peut y faire retour sans

cesser tout à fait de l'être : comme Denis Guénoun dans l'évocation théâtrale de son enfance, il est sur scène tout en restant hors d'elle.

Le paradigme du printemps: biologique, théologique, politique

Si la révolte des fils anime le théâtre de Guénoun, pièce après pièce, elle ne saurait avoir lieu sans la résistance, active ou passive et parfois même bienveillante²⁷, des pères. Elle s'inscrit en ce sens dans un projet dont *La Levée* (1992), éclairée par le commentaire de l'auteur, me semble fournir l'une des clés. Dans cette pièce, d'une liaison entre l'allemande Caroline Michaëlis et le français Jean-Baptiste Dubois-Crancé naît l'enfant mentionné plus haut, à l'ascendance paternelle troublée, rompue même aux yeux de sa mère : « il est affranchi de ses origines ». Ce garçon — c'est un fils — meurt très jeune, quelques années seulement après sa naissance, qui a été attribuée à un père de substitution.

Cet amour entre un jeune combattant de l'armée révolutionnaire et la future égérie du groupe d'Iéna, dont était né *un enfant sans avenir*, s'imposa à mes yeux, dans l'instant, comme une frappante *allégorie* de la relation entre révolution et romantisme — entre France et Allemagne de ces temps agités. [2015 (1989): 5, je souligne]

C'est en pareils termes en effet que Guénoun rapproche ici deux relations qui ne portèrent pas les fruits dont on aurait pu rêver. Condamné à rester doublement *infans*, privé de parole par son jeune âge puis par la mort, ce fils²⁸, qui n'entre d'ailleurs jamais en scène, se présente comme le négatif des fils dont j'ai tenté de dégager la sérialité : allégorie d'une politique et d'une esthétique avortée, cet « enfant sans avenir » inverse les propriétés non moins allégoriques, dans le reste de l'œuvre, de tant de vitalités révoltées. Celles-ci étant pour la plupart masculines, il est d'autant plus remarquable que la mère du même enfant en fournisse l'un des exceptionnels contre-exemples féminins.

Or le traitement allégorique des personnages, rappelle l'écrivain, constitue précisément l'une des caractéristiques du théâtre historique :

Pour un théâtre portant sur l'histoire [...] la première manière consiste à figurer le devenir commun par le destin d'un individu. Il s'agit alors

d'exprimer une époque, ou une tendance dans l'époque, ou un conflit de tendances, à travers un personnage qui les représente. Le héros est une allégorie. [*Ibid.* : 10]²⁹

En l'occurrence, l'écriture désindividualise le processus. Au héros allégorique, elle préfère une constellation de personnages, une collectivité. Un objet même peut y participer, telle la boîte de Goethe qui traverse toute *La Levée*, où elle « figure » le rapport entre Français et Allemands, comme entre art et politique [1997 : 56]. La révolte des fils figure alors, par synecdoque comme par analogie, des mouvements d'une autre envergure, qui résistent à la perpétuation de l'ordre ancien, quand ce n'est pas plus prosaïquement au *statu quo*, et prônent un arrachement fécond à la situation héritée. C'est justement, pour Tzvetan Todorov critique de Guénoun³⁰, ce qui distingue ces personnages des « héros de l'ancienne épopée », d'un Achille ou d'un Pâris :

Les nouveaux héros, eux, ont la conscience d'être *confrontés* à une puissance : c'est *l'interprétation courante* de l'Écriture, pour Luther ; du système solaire, pour Copernic ; c'est la volonté des papes, pour Michel-Ange ; les massacres perpétrés en Amérique, pour Las Casas. [...] Un écart s'instaure entre des individus et leur communauté, qui était impensable dans l'ancienne épopée. [TODOROV 1985 : 11-12]

La force de ces écarts tient donc à ce que les conflits personnels motivant le dialogue dramatique ont une résonance collective qui relève de l'Histoire, de celle en particulier qu'ont écrites plusieurs mouvements insurrectionnels majeurs, tant politiques qu'artistiques, culturels ou théologiques : de la Renaissance européenne aux événements de mai 68, en passant par la Réforme, la Révolution française et le premier romantisme allemand, les Révolutions russe et mexicaine, la révolte ouvrière dans l'Allemagne de 1929, sans oublier la révolution rousseauiste et les « révolutions genevoises » de la fin du XVIII^e siècle, auxquelles Rousseau a contribué.

C'est en outre à la jeunesse que GUÉNOUN associe l'insurrection des personnages. Le geste, quasiment systématique, ne survient pas seulement là où l'attend le plus, dans *Mai, juin, juillet* par exemple, où les étudiants affrontent en particulier Jean-Louis Barrault et Jean Vilar. Dans *Monsieur Ruisseau* aussi, montre Thomas Dommange, la cantate BWV 106 de Bach — dont l'interprétation occupe le cœur de l'action et dont la pièce même suit la structure musicale — a comme enjeu

central, pour la communauté des croyants, l'avènement d'un «nouveau temps» figuré par «une voix d'enfant qui appelle l'avenir» [1997: 134]. C'est bien sûr le temps de la «nouvelle alliance», scellée par la mort et la résurrection du Fils divin, dont le message révolutionnaire intervient dans tous les pans génériques de l'œuvre³¹.

Une telle déclinaison métaphorique érige le printemps en paradigme du renouveau. «Un printemps, une levée». [2015 (1989): 12]. Si GUÉNOUN a renoncé à ce que le premier volet de la *Trilogie de Pâques* s'intitule *L'Hiver finira!* [2015 (1975): 7], il interroge cette prédiction — à moins qu'il ne s'agisse d'une injonction — dans le quatrain placé en exergue du second volet, *Pas*:

L'hiver pour tous finira ?
Viendront l'Exode, la Pâque ?
le printemps, la Levée, le pas hors du pays des morts,
le nouveau ?

Le paradigme du printemps s'exerce en réalité dans tous les champs — politiques, artistiques, politiques, culturels —, où le polygraphe aime à faire pousser en liberté ce qu'il nomme lui-même la métaphore végétale: «*La Levée* reprenait donc à dessein la métaphore végétale, mais réinvestie par le thème insurrectionnel, militaire, et par la résonance philosophique de l'*Aufhebung* romantique, que Derrida nous avait appris à traduire par “relève”.» [2015 (1989): 53]. On la cueille aussi, cette métaphore, à la fin de *Ruth éveillée*: au sujet de la postérité inespérée de Booz, la pièce se réfère par trois fois à «l'arbre», en faisant l'ellipse de l'épithète «généalogique» [2007: 41-43]. Le poème dont elle s'inspire, «Booz endormi» de Victor Hugo, liait déjà le chêne à une vitale ascension: «Une race y montait comme une longue chaîne»³². Du *soulèvement*, terme récurrent dans l'œuvre de GUÉNOUN jusqu'à l'un de ses derniers titres, le mouvement ascendant importe. «Le mai de la vie est le remontement de la sève», déclare le personnage féminin qui porte le nom de ce mois symbolique dans *Mai, juin, juillet* [2012: 183], où le soulèvement caractérise les premiers insurgés de 1968: «c'est toute la jeunesse étudiante, qui s'est soulevée» [*Ibid.*: 31]³³. Il résonne toujours en 2017 dans *Soulever la politique* à quelques encablures de la fin du spectacle, quand en réponse à leur propre question («Encore un printemps, qui désormais hiberne?») les acteurs, jeunes, témoignent de leur espérance — en l'occurrence dans le vote planétaire. Soit l'«acte

par lequel tous les protos-humains, en prévenance et amitié à l'égard de toutes espèces qui les croisent, animales ou végétales, choisissent de se prononcer ensemble, partout, en quelque lieu qu'ils se trouvent, où qu'ils vivent, sur la vie qu'ils ont en dépôt, ce trésor à eux et elles confié.» [2017: 77-79]

Tous genres confondus, l'œuvre de Guénoun fait ainsi preuve d'une foi déterminée autant que patiente en la *relève*. Relisons Bartolomé dans *Le Printemps* :

Alors, nous avons vu passer le cortège.

Difficilement, parce que la foule était serrée, et on était petits.

J'ai eu de la chance : mon père s'intéressait beaucoup à cette expédition, il était là,

je suis monté sur ses épaules.

Dans son existence tout comme ce jour-là, le fils a bel et bien vu plus loin que le père. Au risque de ressembler aux nains de Bernard de Chartre sur les épaules des géants, les nouvelles générations — au sens le plus large — ne finiront-elles pas par suivre son exemple ? L'espérance s'appuie sur l'hypothèse luthérienne de la Révolution³⁴, telle que la formule Denis GUÉNOUN [2009: 298] : « il n'est d'autre instance théologique (d'autre présence divine) que la communauté assemblée ». Plutôt que l'unicité du Père, la pluralité des pairs : c'est la condition d'une fructueuse fraternité.

Notes

- 1 Respectivement : Shakespeare et Marlowe ; Büchner, Grabbe, Goethe et Schiller ; Dumas et Hugo.
- 2 Du moins après *Le Règne blanc*, sa deuxième pièce. « Elle [la thématique érotique] est présente dans tout ce que j'ai produit, et un regard fin ne manque pas de la percevoir » [*Ibid.*].
- 3 Daniel LEMAHIEU [2008] confirme cette perspective chez Guénoun : « Au cours de ses réalisations s'affirme une écriture soucieuse de raconter en forme de fresque le phénomène des générations artistiques. »
- 4 Bartolomé de Las Casas avait effectivement 9 ans lors de cet événement.
- 5 Sur la métaphore paternelle appliquée à Dieu lui-même, lire Denis GUÉNOUN [2018], « Sur la question du mythe ».

- 6 S'il s'agit là des aléas de l'édition, la typographie retenue par Actes Sud en 1985 ne manquait pas d'intérêt.
- 7 «LE PRINCE: [...] Certains pensent désormais qu'on n'a pas assez coupé avec la Révolution. / Napoléon en est encore le fils.
- 8 *X ou le Petit Mystère de la passion* (1990), *Paysage de nuit avec œuvre d'art* (1992) et *Lettre au directeur de théâtre* (1996). Je reviendrai brièvement sur *Paysage de nuit avec œuvre d'art* dans la section «Un ressort poétique».
- 9 À vrai dire, reconnaît GUÉNOUN [*ibid.*: 10 note 15], toutes ses pièces se «relient, en un sens plus ou moins étroit», à un projet «apparenté, par son rapport à une écriture directe de l'histoire», à celui de la *Trilogie*.
- 10 Le texte s'ouvre sur la lettre de Nathan à Clara et Lothaire, comme dans le conte allemand.
- 11 Non sans une mise en évidence d'un autre ordre: «Allons, maintenant, au fait. Hors les heures des repas, moi, mes frères et mes sœurs, nous voyions peu notre père. Il était fort occupé au service de sa charge.» [1987: 100]. Je me réfère à la traduction de Loève-Veimars (Garnier, 1843) que Guénoun donne en annexe de son adaptation.
- 12 Le Livre de Ruth se classe dans les «livres historiques» de l'Ancien Testament.
- 13 *Mai, juin, juillet* est paru en mai 2012.
- 14 Jérôme Thélot en livre une analyse interprétative parfaitement convaincante dans le présent ouvrage. Voir *infra*, «Pour une poétique du *Citoyen*».
- 15 J'opte ici quant à moi pour «héritage», moins juridique. Voir aussi [2018: 12, 13, 15, 17, 22, 23, 26, 29, 31, 44, 96, 120], etc.
- 16 Dans le cas présent, un mode de représentation théâtrale.
- 17 En français, l'accent aigu est déterminant sur le plan phonétique. Dans d'autres langues ayant recours à l'alphabet latin, il indique l'accent tonique (en italien) ou la longueur de la voyelle (en hongrois, etc.).
- 18 C'est l'occasion de rappeler que GUÉNOUN tient son prénom de son père, en hommage à Diderot [2018: 29].
- 19 Cf. *supra*, p. 7 [2012: 98].
- 20 «À René et Yvonne, là où ils sont» (cité dans *Livraison et délivrance*, 392). Deux parents instituteurs, ainsi que sa grand-mère paternelle.
- 21 *La République*, livre III, trad. de Robert Baccou. Paris: Garnier-Flammarion.
- 22 C'est à cette parenthèse que fait allusion celle que contient le titre de la présente section.
- 23 Le locuteur de *Lettre au directeur du théâtre* (2003), message épistolaire devenu monologue de théâtre, pourrait, *mutatis mutandis*, en prolonger la liste.
- 24 Le personnage le souligne lui-même: «Denis est aussi le prénom de qui a fourni,/Mis en ordre, écrit pour tout dire/Les mots ici prononcés»

- [2008 : 15].
- 25 Extrait de « Aller simple », préface d'Hervé Loichemol, metteur en scène de la création de la pièce à Ferney-Voltaire en 2000. Loichemol exclut à juste titre une interprétation onirique, qui réduirait l'action au rêve du dormeur.
- 26 Ce trait, dans un drame à certains égards « domestique », n'est pas sans rappeler *Le Fils naturel* (1757) de Denis DIDEROT, avec qui il partage, outre le prénom et une vocation de polygraphe, d'avoir « balancé entre la Sorbonne et la comédie » [1996 (1830) : 1407].
- 27 M. Ruisseau dans la pièce éponyme et Auguste dans *Le Citoyen*.
- 28 *Paysage de nuit avec œuvre d'art et Ruth éveillée* mettent aussi en scène ou mentionnent des fils décédés.
- 29 Voir aussi [1997 : 55].
- 30 Tzvetan TODOROV, « Un drame du temps présent », Denis GUÉNOUN [1985]. *Le Printemps*, p. 11-12 et 17.
- 31 En particulier dans les deux dernières parutions : [2018]. *Des verticales dans l'horizon*. Genève : Labor et Fides et [2019]. *Trois soulèvements. Judaïsme, marxisme et la table mystique*, même éditeur.
- 32 C'est l'un des poèmes de *La Légende des siècles* [1859] : « Et ce songe était tel, que Booz vit un chêne / Qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu ; / Une race y montait comme une longue chaîne : / Un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu. » Un roi, un dieu : il s'agit évidemment du Roi David et du Christ.
- 33 Cf. aussi : « cette foule, jeune, ardente, levée » [2012 : 27].
- 34 « La Révolution française est luthérienne, sans le savoir. » [1989 : 67].

Bibliographie

- D'AUBIGNAC, Abbé [2011 (1657)]. *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris : Champion Classiques.
- DIDEROT, Denis [1996]. *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres*, t. IV. Paris : Laffont.
- GUÉNOUN, Denis [1985]. *Le Printemps*. Arles : Actes Sud.
- GUÉNOUN, Denis [1987]. *Un conte d'Hoffmann*. La Tour-d'Aigues : L'Aube.
- GUÉNOUN, Denis [1989]. *La Levée*. Reims : Le Nuage de Magellan.
- GUÉNOUN, Denis [1991]. *Paysage de nuit avec œuvre d'art*. Le Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [1992]. *Le Pas*. La Tour-d'Aigues : L'Aube.
- GUÉNOUN, Denis [1996]. *Lettre au directeur de théâtre*. Le Revest-les-Eaux :

Les Cahiers de l'Égaré.

- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Relation, Entre théâtre et philosophie*. Le Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [1997b]. *Monsieur Ruisseau*. Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. « Le dénudement. Une invitation à la lecture de Talma », *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris : Circé/poche, p. 59-82.
- GUÉNOUN, Denis [1998b]. « Dialogue coupé », *Etudes théâtrales*, n° 13. Louvain-la-Neuve.
- GUÉNOUN, Denis [2000]. *Scène*. Chambéry : Comp'Act.
- GUÉNOUN, Denis [2002]. *Un Sémite*. Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2003]. *Après la révolution*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2005]. « Problèmes d'écriture orpheline », *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin, p. 53-64.
- GUÉNOUN, Denis [2007]. *Ruth éveillée (Nouvelle de l'arbre)*. Le Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [2008]. *Tout ce que je dis*. Le Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [2009]. « Sur une manière française », *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*. Paris : Belin, p. 287-309.
- GUÉNOUN, Denis [2012]. *Mai, juin, juillet*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- GUÉNOUN, Denis [2015 (1975)]. *Le Règne blanc*. www.denisguenoun.org.
- GUÉNOUN, Denis [2015 (1989)]. *La Levée. Trilogie de Pâques*, 2. www.denisguenoun.org.
- GUÉNOUN, Denis [2015 (1990)]. *X ou le petit mystère de la passion*. www.denisguenoun.org.
- GUÉNOUN, Denis [2017]. *Soulever la politique (Hypothèse-théâtre)*. www.denisguenoun.org.
- GUÉNOUN, Denis [2018]. *Des verticales dans l'horizon*. Genève : Labor et Fides.
- GUÉNOUN, Denis [2019]. *Trois soulèvements. Judaïsme, marxisme, et la table mystique*. Genève : Labor et Fides.
- LEMAHIEU, Daniel [2008]. « Guénoun », in CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.
- REBOUL, Anne [1985]. « Le texte de théâtre comme discours dialogal monologique polyphonique », *Cahiers de linguistique française*, n° 6. Université de Genève, p. 49-77.
- TODOROV, Tzvetan [1985]. « Un drame du temps présent », in GUÉNOUN, Denis [1985]. *Le Printemps*. Arles : Actes Sud.

POUR LA POÉTIQUE DU *CITOYEN*

Jérôme Thélot

La pièce de Denis Guénoun, *Le Citoyen*, créée le 1^{er} novembre 2012 à la Comédie de Genève, dans une mise en scène de Hervé Loichemol, a été publiée cette même année 2012 aux éditions Les Solitaires Intempestifs où elle est accompagnée de paratextes importants, dont celui de sa quatrième de couverture par lequel je commencerai ces remarques :

Un groupe de jeunes gens d'aujourd'hui se voit confier une enquête sur Jean-Jacques Rousseau. En 1762, deux de ses ouvrages sont condamnés par les autorités, à Paris comme à Genève, puis déchirés ou brûlés en place publique. Or, ces deux livres (*Émile*, et *Du Contrat social*), leur censure, et les luttes qu'elle provoque, joueront un certain rôle dans le déclenchement de deux révolutions : l'une qui renverse le régime politique à Genève, et l'autre, très considérable, la Révolution française. Ainsi, nos enquêteurs — emportés dans une intrigue pleine de coups de théâtre — doivent tenter de comprendre comment des livres peuvent bouleverser des sociétés humaines.

À la même époque, le célèbre écrivain demandait qu'on cesse de l'appeler par son nom, ou même son fameux prénom, mais qu'on le nomme seulement le « Citoyen ». Pourquoi ?

Si ce paratexte mérite qu'on s'y arrête, c'est pour sa *captatio benevolentiae* évidemment frappante, pour son art d'étonner par un grand paradoxe et d'attirer par une promesse excitante — où la manière de Denis Guénoun se montre assez héritière de celle de Rousseau. Le paradoxe est le suivant : deux livres, rien que deux livres dans un monde composé surtout d'illettrés, ont assez provoqué leurs quelques lecteurs et assez secoué, suite à leur censure, les institutions des sociétés où ils parurent, pour « bouleverser » ces sociétés jusqu'à provoquer leur révolution. Et la surprise promise est multiple : non seulement le

↪ notes, page 342

↪ bibliographie, page 342

lecteur-spectateur de la pièce aura droit à une « intrigue pleine de coups de théâtre », mais il viendra à découvrir par cette intrigue la solution improbable à ce problème étonnant auquel les personnages seront comme lui confrontés, ce problème de « comprendre » comment des écrits venus d'un particulier peuvent transformer du tout au tout des politiques historiques. Ainsi est annoncé en quatrième de couverture un phénomène qui serait sans doute inintelligible s'il n'y avait pour l'élucider ce moyen par excellence théâtral, le moyen de l'intrigue et du coup de théâtre. Entendons que ce n'est pas une doctrine formulée dans un discours conceptuel qui puisse expliquer un pareil phénomène, ce n'est pas un propos théorique ni historiographique qui puisse donner à comprendre qu'une cause aussi dérisoire — rien que deux livres — provoque des effets aussi énormes : pas moins que deux révolutions. Seule une pièce de théâtre dont il est dit que l'intrigue va « emporter » ses personnages, comme le lecteur lui-même sera du coup emporté par cet emportement, et comme les sociétés suisse et française ont été elles-mêmes emportées par leur révolution, seule une pièce de théâtre doit avoir assez de congruence avec ce phénomène de la *disproportion* entre la cause et l'effet pour en épouser la possibilité et en découvrir dramatiquement l'explication. Le théâtre seul est proportionné à la disproportion qu'il peut donc recueillir et donner à comprendre. Au « pourquoi » de l'improbable causalité il peut être répondu par le comment de la mise en intrigue. Ce qu'il est convenu de nommer en météorologie *l'effet papillon* par quoi le déplacement d'un insecte peut causer les dévastations des ouragans, est irreprésentable par la pensée discursive mais accessible à la production théâtrale. Le lecteur de la quatrième de couverture est invité à s'en remettre à cette production d'un sens non discursif, à cette représentation d'un irreprésentable. La promesse qui lui est faite dans cette *captatio benevolentiae* est donc celle d'une découverte *sublime* et d'un sublime de la pensée — promesse que celle-ci sera *emportée* c'est-à-dire transportée et conquise par l'intrigue, par l'emportement des personnages et des coups de théâtre. Et la clef de ce sublime sera livrée dans cet emportement : car il nous l'est suggéré de façon apéritive, cette clef aura affaire avec le nom de « citoyen » que Rousseau s'est donné tandis que ses livres ont commencé de modifier le monde. C'est dans ce nom de *Citoyen* que l'enquête annoncée rencontrera la vérité que le groupe de « jeunes gens » est

chargé d'inventer. *Citoyen* est le nom — propre et commun — par lequel se laissera ouvrir l'énigme de la causalité sublime.

On peut retenir au moins trois traits de ce paratexte introductif. Premièrement, l'enquête dont il va s'agir présuppose un préalable historiographique postulé sans examen : celui selon lequel « des livres peuvent bouleverser des sociétés humaines ». Deuxièmement, cette présupposition elle-même faisant de Rousseau un responsable, sinon le principal auteur de la révolution française et du changement de régime en Suisse, assigne aux enquêteurs une fonction archéologique de remontée de leur enquête aux conditions de leur situation présente, et fait de l'intrigue de la pièce un auto-examen de ce qui aura rendu celle-ci possible en tant qu'héritière de l'événement révolutionnaire. Troisièmement, la vérité de l'enquête se révélera dans un nom, dans le sens ou dans l'insensé de ce nom de « Citoyen ». Suivons l'un après l'autre ces trois traits dans le texte de la pièce.

Autant le paratexte est relativement prudent, qui mentionne que c'est la « censure » des deux livres de Rousseau ainsi que « les luttes qu'elle provoque » qui « joueront un certain rôle dans le déclenchement de deux révolutions », autant le texte que prononce Maxime, femme d'affaire chargée de commander l'enquête à l'agence d'Auguste, ne s'embarrasse d'aucune nuance dans l'affirmation de sa certitude quant au rapport de causalité entre les livres et la révolution. Et ce qui est non moins frappant est que son discours, comme tous ceux de la pièce, est en vers et en versets, alors que le paratexte est évidemment en prose :

Nous cherchons à comprendre
comment et pourquoi la publication de deux livres, coup sur coup, en
mai dix-sept cent soixante-deux
un court traité de philosophie politique,
(le *Contrat social*, c'est très célèbre)
et un manuel d'éducation des enfants, plus ou moins construit en récit,
(vous connaissez le titre, sans doute, *Émile*, c'est le nom d'un enfant,
imaginaire, qu'on élève et qui grandit au long de l'ouvrage)
a provoqué un bouleversement si violent dans la cité
dont l'auteur était natif,
et un affrontement si intense entre deux partis adverses,
qu'à la fin, le régime politique qui ordonnait cet État de longue date
s'est effondré. [2012 : 21]

Il est curieux que la femme qui parle ainsi porte le nom généralement masculin de « Maxime ». Et il est curieux qu'elle s'exprime en vers et en versets, comme tous les personnages de la pièce (d'ailleurs appelés, eux aussi, seulement par leur prénom¹). Mais le plus curieux est sa commande : « Pourquoi solliciter l'Agence ? », lui demande aussitôt Carlo, la tête chercheuse qui va travailler au service d'Auguste : pourquoi confier à un groupe de détectives spécialisés en « adultères, héritages, et crimes crapuleux » [*ibid.* : 23] une question de littérature ? En outre, on ne voit pas non plus — « la démarche étonne », dit Carlo [*Ibid.*] — pourquoi quelqu'un voudrait savoir, au juste, les motifs et les causes de cette causalité, ou, comme dit encore Maxime, « le processus / l'enchaînement des faits et raisons qui mènent à ces crises majeures, depuis une cause modeste — l'édition de deux livres, en quelques centaines de volumes / dispersés ». Et on voit encore moins *qui* peut avoir intérêt à commander cette enquête, et pourquoi à cette agence plutôt qu'à des historiens spécialisés. « Pourquoi cette enquête ? », demande Carlo, « Quel contexte, quel arrière-plan ? / Quels sont vos intérêts », et Maxime restera jusqu'à la fin parfaitement imperméable à ces questions : « Mais enfin », dit-elle, « je n'ai pas à répondre à cela » [*Ibid.*].

Ces étrangetés cumulées mettent le lecteur dans un état d'instabilité à la faveur duquel ses propres facultés d'enquêteur vont commencer à se mettre en mouvement. Car à son tour il ne peut pas ne pas deviner que sous l'enquête principale, du moins sous l'enquête visible et ostensiblement déclarée, se glissent plusieurs enquêtes apparemment secondes mais non moins exigeantes. En particulier, la double question se pose de savoir, d'une part, pourquoi ces jeunes gens adoptent la proposition qui leur est faite, acceptent cette enquête à laquelle ils ne sont nullement préparés, et, d'autre part, pourquoi l'auteur lui-même, Denis Guénoun, dont le nom accompagne le prénom sur la couverture du livre, combine les fils de cette intrigue, noue et renoue autour de l'œuvre de Rousseau et de ses effets historiques cette relation improbable d'une enquête invraisemblable. Toute une chasse à plusieurs lièvres s'invite à la faveur de ce prologue : et tout semble ici pris dans une irréalité troublante qu'on voudrait dissiper. Voici le lecteur aux aguets, embarqué dans un rôle analogue à celui des personnages, appelé comme eux à y voir plus clair dans cette affaire à peine croyable d'une histoire très lointaine.

D'autant que ces questions reposent sur ce préalable postulé d'un rapport de causalité aussi improbable que la commande de l'enquête. Pas un seul historien ne consentirait à prétendre, comme le fait ici Maxime, qu'un « processus » causal a conduit les sociétés française et suisse de la publication du *Contrat social* et de l'*Émile* à leur révolution. Aussi peu convaincu qu'on soit par la théorie d'un certain marxisme déterministe, de la relation entre infrastructure économique-sociale et superstructure idéologique, et aussi enclin qu'on soit, au contraire, à reconnaître aux forces de l'esprit une causalité irréductible à ses conditions historiques, il est tout de même difficile de présupposer comme le fait Maxime, et comme les détectives vont l'admettre, que le *Contrat social* et l'*Émile* ont fait la Révolution. « Les historiens ont montré, écrit Claude MAZAURIC [2012: 46], que l'on ne peut réduire la Révolution française, profond mouvement social et politique, à la seule réalisation d'un projet idéologique. » Et la thèse de Roger CHARTIER [1990] est classique, dans *Les Origines culturelles de la Révolution française*, selon laquelle ce n'est pas la pensée des Lumières qui a fait la Révolution car c'est la Révolution qui rétroactivement a fait la pensée des Lumières, — puisque cette thèse fut celle à la fois d'un Lakanal, montagnard, et d'un Mounier, monarchien. Voici ce que disait Lakanal dans son *Rapport sur le transfert des restes de Rousseau au Panthéon* [SWENSON 2012: 35]: « Tous les publicistes qui ont considéré J.-J. Rousseau dans son rapport avec la Révolution française ont surtout vanté l'influence du *Contrat social* et de ses autres écrits politiques. Mais les grandes maximes développées dans le *Contrat social*, toutes simples qu'elles nous paraissent aujourd'hui, produisirent alors peu d'effet [...]. C'est en quelque sorte la révolution qui nous a expliqué le *Contrat social*. » Et voici ce qu'écrivait pareillement MOUNIER [*ibid.*: 35]: « Ce ne fut point l'influence de ces principes qui produisit la révolution, ce fut au contraire la révolution qui produisit leur influence. » Mais Denis Guénoun a trouvé un intérêt qu'il faudra tout à l'heure débusquer — cela fait partie de *notre* enquête — à *faire comme si* deux livres avaient provoqué le grand séisme de notre histoire. Cette hypothèse préalable, à vrai dire, est elle aussi classique et a d'aussi nombreux modèles que le travail de désillusion qu'on lui a opposé. Depuis le livre paru en 1791 de Sébastien Mercier, au titre éloquent: *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, l'idée que les écrits politiques de Rousseau aient

joué un rôle décisif dans la préparation de l'événement révolutionnaire se trouve chez de nombreux écrivains, Tocqueville comme Michelet, Soboul comme Furet. Mais Denis Guénoun est allé puiser dans une autre source, que sa loyauté lui fait mentionner dans un autre paratexte de son livre.

À la scène 4 du troisième acte, une note en bas de page [GUÉNOUN 2012 : 61] vient référencer un propos de Kerry, l'amie australienne d'Ahmed, au sujet d'un obscur Abraham Gédéon Binet qui, à Genève quelques années avant l'affaire Rousseau, avait été injustement écroué trois semaines et avait alerté les Genevois sur l'irrégularité des procédés du Petit Conseil de la ville, réveillant en particulier contre les abus de pouvoir de celui-ci la conscience politique des bourgeois qui réclamaient davantage de démocratie. Le renvoi en bas de page, par une note érudite, du propos d'un personnage à sa source livresque, n'est pas commun dans la littérature de théâtre. En tout cas cette note mentionne le livre dans lequel l'intrigue de la pièce a trouvé ses états : il s'agit de *L'Affaire Jean-Jacques Rousseau*, par Édouard Rod, paru en 1906 à Paris, aux éditions Perrin.

Édouard ROD [1906 : VII] n'hésite pas à tenir des propos emphatiques — dès l'introduction : « Il n'est point excessif de dire que la condamnation de l'*Émile* et du *Contrat social* fut l'incident qui provoqua la fin du régime oligarchique dans la République de Genève, peut-être la chute même de cette République »². Ou dans la conclusion [*ibid.* : 269] : « Quand la République de Genève acheva de s'effondrer après un quart de siècle de haine civile et de convulsions, qui pensa que sa chute était le dernier terme d'un processus qu'avait inauguré la condamnation de Rousseau ? » Mais remarquons que *Le Citoyen* de Denis Guénoun ne se contente pas de relancer cette thèse d'une causalité idéologique entre les propositions de Rousseau et le changement de régime à Genève, il y ajoute en outre que cette causalité s'est aussi exercée en France. Ce dernier trait ne se trouve pas dans le livre de Rod, il est importé de la tradition de Sébastien Mercier qui voulut faire de Rousseau l'*auteur* de la Révolution, tradition chantée jusque par Gavroche dans *Les Misérables* : « ...c'est la faute à Rousseau ».

Je propose de considérer que la surcharge, dans *Le Citoyen*, de la thèse de Rod par celle de Mercier et de Gavroche, la surenchère dans l'hypothèse présupposée d'une causalité invérifiable entre deux livres

et deux révolutions, et l'emphase pour le coup théâtrale de cette présupposition dont l'historiographie a assez montré qu'elle n'est guère plausible, sont un symptôme de ce que l'enquête menée dans l'intrigue en dissimule une autre, et de ce que la chose cherchée par les enquêteurs n'est qu'une voie d'accès à une vérité tout autre, moins ostensible mais plus pressante. La présupposition qui désigne Rousseau comme l'*auteur* des révolutions française et suisse fait de l'enquête menée par Carlo, «tête chercheuse», par Ahmed, «chercheur», et par Kerry, la «jeune femme australienne» amie d'Ahmed, en même temps qu'une quête explicite sur la causalité idéologico-historique, une recherche implicite sur ce que c'est que ceci : un *auteur*, et, par suite, sur ce que furent, pour le dire dans le lexique de Rousseau, l'origine et le fondement de la démocratisation en sa situation présente, donc de la condition actuelle des enquêteurs eux-mêmes, dont l'enquête se révèle ainsi comme un effort de connaissance de soi. La pièce *Le Citoyen* n'entreprend de résoudre l'énigme qu'elle s'est explicitement donnée sur le fond de sa présupposition emphatique, que pour élucider à côté de cette énigme de surface une autre question implicite, plus urgente, celle de l'embarquement ou, selon le lexique de Denis Guénoun, celle de *l'emportement* des sujets d'aujourd'hui dans l'héritage révolutionnaire.

Aussi bien, qu'est-ce qu'un *auteur* ? Dans la langue de Mercier intitulant son livre : *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, le mot signifie un rapport de causalité éminente connotant l'idée de création. Ainsi parle-t-on de «l'auteur de la nature», et c'est de Dieu qu'il s'agit, ou de «l'auteur de ses jours», et c'est d'un père qu'il s'agit. Rousseau *auteur* fut-il le dieu et le père de la Révolution, ou, bien plutôt, les héritiers de cette dernière ne se donnent-ils pas des enquêtes improbables et des hypothèses invérifiables pour partir en quête non pas vraiment de théorie politique, mais surtout de *paternité* visible ou invisible ? La question peut se reformuler de la façon suivante : Carlo et Ahmed, et leur chef Auguste, et Maxime la femme à nom d'homme qui commande l'enquête, et Olga la «tour de contrôle» de l'agence [2012 : 19], et Kerry venue d'Australie ne sont-ils pas des *personnages en quête d'auteur* ? Et cette quête-ci, intriguant l'intrigue, n'est-elle pas le texte latent que recouvre à peine le texte manifeste de leur enquête commandée ? Un indice encore une fois paratextuel que cette question a au moins le mérite de faire valoir, c'est la dédicace du

livre avant la déclinaison des rôles : « *À ma fille* ». Celui qui a écrit cette dédicace est nécessairement l'auteur du livre : c'est Denis Guénoun qui parle ici et qui, s'adressant au monde, lui fait connaître qu'il est l'auteur d'une fille à laquelle il lui convient que soit dédié ce livre. Pourquoi faut-il que soit ainsi posée avant toute question fictive cette donnée première de la double paternité, parentale et littéraire ?

Toute la dernière scène de *Citoyen* est faite d'un dialogue impatient entre Auguste, le chef de l'agence, et Ahmed (dont à deux reprises il a été dit que Carlo prend soin de prononcer le nom avec son « h » : Ahmed). Or ce dialogue est l'affrontement d'un fils à l'indifférence de son père et sa réclamation sans retenue de l'amour paternel : « Si tu meurs, c'est moi qui viendrai te prendre et te porter. [...] Je ne partirai pas sans l'embrassement de mon père. [...] Je veux dormir sur ton bras, [...] Je t'aime. Je te veux. » [2012 : 150] Que Ahmed soit le fils d'Auguste, c'est ce que le début de la pièce ne laissait nullement prévoir, mais c'est ce qui a été révélé par Ahmed lui-même à la dernière scène de l'avant-dernier Acte : « Tout ce qui t'appartient m'appartient. Parce que je suis ton fils » [*ibid.* : 120]. Cette révélation explique rétrospectivement qu'Auguste fût très hostile, au début, à l'idée de Carlo d'embaucher auprès de lui ce garçon dont le nom arabe n'encourageait pas à deviner qu'il en était le père. Ce qui se décensure dans la dernière scène, c'est donc un conflit ancien entre un fils et l'absence d'amour dont son père l'a blessé — et une question s'ensuit donc, puisque c'est ici le dernier mot de la pièce : « Accueille-moi. Laisse-moi venir » [*ibid.* : 151], la question de savoir quel lien l'affaire Jean-Jacques Rousseau et cette affaire de la paternité entretiennent nécessairement.

Une répétition dont l'auteur de la pièce n'a peut-être pas pris conscience se trouve comme un aveu, la répétition de la formule « *je te veux* ». Quand Ahmed dit à son père : « Je te veux » [*ibid.* : 150], le lecteur se souvient de ce que Carlo disait de Rousseau : « Il est entré dans ma vie. [...] Il est remonté à ma source [...]. Maintenant je m'éprends de lui, *je le veux*. » [*Ibid.* : 84] De cette sorte de lapsus on peut induire que ces bizarres enquêteurs — « jeunes gens d'aujourd'hui », dit la quatrième de couverture — sont en délicatesse avec la paternité et sous l'emprise d'une absence de père dont un modèle obsédant est l'absence de Rousseau à ses propres enfants. Ainsi quand Carlo explique à ses amis que l'enquête n'avance pas parce qu'elle est trop abstraite, trop

préoccupée de livres et de théorie et pas assez attentive au corps réel de Jean-Jacques, il ajoute ceci : « Je ne le vois pas. Je le perds. / Nous sommes au point de le perdre. [...] je ne sais pas où il est. Où il dort. Dans quel lit, quels draps. » [*Ibid.* : 84] Mais ces images très concrètes valent précisément pour lui-même, Carlo, qui est père lui aussi et père toujours absent, dont l'enfant Frédo doit chaque soir se passer à l'heure triste d'écouter les histoires. « Mais ce soir encore je ne pourrai pas rentrer tôt », écrit Carlo à ce fils qui ne le voit presque jamais. [*Ibid.* : 27] De sorte que la relation à Rousseau de ce père absent (« Je l'accompagne. [...] Son histoire / devient mon histoire » [*ibid.* : 85]), se donne confusément à son esprit comme une clef de compréhension de sa propre paternité malaisée. Qu'il soit le premier à s'indigner de l'abandon par Rousseau de ses enfants, signe de sa propre culpabilité : « Cette ignominie, il ne l'a pas commise ? Ce lâchage, à répétition, refait, répété, / cinq fois. » [*Ibid.* : 88] D'où suit qu'il avoue que son travail dans cette enquête lui est obscurément pénible, comme un reproche qu'il doit se faire : « je ne suis pas certain que ce travail soit bon pour moi, [...] que ce soit un travail qu'il faut que je fasse. Je ne le sens pas, j'ai une réticence, en profondeur, / que je m'explique mal » [*ibid.* : 28]. Et son fils Frédo reprend mot pour mot ces propos paternels quand il doit constater que son père l'abandonne à sa baby-sitter : « Il dit : / je ne suis pas sûr d'accepter ce travail, / je ne suis pas certain que ce travail soit bon pour moi » : Frédo abandonné est l'interprète ironiste de l'inconscient de son père.

Mais ce n'est pas tout. Encore le personnage d'Olga, elle aussi indignée que Rousseau ait abandonné ses enfants [*ibid.* : 115-116], élève seule sa fille depuis que le père de celle-ci s'en est allé : « Son père ? », lui demande Auguste, « Aucune nouvelle », lui répond-elle ; « Ça fait longtemps. Combien ? — Juste après l'accident. Quatre ans, bientôt. — C'est beaucoup. Tu l'attends toujours ? » [*Ibid.* : 94] De sorte qu'il n'est pas un personnage masculin de la pièce qui n'ait un tourment comme fils ou comme père, comme abandonné ou comme abandonnant, et que l'enquête volontaire sur la causalité — de deux livres provoquant deux révolutions — réveille en chacun une enquête involontaire sur sa paternité et sur sa filialité. La fréquentation de l'affaire Rousseau à mesure des progrès de l'enquête laisse affleurer à la conscience des enquêteurs le refoulé de leur propre affaire. La recherche sur un cas politique qui date de 250 ans provoque une quête de sa propre généalogie par chacun

des chercheurs. Rousseau est le « père », disons, de ce mouvement de la conscience qui pose la question *de derrière*, ce mouvement qu'il a lui-même appelé *généalogique* par quoi l'esprit remonte à ses conditions et à ses possibles. C'est ainsi que la *disproportion* dont l'intrigue fait sa trame s'est dédoublée : de la disproportion de l'effet papillon entre la petitesse de la cause et la grandeur de l'événement (deux livres, deux révolutions), le chemin conduit à la disproportion entre l'événement politique de jadis (les révolutions suisse et française) et les histoires intimes des existants d'aujourd'hui (la filiation troublée). Toujours il s'agit de généalogie, d'engendrement et de causalité. Mais pour quelle cause le cas Rousseau engendre-t-il 250 ans après l'abandon de ses enfants ce trouble chez ses fils spirituels, c'est ce qu'il reste à comprendre.

« Mon père s'enfonçait dans ses gouffres », dit Kerry [*ibid.* : 127], l'amie d'Ahmed qui prépare une thèse sur la littérature du XVIII^e siècle. Rousseau n'est-il donc pas tant l'auteur de la Révolution que l'auteur d'une crise dans la paternité, d'un ébranlement universel des « auteurs de nos jours » ? Carlo écrivant à son fils que son enquête l'empêchera de rentrer ce soir, signe sa lettre : « Papinou » [*ibid.* : 29] — mais cet hypocoristique est un diminutif dans lequel l'*autorité* paternelle s'est beaucoup renoncée. Du coup, pour distraire Frédo de sa frustration et pour remplacer son père, on l'amusera avec le koala rapporté d'Australie par Kerry : mais ce koala lui-même, c'est frappant, dut avoir des ascendants incertains car c'est « un mixte », dit Kerry, une « espèce composite. Un bâtard, pour ainsi dire. » [*Ibid.* : 45] Il faut croire que le trouble rousseauiste dans la filiation s'est répandu jusque chez les mammifères d'Australie. Il est vrai que Carlo est largement homosexuel [*ibid.* : 53, 90], que la mère de son fils est décédée [*ibid.* : 74], et qu'il appelle volontiers Ahmed, dont il a été l'amant, son « frère en Dieu » [*ibid.* : 130]. C'est donc en lui que le nouveau désordre familial a son effet de plus grande intensité, comme c'est en lui que l'amour pour Rousseau est le plus fort.

Beaucoup de questions s'ensuivent. Que signifie que la disproportion de l'effet à la cause devienne une disproportion de la parentalité à la parenté ? Pourquoi faut-il qu'une enquête sur le cas Rousseau contraigne à un auto-examen de ses héritiers ? Comment se fait-il que la généalogie de l'événement révolutionnaire vire à la conscience de soi de ses analystes, et comment l'événement révolutionnaire lui-même peut-il engendrer dans l'intimité charnelle de ses successeurs ce désaveu

de leur généalogie ? Que s'est-il passé avec Rousseau, avec la Révolution, pour que ceux qui se consacrent à en parcourir la concomitance historique se trouvent emportés dans une tourmente d'autant plus inattendue qu'elle gît en leur intériorité jusqu'alors inaperçue ? Ces questions sont celles qui viennent à Denis Guénoun au moment de composer ce livre qu'il dédie à sa fille. Et il est à cet égard émouvant que les deux pages de pur amour dont l'intrigue est trouée, deux pages lyriques parfaitement soulevées, soient la louange d'une fille par sa mère, la célébration par Olga de sa fille sans père [*ibid.* : 96-98]. Et il n'est pas moins émouvant que la plus vive expression d'amitié entre Carlo et Ahmed jaillisse au moment précis où l'amie de celui-ci, Kerry, met au monde une fille : « Dévotion aux filles ! », crie alors Carlo — et c'est un cri de joie [*ibid.* : 130].

Mais pour répondre à ces questions, il faut en venir à la principale disproportion que la pièce interroge, sur le gouffre de laquelle ses coups de théâtre sont modelés, celle à laquelle son titre, « Le Citoyen », fait allusion. Rien de ce que comprend le concept de *citoyen* n'est pourtant susceptible d'éclairer d'aucune façon les drames de conscience dont sont hantés les personnages ; et jusqu'à présent rien de l'enquête qu'ils mènent ne les a conduits à élucider les raisons qu'a eues Rousseau de revendiquer ce titre puis de l'abdiquer. Il est donc temps de scruter ici ce titre.

« Citoyen », c'est le nom qu'a donné Rousseau, dans le *Contrat social*, au « participant à l'autorité souveraine » (*Contrat* I, 6), laquelle est celle du peuple assemblé qui délibère puis qui exprime sa volonté dans la loi. Comme l'écrit Bruno BERNARDI [2006 : 204] : « Le citoyen, c'est bien [pour Rousseau] le membre de l'assemblée, au point même que ce n'est que lorsque le peuple est assemblé que le citoyen l'est réellement, qu'il est citoyen en acte. » Ce sont ainsi quatre traits qui déterminent le concept et la fonction de citoyen : la *souveraineté* (du particulier comme membre d'une assemblée souveraine), la *communauté* (à laquelle il doit sa souveraineté), la *délibération* (en laquelle sa volonté librement s'exerce), et la *décision* (dans la loi par laquelle l'assemblée exprime sa volonté une). Ces quatre traits assurent au citoyen sa liberté. « Membre du souverain, écrit Bernardi, le citoyen est exempt de tout assujettissement. » [*Ibid.* : 203] Or Denis Guénoun est très conscient de cette conceptualisation à laquelle il a consacré tout un livre, *L'enlèvement de la politique*, paru en 2002, qui

fait le fonds philosophique de sa pièce. Ahmed en particulier s'exalte de cette souveraineté du Citoyen dans laquelle il voit, après d'autres, la puissance historique du rousseauisme, reconnaissant dans ce titre opposé par Rousseau à ses adversaires l'*autorité* par excellence indéfectible : « un mot, dit-il, qui seul tient tête : / citoyen. La Révolution est là. / Dans la superbe, l'arrogance, l'insolence, la fierté / le panache, le cravaché, la classe, le style, oui, [...] J'admire infiniment. [...] je deviens fier. / Je me sens mieux. » [GUÉNOUN 2012 : 78]. Si donc une *paternité* de Rousseau peut être dite, une paternité susceptible de le nommer, comme font Mercier et ses successeurs, « l'auteur » de la révolution, c'est par son usage rhétorique, exactement *sublime*, de ce titre de citoyen. Mais Carlo objecte que si cette paternité peut expliquer l'influence du rousseauisme sur le cours des événements, en revanche elle ne peut suffire à comprendre le bouleversement des cœurs, le retournement des intimités par lesquels seulement doit s'expliquer la disproportion entre la cause des livres et l'effet des révolutions : « Le citoyen ne dit rien de la faille, dit-il. Elle reste béante. » [*Ibid.* : 88] D'où la pensée qu'il annonce finalement comme résultat obtenu de toute l'enquête : si Rousseau peut être dit l'*auteur* de la révolution, si donc peut s'expliquer la disproportion entre ses écrits et ses effets, c'est parce qu'il a introduit, sous la proclamation de la souveraineté du Citoyen, une autre parole, et un autre mode d'être, non politique celui-ci. Et c'est Auguste qui donne la formule de ce résultat : « Deux faces, dit-il, se partagent cet homme, [...] / La face politique, et l'autre. [...] L'autre face est romantique. C'est le vertige du sujet, l'abîme sans fond de la personne. » [*Ibid.* : 141]

Parce que le Citoyen Rousseau a renoncé à son titre de Citoyen, parce qu'à l'heure des ébranlements dans la République de Genève il a préféré se retirer dans sa solitude, son silence, sa botanique et ses rêveries, parce que *Jean-Jacques* est venu sous *Rousseau* abîmer l'affirmation de celui-ci, parce que sous sa rhétorique politique et sous le sublime de l'exhibition de son titre il a ouvert le gouffre de sa parole singulière — sous l'empire de ses concepts le vertige de son accent —, alors la disproportion entre ses écrits et leurs effets peut se comprendre comme la métaphore de cette disproportion interne entre lui-même comme « politique » et lui-même comme « romantique », et c'est aussi cette dernière disproportion qui explique à son tour que l'enquête explicite sur les événements révolutionnaires ouvre dans l'intrigue de

la pièce les gouffres subjectifs des enquêteurs, leur filialité bousculée, leur paternité en crise. La souveraineté du Citoyen selon Rousseau n'explique donc pas la tourmente révolutionnaire : c'est la disproportion entre cette souveraineté et l'assujettissement de Jean-Jacques à son propre abîme intérieur qui peut expliquer les troubles psychiques par lesquels ses héritiers sont devenus des révolutionnaires, ces troubles qu'on constate toujours en ceux qui 250 ans plus tard enquêtent sur lui, remontant généalogiquement jusqu'à lui pour découvrir leur propre condition bouleversée. La révolution de la disproportion entre Rousseau et Jean-Jacques, entre le sublime politique et le vertige du soi, ne cesse pas d'accomplir son désordre dans la disjonction de ses lointains dépositaires, découvrant par lui que la souveraineté promise est ravagée par l'affectivité à laquelle ils sont assujettis.

Car telle est pour finir le clivage instaurateur de la tourmente : autant le Citoyen est souverain, autant la subjectivité affective ne l'est pas. Comme le dit Ahmed, le fils malheureux d'Auguste, lorsqu'il annonce à Carlo que Kerry est enceinte : « C'est ce qui arrive. C'est la vie qui me prend. » [*Ibid.* : 67] Le pronom « me », comme dans le « *Me voici* » des *Rêveries du promeneur solitaire*, est ici « à l'accusatif », et l'est à juste titre : la vie qui vient à la subjectivité fait de celle-ci une passivité non souveraine, plus assujettie que toute passivité, de part en part tributaire de cette vie qui la donne à elle-même. Autrement dit, la pièce de Denis Guénoun scrute par ses coups de théâtre, ses énigmes dispersées et ses intrigues enchevêtrées la disproportion originaire dont la subjectivité est constituée : une liberté mais une passivité, une souveraineté mais un assujettissement à la vie qui la précède, une paternité comme auteur d'enfants mais une filialité primordiale à la paternité de la vie, un Rousseau et un Jean-Jacques, une enquête sur l'histoire mais une révélation de soi. Le théâtre comme représentation et présence peut donner à entendre cette disproportion. Comme scène, il exhibe les motifs et les causes d'une histoire descriptible ; comme chœur de voix multiples, jamais tout à fait à l'unisson, il retentit de subjectivités inexplicables ; et comme texte en vers et en versets, il disjoint son propre discours notionnel, et son idée du sublime, des affects qu'il charrie, trouant ses concepts par ses accents. Souveraines et non souveraines, sublimes dans leur enthousiasme mais dessaisies d'elles-mêmes dans leur passivité originaire et leur quotidien bavardage, ce sont ces

subjectivités — les individus réels — qui s’y révèlent conformément à leur essence clivée.

Notes

- 1 «Ahmed», est nommé par Carlo à Olga «Ahmed Margouti» [2012 : 19], sur quoi celle-ci se présente à Carlo : «Olga, Brouditch» [*ibid.* : 20].
- 2 Puis dans le corps du livre : «[ces deux livres] tombèrent dans la petite agglomération genevoise comme deux obus qui n’éclatent pas tout de suite [...]. Cet effet — dont il n’existe peut-être pas d’autres exemples dans l’histoire littéraire» [*ibid.* : 55].

Bibliographie

- BERNARDI, Bruno [2006]. *La Fabrique des Concepts. Recherche sur l’invention conceptuelle chez Rousseau*. Paris : Champion.
- CHARTIER, Roger [1990]. *Les Origines culturelles de la Révolution française*. Paris : Seuil.
- GUÉNOUN, Denis [2012]. *Le Citoyen*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- LAKANAL, Joseph [1794]. «Rapport sur J.-J. Rousseau, fait au nom du Comité d’instruction publique» [29 fructidor an II]. Paris : Imprimerie nationale. Cité par SWENSON, James [2012]. «De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l’un des premiers auteurs de la révolution», in *Rousseau et la révolution*. Paris : Gallimard.
- MAZAURIC, Claude [2012]. «La réception publique et populaire de Jean-Jacques Rousseau pendant la Révolution française (1789-1794)», in *Rousseau et la Révolution*. Paris : Gallimard.
- MOUNIER, Jean-Joseph [1801]. *De l’influence attribuée aux philosophes, aux francs-maçons et aux illuminés sur la Révolution de France*. Paris : J. G. Cotta. Cité par SWENSON, James [2012]. «De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l’un des premiers auteurs de la révolution», in *Rousseau et la révolution*. Paris : Gallimard.
- ROD, Édouard [1906]. *L’Affaire Jean-Jacques Rousseau*. Paris : Perrin.

Avec Denis Guénoun.

MAI, JUIN, JUILLET ET LE DEVENIR-RÉVOLUTION

Émeline Jouve

Lors d'un entretien avec Toni Négri, le philosophe Gilles DELEUZE [1990] déclarait :

Dans un grand livre de philosophie, *Clio*, Péguy expliquait qu'il y a deux manières de considérer l'événement, l'une qui consiste à passer le long de l'événement, à en recueillir l'effectuation dans l'histoire, le conditionnement et le pourrissement dans l'histoire, mais l'autre à remonter l'événement, à s'installer en lui comme dans un devenir, à rajeunir et à vieillir en lui tout à la fois, à passer par toutes ses composantes ou singularités. Le devenir n'est pas de l'histoire ; l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions si récentes soient-elles, dont on se détourne pour « devenir », c'est-à-dire pour créer quelque chose de nouveau. C'est exactement ce que Nietzsche appelle l'Intempestif. Mai 68 a été la manifestation, l'irruption d'un devenir à l'état pur.

La pièce de Denis Guénoun, *Mai, juin, juillet*, qui est, *selon l'auteur*, une « tentative pour raconter, et donc pour comprendre les événements du printemps et de l'été 1968 », rend compte de cette seconde façon de considérer l'événement : *Mai, juin, juillet* « remont[e] » les péripéties qui se sont jouées à l'Odéon, Villeurbanne et Avignon pour « s'installer [en elles] comme dans un devenir » [GUÉNOUN 2015 : 573]. Le théâtre, l'art de l'ici et maintenant, l'art de la présentation et de la présentification, revisite le passé historique en l'actualisant, en le régénérant en un « devenir-présent » [*ibid.* : 574]. Par la fiction théâtrale, Denis Guénoun replonge son lectorat¹ en 1968 et saisit l'insaisissable, l'« Intempestif » de cette année marquée par l'« irruption d'un devenir à l'état pur ». Cette notion de « devenir », d'avenir, renvoie à la nature révolutionnaire même de 1968. Dans *Après la Révolution*, Denis GUÉNOUN [2003 : 34]

↪ notes, page 357

↪ bibliographie, pages 357-358

écrit « la révolution a [...] constitué la perspective, l'hypothèse d'avenir, l'horizon ». Comme au théâtre, la source du politique et donc du révolutionnaire est l'« expérience première, fondatrice et nue de l'*assemblément*, du fait de s'assembler pour venir à être ensemble, à parler et à se choisir comme destin partagé » et en cela, l'auteur fait l'hypothèse que le « théâtre, l'expérience-théâtre dans sa radicalité, a une affinité particulière avec cette expérience originaire et traumatique vécue en 68 » [2005 : 159].

L'hypothèse que je souhaiterais formuler ici à partir des prémisses que je viens de présenter est la suivante : par la fiction dramatique, Guénoun nous propose une mise en scène du devenir-révolution que représente 1968 dans la vie théâtrale française et au-delà. La démonstration, basée sur la lecture de la pièce mais aussi sur les propositions de réflexion qu'en fait l'auteur lui-même, se déclinera donc selon les deux principaux axes d'analyse que nous venons d'introduire : le rapport au temps tout d'abord, puis le rapport au collectif qui nous amènera, *a contrario*, à considérer la question de l'intime.

I

Dès le paratexte et le titre de la pièce, *Mai, juin, juillet*, l'accent est mis stylistiquement par l'asyndète sur la notion du temps : le temps daté, actualisé, mais aussi le temps qui passe, qui s'égrène mois après mois. Avant d'être le sujet de l'écriture (l'histoire de l'Histoire des révolutions théâtrales de 1968), le temps est un matériau, une source d'inspiration pour l'écriture elle-même. En 2010, Christian Schiaretti propose à Denis Guénoun d'écrire une pièce sur Barrault à l'Odéon. L'idée d'une « commande d'écriture groupée entre le TNP et France Culture » [GUÉNOUN à paraître²] naît alors et évolue jusqu'à une mise en parallèle Odéon/Festival d'Avignon 68 puis la création d'une pièce en triptyque où vient s'intercaler la réunion de Villeurbanne. Ce retour sur des événements historiques, ce recours à la mémoire c'est-à-dire aux traces du passé dans le présent de l'écriture est comme mimétiquement suggéré dès le début de la pièce par le prologue proleptique : l'histoire, le drame de mai est introduit par une lettre du *persona* de Jean-Louis Barrault écrite *après* les événements. C'est donc par le

souvenir que le lecteur entre dans le monde de la fiction historique. Le mode épistolaire employé par le directeur bafoué de l'Odéon, peut être interprété méta-littérairement comme une mise en scène du geste d'écriture de l'auteur lui-même qui, comme son personnage, a convoqué des souvenirs pour son travail. « Pour écrire », explique Denis GUÉNOUN [à paraître], « j'ai travaillé à partir de souvenirs, même lorsqu'il s'agissait de souvenirs en creux » :

En 1968, j'avais 22 ans. J'étais très engagé dans le soulèvement étudiant, mais je n'ai pas directement participé aux événements sur lesquels la pièce revient. L'étonnant est que, pour quelqu'un qui aimait beaucoup le théâtre, qui avait vécu à Avignon, croisé Vilar furtivement, quand j'étais enfant —, qui allait au Festival tous les ans, et qui était dans le mouvement, il se trouve que je n'ai été cette année-là présent ni à l'Odéon, ni à Villeurbanne, ni au Festival. Étrange absence qui a contribué à l'élaboration d'un point de vue dramatique spécifique. [à paraître]

Pour étayer les informations héritées de la mémoire collective, l'auteur a « utilisé des matériaux écrits, des archives et les ouvrages sur [les] différents sujets » de sa pièce. Puis, il a conduit des entretiens avec « des personnes qui avaient des souvenirs directs » comme son ami Bernard Bloch pour l'épisode avignonnais [à paraître].

Les archives, les témoignages ont cependant leurs parts de mystère : la vérité historique reste fantasmatique ; la mémoire est sélective mais elle n'aime cependant pas le vide et vient combler les creux par l'imagination. Le témoin donne sa version du passé, un passé subjectif brodé de l'imaginaire de l'interlocuteur qui inconsciemment (ou parfois consciemment) s'approprie l'évènement raconté. Comme le rappelle Paul RICŒUR [2000 : 5], la mémoire est « une province de l'imagination », puisque, « réduite au rappel », elle « procède » dans son « sillage ». Avec *Mai, juin, juillet*, Denis Guénoun donne à l'imagination toute sa place. La fiction prend le relais de l'Histoire lorsque celle-ci ne permet pas de « comprendre », pour reprendre le terme de l'auteur, les enjeux soulevés par les révolutions. Les creux du passé sont donc comblés par le présent de l'écriture, de l'imagination qui tend vers un avenir car la fiction interroge l'Histoire et se prolonge alors, par l'interrogation, dans les esprits des lecteurs qui écrivent et réécrivent l'H/histoire selon leurs propres interprétations. La Révolution, alors en devenir, se poursuit encore dans les esprits. La lettre de Jean-Louis à

Jean (Vilar) illustre là encore dès le départ cet élan vers l'imagination puisqu'elle est de la main de Denis GUÉNOUN et non de la personnalité historique. Fiction et réalité s'entrechoquent alors comme la confusion que « ce long courrier imaginaire » [2015 : 581] le montre : « j'ai beaucoup souri », écrit l'auteur, « en apprenant que des personnes, au demeurant bien informées au théâtre, avaient pu croire que ces lettres étaient authentiques ». « Je l'ai pris comme un compliment », ajoute-t-il, « et comme une étrangeté puisqu'elles sont écrites en vers » [*ibid.* : 582]. En provoquant cette confusion chez les lecteurs, ce prologue proleptique rend bien compte des mécanismes de la mémoire où les temporalités (passé, présent, futur) et les modalités (réalité, fiction) se confondent³. Si la fiction est intrinsèquement théâtrale, elle est également intrinsèquement révolutionnaire comme le titre de l'ouvrage de Jean-Paul Dollé, *Le Désir de révolution*, l'induit. La part d'illusion théâtrale de Denis Guénoun renvoie alors à la part de fantasme propre à la révolution. En effet, la Révolution est d'abord un rêve avant d'être un acte et elle s'actualise dans un « devenir-présent » [*ibid.* : 574].

L'épisode de l'Odéon rend compte de la radicalité du présent révolutionnaire qui rompt avec le passé. Denis GUÉNOUN dépeint une jeunesse qui traverse le présent pour se l'approprier à l'image du Théâtre de France qu'ils investissent⁴. Dans la scène 2, « Entrée », l'un des contestataires anonymes s'exclame :

Le mouvement a conduit lundi une portée sans précédent. La jonction est produite entre étudiants et ouvriers. C'est la première fois.

Bien des mouvements historiques
ont achoppé sur leur impuissance là devant, exactement. La connexion
des révoltes.

Elle est faite. Elle a lieu.

Tu te rends compte ?

Nous sommes dans une phase complètement neuve.

Personne ne peut dire ce qui vient. L'Histoire ouvre sa gueule et nous mord.

Comprends-tu ? Est-ce que tu comprends ? [2012 : 16-17]

Le personnage insiste que le caractère historique du mouvement : là où les révolutions précédentes ont échoué, celle de 68 est une victoire pour ceux qui viennent de pénétrer dans l'Odéon. Les interrogatives traduisent l'inédit et l'importance de l'évènement.

« Complètement neuve », sans précédent dans l'Histoire, dans le passé, la « phase » de mai avec la prise de l'Odéon est saisie par le présent de l'Histoire qui est en train de se faire, de se construire dans l'instant d'une morsure comme la métaphore bestiale le suggère. La rupture avec le passé et la radicalité du renouveau sont notamment rendus par l'échange entre le directeur du théâtre et le personnage du Militant Très Connu. Suite à la harangue du jeune militant, le personnage de Jean-Louis « *se lève, livide* » et déclare :

D'accord ! J'ai compris !

Il n'y a plus de théâtre ! Plus d'Odéon ! Plus de Barrault !

Tout est jeté aux orties, dans les ornières !

J'ai compris ! Barrault est mort !

Mais il y a bien ici un individu vivant, qui reste !

Je suis vivant, moi aussi ! Je suis un vivant, comme vous !

Que fait-on avec ça ? De celui-là, dans sa chemise ?

Appelez-le comme vous voulez, puisque Barrault est mort !

Qu'est-ce qu'il fait ? Qu'est-ce qu'on fait de lui ? [*Ibid.* : 46]

L'intertextualité des paroles effectivement prononcées par Barrault face à Daniel Cohn-Bendit et la versification du phrasé théâtral donne à la réplique du personnage toute sa dimension tragique, définitive. La multiplication des interrogations adressées à cette jeunesse qui occupe « son » théâtre montre combien le directeur est désarmé et que l'avenir lui échappe désormais. Le militant très connu conclura :

C'est fini. On passe à autre chose.

Proclamons l'Odéon maison ouverte, en permanence, pour tous et sans limite

Gratuite, portes béantes de deux battants.

Accrochons sur le fronton un calicot énorme

L'ex-Théâtre est ouvert. C'est la demeure de la révolution en marche [*Ibid.*]

Le mode performatif, « proclamons », sonne comme une sentence : la jeunesse condamne la génération de Barrault au passé ; le théâtre, comme l'avenir, est désormais ouvert et le futur appartient aux contestataires. La métaphore de la « marche » renvoie elle aussi à ce « devenir-révolution ».

Le choc des générations est également mis en scène dans la troisième partie, « Juillet ». Là encore un homme seul, patron d'une

institution, doit répondre aux attaques des jeunes qui lui reprochent son passéisme alors que le persona de Vilar, Jean, les soupçonne de ne pas faire la différence entre les enjeux passés et présents⁵ :

GEORGES : Vous nous renvoyez sans cesse au passé, à votre vie passé, aux temps révolus.

Vous nous traitez comme des enfants.

JEAN : Mais enfin, ce n'est pas moi qui parle de fascisme. Le fascisme appartient à l'histoire !

Aux temps passés !

GEORGES : Pas du tout. C'est un risque du présent. [*Ibid.* : 194]

Pour rendre compte de ce qu'ils perçoivent comme une véritable violence et atteinte à leur liberté, les jeunes gens se réfèrent au passé jugé dangereusement présent. Pour Jean, la comparaison entre les prétendues charges des CRS à Avignon lors du XXII^e Festival et les SS est injuste car elle est inappropriée mais aussi parce qu'elle prouve que ce sont les jeunes qui sont tournés vers le passé. Cependant, pour les amis de Georges, Jean est le passé et en ne s'associant pas aux jeunes, il représente alors lui aussi un danger potentiel. Interrogés par Jean sur les raisons de leur présence à Avignon, certains comme Michel expliquent qu'ils sont venus pour voir « la troupe américaine » (le Living Theatre dont le nom ne sera jamais prononcé), et d'autres, comme Georges, qu'ils sont là pour « continuer » la révolution [*ibid.* : 198] :

Moi, je suis là pour continuer le mouvement. Mai, juin, ont tout changé.

La vie n'est plus la même. La révolution est en route, et ce ne sont pas les élections qui lui couperont la voie. Les élections sont une péripétie.

Un piège à cons. Je ne vais pas retourner chez mes parents, supporter l'étouffement, crever d'ennui, tout l'été, toute la durée des vacances.

Ce temps est fini. Je suis là pour continuer. [*Ibid.* : 198]

Comme le champ sémantique du mouvement l'indique, la révolution est toujours « en marche » en juillet 1968. Le déictique « là » qui montre du doigt l'ancrage dans l'ici et maintenant souligne l'inscription du futur révolutionnaire dans le présent de l'action. Malgré les élections de juin et la victoire de de Gaulle, Georges s'accroche à l'espoir d'un temps gaulliste révolu. Le devenir-révolution reste donc d'actualité pour la jeunesse et ce même si ce mois de juillet est en fait celui de « l'après-coup », selon Denis Guénoun : la révolution, comme la fête, est finie et pourtant les contestataires refusent de

l'admettre. La révolution se réduit alors à un devenir, elle n'est plus mais l'espoir qu'elle advienne, lui, est toujours présent. L'ajout de la partie avignonnaise de la pièce était motivé par l'envie de l'auteur de « raconter cet effet de contagion, ou de prolongation, par lequel le mouvement révolutionnaire est comme mimé par les contestataires qui le reproduisent après un échec général qu'ils refusent d'admettre [et alors ils] répètent la situation de Paris à Avignon, mais un peu "en l'air" » [GUÉNOUN à paraître]. Lors de notre entretien, Denis Guénoun est revenu sur sa propre expérience des événements de 68 :

Durant les années 1970, j'ai vécu — personnellement mais sans le savoir — cette sensation d'un mouvement qui s'était déjà retiré et que l'on tentait de revivre. C'est comme l'image des dessins animés où l'on voit un type qui continue à pédaler dans l'air après avoir sauté de la falaise. Il continue à pédaler parce qu'il ne s'est pas rendu compte qu'il était en l'air. On comparait 68 à la révolution russe de 1905 : on disait que 1905 était « la répétition générale » de 1917, et les contestataires de 68 attendaient la vraie révolution qui allait venir. On ne savait pas du tout qu'en fait le grand reflux était déjà engagé. C'est pour cela que j'ai aimé la suggestion de mon ami Hervé Loichemol pour le titre de la pièce. Je ne l'avais pas encore trouvé. Je lui ai dit que j'écrivais une pièce dont les trois parties portaient sur mai, juin, juillet. Il s'est exclamé « quel beau titre ! ». Je n'y avais pas pensé. Dans la langue militante de la période qui a suivi, pour désigner le soulèvement on ne disait pas encore « 68 », c'était trop proche, mais tout le monde disait « mai-juin ». Le fait de choisir « mai, juin, juillet » revenait à pointer, par le troisième mois, cette étrange continuation, un peu dans le vide, d'un élan révolutionnaire qui était déjà retombé. [à paraître]

La transition de mai à juillet, qui serait donc une sorte de mai fantôme, est le juin de Villeurbanne que l'auteur nous prête à voir. Contrairement aux lieux scéniques de mai et juillet, juin se passe à huis clos et seuls les représentants d'institutions théâtrales sont présents. Cet espace clos et géographiquement éloigné des centres de contestations de la jeunesse constitue un espace « para-révolutionnaire » : les directeurs réunis à Villeurbanne pour reconsidérer le rapport entre l'État, les théâtres publics et les publics, « vivent les événements, en direct mais à distance (les nouvelles politiques parviennent par les "transistors") ». « À Villeurbanne », écrit Denis GUÉNOUN [2015 : 577],

«règne un présent à l'écart, silencieux, où la simultanéité temporelle est tempérée, filtrée par la distance spatiale». Ce para-révolutionnaire tend au «post-révolutionnaire» car, selon l'auteur, le lecteur assiste à «la formation d'une bureaucratie culturelle [...] qui, comme toute bureaucratie, s'édifie à distance et, par anticipation, sur les ruines d'un mouvement qui s'affaisse». La dégénérescence de la révolte est notamment rendue par une scène comique métathéâtrale dans laquelle les directeurs montent sur les tables comme ils monteraient sur scène puisque selon le personnage de Villeurbanne « [d]epuis la scène, nous voulons le pouvoir ». [GUÉNOUN 2012 : 137]. L'auteure encourage les personnages à danser mais Une dramaturge s'insurge :

Ils montent sur les tables. Ils marchent, dansent sur les tables. Ils rient, ils jouent.

UNE DRAMATURGE : Mais ce n'est pas exact !

Ça n'a pas eu lieu ! Ça ne s'est pas passé ainsi !

L'AUTEURE : Aucune importance ! C'est marrant, non ?

C'est beau !

VILLEURBANNE *mène la danse, en riant, sur les tables* :

Voilà ! C'est ainsi ! Montez ! C'est aussi simple !

L'AUTEURE : Bravo Roger !

UNE DRAMATURGE : Mais ils ne sont jamais montés sur les tables !

Ils n'ont pas dansé sur les tables ! C'est inexact !

L'AUTEURE : On s'en fout ! Vas-y Roger, danse !

VILLEURBANNE, *dansant, menant la danse* : C'est simple ! Le pouvoir !
On veut le pouvoir !

L'AUTEURE : Vas-y Roger ! Vas-y !

VILLEURBANNE, *avec les autres* : Le pouvoir ! Le pouvoir !

UNE DRAMATURGE : Mais qu'ils disent au moins : aux créateurs.

Le pouvoir aux créateurs. Sinon c'est un peu obscène. [*Ibid.* : 138]

Cette parodie de la prise de pouvoir rend en effet compte des obscénités du reflux révolutionnaire. Par contraste avec ce portrait burlesque d'agents culturels, les personnages de Jean-Louis et Jean sortent grandis. L'ironie de la mise en tension entre réalité historique, *représentée par La Dramaturge*, et fiction, *incarnée ici par L'Auteure*, et le contraste entre le sérieux de l'évènement qui a eu réellement lieu à Villeurbanne et la légèreté de la tonalité de la scène participent de cet effet de mise à distance que juin représente et rendent également

compte de la fragilité de la révolution en équilibre instable pouvant basculer d'un côté ou de l'autre du sérieux ou du ridicule.

II

«La tenue d'un rassemblement», nous rappelle Denis GUÉNOUN dans *L'Exhibition des mots* [1998 : 10], «est un acte politique». Le collectif est une des caractéristiques de la révolution qui, pour qu'elle soit en effet politique, nécessite que le groupe se rassemble pour ensuite agir ensemble dans l'idée d'un «devenir-révolution». La question du traitement dramatique du rapport au groupe conditionna l'écriture de *Mai, juin, juillet*. Face à l'analogie historique des événements de mai et de juillet qui opposaient dans les deux cas un représentant d'une institution et la jeunesse, l'écueil de la répétition au niveau de la structure et du ton était un risque que l'auteur a déjoué en proposant pour la troisième partie une représentation indirecte des événements. Contrairement à «Mai», les scènes de «Juillet» ne se tiennent pas sur les lieux de la révolution, c'est-à-dire le Théâtre des Carmes, mais dans la rue à l'occasion des promenades nocturnes de Jean (inspirées de *Chronique romanesque*). «La situation est donc rapportée par des gens qui la revivent» [GUÉNOUN à paraître], ce qui symbolise cet effet de prolongation du mouvement révolutionnaire de mai. Enfin, contrairement à «Mai» et «Juillet», la partie «Juin» ne met pas en scène le groupe face à un individu mais le collectif face à lui-même, ce que le huis clos traduit dramatiquement.

Pour rendre compte de la marche de l'Histoire, de ce devenir-révolution, l'auteur met en scène un collectif anonyme : l'anonymat, le fait de masquer les individualités qui composent le collectif, donne plus de cohésion au groupe qui apparaît comme une unité indivisible. À la scène 2, «Roman» de la Partie III, Jean explique que «l'avenir n'a pas de figure». «La tâche n'est pas d'en simuler le visage», ajoute-t-il, «mais de se montrer à la hauteur du temps» [2012 : 105] : le lecteur peut lire ici un indice métadramatique sur les intentions de l'auteur, qui n'a en effet pas tenté de «simuler» les personnalités historiques ayant mené le mouvement révolutionnaire de mai, dont les protagonistes sont tous anonymes. Si l'on reconnaît Daniel Cohn-Bendit sous les traits du

« Militant très connu », il n'est pas nommé et reste « un » militant parmi les autres. Les directeurs de théâtre rassemblés à Villeurbanne dans la partie « Juin » sont eux aussi anonymes. Le fait que les personnages soient désignés par le nom des villes des théâtres qu'ils dirigent montre que cette révolution de juin est en effet plus « bureaucratique », pour reprendre le terme de Denis GUÉNOUN [2015 : 577], plus institutionnelle puisque leur dépendance aux lieux qu'ils représentent minimise la portée révolutionnaire de leur rébellion face au patronage de l'État. Dans la troisième partie, on observe un glissement car le groupe de jeunes n'est plus anonyme à l'exception du personnage de La jeune fille. Michel, Georges et Claire interagissent avec Jean. Le recours aux prénoms peut être considéré comme le signe de l'échec de la révolution, qui n'est plus un mouvement homogène et unis mais s'est fragmentée en individualités qui tentent de le sauver. Les prénoms sont aussi la marque d'un glissement vers l'intime. *Mai, juin, juillet* déconstruit le devenir-Histoire, le devenir 1968, c'est-à-dire l'édification de l'Histoire officielle en mettant en scène le privé, l'intime. La déconstruction de l'histoire officielle s'opère donc par la fictionnalisation, le recours à l'imaginaire qui vient combler les creux de la mémoire, comme précédemment indiqué, mais aussi par la mise en scène de l'intime qui donne à voir le caché. Dans sa lettre, Jean-Louis confie à Jean :

Il me faut te dire mon esprit, mes pensées
quand je suis monté sur la scène, le quinze mai
— c'est loin, pas seulement après que trois mois ont
passé
mais parce qu'un Temps, une saison du monde,
a basculé dans les combes et la faille de l'Avant. [GUÉNOUN 2012 : 27]

Le verbe traduit la nécessité de raconter une autre version des faits, une version intime de ce quinze mai qui renversa les repères du directeur de l'Odéon, directeur qui devint ce jour-là une relique du passé, de « l'Avant ». Le recours, dans leurs échanges épistolaires, aux prénoms pour ces deux grandes figures d'autorité qu'étaient Barrault et Vilar les humanise, les rend plus proches des lecteurs que nous sommes, et met en avant la proximité entre les deux hommes. Denis Guénoun avait appris de Sonia Debeauvais, proche collaboratrice de Vilar au TNP et au Festival, « que Barrault était, avec Jean Dasté, les seuls des directeurs de théâtre public que Vilar tutoyait » et l'auteur a rendu compte de cette

relation amicale entre les deux hommes que l'Histoire a oubliée, car leurs directions politiques et artistiques respectives étaient peut-être trop différentes pour laisser apparaître des affinités. Le deuxième duo de personnalités historiques que Denis Guénoun montre sous un autre jour par le biais de la fictionnalisation du privé est celui de de Gaulle et son ministre. L'auteur imagine des échanges dans un futur de la diégèse, puisqu'ils ont lieu « *au séjour des morts* » : les personnages de De Gaulle et Malraux, « *morts – parmi les morts* », reviennent dans la scène 4 de la partie III sur les événements de 68. Comme dans l'échange épistolaire entre les deux hommes de théâtre, le mode de la confession est adopté : le présent de la parole appelle à un retour sur soi, sur les perceptions intimes du passé et de ses acteurs. Ainsi, les deux hommes politiques reviennent sur leurs perceptions de Barrault et Vilar. Le mépris historique de de Gaulle vis-à-vis du directeur du Théâtre de France est remis en perspective ainsi que le positionnement du Ministre pour celui qui a refusé la direction de l'Opéra. Ces remises en perspectives, ces nuances face à la complexité des événements de mai que la fiction envisage contrastent avec les certitudes et la nature catégorique de l'Histoire qui, comme le dit Malraux, « trie, et prononce » [ibid. : 204]. Ainsi, *Mai, juin, juillet* illustre la position d'Aristote [1999 : 41-42], pour qui la poésie est plus « philosophique » et exprime le « général, l'universel, là où l'Histoire exprime « le particulier ». Si l'anonymat permet de montrer l'Histoire et la révolution « à la hauteur du temps », pour reprendre la réplique de Jean, la fictionnalisation d'échanges intimes personnalisés et personnels entre des acteurs historiques replace ces deux notions que sont l'Histoire et la révolution à hauteur d'homme [GUÉNOUN 2012 : 105].

Ce qui pourrait être perçu comme une tension, une dualité entre le public (le collectif) et le privé (l'intime) est conçu dans le dynamisme de l'hybridité. Denis GUÉNOUN [2015 : 577-578] définit la tonalité de « Mai » comme celle du « lyrisme paradoxal » ou encore « lyrisme épique ». Revenant sur cette première partie et la mise en scène de ces voix de la collectivité qui occupe l'Odéon, l'auteur écrit :

Le chœur épique fait remonter un ailleurs ou un passé vers le temps du jeu, pour l'éclairer ou le mettre en cause. Le chœur de *Mai* ne porte pas cette fonction. Il est lyrique. C'est la voix de la subjectivité, même si celle-ci est collective. Chœur d'une ardeur du sujet, tout entier présent

à son acte et à l'histoire. Chœur très paradoxal, donc : dans l'ancien répertoire des formes, épique et lyrique s'opposent, comme la présentation du monde extérieur et la manifestation de l'intériorité émotive. Ici, abolissant cette opposition, le chœur est porteur d'une sorte de lyrisme épique : épique, puisqu'il s'agit bien de l'histoire de monde, de son mouvement objectif ; lyrique, parce que celle-ci est prise dans l'élan émotif de l'âme, dans l'animation d'un collectif intégralement ému. Cette fusion de la subjectivité avec l'extériorité, qui par moments avoisine le délire, est menée à son paroxysme à la fin de l'occupation de l'Odéon, dans une scène où, épuisés par les nuits, l'exaltation, l'hallucination historique et la perception des nuances, les occupants en viennent à concevoir un devenir monde qui se confond avec leur extase politique, leur onirisme militant. [*Ibid.* : 578]

La nature chorique de l'écriture est également due à la présence des personnages allégoriques de la pièce, une idée de Christian Schiaretti, comme le précise l'auteur :

Les allégories étaient une suggestion de Schiaretti. Il les aime et les pratique et pour moi, c'était au départ une forme plus lointaine mais je m'y suis attelé et j'ai procédé en trois étapes. J'ai d'abord fait entrer en scène les trois mois : j'ai eu à cela un grand plaisir parce que ce sont des allégories mais aussi, en quelque sorte, des concepts. Ensuite, j'ai convoqué de Gaulle et Malraux, morts : concrets mais morts. Enfin, j'ai produit ce retournement sur la Révolution et la Poésie, incarnées comme personnages. [GUÉNOUN à paraître]

Ces personnages viennent commenter l'action et sont en cela « à la pointe du présent » [GUÉNOUN 2015 : 577]. Ces allégories sont convoquées par l'auteur qui orchestre l'écriture et le défilé des figures qui sont amenées à débattre. Le trio des personnages représentant les mois comme le duo incarnant la révolution et la poésie sont amenés à justifier leur présence et à argumenter pour rendre compte de leur importance dans l'Histoire et l'histoire. L'humour de ces scènes où chacune des entités tente de valoriser son importance rend compte de la valeur subjective des événements. Le simulacre de scène de ménage entre les deux amoureuses, La Révolution et La Poésie, qui finissent par se déclarer leur flamme, montre à quel point les deux abstractions sont passionnellement liées. À l'exception de De Gaulle et Malraux ces allégories sont des femmes. Si la féminisation des figures allégoriques

est une tradition, elle est surtout symbolique dans *Mai, juin, juillet*. Les figures métatextuelles que sont L'Auteure et les Dramaturges sont elles aussi des femmes. Comme l'explique Denis Guénoun s'il « y avait de nombreuses femmes dans le mouvement », les « dirigeants étaient des hommes ». Cependant l'auteur ne pouvait considérer une pièce uniquement habitée d'hommes :

[...] par impulsion ou désir, je n'imaginai pas d'écrire une pièce dont les rôles principaux seraient masculins. Mais je sentais par ailleurs qu'il y aurait eu un risque, historique et de compréhension, à fausser le phénomène en introduisant des rôles de femmes là où elles avaient été absentes. Dès que j'ai pensé à convoquer l'auteur de la pièce et ses dramaturges, j'ai vu s'ouvrir la brèche. Dans cet espace, je pouvais, sans scrupules, écrire pour les voix féminines, puisque la seule vraisemblance que je mettais à mal, c'était la mienne, et que je pouvais m'en expliquer avec moi-même, sans que quiconque vienne me chicaner. J'ai donc fait comme si l'auteur de la pièce était une femme, accompagnée par un groupe de femmes dramaturges, et comme si, donc la pièce était racontée, et écrite, à partir d'un point de vue féminin. Je n'ai pas tardé à pressentir que ce choix n'était pas d'une importance mineure, et à m'en réjouir obscurément. [*Ibid.* : 584]

Ce point de vue féminin que l'auteur appelle à considérer en choisissant pour persona une femme est ironiquement thématiqué à la fin de la pièce lorsque La Poésie note que « cette pièce manque de femmes » [GUÉNOUN 2012 : 237]. Cette remarque sur l'absence ou relative absence de femmes à l'Odéon, Villeurbanne ou dans les rues d'Avignon fait suite à l'aveu d'insatisfaction, de la part de La Poésie et de La Révolution, de ce que chacune d'elle représente. Prophétique, La Révolution annonce sa dissolution et La Poésie son désenchantement :

LA RÉVOLUTION : C'est foutu.

L'AUTEURE : Eh ben voilà. C'est mieux de le savoir.

C'est comme ça.

LA POÉSIE : On attendra la fois prochaine.

LA RÉVOLUTION : Ça risque d'être long.

LA POÉSIE : Tu penses ?

LA RÉVOLUTION : Je le sens.

(*Solennelle.*)

J'ai l'impression que je vais me fragmenter.

L'AUTEURE : Qu'est-ce que tu racontes ?

LA RÉVOLUTION : Me fragmenter. Me diviser en petits bouts.

La révolution, j'en ai assez. C'est emphatique, ça manque d'air.

L'AUTEURE : Tu vois ça comment ?

LA RÉVOLUTION : Me découper, me répartir.

LA POÉSIE, *brusquement convaincue* : Je suis profondément d'accord. Pour moi, c'est pareil. LA poésie, ça me pompe. [*Ibid.* : 235-237]

L'emphase sur le déterminant souligne la tendance à l'essentialisation, une tendance très marquée en 68 d'après l'auteur. L'hypothèse est alors avancée selon laquelle l'échec de La Révolution s'expliquerait par le « manque de femmes » [*ibid.* : 239]. L'avenir du devenir-révolution, une révolution qui s'inscrirait dans un élan qui traverse le temps, serait donc non pas « la femme », qui nous ferait retomber dans l'écueil de l'essentialisme, mais bien une collectivité des femmes. Dans son entretien avec Toni Negri, Gilles DELEUZE [1990] déclare : « la seule chance des hommes est dans le devenir révolutionnaire, qui peut seul conjurer la honte, ou répondre à l'intolérable ». Si « la seule chance aux hommes est dans le devenir révolutionnaire » et si les femmes sont l'avenir de la Révolution, nous pouvons conclure non pas que « l'avenir de l'homme est la femme », comme l'écrit Aragon après Karl Marx, mais que « l'Avenir (politique) de l'Homme sont *les femmes* ».

*

Mai, juin, juillet met en scène le devenir-révolution car elle représente l'espoir qui porte la Révolution au-delà du présent, mais aussi parce que la pièce, philosophique et politique dans son rapport au groupe tel qu'elle le théâtralise et tel qu'elle l'envisage avec son public, ouvre des perspectives de réflexion sur les raisons des échecs des élans révolutionnaires et invite ainsi à considérer les éléments qui leur assureraient un véritable futur. Par cette ouverture vers l'interprétation permettant aux lecteurs de s'appropriier l'œuvre et l'Histoire dont elle s'inspire, *Mai, juin, juillet* se prolonge par-delà elle-même et échappe ainsi à son auteur. Dans *Différence et répétition*, ouvrage dans lequel DELEUZE [1968 : 125] aborde la question du théâtre, le philosophe envisage la trace de l'auteur et de l'acteur dans le temps :

Le présent n'est plus qu'un acteur, un auteur, un agent destiné à s'effacer ; et le passé n'est plus qu'une condition opérant par défaut.

Avec Denis Guénoun

La synthèse du temps constitue [...] un avenir qui affirme à la fois le caractère inconditionné du produit par rapport à sa condition, l'indépendance de l'œuvre par rapport à son auteur ou acteur.

Denis Guénoun nous livre ainsi une reconstruction des événements qui ont secoué les scènes théâtrales de 1968 et s'efface pour nous laisser tirer nos propres conclusions sur ces événements historiques et sur les concepts plus globaux qu'ils sous-tendent. En «remont[ant]» 1968, pour reprendre la citation introductive de Deleuze, *Mai, juin, juillet* «nous installe en lui comme dans un devenir», comme une invitation «à rajeunir et à vieillir en lui tout à la fois».

Notes

- 1 L'étude se concentre sur le texte dramatique uniquement.
- 2 Denis Guénoun, entretien avec Émeline Jouve, dans Émeline JOUVE [à paraître]. *Avignon 1968 & le Living Theatre. Mémoire d'une révolution*. Montpellier: Deuxième Époque.
- 3 Dans *Matière et mémoire*, HENRI BERGSON [1965 (1939): 47] écrit que la mémoire «pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent». HENRI BERGSON [1965]. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1939). Paris: Les Presses universitaires de France, p. 47.
- 4 Denis GUÉNOUN [2015: *idem*] décrit la révolution comme une «traversée du présent».
- 5 Dans sa lettre à Jean-Louis, le personnage Jean écrit d'ailleurs: «As-tu pensé à l'étrange parallèle que dessinent nos deux histoires?» [*Ibid.*: 244]

Bibliographie

- ARISTOTE [1999 (1932)]. *Poétique*, trad. J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres.
- BERGSON, Henri [1965 (1939)]. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1939). Paris: PUF.
- DELEUZE, Gilles [1968]. *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- DELEUZE, Gilles [1990]. «Le devenir révolutionnaire et les créations

- politiques» [En ligne], entretien réalisé par Toni Negri, Futur antérieur, n° 1 : <<http://multitudes.samizdat.net/Le-devenir-revolutionnaire-et-les.html>>. Mis en ligne en mai 1990.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris : Circé.
 - GUÉNOUN, Denis [2003]. *Après La Révolution : Politique Morale*. Paris : Belin.
 - GUÉNOUN, Denis [2005]. «L'insurrection, toujours», in ABIRACHED, Robert. *La Décentralisation Théâtrale 3*. Arles : Actes Sud, p. 155-165.
 - GUÉNOUN, Denis [2012]. *Mai, juin, juillet*. Dans *Les théâtres de 1968*. Besançon : Solitaires Intempestifs.
 - GUÉNOUN, Denis [2015]. «Trois mois en scène», in *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 268, p. 573-586.
 - GUÉNOUN, Denis [à paraître]. Entretien avec Émeline Jouve, in Émeline Jouve, *Avignon 1968 & le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*. Montpellier : Éditions Deuxième Époque.
 - RICŒUR, Paul [2000]. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

CHEMIN(S) VERS LA PAROLE

Genèse du poème d'*Aux corps prochains*

Alexis Leprince

Depuis quelques années, Denis Guénoun construit sur son site une audacieuse proposition éditoriale, dont l'un des aspects est de permettre l'accès en ligne à certaines de ses œuvres pour la scène, inédites ou dont les tirages sont épuisés¹. Dans cette perspective, il a publié certaines de ses premières pièces, comme *Le Règne Blanc* (1975) ou *Le Printemps* (1985), mais aussi certains textes plus récents, comme la « déclaration » (2015).

Or ce texte, à la différence des autres œuvres originales, adaptations ou traductions également présentes sur le site, n'a pas constitué, et n'a pas *a priori* vocation à constituer, la partition globale d'une représentation théâtrale. La « déclaration » forme en effet la dernière partie du spectacle *Aux corps prochains* (*Sur une pensée de Spinoza*)², qui se compose dans son ensemble de cinq parties, toutes associées à un verbe d'action – dans l'ordre : « se lever », « se laver », « fuir », « fêter » et donc « déclarer ». Et la spécificité de ce spectacle tient à ce qu'il prend « le parti [...] de se développer pendant l'essentiel de sa durée sans texte parlé » [GUÉNOUN 2015b]³. Ainsi, les quatre premières parties se déroulent sans qu'aucune parole articulée ne soit prononcée par les comédiens, et c'est le texte de la « déclaration » qui vient rompre cette convention. Ce texte occupe donc une place singulière dans le spectacle : à la fois marginale, ne constituant qu'une seule de ses cinq parties, mais pour autant fondamentale, la « déclaration » terminant le spectacle et coïncidant avec l'apparition de la parole⁴.

Cette structure correspond au projet du spectacle, tel qu'il a été formulé, *a posteriori*, par Denis Guénoun. Celui-ci le présente comme une « sorte de méditation scénique sur la célèbre phrase de Spinoza, souvent traduite (un peu approximativement) par "Nul ne sait ce que

↪ notes, pages 376-379

↪ bibliographie, page 379

peut un corps" (*Éthique*, III, 2)» [*Ibid.*]. Cette phrase fournit alors la base d'un travail sur les actions du corps humain susceptibles de provoquer, selon les mots de Denis GUÉNOUN, une «radicale surprise» [2018]. Mais cet étonnement doit procéder d'actions communes, banales, et non d'exploits ou de performances physiques exceptionnelles : «La phrase de Spinoza concerne [...] une ignorance plus essentielle. L'étonnement recherché ne provient pas d'excès ou d'extravagances, mais concerne les usages courants des corps, leur vie ordinaire.» [*Ibid.*] Or, parmi tous les usages courants dont nous avons désappris de nous étonner, la parole occupe une place privilégiée pour Denis Guénoun : «La plus intense surprise que réserve un corps est de venir à parler.» [*Ibid.*] *Aux corps prochains* se présente dès lors comme un cheminement théâtral qui mène à la plus haute surprise que réservent les actions communes des corps : celle de l'articulation de la parole. Et c'est dans cette perspective que s'inscrit la «déclaration».

Mais si ce texte apparaît aujourd'hui comme la clé de voûte dramaturgique du spectacle, il ne faut pas oublier qu'*Aux corps prochains* est le résultat d'un processus de recherche et qu'aucune structure ni aucun texte n'existait au départ du projet. Les répétitions au plateau se sont réparties sur un peu plus d'une année, en quatre périodes, selon le calendrier suivant⁵ :

<i>1^e phase de répétitions au plateau</i>	<i>2^e phase de répétitions au plateau</i>	<i>3^e phase de répétitions au plateau</i>	<i>4^e et dernière phase de répétitions au plateau</i>
Avril 2014	Juin 2014	Novembre 2014	Avril-Mai 2015
Deux semaines	Deux semaines	Deux semaines	Quatre semaines + une semaine de représentations

Ainsi s'est inventé et s'est construit, au fur et à mesure d'allers-retours entre un travail de plateau et des phases de conception à l'écart de la scène, la structure du spectacle, en cinq parties associées chacune à

un verbe d'action, aboutissant à la parole, et donc à la « déclaration ». Ce texte n'a donc pas existé antérieurement à l'entrée en répétitions ; l'idée de son écriture s'est imposée, puis son écriture s'est mise en route et achevée, au cours de ce travail de recherche sinueux, ponctué de détours, de déviations, de retours en arrière ou de brusques avancées.

Le spectacle s'est essentiellement construit, pour ses quatre premières séquences, à partir d'un important travail d'improvisations physiques, et l'on pourrait donc s'attendre à ce que le texte qui constitue la cinquième partie du spectacle soit lui aussi directement issu des répétitions au plateau. Or, si la « déclaration » entretient en effet un lien fort avec le travail scénique mené en compagnie des comédiens, il reste qu'elle n'est pas la retranscription ni le retravail d'improvisations parlées. Écrite entre les phases de répétitions — plus précisément entre la troisième et la quatrième et dernière phase, « la déclaration est un poème » [*Ibid.*], proposé aux comédiens après son écriture, et s'affirme alors dans une légère extériorité par rapport à la scène, dans un certain décalage avec le reste du processus créatif.

Le texte de la « déclaration » est donc singulier à bien des égards. Ainsi, dans la perspective de la génétique théâtrale⁶, la présente étude s'intéressera, au cœur du processus de création du spectacle, au mouvement spécifique qui a conduit l'écriture de ce poème. Suivre les différents chemins empruntés pour son élaboration permettra sans doute d'éclairer plus précisément le geste créatif original qui a mené l'écriture de ce texte, et de comprendre les enjeux de cette écriture dans l'ensemble du processus de création d'*Aux corps prochains*. Nous nous appuierons, pour tenter de reconstituer chronologiquement les étapes de la création, sur les archives personnelles que Denis Guénoun et d'autres acteurs du processus de création ont bien voulu nous laisser consulter, ainsi que sur nos propres notes prises lors du suivi des répétitions⁷.

Un spectacle sans parole ?

À partir des documents de travail du spectacle, on peut reconstituer une première phase de sa genèse, en amont des répétitions mais aussi du montage de la production, et durant laquelle Denis Guénoun formule deux scénarios exploratoires.

Le premier scénario date de novembre 2012, et se présente sous la forme d'une enquête sur un corps :

C'est une enquête sur un corps. Un corps qui dort ?

[...]

Stan & Marie Cécile, assis, accroupis, hors de la maison. Peur de ce corps endormi, endormi dans la maison. Ce type est venu, un intrus dont on n'arrive pas à se débarrasser. Qu'en faire de ce corps ?

Ce (Le ?) corps est gênant, intrusif, par sa beauté, par sa plénitude. Il fait peur mais sans être repoussant. C'est cette plénitude qui est gênante. Incongruité de ce corps qui est dans la maison.

[...]

Pour l'instant que du muet, très muet. Un peu de voix, de texte, mais pas de rapport d'intelligibilité, pendant un long moment donc.

[...]

Véritable scénarisation de ce spectacle muet, construire une histoire. Musique, travail sonore important

[...]

Sources chez Deleuze, Spinoza (Ce que peut un corps...)⁸.

Denis Guénoun esquisse une situation mettant en jeu trois acteurs⁹ : un homme et une femme sont assis à l'extérieur d'une maison, dans laquelle se trouve un corps endormi, le corps d'un homme, d'un intrus. Un schéma, tracé par Denis Guénoun dans ses notes personnelles quelques mois plus tard, vient prolonger cette esquisse narrative d'un rêve d'espace¹⁰ :

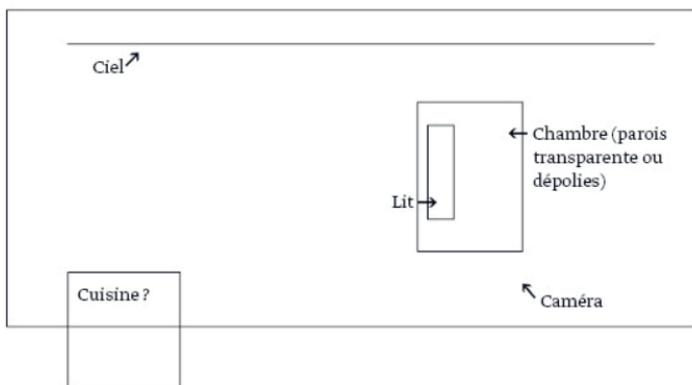
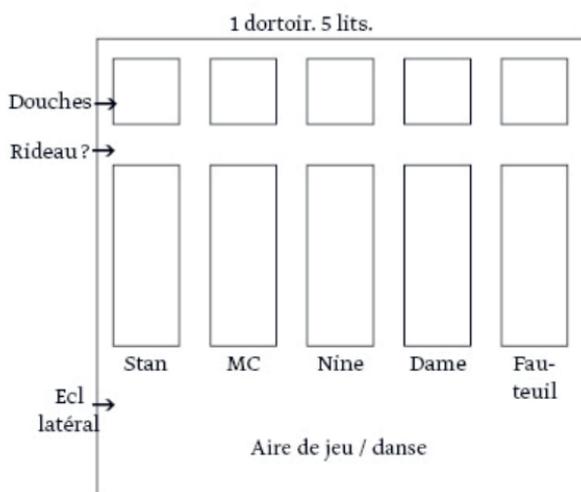


fig. 1

On peut remarquer que la présence d'une parole articulée, dans ce premier scénario, semble essentiellement retardée et non définitivement exclue. Néanmoins, rien n'indique que cette parole, si elle surgit, puisse provenir d'un texte spécifiquement écrit pour le spectacle. Pour le moment, ne compte que l'attention portée au corps et à sa capacité dérangement. Le texte, à la différence des autres langages scéniques comme la danse, le travail sonore et musical, mais également la vidéo, ne semble pas participer dans un premier temps de la mise en valeur des corps sur scène.

Pourtant, deux jours avant de dessiner l'espace reproduit ci-dessus, Denis Guénoun évoque dans ces mêmes notes le lien entre la réflexion de Spinoza, source du projet, et l'activité d'écrire: «Corps et texte (clavier, plume). Le mouvement d'écrire. [...] (Que peut un corps ? écrire.)»¹¹. L'idée de l'écriture d'un texte semble donc en germe, pourtant le second scénario exploratoire, consigné sur trois feuilles volantes datées du 8 octobre 2013, ne s'en fait pas l'écho :



Acte 1: Arrivées.
 Acte 2: Rêve. Dans l'aire.
 Danse, ensemble, mais disjoints.
 E danse avec fauteuil.

fig. 2

3. Acte 3
Nouer relation, à 2, 3.

4. Acte 4
Conflit, drame ?

5. Le lit
Grand lit à 5.

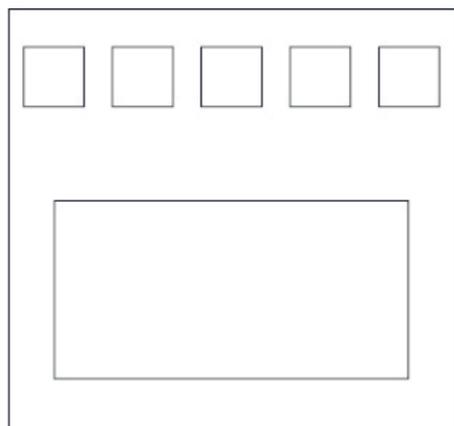


fig.3

5/ Stan, venu de Cour, passe sur tous les autres pour rejoindre MC.
Nîne et Dame se retrouvent.
Fauteuil seul. Pleurs ou ...
Stan va le retrouver. Accolade.

Épilogue
Rêve 2. Lève-toi et marche
Mais retour au fauteuil. Jeu (Handball ?)

fig.4

Ce deuxième scénario propose une structure de la pièce en cinq actes, rattachés chacun à des actions spécifiques : les « arrivées » pour l'acte un, un « conflit », pour l'acte quatre, etc. Le nombre d'acteurs envisagés passe de trois à cinq, dont deux n'apparaissent que sous les traits de leur détermination principale : *Dame*, désignant sans doute une femme plus âgée que les deux autres, et *Fauteuil*, désignant une personne en fauteuil roulant¹². Le lieu principal de l'action change : il ne s'agit plus, comme dans le premier projet, d'une maison, mais d'un dortoir, constitué d'autant de lits qu'il y a d'acteurs. Les deux schémas (fig. 2 et fig. 3) représentent la scène et la divisent en deux espaces distincts : l'un où se trouvent les cinq lits et les cinq douches individuelles, et l'autre qui semble *a priori* vide, nommé « aire [de] jeu/danse ». Cette division de l'espace scénique était déjà sensible dans le dessin accompagnant le premier scénario, où l'on pouvait observer une chambre contenant un lit au milieu d'un espace indéterminé, tout au plus creusé, sur l'une de ses extrémités, par la présence hypothétique d'une cuisine (voir fig. 1). On peut donc avoir l'impression que ce second projet s'inscrit dans la continuité et le prolongement du premier.

Dans ce second scénario, les deux schémas dessinent une dynamique entre les deux espaces, qui voit la progressive disparition des cinq lits individuels en fond de scène au profit de l'apparition d'un « grand lit à cinq » dans l'espace vide du départ. À cette étape du projet, l'évolution et la progression du spectacle semblent donc, à travers le motif du lit, se construire dans une perspective érotique, selon laquelle s'envisagent les différents rapports au(x) corps : leur solitude ou leur relation, leur explosivité ou leur handicap, etc. L'évolution dramaturgique du spectacle ne repose donc pas sur un texte. Et aucun des cinq actes ne semble non plus devoir s'appuyer sur un texte, écrit ou à écrire.

On peut cependant remarquer, dans l'épilogue, une référence à l'Évangile, d'où est reprise la formule « Lève-toi et marche », parole de Jésus à un paralytique¹³. Mais il est difficile de déterminer si ces mots sont présents ici car ils ont vocation à être prononcés par un comédien, ou s'ils indiquent simplement une action qui se passerait sans paroles. En outre, à l'inverse de ce qui se passe dans l'épisode de l'Évangile, le miracle n'a pas lieu, ou peu de temps, puisque le « retour au fauteuil » semble marquer un échec de la guérison du paralysé. Si bien que la parole, qui pouvait ici apparaître en lien avec une action physique,

dans un rapport performatif, se voit immédiatement contrariée dans sa capacité à être une parole-action, à avoir un effet sur le corps.

On le voit, ces deux premiers scénarios installent une fiction, à tout le moins une situation, comme préalable à l'exploration des possibles du corps. Or, ce parti pris vole en éclat quelques semaines plus tard :

Cette nuit. Une certitude, enfin : l'espace de la scène est non fictif. La scène est la scène. Aucune figuration (de départ) : comme lieu, ou comme espace imaginé, etc. (exemple : les anciennes idées sur la chambre, la cuisine — ou dans le modèle 2, le dortoir, etc.) Ceci n'exclut pas le lit, comme objet, comme fonction scénique (produisant éventuellement des effets d'image, de fiction : mais pas posés comme fiction, comme image). L'espace produit, construit par le jeu [...]

Donc, au départ, plateau nu. Arrivent, ou sont produites, des constructions, des gestes scéniques, issus du jeu [...].

Donc : pour les impros, partir du p[ro]b[lème] (le corps, etc.) sur scène. Sur cette scène. Et non pas d'une situation, d'un lieu.

L'espace ainsi posé m'évoque deux références : la danse bien sûr (comme modèle d'activité scénique). Et, aussi (essentiel) : le dernier Beckett.¹⁴

Denis Guénoun écarte dans cette note l'idée qu'une fiction puisse constituer le, comme préalable au jeu des comédiens. La question initialement posée par la scolie de Spinoza doit se poser non pas à partir d'une intrigue cadre du spectacle imaginaire, mais à partir du caractère concret et présent du plateau de théâtre. Remarquons que Guénoun convoque dans cette réflexion une écriture théâtrale, celle de Samuel Beckett, en particulier ces derniers écrits, qui semblent pouvoir fournir, au même titre que la danse, un modèle d'activité scénique¹⁵.

On peut dès lors faire l'hypothèse que si dans ces deux premiers scénarios exploratoires, la parole était *a priori* exclue, du moins retardée, c'était essentiellement pour trouver les conditions de son apparition. À partir de l'automne 2013, la présence de la parole articulée dans le spectacle semble ne plus faire de doutes. Dans une présentation du projet rédigée pour un lieu partenaire du spectacle, en décembre 2013, Denis Guénoun écrit par exemple :

Le travail voudrait suspendre, ou réserver quelque temps, l'usage des mots. Non pour l'interdire : puisqu'au fond, une des stupéfactions que

peut nous réserver un corps, c'est de se mettre à parler. Seulement donc pour retenir, différer quelque temps l'usage des langues courantes. On voudrait considérer les possibles, les puissances, les pouvoirs des corps en attente de langage.¹⁶

Les premiers essais de textes

Dès le début des premières répétitions au plateau, en avril 2014, lors d'une discussion à la table autour du projet, Denis Guénoun lie cette présence de la parole dans le spectacle au travail sur un texte :

[Deux tiers] du spectacle sans texte. Première proposition néanmoins = un texte de Montaigne. Travail sur le corps. M[on]t[aigne] parle beaucoup des corps. Parle de sa maladie. D[enis] a pensé à Scapin, Koltès, Cinna. M[on]t[aigne] = récit d'une chose arrivée à son corps. Travail de texte et sur le corps.

A priori de ce travail sur le corps = le texte. Première chose que je veux actionner dans le corps, c'est le texte. Rapport au corps et au texte de deux manières :

[...] travail sur le mouvement et ensuite mettre le texte dans le mouvement. Texte transformé car pris en charge par le mouvement.

Nous méthode contraire. Partir des textes pour faire voir comment ça fait bouger le corps. Ça engage quoi dans le corps qui dit ce texte.¹⁷

Denis Guénoun décrit deux manières d'appréhender le travail du texte au plateau par rapport au corps de l'acteur : la première qui travaille d'abord l'expression physique de l'acteur pour y couler le texte, et la seconde, dans laquelle il souhaite inscrire le travail, où c'est le texte qui déclenche les mouvements physiques du comédien. C'est dans cette perspective qu'est dès lors travaillé l'essai de Montaigne *De l'exercitation*, dont Denis Guénoun n'a conservé, pour cette phase de répétition, que la partie narrative, où l'auteur raconte la chute qu'il fit à cheval et l'évanouissement qui s'ensuivit.

Le choix de ce texte s'inscrit parfaitement dans la volonté de trouver un rapport à la réalité concrète et directe du plateau, à l'écart de toute fiction posée au préalable. En effet, ce texte, à la différence des autres textes évoqués — Corneille, Molière et Koltès, qui sont tous des textes dramatiques — se présente comme un récit, et cette

inadaptation première au théâtre est capable de fournir un jeu permettant d'expérimenter et d'inventer un rapport entre le plateau, le texte, et les acteurs. Denis Guénoun demande aux comédiens de prendre en charge le texte avec la seule intention de faire entendre clairement les étapes de la narration de Montaigne. Il s'agit avant tout de faire comprendre le récit, et non de jouer le personnage-narrateur Montaigne, ni n'importe quel autre personnage. On le voit, le travail théâtral, plus épique que dramatique, écarte la notion de fiction comme préalable au jeu, conformément à la certitude acquise la nuit du 23 octobre 2013.

Ce texte est l'occasion d'un travail concret sur le corps. Un exemple remarquable de cette recherche est le travail mené par la troupe autour de la prosodie d'une période montaignienne¹⁸. Partant d'une position couchée au sol, le groupe d'acteurs construit un parcours physique les soulevant progressivement le long de la protase, pour arriver à la complète station debout lors de l'acmé de la phrase, et revenir progressivement à la position au sol au cours de l'apodose. Ce qui importe alors dans cet exercice, c'est moins le sens de la phrase, que son corps même, le corps de la langue qui se montre, et, se montrant, montre le corps de l'acteur mis en mouvement par le texte. La matière de la langue tient une place fondamentale dans l'articulation du rapport entre le texte, les corps du comédien et l'espace scénique. Elle est un puissant vecteur de jeu, une source d'impulsions physiques, d'autant qu'au-delà de la prosodie propre à l'écriture de Montaigne, la spécificité de la langue du XVI^e siècle oblige également les acteurs à un premier effort d'articulation, de mise en bouche du texte, qui constitue la première impulsion physique, le premier effet à s'inscrire sur leurs corps.

C'est sans doute cette même recherche d'une langue travaillée, rythmique, dont la matière est à apprivoiser, qui détermine Denis Guénoun à choisir un texte poétique, «Le Crapaud», de Victor Hugo, extrait de *La Légende des siècles*, pour la seconde série de répétitions en juin 2014. Nous ne nous attarderons pas sur le travail autour de ce deuxième texte, dont peu de documents témoignent. S'il a eu une importance fondamentale pour trouver l'articulation du texte à la vidéo, il ne semble pas avoir ouvert d'autres pistes de travail par rapport à *De l'exercitation*. Et comme le texte de Montaigne, celui de Hugo ne sera pas retenu pour le projet.

En effet, dès cette première session d'avril 2014, Denis Guénoun se rend compte qu'aussi riche soit le travail autour du texte de Montaigne, il ne correspond pas exactement à ce qu'il recherche. Il formule ainsi ses réserves :

Sur le texte de Montaigne et son suspens : je ne voyais pas encore comment on peut travailler ce texte ou un autre, de façon à le faire entendre ; je ne voyais pas encore comment mettre en jeu ce travail avec vous dans ce spectacle-ci, ici. Pas comme j'ai travaillé avant, ou vous, pas mettre en place des automatismes, [mais] trouver la singularité du travail par rapport à ce [projet]. [...] je ne sais pas encore comment faire. J'aimerais trouver un rapport physique avec le texte qui va au-delà du « bien dire ». Je ne sais pas encore comment. [...] Et puis aussi quel texte ? Montaigne était à distance, ce n'est pas tout à fait notre français à nous.¹⁹

L'insatisfaction qui s'exprime pointe que le travail sur *De l'exercitation* n'a pas permis de trouver un rapport au corps qui soit complètement original, ce qui semble tenir en partie à la nature du texte choisi. Se pose dès lors la question de trouver le texte approprié au projet.

Le début de l'écriture

Il semble que ce soit ce sentiment d'incomplétude procuré par cette première phase de répétition autour de Montaigne qui détermine Denis Guénoun à se mettre à l'écriture. En mai 2014, entre la première et la seconde phase de répétitions, il écrit un premier texte de sept pages²⁰, en versets, mystérieusement signé « Anonyme », et qui s'intitule *le corps parle*. Ce titre indique que le texte recherché par Denis Guénoun ne doit pas se contenter de déclencher ce rapport au corps qu'est le mécanisme de la parole : il doit le thématiser, le prendre pour objet. Néanmoins, *le corps parle*, dès ses premières lignes, joue sur l'ambivalence de son titre, et nous montre d'abord un corps qui parle son langage sans mots :

Le corps parle.

Le corps saute, danse, enjambe, marche.

Le corps pèse, s'élève et pèse, pèse et s'élève. Dort et repose. S'éveille. Chante, module, altère.

Souffle.

Il parle.²¹

Ici, le corps n'est pas agité par la parole, ce sont ses actions qui « parlent ». Dans un deuxième temps, plus long, le texte tente de retranscrire ce langage du corps. Denis Guénoun note les sensations de l'éveil, l'état du corps au sortir du sommeil, il tente de le décrire, restant à son écoute et le texte est rythmé par les moments où l'écrivain exhorte le corps à s'exprimer : « Corps, parle [...] Parle, corps. [...] Le corps parle. Je suis l'écho ». Parfois, l'auteur se rappelle à l'ordre lui-même, lorsqu'il sent son attention faiblir, se muer en raisonnement : « J'arrête. Discours. Moins l'écoute. Recommence. Parle », ou lorsque le jeu de la langue l'emporte sur la description du corps : « Ferme l'œil, à demi. L'œil à Denis. (Arrête, interromps les jeux) ». Le texte par la suite quitte la description d'un corps singulier pour décrire la relation entre deux corps : « - deux corps. Vu, regardé. L'autre : habité. Est-ce qu'ils se touchent ? Se mêlent ? Qui parle ? Corps où je séjourne, corps séjour. Mais l'autre ? » Cette relation entre les deux corps passe non par la parole, mais par les sens.

Ce n'est que dans la dernière partie du texte que la parole apparaît, au gré d'un changement de point de vue : on passe de l'observation du corps de l'écrivain au corps d'un autre, un « tu » non identifié. L'altérité semble nécessaire à la naissance de la parole et à son observation :

Parle. Du vent interne anime et tord ton visage. Vent de mer, mer interne du fond. Mère de toutes les mers, océan ivre, soulèvement !

Ton visage bouge, bouche. Lèvre plisse et contracte. Lèvre touche, arrondit, descelle. Les dents. Du sourire, de la morsure, du mâchis. Cariées, trouées, splendeur de bouche.

Ce texte semble donc s'inscrire parfaitement dans la recherche qui anime le processus de création d'*Aux corps prochains*. Dans sa composition même, il semble épouser le projet du spectacle, en anticipant sa structure à venir : il s'attache en effet d'abord à décrire les actions muettes du corps, quotidiennes mais révélées dans leur capacité d'étonnement (« Avant ! Corps debout. Il tient, en pied. L'équilibre : miracle »), pour aboutir à la surprise la plus intense que réserve le corps, l'acte de parole. *Le corps parle* semble aussi ouvrir une perspective pour trouver cette articulation singulière entre le texte et le corps que recherche alors Denis Guénoun. À la différence des textes de Montaigne ou de Hugo,

le corps parle prend spécifiquement pour objet le mécanisme physique de la parole. Se prenant ainsi elle-même pour objet, elle vise à déplacer le centre d'attention habituel du théâtre : ce qui doit ici intéresser le spectateur, l'étonner, ce n'est pas ce que disent les mots, leur contenu, l'histoire éventuelle qu'ils racontent — ou plutôt c'est justement cela, mais en tant qu'ils ne font que raconter leur propre venue, leur profération²².

Le texte est alors amené en répétitions en juin 2014 et travaillé avec les acteurs. Mais la présentation publique qui clôturera cette phase de travail prendra appui sur le poème de Victor Hugo, «Le Crapaud» plutôt que sur *le corps parle*. En effet, ce texte s'assume dans le temps même de son écriture comme une esquisse, un lieu d'expérimentation : «Ne t'inquiète pas : ce ne sont que des notes. Pas une sculpture. Si tu ne sais plus où aller, redis : le corps parle. Ni mantra, ni prière. Réenfonce-toi dans l'élément. Tu verras. Le corps parle. Souvent». Mais le choix de ne pas présenter ce texte lors de la présentation publique n'est sans doute pas réductible à ce statut de brouillon : entre diverses raisons, certainement une insatisfaction persiste.

Remarquons que, dans ce premier texte, l'action de parler semble *arriver* au corps. Le corps parle, presque malgré lui. La bouche se tord sous l'effet d'une sortie de mots qu'elle ne contrôle pas. De ce point de vue, ce texte s'inscrit dans la continuité de la scolie de SPINOZA [1954 : 184] à l'origine du spectacle, où le philosophe cherche notamment à démontrer que l'idée selon laquelle «le corps entre tantôt en mouvement, tantôt en repos au seul commandement de l'esprit» est fautive. Spinoza prend ainsi l'exemple du somnambule, dont les actions du corps échappent aux décisions de l'esprit. Et il prend ensuite l'exemple de la parole, qui lui semble un exemple limite, tant les hommes croient «qu'il dépend du seul pouvoir de l'esprit de parler comme de se taire» [*ibid.* : 184-185]. Or, Spinoza affirme «que les hommes n'ont rien moins en leur pouvoir que leur langue» [*ibid.* : 185], et que leur parole est bien souvent une nécessité même procédant de leur corps»²³ [*ibid.* : 186].

Or, le deuxième texte que Denis Guénoun écrit s'éloigne clairement de cette perspective. Dès son titre, *Je veux parler*, il affirme l'acte de parole comme une décision :

Je veux parler.

Tu vois ma bouche ? Je veux m'en servir. Regarde comment ça marche.

Il y a des outils. La gorge (la glotte), le palais (le palais...), la langue (la langue...), les dents, les lèvres (il y a d'autres lèvres, on appelle ainsi les bords de la bouche du sexe, mais c'est par comparaison, sans doute) Alors il faut actionner le souffle, et le son. Et quand le son passe, avec la voix, c'est une voyelle.²⁴

Cette fois-ci, la description du corps qui actionne le langage est marquée par l'expression d'une volonté : il s'agit moins ici d'une observation, comme dans le précédent texte, que d'une véritable monstration — à un autre indéfini — du mécanisme physique de la parole. La seconde partie de ce texte plus court que *le corps parle* — il s'étend sur une page et demie de traitement de texte — reprend la première phrase pour la modifier en introduisant un destinataire à cette parole :

Je veux te parler. À toi.

[...]

Parler à vous. Tous, chacun. Regardez-moi. Écoutez-moi. Écouter, c'est regarder aussi.

[...]

Je veux parler à mes amis.

Je veux parler à mon amour. Mes amours.

Je veux parler à mes ennemis.²⁵

Comme dans le premier texte, le surgissement de la parole est lié à l'autre, l'appelle, le réclame, cet autre qui écoute, qui regarde. Elle réclame même l'altérité radicale, celle de l'ennemi. Cette parole est donc d'autant plus volontaire qu'elle ne s'éparpille pas, après son émission, dans l'espace : elle est adressée, elle a un destinataire qui lui donne un sens, une direction d'émission. Dans ce second texte se noue une forme d'exigence éthique, envisageant la parole non comme un babil incontrôlé, mais comme un acte volontaire, et volontairement orienté vers l'altérité même la plus étrangère.

Je veux parler semble dès lors avoir constitué une hypothèse de travail crédible pour devenir le texte du spectacle²⁶. En effet, dans les premières ébauches de la structure en cinq parties du spectacle que Denis Guénoun trace dans ses notes personnelles, durant l'été 2014, il indique d'abord, dans de premiers essais datés du 4 et 5 août 2014, que la cinquième séquence sera constitué par « le poème », mais se demande « quel texte ? ». Or, le 25 septembre, dans ces mêmes notes,

stabilisant le plan de la pièce tel que nous le connaissons aujourd'hui, il indique :

5. Déclarer, se déclarer.

Ou : adresser, s'adresser.

[...]

Texte :

Je veux parler. À tous.

Pourtant ce texte, écrit vraisemblablement durant l'été 2014, ne sera pas apporté en répétitions lors de la période de novembre 2014. D'après les notes de répétitions prises alors par l'assistant et vidéaste du spectacle Charles Habib-Drouot, les moments de travail autour de la cinquième séquence semblent envisager encore plusieurs hypothèses. Denis Guénoun commence par exemple le travail sur cette séquence en proposant une improvisation durant laquelle les comédiens doivent tous venir déclarer quelque chose au public. Peu enthousiaste face au résultat de cette improvisation, il évoque l'hypothèse de terminer le spectacle par des textes de Nietzsche sur le corps. Ce n'est qu'à la faveur d'une séance de travail autour du texte *le corps parle*, à l'initiative des comédiens, que Denis Guénoun s'annonce définitivement convaincu qu'il lui faut écrire un texte pour le spectacle. Ce qui indique bien que ce texte, en novembre 2014, reste à écrire.

La «déclaration»: le texte inconvenant

Ce texte, ce sera celui de la «déclaration». La première trace de ce texte est un brouillon, daté de décembre 2014, et qui s'intitule *Qui parle*²⁷. Ce titre n'est pas anodin. Car ce qu'apporte ce texte par rapport aux précédents, c'est l'interrogation sur le locuteur de la parole prononcée. Dans cette première version du texte, comme dans sa version finale, ce n'est plus «le corps», ni immédiatement «je», qui parle, c'est «nous»: «Faisons une déclaration»²⁸. Ce «Nous» n'a rien d'une abstraction: il fait clairement référence au groupe de cinq acteurs qui est amené à prendre en charge le texte. L'écriture ici se modifie en se donnant pour horizon son passage à la scène, et la figure de l'auteur, très présente dans les avant-textes, se diffuse dans une énonciation collective propre au projet du spectacle. Cette première version, très proche du texte final

de la «déclaration», n'est pas cependant pas encore complète. Paradoxalement, à l'inverse de ce que pourrait faire penser son titre, cette version ne comporte pas de partie présentant le locuteur, répondant à cette question de savoir qui parle. En décembre 2014, cette partie doit encore trouver sa place dans la déclaration, comme le montre une note en bas de ce premier brouillon :

Donc, dans le texte :

Faire venir : je t'aime (déclaration, déjà fait à peu près, à corriger)

Puis : je t'aime comme corps prochain, corps à venir (et prochain)

Et quelque part (où ?) je me suis présenté à toi, j'ai dit : me voici.²⁹

Cette présentation du locuteur se glissera au cœur du texte final, et débutera ainsi : «Tu demandes : qui je suis, /pour le dire, ici, à toi maintenant, /[...] pour venir, à ta face, te la clamer ainsi /la déclaration /qui dit je t'aime» [GUÉNOUN 2015 : 4]³⁰. On le remarque, cette présentation est immédiatement solidaire d'un rapport à l'autre, puisqu'elle se présente comme une réponse à une interrogation — peut-être silencieuse. Le texte s'inscrit donc dans la continuité de l'exigence éthique qui semble s'être cristallisée lors de l'écriture de *Je veux parler*, ce dont témoignent, dans le reste du texte, d'une part, le caractère volontaire de la prise de parole, qui s'affiche dès les premières lignes du texte : «Voici le temps de la déclaration. Faisons une déclaration» et, d'autre part, la solidarité de cette décision à une adresse, à un «tu» à la fois présent dans la salle : «je t'aime, toi, silencieux, invisible, là, dans l'ombre, là» mais aussi vocatif, appel à des absents «Je t'aime corps qui viens, qui viendras, /Corps prochain de notre histoire». Au terme du processus de recherche qui a animé la création d'*Aux corps prochains*, lors de l'entrée dans la dernière période de répétitions, en avril 2014, le texte correspondant à la singularité du projet semble donc avoir été trouvé — ou, plutôt : écrit.

Mais la «déclaration» va connaître un dernier régime de modifications. Celles-ci vont intervenir au moment du travail de ce texte au plateau, et concernent essentiellement son démarrage :

Texte initialement proposé	Version modifiée en répétition
«Voici le temps de la déclaration. Faisons une déclaration. (- Qui parle ? Qui te parle ? Est-ce mon âme ?) Je déclare ceci : - Attends. Qui déclare ? Qui déclare à qui ? Est-ce ton âme, mon âme ? - Et alors ? ça ne fait rien. C'est la déclaration qui vaut. - On, toi, moi, quelqu'un de nous, parle et dit : - Ton corps vaut. M'entends-tu ?»	«Maintenant, on parle. (- Qui parle ? Qui te parle ? Quoi ? Où ?) Je déclare ceci : - Attends. Qui déclare ? Qui déclare à qui ? Est-ce ton âme, mon âme ? - Et alors ? ça ne fait rien. - On, toi, moi, quelqu'un de nous, parle et dit : - Ton corps brille.»

On remarque que les modifications apportées au texte ont pour principale conséquence de le faire légèrement changer de registre : la prise de parole perd de sa hauteur, et s'exprime de manière plus prosaïque, plus triviale. Il n'est plus d'abord question de faire une déclaration, mais plus simplement de parler. Le ton est plus immédiatement familier. Quel peut-être le but de ces changements ? Les réécritures des textes de théâtre, lors de leur passage à la scène, sont généralement conduites dans la volonté de réduire les aspérités qu'ils révèlent au contact du plateau. Dans cette perspective, on pourrait penser que les modifications de la «déclaration» visent à introduire plus de naturel dans la langue, de fournir une transition plus douce vers le lyrisme qui innervera la suite du texte. Nous proposons, pour conclure cette étude, d'envisager l'hypothèse exactement inverse.

Selon Denis GUÉNOUN [2018], la parole, quand elle arrive dans le spectacle, «communique *un effet de gêne*, comme la rupture du mutisme installé dans une communauté taiseuse. Non pas l'émerveillement d'une parole attendue, celle de l'enfant qui dérouté son babil vers la grammaire. Plutôt *une inconvenance*». Or, les modifications du texte, ci-dessus décrites, semblent pouvoir participer de cet effet de gêne. L'apparition de la parole crée une véritable rupture dans le spectacle, qui n'est pas réductible à la rupture du silence — ou du moins, du mutisme.

Car de silence, jusque-là, il n'y en avait pas, ou peu, tant la musique prenait de place dans les quatre premières parties d'*Aux corps prochains*. Or, c'est bien par rapport à la musique que la parole crée une importante rupture, qui peut se ressentir comme une rupture de registre.

La quatrième séquence du spectacle, «Fêter», est en effet presque intégralement accompagnée de l'interprétation vive par Glenn Gould de l'œuvre pour piano de Bach, l'*Aria variata alla maniera italiana*, prolongée *a cappella*, à la fin de la séquence, par deux comédiens. Après le lyrisme de cette haute œuvre musicale, il eut dès lors pu sembler plus naturel que la parole qui s'énonce soit plus immédiatement poétique, ou du moins d'un registre soutenu. C'est ce qui apparaît dans la première version du texte, avant modifications. Mais les corrections effectuées par la suite créent au contraire un fort effet de rupture, par le prosaïsme qu'elles introduisent. Ce texte poétique, lyrique, que constitue la «déclaration», débute donc par un bref décrochage, que l'on peut qualifier comme un changement de registre dans l'articulation du ton du texte avec celui de la musique.

Ainsi, le texte qui est finalement censé épouser le mieux le projet du spectacle est celui qui trouve sa surface, qui ne coule pas élégamment l'irruption de la parole dans le déroulement de l'action scénique. Ce faisant, il participe, par l'arrêt qu'il provoque, à susciter l'étonnement particulier que recherche le spectacle, celui éprouvé face à la venue des mots, à leur articulation par un corps. Mais peut-être ce décrochage, cette rupture liminaire du texte, nous invite aussi à voir avec plus d'acuité l'autre incongruité de cette parole, le choix éthique qu'elle énonce, nous rappelant la force toujours transgressive, puissante mais déroutante, d'une déclaration d'amour, d'autant plus quand elle s'exprime dans son irrésistible plénitude, c'est-à-dire dans sa platitude, dans sa naïveté, sa faiblesse, sa nudité — dans sa simplicité oubliée.

Notes

- ¹ Denis Guénoun explique avec clarté l'ensemble de sa démarche sur la page d'accueil de son site : <http://denisguenoun.org/> (consulté le 26 janvier 2018).

- 2 Créé en mai 2015 au Théâtre National de Chaillot (Paris). Conception Denis Guénoun et Stanislas Roquette, mise en scène et texte de Guénoun. L'ensemble du générique est consultable ici : <http://denisguenoun.org/theatre/spectacles-recents/aux-corps-prochains-sur-une-pensee-de-spinoza/> (consulté le 26 janvier 2018).
- 3 Denis Guénoun, <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/aux-corps-prochains-2015-la-declaration/> (consulté le 26 janvier 2018).
- 4 Notons tout de même que la parole apparaît à un autre moment du spectacle : lors du prologue précédant la structure en cinq parties ci-dessus décrite, le comédien Stanislas Roquette interprète une brève lettre de Nietzsche à propos de Spinoza, en allemand surtitré en français. La présente étude a choisi de ne pas évoquer ce prologue et de concentrer son attention exclusivement sur le texte écrit par Guénoun.
- 5 Ce calendrier prend pour point de départ les premières répétitions au plateau, et met de côté le travail de conception, les essais effectués pour compléter la distribution, les démarches de production, etc. ; en somme, tout le travail qui a précédé cette entrée en répétition. En remontant aux premiers projets du spectacle, on peut voir que son processus de création s'est en fait étalé sur un peu plus de deux années.
- 6 Telle qu'elle a pu être théorisée par GRÉSILLON, Almuth, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et BUDOR, Dominique [2010] dans leur introduction « Pour une génétique théâtrale : prémisses et enjeux » à l'ouvrage *Genèses théâtrales*. Paris : CNRS éditions. Pour cet effort de théorisation de la génétique théâtrale, voir aussi l'article de LÉGER, Nathalie et GRÉSILLON, Almuth [2005]. « Brouillons de l'éphémère. Pour une génétique du théâtre », *Genesis*, n° 26.
- 7 J'ai en effet suivi, à titre d'observateur, une grande partie du processus de création du spectacle. J'y ai le plus souvent pris des notes, que j'exploiterai dans cet article.
- 8 *Notes sur Aux corps prochains*, archives personnelles de Denis Guénoun, inédit. Ce texte n'est pas de la main de Denis Guénoun : il s'agit d'extrait de notes que je pris lors d'une réunion de travail autour du projet, en novembre 2012.
- 9 Dont Stanislas Roquette et Marie-Cécile Ouakil, qui seront présents dans la distribution finale.
- 10 *ACP Notes*, archives personnelles de Denis Guénoun, inédit. Schéma daté dans ses notes du 23 juillet 2013.
- 11 *Ibid.* Ces notes sont datées du 21 juillet 2013.
- 12 Cette figure doit beaucoup à la rencontre et au dialogue qu'eut Denis Guénoun, au cours d'une hospitalisation, avec un homme en fauteuil roulant et pratiquant le handball. La dernière figure, *Nine*,

- fait référence à une actrice envisagée pour le rôle, mais qui ne sera finalement pas retenue.
- 13 Voir notamment l'Évangile selon Saint Marc, 2, 1-12. La phrase prononcée par Jésus est d'ailleurs plus précise encore, puisqu'il dit « Lève-toi, prends ton grabat et marche » (verset 9). La mention au grabat, c'est-à-dire du lit misérable, montre que le motif du lit dans ces brouillons ne réduit pas l'érotisme qu'il convoque à sa seule concrétisation sexuelle, mais qu'il ouvre à une diversité de signes. Il est d'ailleurs étonnant de voir ce motif, si important dans les premiers scénarios, disparaître — ou se transformer complètement ? — dans la suite du processus créatif, à l'inverse des douches, qui trouveront leur aboutissement dans la séquence « Se laver ».
 - 14 *ACP Notes*, archives personnelles de Denis Guénoun, inédit. Notes datées du 23 octobre 2013.
 - 15 Samuel Beckett qui est l'auteur, rappelons-le, d'*Actes sans paroles*, pièce écrite pour un danseur, et qu'avait alors porté à la scène Dominique Dupuy au Théâtre National de Chaillot en février 2013. Denis Guénoun avait vu ce spectacle durant la gestation d'*Aux corps prochains*.
 - 16 Esquisse du dossier de presse pour le Carreau du temple, décembre 2013.
 - 17 Extrait de notes que je pris lors du suivi des répétitions, avril 2014.
 - 18 Rappelons qu'une phrase affirmative se caractérise par une unité mélodique qu'on peut représenter par un « schéma circonflexe où se succèdent mouvement ascendant (protase) et descendant (apodose) » (DENIS Delphine et SANCIER-CHÂTEAU, Anne [1994 : 422-423]. Article « Phrase », *Grammaire du Français*. LGF). L'acmé constitue dans ce schéma « l'articulation entre la protase et l'apodose » (MOLINIÉ, Georges [1992 : 35]. Article « Acmé », *Dictionnaire de Rhétorique*. LGF).
 - 19 Extrait de notes que je pris lors du suivi des répétitions, avril 2014.
 - 20 Il s'agit de sept pages de traitement de texte.
 - 21 *Le corps parle*, Anonyme, mai 2014, archives personnelles de Denis Guénoun. Les citations suivantes sont extraites du même document.
 - 22 Ce qui constituerait bien, pour Denis Guénoun, une démarche singulière. Pour lui, en effet : « Ce que veut le théâtre, ce qu'il produit, ce à quoi il travaille, c'est à la mise à vue, à la monstration des mots », (GUÉNOUN [1998 : 26]. *L'Exhibition des mots*. Paris : Circé/poche). Or, ce que proposerait en partie l'avant-texte intitulé *le corps parle*, ce n'est pas seulement d'exhiber les mots, mais d'exhiber l'acte même de leur mise à vue.
 - 23 Spinoza donne ainsi l'exemple de l'homme ivre, de la bavarde, de l'enfant, du délirant, et « de beaucoup de gens de même farine ».
 - 24 Denis Guénoun, *Je veux parler*, archives personnelles, inédit.
 - 25 *Ibid.*

- 26 Bien entendu, si cette hypothèse s'était confirmée, il n'aurait sans doute pas été question du texte que nous venons de citer, et qui est un brouillon, un document de travail, mais d'une version de ce texte retravaillée et achevée.
- 27 *Qui parle*, archives personnelles de Denis Guénoun, inédit. La date attribuée est celle du fichier informatique, dont la dernière modification est datée du 25 décembre 2014.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*
- 30 Les citations suivantes sont extraites du même document.

Bibliographie

- GRÉSILLON, Almuth, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et BUDOR, Dominique [2010]. « Pour une génétique théâtrale : prémisses et enjeux », in *Genèses théâtrales*. Paris : CNRS éditions.
- GUÉNOUN, Denis [1998 : 26]. *L'Exhibition des mots*. Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [2015]. *Aux corps prochains, textes du spectacle*. <http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/Aux-corps-prochains-Textes-v5.pdf>.
- GUÉNOUN, Denis [2015b]. <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/aux-corps-prochains-2015-la-declaration/> (consulté le 26 janvier 2018).
- GUÉNOUN, Denis [2018]. « Une pensée en jeu de scène », *Revue de méta-physique et de morale*, n° 2, *Théâtre et philosophie*.
- LÉGER, Nathalie, GRÉSILLON, Almuth [2005]. « Brouillons de l'éphémère. Pour une génétique du théâtre », *Genesis*, n° 26.
- SPINOZA, Baruch [1954 : 184]. *L'Éthique*, trad. Roland Caillois. Paris : Gallimard/Folio essais.

Le partage des hypothèses

UN ATTROUPEMENT QUI TRANSFORME L'ÉNERGIE

Bernard Bloch

Entretien avec Éric Eigenmann

EE Avec Denis Guénoun et Patrick Le Mauff, en 1975, tu as fondé une compagnie théâtrale : « l'Attroupeement ». Son nom semble contennir en creux le refus des dénominations habituelles en pareil cas (« Théâtre du ou de la... », « Compagnie des... »), mais aussi résumer une partie du programme esthétique et politique qui était le vôtre [GUÉNOUN 1997, 2015]. Comment faut-il l'entendre exactement ? J'aimerais que tu abordes en particulier les aspects suivants : la manière dont vous envisagiez votre relation au public, la place que tenaient le texte et l'engagement corporel, dans la période de répétitions puis lors des spectacles.

BB À vrai dire, quand nous nous sommes réunis, Patrick, Denis, Guy Naigeon et moi-même en 1975, ce n'était pas au départ pour fonder une compagnie, c'était pour faire un spectacle. Un spectacle qui nous guérirait de l'expérience traumatisante que nous venions de vivre : le bide retentissant du *Règne blanc*, une adaptation d'*Édouard II* de Marlowe dont Denis avait écrit le texte, mise en scène par Robert Gironès. Et ce bide n'était dû ni au texte très fort de Denis, ni aux acteurs, ni même à la mise en scène de Gironès, mais aux règles du théâtre institutionnel auxquelles notre bande de jeunes gens (nous avions tous entre 20 et 30 ans) s'était soumise, espérant naïvement que nous serions assez forts pour profiter du confort de l'institution sans en payer le prix. Cette soumission a écrasé notre rage, anesthésié notre énergie, paralysé notre créativité. En gros, l'institution a failli avoir notre peau.

Alors, en réaction à ce qui nous semblait aliéné et aliénant dans

↪ notes, page 388

↪ bibliographie, page 388

le théâtre convenu, nous avons monté *Roméo et Juliette* à quatre dans un café-théâtre de Strasbourg, «L'Ange d'or» ! Quatre hommes qui se partageaient tous les rôles (je jouais par exemple Juliette dans la scène du balcon). Pas de décor, une mise en scène qui pouvait s'adapter à n'importe quel lieu pourvu que ce ne soit pas un théâtre, pas de costumes sinon ceux que nous portions dans la journée, les spectateurs éclairés et surtout, surtout, le droit pour chacun de nous de suspendre la représentation s'il ne «sentait pas» le public, s'il avait le sentiment que ça ne passait pas, que la relation était vide, nulle et non avenue. Et dans les rares cas où nous avons usé de ce «droit», nous lançions une discussion avec le public pour comprendre ce qui n'allait pas et nous reprenions ensuite le cours du spectacle.

Cette liberté que nous nous sommes accordés a eu, j'en suis sûr, un effet profondément libérateur dans notre pratique, tant dans notre relation au corps qu'au texte. Le succès inattendu qu'a eu notre *Roméo et Juliette* nous a donné envie de continuer en 1976, toujours avec Shakespeare (*La Nuit des Rois*), toujours dans un bistrot, le caveau du Dauphin à Strasbourg, mais cette fois avec une compagnie, «l'Attrouplement» et avec d'autres acteurs et actrices !

L'idée de ce nom, «l'Attrouplement», correspondait bien à ce que nous voulions : des acteurs «sautent sur le banc» (saltimbanques) et des gens s'attroupent pour les écouter, voire pour sauter sur le banc avec eux. Mais le texte était central, c'est autour de lui que nous nous attroupons. Et il fallait qu'il fût grand. Nous prenions en main les mots des Shakespeare, Eschyle, Sophocle ou Victor Hugo, nous les prenions à bras-le-corps, nous nous les incorporions et nous devenions ainsi, au fil des répétitions qui duraient de trois à neuf mois, les auteurs contemporains de textes anciens.

EE Tu as écrit que «l'Attrouplement» «a profondément marqué la vie théâtrale de la fin des années 70» [BLOCH 2019 : n], période assez divisée sur les scènes françaises, où se côtoient des mouvements aussi différents que le (post)brechtisme, le «théâtre du quotidien» ou la performance, influencée par les expériences menées aux États-Unis. Peux-tu dire plus précisément, dans ces circonstances, en quoi «l'Attrouplement» a eu de l'impact, en donner un exemple ?

BB Bon, c'est très prétentieux et ce n'est pas à moi de dire qui ou

quoi «l'Attroupelement» a profondément marqué, si ce n'est nous autres qui avons participé de près ou de loin à cette aventure. Cependant, à Strasbourg en tout cas, l'aventure a laissé des traces et il m'arrive, aujourd'hui encore, de croiser des gens que je ne connais pas et qui me disent que leur rencontre avec «l'Attroupelement» a changé leur vie.

À l'époque, deux aventures théâtrales fortes, et à certains égards antagoniques, se développaient en même temps à Strasbourg : Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil, Bernard Chartreux, Michel Deutsch, André Engel... étaient au Théâtre National de Strasbourg, le seul théâtre national de province, l'institution par excellence et nous, nous creusions notre sillon à côté, hors des sentiers battus. Et nous avions tous, à 10 ans près, le même âge.

Nous nous considérions comme les héritiers d'Ariane Mnouchkine, de Peter Brook, du Living Theatre et, *last but not least*, du Café de la Gare de Romain Bouteille. Eux, le TNS, ils étaient plutôt les héritiers de Bertolt Brecht, des grands noms de la «décentralo»¹ (Roger Planchon, Hubert Gignoux...) et ils étaient profondément marqués par la scène allemande de l'époque : Peter Stein, Michaël Grüber, Claus Peymann... ou par Giorgio Strehler.

Alors évidemment, deux expériences concomitantes aussi radicales, qui avaient lieu dans la même ville, mais dans des contextes aussi différents, et dont les parrains de théâtre étaient aussi incontournables, ça ne pouvait que faire tilt. D'autant que cette ville étudiante de 300 000 habitants avait été quelques années auparavant le haut lieu du situationnisme.

EE Lors du colloque «Hypothèses sur le théâtre, la politique, l'Europe, la philosophie. Avec Denis Guénoun» (Genève et Lausanne, 2017), au sujet du jeu théâtral développé avec Denis Guénoun, tu as opposé «rupture d'acteur» à «transformation d'énergie», en valorisant la seconde. Peux-tu préciser et commenter cette opposition ?

BB On pourrait comparer la rupture d'acteur avec une sorte de «pédantisme» du jeu. Je m'explique : dans la scène de *Richard III* de Shakespeare entre Richard et Lady Anne par exemple², celui qui joue Richard comme celle qui joue Anne passent par des sentiments multiples, contradictoires et tous aussi puissants qu'excessifs. L'acteur peut être tenté dans ce genre de morceau de bravoure d'exhiber la souplesse

de son talent en surlignant son habileté à passer d'un sentiment à l'autre, d'une expression à l'autre. Mais moi, spectateur, je me fous de sa virtuosité, j'ai besoin de l'oublier si je veux être emporté, secoué, interpellé par les contradictions de Richard ou d'Anne pour qu'elles aient quelque chance de me renvoyer aux miennes propres.

Les sentiments s'expriment dans le corps et le mobilisent différemment selon leur nature, mais dans la vie, quand on est traversé par des sentiments contradictoires, on ne passe pas d'une énergie à l'autre sans transition, comme si on était une machine électrique sur *on* ou sur *off*.

De ce point de vue, la distanciation brechtienne a souvent été mal comprise et certains acteurs ont confondu «distanciation» avec rupture d'acteur. Celle-ci ne visait pas à cabotiner, mais à montrer et à critiquer le comportement politico-social du personnage. Même chez Brecht, je ne pense pas que la rupture d'acteur soit la meilleure manière de signifier les contradictions. C'est la mauvaise traduction de «*Verfremdungs Effekt*» qui est responsable de la confusion. Si l'on pense «effet d'étrangeté», rendre étranger le familier, la transformation d'énergie sera bien plus convaincante que la rupture d'acteur.

Le travail de direction d'acteur à «l'Attroupement» était complètement déterminé par cette notion de transformation d'énergie, que Denis avait découverte à partir d'un livre essentiel d'un grand maître japonais (je ne me souviens plus de son nom)³.

EE Ta référence à Brecht vient de rappeler explicitement les enjeux politiques des options théâtrales que tu décris. Mais — au-delà du «tout est politique, *a fortiori* le théâtre» — qu'est-ce à tes yeux qu'un théâtre politique ? Dans quelle mesure celui auquel travaille Guénoun depuis près d'un demi-siècle y participe-t-il ?

BB En ce qui me concerne, j'ai coutume de dire que si un seul spectateur (c'est mieux s'il y en a plus), sort d'un de mes spectacles un peu différent de ce qu'il était quand il est entré, un peu secoué, dérangé, déstabilisé, c'est que ça valait le coup de jouer.

Pour le dire autrement, le caractère politique d'un spectacle ne dépend pas du sujet que traite le texte. Je ne suis même pas loin de penser que plus un sujet est directement politique, plus il risque de ne pas atteindre son but.

Ainsi, le spectacle le plus politique de Denis depuis qu'il a recom-

mencé à faire du théâtre reste pour moi *Artaud/Barrault*, alors que c'est apparemment le texte le moins directement politique. Et sans doute aussi le texte de *Mai, Juin, Juillet* qui, quand je l'ai lu pour la première fois, m'a bouleversé émotionnellement et politiquement.

Le théâtre (comme n'importe quel art) est politique en tant qu'il déplace le spectateur, qu'il l'aide à se débarrasser des préjugés qui l'accablent, qu'il propose, dans l'espace contraint et le temps limité du théâtre, une autre réalité.

Et cette opération, on peut la réussir avec n'importe quel texte théâtral, romanesque, théorique ou journalistique, à condition qu'il recèle de l'authentique humanité et suffisamment de potentialités poétiques, comiques ou tragiques.

EE Finalement, en quelques mots, comment caractériserais-tu Denis Guénoun en tant qu'homme de théâtre, dans ce qu'il propose de plus singulier ?

BB Denis est avant tout un ami, un frère. Et des amis véritables, j'en ai très peu, comme tout le monde. Alors, je suis bien incapable de parler de lui comme d'un homme de théâtre ou de littérature, ou de philosophie. C'est en tout cas, et dans tous ces domaines, une référence pour moi, un interlocuteur indispensable et d'autant plus précieux que nous avons sur bien des sujets des points de vue divergents.

Mais il est certain que sa singularité et sa puissance tiennent au fait qu'il a ces trois cordes à son arc : théorie du théâtre, philosophie politique, écriture dramatique.

Et une quatrième qui n'est pas la moindre : la vie, sa vie.

Notes

- ¹ « La décentralisation est un processus d'aménagement de l'État unitaire qui consiste à transférer des compétences administratives de l'État vers des entités (ou des collectivités) locales distinctes de lui. » <https://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/institutions/collectivites-territoriales/principes-collectivites-territoriales/qu-est-ce-que-decentralisation.html> (Dernière consultation : 07.07.2019).

2 Acte I, scène 5.

3 EE: Chikamatsu ? Kawatake Mokuami ? Kaoru Osanai ? voire Zeami ?
À préciser.

Bibliographie

- BLOCH, Bernard [2019]. *Le Réseau (Théâtre)*. <https://reseautheatre.wordpress.com/bernard-bloch-2/bernard-bloch/>. Dernière consultation : 07.07.2019.
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Relation, Entre théâtre et philosophie*. Le Revestles-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [2015]. «Préface», *Le Règne blanc*. www.denisguenoun.org. Dernière consultation : 07.07.2019.

UNE GÊNE POLITIQUE À L'ÉGARD DES RUPTURES

Hervé Loichemol

La rupture fut un des outils majeurs du brechtisme qui dominait le théâtre public français dans les années 1970. Le mot d'ordre de l'école du Théâtre National de Strasbourg où j'étudiais alors était la rupture : il fallait rompre la continuité, mère de tous les vices réactionnaires, défaire le continuum, les apparences du sens, la doxa, l'idéologie dominante qui se donnait — et se donne toujours — comme un bloc im-pénétrable, indiscutable. Il fallait briser les évidences, les cohérences mensongères, fragmenter la réalité, faire table rase du passé, afin d'ouvrir des brèches et de libérer des horizons nouveaux. La rupture se présentait comme le meilleur moyen de révéler le noyau à venir, déjà prêt, qui ne demandait qu'à apparaître. Il y avait dans la pratique de la rupture une destination, une destinée, voire un destin. Nous devions donc *rupter* en permanence et de toutes les manières possibles. Au début des années 1980, le monde avait bougé : fin du marxisme dominant et du brechtisme triomphant, développement planétaire d'un nouveau capitalisme cornaqué par Reagan et Thatcher, et conversion des socialistes à une culture de gouvernement. La mue fut progressive, insidieuse, peu perceptible, difficile à appréhender et n'apparut clairement que quand elle fut achevée. Un nouveau vocabulaire se développa, on commença à parler de technologie de rupture, d'innovation de rupture, et de disruption. La rupture, comme beaucoup d'autres choses, cessa d'être la voie d'une libération pour devenir un des piliers de la culture d'entreprise.

En 1984, nous ne savions pas encore clairement que la dystopie d'Orwell n'était pas réservée au stalinisme ou au nazisme. Nous ne savions pas non plus qu'un publicitaire français entamait une réflexion

sur la rupture créatrice et faisait de la disruption une marque déposée. Mais 1984, c'est aussi l'année où Pascal Quignard publiait *Une gêne technique à l'égard des fragments* dans le numéro 11 de la revue *Furor*. Dans ce texte — repris ensuite chez Fata Morgana, puis plus tard chez Galilée — QUIGNARD [1984 : 10] disait des choses étonnantes à propos du fragment qui connaissait alors un engouement réel et devenait à travers les textes de Heiner Müller une référence obligée dans le monde du théâtre :

On peut soutenir que, de nos jours, la cheville ou le poncif, c'est le blanc. La règle paraît être un texte comme haillonneux. Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison.

Et, après avoir rappelé l'origine latine de fragment — *frangere* : briser, casser, rompre —, Quignard, si on peut dire, enfonçait le clou :

La plus large part de l'art moderne est asservie à une sorte de violence qui incite à extirper toute liaison, toute cheville, qu'il a d'ailleurs cessé de supporter ; qui pousse à tout contraster plutôt qu'à tout unifier ; qui conduit à la brutalité et à l'assertion et à l'originalité plutôt qu'à l'harmonie, plutôt qu'à l'insinuation ou à la douceur, plutôt qu'à une maîtrise plus remémorante ou plus affiliée dans le temps ; qui conduit au reniement plutôt qu'à la tradition, à l'amour de soi et à l'expression de cette complaisance plutôt qu'à l'astreinte technique et anonyme du métier — quitte à s'enfermer dans la néologie, dans la détresse de l'autisme, dans les rets des langues de bois techniques, politiques, religieuses, philosophiques, psychanalytiques, poétiques — qui sont toujours complicités de sectes, lallations des familles —, dans la nostalgie enfantine des calembours, dans la folie ou dans le sabir plutôt que de ne pas se démarquer et s'assembler à ceux qui furent, ajouter à l'art et au raffinement, voire même poursuivre et défier ce qui fut beau et qui émeut encore. [*Ibid.* : 16]

Ce que Quignard disait du fragment en 1984 ne saurait être réduit à ces deux citations, pourtant certains traits se sont depuis lors généralisés. On rupte aujourd'hui partout et de tous les côtés, au supermarché et en politique, dans la sphère intime comme dans la sphère publique. Il y a belle lurette qu'on a fait sienne la rupture créatrice, le culte du nouveau et l'affranchissement du passé. Redessinée par l'industrie et le marketing, la rupture est destinée à provoquer un choc, un court-circuit, un saisissement du corps et un dessaisissement de la pensée. Le théâtre n'échappe évidemment pas à cette logique

marchande : la rupture n'est plus le moyen de briser le consensus, l'évidence et la logique dominante, c'est au contraire le meilleur moyen de suspendre le jugement des spectateurs par des effets de surprise, de sidération et d'effroi, de les fasciner, de les tenir en laisse, de les asservir. Un équivalent scénique de la stratégie du choc pointée par Naomi Klein. En favorisant la fragmentation, la rupture permet la pulvérisation du sens, le renforcement de l'opacité du monde et le triomphe du spectacle. Fragment et rupture ne sont pas synonymes, bien sûr, mais désignent pourtant une même réalité : la déliaison.

Denis GUÉNOUN [2020: nn!] n'ignore évidemment rien de tout ça et se propose d'y remédier en établissant

un rapport disjonctif, mais sensé. Car, dans le travail d'acteur, rien n'est plus difficile à pratiquer qu'une rupture juste. La difficulté tient à la justesse : dans la disparité, il faut qu'il y ait une forme de cohérence, une cohésion entre l'élément rupteur et l'élément rompu. Il ne suffit pas que les deux versants de la rupture s'affichent sans rapport, auquel cas la rupture devient simplement dénuée de sens et donc de portée. Il faut que le fait de rompre dise quelque chose, fasse entendre quelque chose sur l'élément qui rompt, et aussi, rétrospectivement, sur celui qui a été brisé. Mais le souci d'établir cette sorte de liaison (en tant que lien possible, a posteriori), ne doit pas conduire, comme c'est la tendance la plus naturelle pour un acteur ou une actrice, à introduire entre les deux bords de la faille un rapport de cause à effet, ni une continuité de sentiment. Si c'est le cas, le sentiment arrondit les angles de la coupe, remplit le vide entre les parties, et le lien causal éteint la puissance de surprise de la rupture. Il faut du sens, mais à venir, en attente. Narratif, donc, si l'attente est un des ressorts principaux du récit — peut-être son ressort principal.

Denis ne propose pas de revenir à un théâtre parfaitement noué, qui masquerait sa construction, ses contradictions et ses sutures, mais s'efforce de conjurer la pulvérisation du sens qui menace en conciliant rupture et sens, continuité et discontinuité. Il ne s'agit pas là seulement d'un retour à Brecht — que Denis connaît mieux que personne mais que curieusement il ne cite pas — mais d'une visée plus essentielle puisque c'est l'opération même de la pensée qui est ici décrite : l'appel à un sens pressenti mais provisoirement insensé se trouve être l'opération même de la pensée. Penser n'est rien

d'autre que donner sens à ce qui faisait obscurément disjonction, et pourtant s'annonçait comme vouloir-dire, comme dire en suspens, en attente. Ma question est celle-ci : cette revenance qui fonderait la pensée peut-elle s'énoncer sous l'idée de rupture ? Il ne s'agit pas là d'une simple question de vocabulaire, mais d'une question politique. De stratégie politique. Dans un système, celui que nous vivons, fondé sur la vitesse, l'accélération et la permanence des changements technologiques, l'inflation d'informations et l'impossibilité de les mémoriser, de les métaboliser, l'arrimage du désir à des logiques marchandes, on peut légitimement se demander ce qu'il reste de la relation entre mémoire et pensée. Dans un système qui fabrique du temps de cerveau disponible pour vendre du Coca-Cola — stratégie qui rappelle celle de la page blanche chez Brecht —, on peut s'interroger sur le meilleur moyen de faire revenir un sens en suspens. La revenance est ici la clé de voûte de la proposition de Denis, mais je me demande si la rupture — la disjonction ? — est le meilleur moyen de faire une place au fantomal.

Je crains — simple hypothèse — qu'en l'absence d'un horizon politique crédible, il faille abandonner provisoirement le terme de rupture — je préfère quant à moi celui d'ouverture ou d'écart. Paraphrasant Heiner Müller, je crains qu'il soit nécessaire de dire adieu à la rupture d'ici le prochain tremblement de terre.

Bibliographie

- GUÉNOUN, Denis [2020]. *Quel texte ? Le mentionner autrement peut-être*. Genève : MétisPresses.
- QUIGNARD, Pascal [1984]. «Une gêne technique à l'égard des fragments», *Furor*, n° 11.

«ÉPROUVER LE FONDEMENT NON-POLITIQUE DE LA POLITIQUE»

Stanislas Roquette

Entretien avec Éric Eigenmann

EE Stanislas, ta rencontre professionnelle avec Denis Guénoun date de 2006, tu avais 22 ans, il en avait 60. Quelles étaient les circonstances de votre première collaboration ? En quoi Denis se distinguait-il alors des hommes de théâtre que tu connaissais ?

SR En 2006, Denis cherchait quelqu'un pour l'aider à coordonner le colloque « Regards lointains », qu'il se préparait à organiser à la Sorbonne sur *Le Pays lointain*, une pièce de Jean-Luc LAGARCE [1995]. J'étais assez familier de l'écriture de Lagarce, et cela a donc été notre première collaboration : nous avons réalisé ensemble des entretiens vidéo à propos de la pièce avec des personnes d'origines très diverses, et j'avais personnellement mis en espace une lecture de textes de Lagarce avec mes camarades du Conservatoire Gabriel Fauré (v^e arrondissement de Paris). Denis était alors seulement universitaire, car il avait arrêté depuis une quinzaine d'années toute activité professionnelle théâtrale. Malgré son parcours impressionnant d'auteur, de metteur en scène, de comédien, d'animateur de troupe et de directeur de théâtre, il était particulièrement ouvert à ce que nous, la jeune génération, pouvions avoir à lui apprendre. Il se montrait toujours à l'écoute de nos propositions, et inscrivait en même temps d'emblée ce travail commun sous le signe de la transmission, puisqu'il partageait très en profondeur ce qu'il croyait sur le théâtre : des postulats théoriques et pratiques extrêmement forts, nourris par l'expérience, mais qui ne revêtaient jamais un caractère dogmatique.

EE Comment décrirais-tu, de l'intérieur, l'évolution du travail de Denis Guénoun pour la scène pendant les années suivantes,

↪ notes, page 399

↪ bibliographie, page 399

jusqu'à aujourd'hui ? Y reconnais-tu des périodes différentes, dictées peut-être par les textes abordés, mais aussi par le contexte politique et artistique ?

SR J'ai eu la chance d'être associé à quasiment tout le travail théâtral de création ou de transmission que Denis a réalisé depuis cette rencontre. À chaque nouvelle expérience, l'objectif était simple : ne jamais reproduire ce qui avait déjà été fait. Dès lors, les formes de collaboration ont été très nombreuses. Nous avons d'abord joué ensemble à l'École Normale Supérieure dans *Œdipe roi* de Sophocle, sous la direction de notre ami commun Miquel Oliu Barton, avec qui nous avons créé la compagnie Artépo en 2008. Lui jouait Créon, moi Œdipe. Ce projet inaugural nous a fortement marqués : il réunissait de manière assez rare une trentaine de personnes, dont un septuor à cordes jouant une musique originale, et un chœur amateur d'une quinzaine de normaliens. Le souci du populaire et de la clarté, en même temps que celui d'une intensité physique de la pensée sur scène, guidait déjà notre travail.

Ensuite, tout en réalisant dans différents contextes des lectures publiques de ses pièces (que j'ai découvertes avec beaucoup d'admiration) ainsi qu'un film (*Le projet du film Cinna*, à partir de quelques scènes de la pièce de Corneille), je l'ai assisté sur deux mises en scène : *La Nuit des buveurs (Le Banquet)* de Platon au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, puis *L'Augmentation* de Georges Perec à Shanghai, spectacle en chinois avec des acteurs chinois¹. Là encore, la collaboration dramaturgique et artistique dépassait mes attentes. Denis avait très à cœur de se laisser déplacer par rapport à ses habitudes antérieures, en particulier en ce qui concerne le travail physique des comédiens, qu'il me confiait bien volontiers, et qu'il observait toujours avec une attention aiguë. À cette époque, Denis voulait rarement mettre en scène des pièces de théâtre « classiques »², mais plutôt des textes non-dramatiques, comme de la philosophie bien sûr. Il s'agissait selon lui de mettre à l'épreuve le théâtre, en le frottant à des textes dont la théâtralité, non évidente et qui serait à construire, permettrait de tester la force et la nécessité du théâtre en tant que tel, c'est-à-dire l'attroupement d'un groupe de personnes qui se réunissent pour autre chose que pour la politique. En un mot que je retiens : éprouver « le fondement non-politique de la politique » [GUÉNOUN 1998].

En 2010 se sont produits coup sur coup deux événements très forts dans notre parcours théâtral commun : la création, dans le château de Paul Claudel à Brangues, de *Qu'est-ce que le temps ? (le livre XI des Confessions de saint Augustin)*, puis celle au Théâtre Marigny d'*Artaud-Barrault*, un spectacle sur la correspondance entre Jean-Louis Barrault et Antonin Artaud. Ces deux « seuls en scène » que Denis a mis en scène et que j'interprète ont été joués depuis près de deux cents fois dans de nombreuses villes et pays. Nous avons commencé à revendiquer une conception théâtrale double : depuis la salle pour lui, depuis la scène pour moi, avec un jeu d'allers-retours permanents. Denis a aussi assumé fortement la dimension mystique de ces textes, dont la foi énergique, exigeante et jamais pieuse des auteurs (Artaud et Augustin) exaltait l'intelligence de l'homme, et sa soif de hauteur.

Enfin, je dirais qu'une dernière période plus collective a existé, marquée principalement par les deux créations *Aux corps prochains (sur une pensée de Spinoza)* (2015), spectacle quasiment muet que nous avons conçu ensemble autour de la phrase « Nul ne sait ce que peut un corps », puis *Soulever la politique*, pièce écrite par Denis et que j'ai mise en scène à la Comédie de Genève en novembre 2017. Pour ces deux expériences, Denis voulait travailler avec des acteurs non-Européens, ce qui nous a permis de rencontrer des gens fabuleux, originaires du Congo, de Côte d'Ivoire, du Laos et de Corée du Sud. Il s'agissait toujours de considérer l'essence et le devenir de l'homme dans une dimension planétaire, en intégrant aux créations des récits et des pratiques issus de ces terres lointaines.

EE La notion de désir paraît déterminante dans la recherche que mène Denis Guénoun : désir de l'autre, de la communauté, du théâtre lui-même. Le confirmes-tu ? Quelle place ces désirs occupent-ils dans le projet, quelle cohérence, peut-être, lui donnent-ils ? Peut-on parler d'un désir politique, et comment définir alors le politique dans le projet théâtral ?

SR Pour ce que j'en sais, le désir de théâtre pour Denis a très tôt été lié à un désir de vie en communauté, un désir de vie changée, partagée, et irriguée par des engagements politiques. Mais au fond de cette aspiration, il y a bien sûr un désir de l'autre. Dans la période récente, depuis son intervention au colloque Lagarce (« Homosexualité transcendante »), la mise en scène du *Banquet* de Platon ou la lecture

de ses pièces *Tout ce que je dis* (2008) ou *Lit* (2008)³, Denis a exploré de différentes manières la relation entre désir et créativité. Il s'agit toujours, par le regard de la mise en scène, de porter à son point le plus haut la «beauté» des femmes et des hommes qui sont sur la scène. Cette beauté qui appelle un désir est «érotique», dans un sens bien différent de ce que l'on peut entendre habituellement : elle fait voir la vitalité et le rayonnement de personnes humaines pleines de leur subjectivité. Jamais rendus objets ou marionnettes du fantasme d'un autre, toujours responsables de leur présence sur le plateau, les actrices et les acteurs doivent en même temps prendre un risque et être portés vers autre chose qu'eux-mêmes : une pensée par exemple, un excès, un rythme musical commun, une adresse réelle au public, une vulnérabilité. En ce sens, le désir dont il s'agit ici n'est pas une capture de l'autre mais bien une ouverture et un appel à l'élévation «au-dessus de nous-mêmes», pour citer Artaud.

EE Les acteurs de «l'Attroupement», première compagnie fondée par Denis Guénoun (avec Bernard Bloch, Patrick Le Mauff et Guy Naigeon) se donnaient la liberté d'interrompre la représentation pour discuter immédiatement avec le public. Denis et toi, vous invitez de même les spectateurs à entamer la discussion, mais après le spectacle. Est-ce pour vous une nécessité artistique, politique encore, ou est-elle d'un autre ordre ?

SR Il s'agit essentiellement de nourrir en profondeur le travail artistique et de créer un échange avec le public qui ne soit pas simplement marchand. Denis a très à cœur de ne jamais considérer les spectacles comme des produits que l'on transporte d'un théâtre à l'autre, mais toujours comme des organismes vivants, évoluant et se décalant au fil du temps, nécessitant à chaque reprise de véritables répétitions. Il a même parfois cherché à récuser ce terme de «spectacle», lui préférant des périphrases comme «expérience scénique», ou «hypothèse théâtrale». Les retours et les impressions du public après la représentation donnent du sens à ce que nous faisons, et infléchissent à l'occasion notre manière d'aborder les répétitions suivantes. Ils permettent aussi de faire événement, de sorte que chaque représentation suivie d'une discussion est vraiment vécue comme une expérience unique.

EE Vous êtes, Denis Guénoun et toi, de grands lecteurs — de textes non dramatiques surtout d'ailleurs, n'est-ce pas ? Qu'est-ce qui

déclenche chez chacun d'entre vous la décision de porter un texte à la scène ?

SR Souvent, la question de l'adresse est au cœur de ce choix. Dans les textes que nous avons mis sur la scène, il y a toujours un jeu d'adresse qui permet d'assumer la dimension « agoreutique » du théâtre, comme le dit Denis dans sa *Lettre au directeur du théâtre* (1996), c'est-à-dire sa fonction d'assemblée populaire, plus encore que sa fonction mimétique de montrer sur scène la ressemblance avec le réel.

Chez Platon, Aristodème était au banquet et en a fait le récit à Apollodore, qui le lui raconte au lecteur, et par là au public. Dans *L'Augmentation* de Perec, le vouvoiement postule que le lecteur/spectateur cherche à obtenir une augmentation de salaire. Les *Confessions* d'Augustin étant intégralement adressées à Dieu, nous avons fait le choix de ne jamais chercher dans le ciel cette figure divine, mais toujours dans la présence physique du public assemblé : « vox populi, vox dei ». (Denis citait souvent la parole du Christ : « Là où deux ou trois sont assemblés en mon nom, je suis au milieu d'eux. ») Dans les lettres d'Artaud, la récurrence de l'adresse au destinataire, « Mon cher Jean-Louis Barrault », permet de voir Barrault en chaque spectateur, et d'interpeller vivement ce public comme un ami qu'on perdrait de vue. Le spectacle « Aux corps prochains », comme son titre l'indique, est intégralement pensé comme adresse à ces corps à la fois proches et futurs du public présent. Quant à « Soulever la politique », suite au Prologue que nous avons donné au Panthéon en mars 2017, il s'agissait de poursuivre avec une parole contemporaine la veine rhétorique et oratoire de Hugo, Jaurès, Malraux, et Rosa Luxembourg.

À chaque fois, nous cherchions une adresse qui ne soit pas une pure émission à partir d'une position de force (que peut représenter le fait d'être sur scène), mais plutôt une adresse réceptive et vulnérable. Les acteurs viennent presque toujours de la salle avant de commencer le spectacle. Ils montent sur scène comme par délégation temporaire, dans la pure tradition du chœur antique, et s'adressent donc au public dans un rapport égalitaire et si possible amical avec celui-ci, pour partager des récits, des pensées, des interrogations ou des indignations.

EE Dans une mise en scène de Guénoun, tu as créé en 2010, aux Rencontres de Brangues, *Qu'est-ce que le temps ?* à partir du Livre XI des *Confessions* de Saint Augustin. Ce spectacle vous

«Éprouver le fondement non-politique de la politique»

a amenés à réfléchir tous deux à cette même question, plus précisément au rapport entre la pensée du philosophe au sujet du temps et la recherche de la présence partagée par l'acteur et son public. Tu as parlé, en la matière, d'une « coïncidence entre la quête d'Augustin et celle des gens de théâtre que nous sommes » [ROQUETTE 2014 : 23-26]. Cette coïncidence est-elle vraiment toujours avérée au théâtre ou ce « nous » désigne-t-il, justement, les acteurs de la quête que mène Denis ?

SR Il me semble que tout praticien du théâtre devrait chercher cette vérité du moment que peut parfois offrir la scène : l'éclosion d'une justesse de la représentation proprement irréprochable, et qui touche en plein cœur car elle est le cadeau d'une présence des acteurs à eux-mêmes et au public.

EE Au XXI^e siècle, un nombre croissant de spectacles s'élaborent d'abord sur scène, texte compris, grâce à l'interaction de tous les acteurs (au sens large) de la représentation publique à venir. Les pratiques en sont multiples, que Bruno TACKELS [2015] réunit sous le titre d'« écritures de plateau ». Certaines productions de Denis Guénoun te paraissent-elles, dans une certaine mesure, appartenir à cette catégorie ?

SR Le travail de répétition des deux dernières créations, *Aux corps prochains* (sur une pensée de Spinoza) en 2015 et *Soulever la politique* en 2017, a démarré avec de longues séquences de recherches et d'improvisations.

Dans le premier cas, il s'agissait de mettre en scène non pas un texte de philosophie, mais une simple pensée : « Nul ne sait ce que peut un corps ». Pour cela, tous les moyens du théâtre ont été mis à contribution : jeu physique, danse, scénographie, vidéo avec tournage en direct, danse, chant, écriture d'un texte original par Denis. L'écriture de plateau entremêlant tous ces éléments a je crois permis à chacun et à chacune sur scène de se sentir concepteur de sa partition.

Pour *Soulever la politique*, on ne peut pas parler d'écriture de plateau, mais ce sont de nombreuses discussions, et l'exploration biographique parfois intime de chacun des acteurs qui a permis à Denis d'écrire la pièce. Celle-ci met en jeu quatre personnages (deux Asiatiques, une Africaine et un Européen) qui doivent refaire le monde après une « catastrophe » qui les a projetés sur une île déserte... Là encore, l'objectif pour Denis, qui voulait parler de politique, était de

s'extraire de son propre prisme de pensée, pour s'ouvrir à la pluralité d'expériences singulières.

Notes

- 1 Ces collaborations ont eu lieu, respectivement, en 2009, 2008 et 2010.
- 2 Contrairement à l'époque de «l'Attroupement» (1976-1982), où le choix se portait principalement sur de grands textes «classiques». Par exemple : Shakespeare, *Roméo et Juliette* (1975), *La Nuit des Rois* (1976) et *Jules César* (1976); Eschyle, *Agamemnon* (1977); Hugo, *La Esmeralda* (1979); Bodel, *Le Jeu de Saint Nicolas* (1980); Labiche, *Un Chapeau de paille d'Italie* (1981).
- 3 Dans la Chronologie proposée à la fin du présent volume, Denis Guénoun indique qu'en 2000, il «concourt à la publication de la pièce *Lit*, de Gilles Saoud». La date de 2008 réfère ici à la lecture de la pièce donnée à Rouen.

Bibliographie

- GUÉNOUN, Denis [1998]. *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris: Circé/poche.
- ROQUETTE, Stanislas [2014]. «Le temps, objet de théâtre», *Donner du temps au temps. CFDT La Revue*, n° 5, p. 23-26.
- TACKELS, Bruno [2015]. *Les écritures de plateau. État des lieux*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Épilogue: Hypothèses sur la vie et sur l'œuvre

UN SÉMITE

Jean-Louis Jeannelle

Dans sa préface à la traduction d'*Un Sémite* aux presses de l'Université de Columbia en 2014, Judith Butler écrit que ce livre est de toute évidence un « mémoire » (« *This book is clearly a memoir* ») mais ajoute qu'une telle indication générique est de peu d'utilité pour nous permettre de comprendre ce dont il y est question. À ses yeux, et aux yeux de la plupart des auteurs de comptes rendus parus dans la presse en France ou aux États-Unis¹, l'essentiel tient à l'enjeu soulevé par le titre lui-même, renvoyant à la scène, page 20, où Denis Guénoun, enfant, demande à son père s'ils sont Français, ouvrant ainsi la boîte de pandore de l'identité. En effet, puisqu'ils sont Français d'origine, mais présents en Algérie avant l'arrivée des Français, voici que les ancêtres invoqués par le père deviennent Juifs, puis, l'identité juive ne répondant pas tout à fait à l'interrogation de l'enfant, qui fait remarquer qu'ils sont athées (bien que circoncis) « sémites ». Sémite, précise alors le père, c'est : juif, ou arabe, indifféremment. Unité néanmoins problématique car — et ce dialogue intervient en pleine guerre d'Algérie —, si Juifs et Arabes partagent les mêmes origines et sont en butte à la même haine, leurs sorts néanmoins se séparent : naturalisés Français à la suite du décret Crémieux, les Juifs ont désormais pour patrie rien moins que l'Universel (la révolution, les droits de l'homme, les grands poètes, de Malherbe à Hugo...) Aussi les Guénoun sont-ils, bien que Français, solidaires des Algériens dans la guerre qui les oppose aux colons. Fascinant récit des origines selon des critères hétéroclites, où religion, ethnie et nationalité perdent leur fonction discriminante au profit de l'élaboration d'une sorte de mythe ethno-idéologique que le père de Denis Guénoun, René Guénoun, élabore en mêlant trois principaux facteurs. En premier lieu, celui-ci se fixe pour horizon historique les ambitions révolutionnaires

↪ notes, page 411

↪ bibliographie, page 411

de l'utopie communiste. Cette visée politique emprunte, ensuite, pour véhicule un imaginaire national universaliste, dont le patriotisme tatillon nous paraît, rétrospectivement, incohérent, mais — Aragon en offrait la preuve à l'époque — rendu possible grâce à une idéalisation de la France comme patrie des Lumières. Enfin, tout un Panthéon de philosophes et d'écrivains, dont l'histoire et les textes les plus symboliques étaient alors largement partagés, donne chair à cet imaginaire, à grands coups de formules (« *Enfin, Malherbe vint...* » de Boileau) et d'images qui supposent un privilège extraordinaire accordé à la langue française, conformément à une tradition remontant au XVIII^e siècle². D'une certaine manière, René Guénoun réinvente un idéal de justice où l'égalitarisme communiste se confond avec la primauté accordée à la Loi dans le Judaïsme, et se traduit à son tour dans un idéal national que son universalisme proclamé (ou plutôt fantasmé, puisque vécu à distance, depuis l'Algérie, par un Juif naturalisé) exonère de toute compromission.

Ce qu'*Un Sémite* raconte, c'est donc l'effondrement progressif de ce mythe ethno-idéologique à usage personnel. Le premier choc survient lors de la Seconde Guerre mondiale, même si, à ce moment-là, l'arrestation dont René Guénoun est victime en juin 1940, alors qu'il combattait dans l'armée du Levant (on le condamne semble-t-il en tant que « meneur propagandiste révolutionnaire »), puis sa longue incarcération, et surtout la révocation de l'Éducation nationale dont sa femme est victime sous le régime de Vichy, ne suffisent pas à l'ébranler, ces événements étant réinterprétés comme de simples distorsions, circonstancielle, de ce qu'est la France idéale. C'est dans un deuxième temps que survient le véritable traumatisme, durant la guerre d'Algérie. En effet, les convictions politiques de René Guénoun, que celui-ci justifie par ses origines « sémites », où généalogies juive, arabe et berbère confondues garantissent, nous l'avons vu, une solidarité de principe, le contraignent à quitter avec sa famille l'Algérie natale dans des conditions dramatiques, à savoir le plasticage par l'OAS, une nuit, de leur appartement du 11 bis de la rue Damas, sur les hauteurs d'Oran, en 1961 (Denis Guénoun a alors 15 ans). Le troisième temps n'est qu'esquissé, en quelques mots, dans le troisième chapitre du livre qui traite de sa mort en 1977, puis de la réunion du corps des deux époux décédés, en 1989 : ce temps, c'est celui, partagé par beaucoup de

Pieds-noirs à leur arrivée en France mais également de communistes ayant abandonné le Parti sans fracas par désillusion lasse et amère, et d'une vieillesse ayant trouvé dans le bridge une monomanie venue suturer les plaies de l'histoire.

D'une certaine manière, ce récit de filiation sous forme d'un vibrant hommage rendu à la figure paternelle³ prend en même temps la forme d'un double récit de deuil : celui de René Guénoun enterré à deux reprises à la fin du livre, et surtout du mythe sémite que celui-ci s'était forgé à son usage personnel, et dont l'évocation nostalgique fait apparaître, par contraste, les douloureux contrepoints historiques — l'antisémitisme sous Vichy, le traumatisme de la guerre d'Algérie, la fracture toujours plus béante laissée par le conflit israélo-arabe... Oui, *Un Sémite* a bien pour enjeu principal ce signifiant, « sémite », dont la définition exacte est devenue en quelque sorte impossible du fait même de l'histoire.

Toutefois, qu'il me soit permis d'être en désaccord avec Judith Butler sur un point : il me semble, en effet, que rien n'est moins évident que le statut de ce livre — à commencer par le fait que le terme générique appliqué par l'éditeur en sous-titre à la traduction française et repris par Butler, « *a memoir* », n'a aucun équivalent en français : « mémoire » pour désigner une œuvre littéraire s'emploie en français au pluriel ainsi que Jacques DERRIDA [1988 : 105-106] l'a rappelé dans l'une des conférences de *Mémoires pour Paul de Man* :

Vous savez qu'en français, le mot « mémoire » a des significations différentes selon qu'on l'emploie au masculin ou au féminin, au singulier ou au pluriel. Il est très rare qu'un mot puisse avoir un masculin et un féminin. Mémoire est hybride et androgyne en français (ce qui n'est pas vrai de Mnemosyne ou de *Mnémè*, ni du nom de *Gedächtnis* ou de *memory*). Et la marque du nombre (singulier ou pluriel) ne touche pas au nombre mais au sens même du mot. On dit « une mémoire », la mémoire au féminin, pour désigner, au sens le plus général, la faculté (psychologique ou non), l'aptitude, le lieu, le rassemblement des souvenirs ou des pensées. [...] Quant au masculin, il peut avoir deux sens, différents entre eux et différents de la mémoire, selon qu'il est au singulier ou au pluriel. Un mémoire (masculin singulier), c'est un document, un rapport, un « memo », un *memorandum*, un bilan consignant ce qu'il faut rappeler ; il est

toujours sommaire et suppose quelque écriture, une exposition au dehors, une inscription spatiale. [...] Des mémoires (masculin pluriel), si cela ne désigne pas simplement une *pluralité* de mémoires en tant que document, rapport, bilan ou actes (sens précédent), et dans les cas où ce mot ne s'emploie qu'au pluriel, cela veut dire encore des écrits, mais des écrits qui racontent une vie ou une histoire dont l'auteur prétend témoigner. C'est ce que vous traduisez par « memoirs » (sans *e* et sans accent); et le plus souvent cela relève du genre énigmatique dont nous avons parlé avant-hier, de ce genre qui n'est pas un genre, selon Paul de Man, l'autobiographie.

Le terme « memoir » tel qu'il est ici employé n'a donc pas d'équivalent en français et nous pourrions le traduire, de manière imparfaite, par « témoignage personnel » ou « récit de vie ». Si le titre « sémite » constitue bien une énigme à laquelle ni l'existence de René Guénoun ni l'histoire ne peuvent apporter de réponse univoque, c'est en réalité la forme même du livre qui soulève le plus de questions.

Un Sémite s'offre donc comme récit des origines, mais peut-être moins celle d'une hypothétique identité sémite rêvée ou fantasmée par René Guénoun, que celle de son fils lui-même. Bien qu'organisé en trois parties (que distinguent trois dates : 1^{er} décembre 1940 / 22 juin 1961 / 6 novembre 1989), le texte fut écrit en deux temps : le premier chapitre en 1992 (et publié l'année suivante dans *Les Temps modernes*), les deux suivants en 1996 et revus à leur tour, avec le premier, pour la publication en volume en 2002. Sous-jacent à l'ordre linéaire de l'histoire, on repère donc une structure différente, qui repose sur un même mouvement identique dans la première et dans la deuxième partie. En effet, si dans la première partie Denis Guénoun se fait historien en explorant la vie de ses parents et arrière-grands-parents à l'aide de correspondances familiales, alors que dans la seconde, il reconstitue les circonstances ayant conduit sa famille à quitter l'Algérie en sollicitant ses propres souvenirs, dans les deux cas, on repère une même dynamique, assez surprenante au premier abord. La deuxième partie déploie ainsi ce qui restait implicite dans la première, puisque la fameuse discussion où le père répond au questionnement identitaire de son fils, qui ouvre la partie datée de 1940, survient au moment de la guerre d'Algérie : elle constitue l'arrière-plan autobiographique de toute cette enquête préalable dans les archives familiales.

Or ces deux parties obéissent l'une et l'autre à une logique de protention, autrement dit sont tournées vers un événement à venir, sans cesse attendu, et qui constitue l'acmé sur laquelle se clôt chacune d'entre elles. Car Denis Guénoun annonce à deux reprises une scène ou une révélation vers laquelle tend tout son récit et qu'il s'emploie à chaque fois à retarder. Au sujet des lettres échangées durant la Grande Guerre entre ses grands-parents paternels, il fait allusion à une loi inévitable, mais d'ordinaire tue, du récit autobiographique, lorsqu'il s'interroge sur les indices d'une crise à venir entre les époux (ceux-ci divorceront par la suite): «[E]st-ce que je le lis parce que je le sais, puisque je sais ce qui est advenu plus tard, et que je vais dire?» [GUÉNOUN 2002:15] Ce qui pourrait n'être que la conséquence de la logique rétrospective propre à tout récit de soi devient, page 53, un véritable procédé, à la faveur d'une parenthèse: «(Trois ans restent à raconter, avant le point vers où je marche. Mon père, lui, vivrait trente-cinq ans de plus. Mais c'est ce point où je m'achemine, qui importe n'est-ce pas, qu'il faut tenter de comprendre?)», puis prend la forme, page 59 et page 64, de métalepses: «(Encore un an. Patience, papa.) [...] Et moi qui lis ceci, aujourd'hui, si longtemps après, je me demande: pourquoi veux-tu le retour à ce point, qu'est-ce qui t'appelle, ou qui s'engendre, quoi là-bas sera ton œuvre?» Ce procédé aboutit enfin, pages 66 et 67, à une extraordinaire scène des origines: les archives familiales s'interrompent en effet, avec les retrouvailles des époux après cinq années de séparation; les lettres se taisent sur leurs étreintes, autrement dit sur le moment même de la conception de l'auteur - moment qui ne peut se dire que par un détour proprement poétique: «Je ne saurai rien, c'est l'éclipse. Plumes rangées, trêve des signes. Je suis né le vingt-cinq mai de l'année suivante, neuf mois et cinq jours plus tard. Quelque chose du texte qui manque a passé dans mes veines.»

Traditionnellement, les récits de soi feignent d'ignorer que tout s'écrit en fonction d'un point d'arrivée, et qu'un autobiographe ne fait que retarder savamment ce vers quoi il entend aboutir (une naissance, une conversion, une mort...) Par nature, l'acte d'autonarration est un travail de temporisation, de remise à plus tard de la vérité à laquelle tend une vie, ou plutôt le récit qui la prend en charge. Denis Guénoun saisit en quelque sorte le récit de soi à l'envers, manière de dire qu'il le remet en réalité sur ses pieds, et construit le deuxième chapitre exactement

selon la même logique. Dès la page 69, il annonce la date, le 22 juin 1961, vers laquelle tout le chapitre doit converger : « [J]’avais quinze ans, l’été commençait à peine, autour de vingt-deux heures trente je crois il [René Guénoun] s’est levé comme un fou du lit où lui et Maman se tenaient allongés. J’y étais couché aussi, ce soir-là, entre eux, je le raconterai. Il a couru vers la fenêtre du bureau, qui donnait sur la rue. Il l’a ouverte et a lancé dehors un long cri. » « Il s’agit d’un cri », insiste-t-il à nouveau, page 82 : « Je veux tenter d’en faire entendre le son, la cassure. Long beuglement nocturne, lancé par un homme, dans une ville, un soir de juin, de la fenêtre, vers la rue. Je ne sais si je pourrai. Je l’approche, je l’environne. Je me mets au défi de rendre perceptible quelque chose de la scénographie de cet instant où j’avance [...] ». Ce cri, il finit par éclater enfin pages 116 à 119, énorme, assourdissant, vertigineux : « Il les hait, les maudit, les couvre d’immondices. Jamais une guerre n’a détruit un peuple. Les Arabes vont gagner. Comme les Français et les Russes ont annihilé Hitler. Et eux, là-dessous, seront écrasés, coulés dans la lave. Ils sont Hitler, Hitler est leur frère, leur race. [...] À la seconde, sans recul, je comprends que toute sa vie rentrée dégorge et se disperse dans le verbe en éclats qui crève à la fenêtre. »

On le voit, première et deuxième parties convergent vers un même moment, un cri, qu’il s’agisse de la jouissance des parents (ou du cri poussé par l’enfant à sa naissance) dans le premier cas, ou du flot d’injures par lequel René Guénoun se libère d’un coup d’une extraordinaire colère, rancœur, amertume accumulées. Ces deux cris aimantent le processus autobiographique dans son ensemble tout en mettant en échec le pouvoir des mots et l’exercice du sens. Dans les deux cas, ce cri est antérieur à toute articulation linguistique ; il touche à ce qu’une vie à de plus profond, de plus incarné ; il est ce qui troue le récit autobiographique, le fait toucher à sa limite extrême, et ce dont celui-ci cherche néanmoins à nous faire entendre l’écho lointain.

À chaque fois, c’est sa véritable origine que vise Denis Guénoun. Non plus celle, réelle ou fantasmée, d’une identité ethnique, sociale ou idéologique, mais d’une identité plus profonde, celle qui répond à l’unique question : « Qui ? Moi. Qui ? Quelqu’un encore, n’importe qui, tout le monde, mais celui-ci tout de même, pas un autre, venu dans la rencontre, à ce lieu, à cette heure, de germes embrassés, dans le retour, l’étreinte après six ans [...] » [GUÉNOUN 2002 : 69]. Plus importante

encore est cette identité singulière, secrète qu'annonçait, dans une citation précédente, le terme de « scénographie ». Car le cri poussé par René Guénoun le 22 juin 1961 recèle d'une certaine manière une part du destin même de son fils :

Je suis tramé dans ce cri sans fond qui sans fin se réplique en moi comme un écho dans l'abîme. Tout — avenir, rancœur, élans, promesses — s'ordonne à cette vocifération brutale, jetée depuis la fenêtre à un attroupement froid et vide. Et peu importe que j'y sois asservi. C'est ma vie qui cherche sa source. J'appelle la nuit, le bruit, le pleur. Je remonte à la meute. Je veux le cri, mais sans l'impuissance et la haine. Je veux l'attroupement, sans la stupeur et le silence, sans le noir. Je veux la maison, la demeure refaite, rebâtie sur ses murs comme un film projeté à l'envers. Je veux mon enfance rédimée, revenue à la lumière, je veux l'arrêt du broiement et de la terreur, je ne veux plus jamais les casseroles, je veux le sommeil doux et serein dans la chaleur légère des nuits d'Oran, je veux la paix. [*Ibid.* : 119]

Le cri pur, l'attroupement, la demeure refaite, l'enfance rédimée : il y a là autant de définitions de ce qu'est le théâtre... Derrière l'incroyable mise en scène du hurlement de colère paternel, c'est toute une vocation dont les fondements sont ici interrogés.

Plus profond que le questionnement sur l'identité sémite est donc cette double interrogation qui situe le livre de Denis Guénoun dans la continuité d'une longue de toute une série de textes situés aux frontières de la philosophie et des écrits de soi, depuis le *Discours de la méthode* de Descartes, les *Confessions* de Saint-Augustin ou de Rousseau, que prolongent les *Dialogues* ou les *Rêveries d'un promeneur solitaire*, *Ecce homo* de Nietzsche... L'article essentiel que Denis Guénoun a consacré à « Althusser autographe » dans *L'Animal autobiographique* [Marie-Louise MALLET, 1999] permet de saisir le lien direct qui existe entre *Un Sémite* et *L'Avenir dure longtemps*, plus largement avec la théorie althusserienne du sujet comme création de la loi et de l'idéologie, autrement dit comme sujet d'imputation, dont la pertinence se vérifie à travers le destin de René Guénoun, condamné à deux reprises au cours de sa vie (en 1936 et en 1940), mais clamant sans cesse son innocence : à chaque fois, c'est au cours d'une scène où il haranguait une foule afin de défendre le droit ou la justice qu'il s'est vu dénoncé et jugé comme fauteur de trouble.

De fait, le cri de juin 1961 est la réponse, viscérale, à ce déni de justice qui traverse son existence et dont l'arrachement à la terre algérienne lui semble être l'ultime manifestation. Or la continuité avec l'auteur de *L'Avenir dure longtemps* se double d'autres proximités, tout aussi sensibles, non seulement avec Jacques Derrida, qui part dans *Le Monolinguisme de l'autre* de ce même épisode de «dénaturalisation» qui s'est joué sous Vichy pour en tirer l'axiome suivant : «Je n'ai qu'une langue, et ce n'est pas la mienne», mais surtout avec Sartre, puisque la fin, merveilleuse, du dernier paragraphe de la première partie d'*Un Sémite* est une variation sur la célèbre clause des *Mots* : «Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui» :

Qui ? Moi. Qui ? Quelqu'un encore, n'importe qui, tout le monde, mais celui-ci tout de même, pas un autre, venu dans la rencontre, à ce lieu, à cette heure, de germes embrassés, dans le retour, l'étreinte après six ans, l'effondrement d'un temps et la venue d'un autre, baby-boomer disséminé, un homme, juif si l'on veut par quatre grands-parents, circoncis comme l'aîné pour bannir entre frères une telle différence, plutôt mal fait comme toute chair d'homme, bancal, incertain, malade comme toute vie qui devra finir, petite preuve irréfutable de l'échec du rêve nazi selon laquelle au moins je n'aurais pas dû naître, un gosse, un coin esseulé du monde, un sémite de plus. [GUÉNOUN 2002 : 67]

Là peut-être est le véritable signifiant à entendre dans le titre même de ce récit : moins Sem, fils de Noé et ancêtre d'Abraham qui aurait donné son origine au peuple parlant les langues sémitiques selon les philologues, mais *semen*, la semence, la source ou le sperme, auxquels se réduisent les origines, pas moins mystérieuses pour autant, de l'auteur, véritable désaveu infligé à la politique du III^e Reich, conférant un sens nouveau à la conception sartrienne du sujet : n'importe qui, certes, mais surtout «un de plus» — et rien de plus que cela (mais n'est-ce pas déjà tellement ?)

Dans chacun de ces autoportraits de philosophe se joue ce que j'appellerais une «méthode de vie» : une réinvention du récit de vie à la faveur de toute une pensée de l'identité, de l'histoire et de la création théâtrale.

Notes

- 1 Certains d'entre eux passionnants, en particulier le compte rendu que Lia Brozgal a publié sous le titre « *My Algeria Hurts* » (*SCTIW Review*, 13 janvier 2015).
- 2 Tradition fixée ou plutôt réactivée non sans nostalgie par Marc FUMAROLI [2003]. *Quand l'Europe parlait français*. Paris : Éditions de Fallois.
- 3 Denis GUÉNOUN [2002 : 98] parle d'un « péan à sa gloire », dans la continuité du portrait qu'il avait fait, lycéen, pour une rédaction ayant pour thème : « un homme qui aime son métier ».

Bibliographie

- DERRIDA, Jacques [1988]. « Actes : la signification d'une parole donnée (The meaning of a given word) », *Mémoires pour Paul de Man*. Paris : Galilée.
- GUÉNOUN, Denis [2002]. *Un Sémite*. Paris : Circé.

PRÉFACE À L'ÉDITION AMÉRICAINE DE *UN SÉMITE*

Judith Butler

traduction de Marc Escola et Martin Rueff

Ce livre relève clairement du genre des mémoires, mais le fait de statuer sur son genre ne nous oriente guère. Le titre, *Un Sémite*, semble désigner un Sémite parmi d'autres. Et pourtant, plusieurs questions se posent lorsque commence l'histoire : qu'est-ce qu'un « Sémite » ? Et qui se trouve compris sous ce terme ? Qui parle ainsi ? Et dans quelles situations quelqu'un peut-il être désigné comme « sémite » ou se décrire lui-même par ce terme ? Le mot, bien sûr, nous hante dès le départ, puisque c'est à travers l'histoire de l'antisémitisme que nous le connaissons surtout. « Anti-sémitisme » est un mot qui prête à confusion, pour plusieurs raisons. L'antisémitisme ne s'oppose pas au « sémitisme », car on ne sait pas très bien ce que pourrait être une idéologie du Sémite ; l'antisémitisme s'oppose au « Sémite », et c'est cette opposition qui s'est donnée une forme idéologique. Mais à quoi ou à qui l'antisémite s'oppose-t-il exactement ? Si l'antisémitisme est un ensemble de croyances, une façon d'être, une formation idéologique, doit-il sa permanence à autre chose qu'à son hostilité ? Et cette hostilité n'efface-t-elle pas en fait le « Sémite » qui est son objet ? Quiconque fait siennes les valeurs de l'antisémitisme se demande-t-il vraiment quelle est l'histoire et la signification du terme de « sémite » ?

Les mémoires de Denis Guénoun traitent de la vie de son père, algérien et juif ; ils tentent de reconstruire l'histoire de ce père comme une histoire à la fois personnelle et politique. Lors d'une conversation, le père entreprend d'expliquer au fils ce que « sémite » signifie pour lui, et le fils commence à analyser le lexique politique dans lequel il vit. Le titre reçoit un sens nouveau dans ce contexte. « Un Sémite » est le

terme que le père offre au fils à la fin des années 1950, lorsque l'enfant est devenu un adolescent ; ce terme forme la matière d'une leçon et d'une exigence paternelles ; c'est une façon d'être désigné et de se désigner soi-même dans un ensemble très particulier de contextes historiques. C'est le lien qui unit ces différents contextes, mais aussi le nom qui unit « Arabe » et « Juif ».

Le fils demande au père qui ils sont, tous les deux, leur famille et leurs proches, et le père répond par une série de définitions, dont chacune s'appuie sur celle qui précède en la requalifiant. Le père lui donne ce seul mot de « sémite », mais au terme de l'analyse d'un réseau de termes tous lestés d'un poids politique : « Français », « Juif », « Arabe », « Algérien », « Européen ».

L'enfant demande si lui et son père sont français, ce qui signale à la fois que la chose n'a rien d'évident pour l'enfant, et que la catégorie qui conditionne leur existence ne va pas sans quelque malaise. Le père répond par l'affirmative et explique que « nous étions ici avant les Français ». Si « nous » étions en France avant les Français, « nous » est sans doute autre chose que français. Et pourtant, ils sont français, ou sont devenus français, ou deviennent français d'une manière qui se laisse difficilement figurer dès lors que le père donne cette réponse au jeune garçon.

« Sommes-nous arabes ? », demande le fils. Dans ce contexte-là, le sentiment d'être français ou arabe n'a rien d'univoque et c'est peut-être le fonctionnement de ce cadre dans lequel les termes semblent être exclusifs et que le fils cherche à interroger avec les mots dont il dispose. La réponse du père est moins claire : « pas exactement », ce qui signifie, bien sûr, que dans un certain sens, « oui » — qu'ils ne peuvent être regardés pour ce qu'ils sont qu'en observant que leur nom, leur allure, leur nourriture, leur langue sont clairement arabes ; mais bien que les membres de la lignée paternelle parlent tous arabe, le fils qui pose cette question n'a pas reçu cette langue : il semblerait donc que le « français » doive prendre la place de l'« arabe » au cours de la vie du fils.

« Juifs ? », demande l'enfant, pour éprouver l'effet que produit ce mot dans sa bouche, et ici le père donne plusieurs réponses. Le judaïsme est une religion, et nous ne sommes pas du tout religieux. Cependant, Hitler et tous ceux qui ont collaboré avec les nazis n'ont

jamais demandé à un juif ou une juive s'il ou elle était religieux avant de les envoyer à la mort. Nul ne peut nier le fait d'être juif sans insulter les morts. Donc oui : à cette question, enseigne le père, tu dois répondre «oui» — mais par une exigence éthique, et non pas pour définir une identité.

En fin de compte, le père propose le terme de «sémite» qui, explique-t-il, signifie *à la fois* arabe et juif, ou qui nomme plutôt ce que les Arabes et les Juifs ont en commun, leur proximité, leur entrelacement. Nous sommes comme les Arabes, nous avons vécu proches les uns des autres sur la rive occidentale de l'Algérie. «C'est ce que dit le mot sémite, soit juif soit arabe sans distinction, ce que les Juifs et les Arabes partagent, ce qu'ils sont ensemble.»

Bien sûr, le père aurait pu dire «Juif arabe», ou recourir au terme de *Mizrahim* par lequel on désigne aujourd'hui les Juifs qui descendent de cultures et de régions arabes (Yémen, Maroc, Irak, Perse, Égypte, Tunisie, Algérie, Afghanistan, Syrie, pour n'en citer que quelques-unes)¹. Ou il aurait pu aussi dire «Arabes juifs», car aucun des deux termes ne vient ici qualifier l'autre : «sémite» nomme ce qui les unit dans la proximité et la différence. Il n'est jamais évident de penser l'origine de sa famille, dès lors que ses ascendants sont venus d'Europe ou d'Espagne, ou si son histoire a pris sa source en Afrique du Nord. Le nom «sémite» vient établir un point commun, une différence et une proximité qui ne peuvent être opposées l'une à l'autre et qui doivent être pensées ensemble. Le mot fonctionne dans les deux sens à la fois, nommant moins une identité que ce qui relie deux identités, le «entre» par lequel elles sont séparées et liées tout à la fois. «Sémite» est ce que les Juifs et les Arabes sont ensemble : le terme implique l'idée de leur cohabitation². Lorsqu'ils vivent en bonne intelligence, ils sont des «Sémites», mais lorsqu'ils ne parviennent plus à faire communauté, le mot s'effondre et perd sa force référentielle. Il ne nomme pas une identité, mais plutôt un ensemble de relations durables, qui relève d'une histoire et d'une promesse tout à la fois.

Le terme nomme en outre une interpellation : qui donc est appelé «sémite» et qui est compris dans ce terme lorsque la désignation relève de l'injure antisémite ? Une forme de solidarité est involontairement reconnue, puisque le Sémite est ou bien juif, ou bien arabe,

ou bien les deux.

La relation du fils avec le père s'articule à l'analyse de ces catégories. Le fils demande pourquoi le terme « sémite » se trouve devoir inclure les Juifs, et le père explique que c'est à cause des Français que les deux côtés du terme, arabe et juif, doivent être tenus ensemble. En 1870, le gouvernement français a reconnu les Juifs indigènes d'Algérie comme des citoyens français à part entière, mais pas les Arabes. Une division et une inégalité ont été introduites, qui était à combattre sur le plan politique. Une façon de s'y opposer consistait à souligner que « sémite » désigne un lien indissoluble, un nom pour dire le refus de la séparation. Les mots qui s'échangent entre un père et un fils, mais aussi bien entre Juif et Arabe, ont leur importance. Les liens sont noués et rompus par des actes de langage et des formes de nomination. L'ambivalence apparaît au cœur de cette histoire, puisque c'est ce même père qui apprend d'abord à son fils qu'il est français, tout en reprochant aux Français d'avoir produit historiquement les inégalités auxquelles il s'oppose. Mais au moment où cette conversation a lieu, ils éprouvent dans leur existence à la fois les conséquences du fascisme européen et les effets de leur opposition aux colons français qui veulent garder l'Algérie sous la tutelle coloniale (dont la tristement célèbre OAS, l'Organisation de l'armée secrète, qui a combattu par la lutte armée, de 1954 à 1962, l'indépendance algérienne). La France que le père affirme, c'est la France antifasciste et favorable à l'indépendance de l'Algérie (votée par référendum en avril 1961 et entrée officiellement en vigueur en mars 1962).

Le fils est donc un Sémite et il est Français, ce qui laisse supposer qu'après 1962, à l'âge de seize ans, il deviendra un juif français. Mais qu'advient-il alors du « Sémite » ? Le « Sémite » doit rester dans cette histoire familiale pour qu'on ne puisse pas nier une histoire collective et une alliance, le nom d'une forme de résistance, d'alliance et d'espoir politique, mais aussi, bien sûr, le nom de la relation qui unit le père et le fils.

*

Comme la plupart des mémoires, ceux-ci demandent : « d'où est-ce que je viens ? Qui étaient mes parents ? » Bien que l'incorporation du

Avec Denis Guénoun

père dans l'armée française aux ordres du gouvernement de Vichy, son emprisonnement pour insubordination, puis sa réhabilitation pour faits d'armes, d'abord dans la défense de la Syrie administrée par Vichy, puis dans les Forces Françaises Libres, soient antérieurs à la naissance de l'auteur, les échos de cet enfermement, de cette peine et de cet assujettissement résonnent dans les mots que l'auteur découvre dans les archives familiales, qui viennent former la trame de son propre récit. Le père devient une question d'archives, et le fils, un chercheur de documents et de résidus d'échanges linguistiques : traces de ce que la mère et le père du père ont écrit, qui rend tangible l'existence de ceux à qui ils ont écrit, et permettent d'imaginer ce qui a été dit par les uns aux autres, comme les réponses qui ont pu être données. Le père a été condamné à la prison et versé dans l'armée, et sa vie a été interrompue et bouleversée, par des déclarations ayant force de loi. Quelle a été la réponse donnée à une condamnation injuste, à un emprisonnement prolongé, à la vie aliénée du soldat ? Tous ces événements peuvent-ils être recouverts dans les mots légués ? Et la voix du père, dont résonne cette histoire — peut-elle être retrouvée et restituée.

Le fils se tourne vers des fragments d'écrits pour connaître son père, pour faire émerger ses propres souvenirs dans un tissu de mots. Les lettres et les documents impliquent tous une séparation forcée, la guerre, l'emprisonnement, la distance — les retrouvailles ne laissent jamais de documents. Tout ce que l'on sait, c'est que les lettres s'arrêtent à un certain point où l'intimité humaine et ses difficultés prennent vraisemblablement le dessus. « Quelque chose du texte manquant a couru dans mes veines », nous dit Guénoun.

Le père a reçu plus tôt un autre nom, peu après son retour du service militaire en 1936. Une femme l'accuse d'avoir jeté des pierres, et sa vie change définitivement. Il est accusé d'un crime, et cette accusation subsiste, en dépit d'un témoignage qui vient le disculper. Le père tente alors en vain de se défendre, jusqu'à ce que l'Histoire s'en mêle et qu'il soit recruté en 1939 pour servir dans l'Armée du Levant. Il est accusé d'insubordination, emprisonné, condamné à cinq ans de prison militaire, demeure en détention pendant un an, puis se trouve libéré pour participer à la défense de la Syrie demeurée sous la tutelle de Vichy contre les forces britanniques. Sous l'administration de Vichy, les Juifs d'Algérie sont bannis de l'Éducation nationale. À

cette époque, son père affirme qu'il est juif et signifie à sa famille que c'est le terme auquel ils doivent désormais avoir recours. Même alors, cette affirmation ne vient pas briser la solidarité avec tous les autres peuples assujettis ou avec la lutte pour la liberté — elle ne nie pas «le Sémite». Car il ne s'agissait pas pour lui de décliner son identité, mais de mettre ces catégories au service d'un monde appelé à être régi par l'égalité et la liberté. Comme le dit Denis Guénoun, son père a été «saisi par l'universel»³.

Après la victoire des Alliés, le père revient à la maison, et Denis naît un peu moins de neuf mois plus tard, produit d'une histoire qu'il cherche à comprendre dans ces pages. Après l'interdiction du Parti communiste en Algérie en 1956, son père reste en relation avec un réseau clandestin de camarades, et à peine Denis entre-t-il dans l'adolescence qu'il se trouve éjecté de l'enfance par une série d'événements, d'attaques, d'émeutes. C'est un tournant aussi dans le texte de ses mémoires: le travail patient et obstiné de reconstitution d'une vie connue seulement par fragments laisse place à la relation détaillée par l'auteur de sa propre trajectoire. En un sens, ces mémoires nous racontent une histoire, celle qui explique comment le cri du père est devenu celui du fils, comment le fait de «devenir français» advint brusquement, à l'instar d'un traumatisme, dans les soubresauts d'une explosion générale mais aussi bien littérale pour la famille Guénoun, qui dut quitter l'Algérie pour la France en 1961, réalisant ainsi le souhait paternel d'amener les siens vivre en métropole. Lorsque l'indépendance fut effective, en 1962, les juifs français furent priés de quitter l'Algérie, privés de leur citoyenneté dans le temps même où les colons français étaient poussés à quitter le pays. L'année 1962 marque l'effondrement de l'alliance que le terme idéaliste de «sémite», arabe et juif, était réputé nommer, favoriser et garantir.

Quelle histoire se dit au sein de ces pages dans lesquelles l'attention la plus précise aux désignations échoue à garantir l'avenir qu'elle était supposée bâtir? Celle du père? Celle du fils? Est-ce leur relation à tous les deux qui confère au récit ce rythme haletant, dans lequel les phrases se brisent, l'histoire se trouve, et où des modes de désignation désirables se voient accaparés par ceux qui cherchent à faire triompher une distribution sémantique concurrente? Nombre de ces expulsions traumatiques et de ces emprisonnements sont an-

térieurs à la naissance de l'auteur, et pourtant, lorsque vient son tour de faire face à son propre sort, toutes ces histoires convergent pour lui dans ce moment de violence et d'expulsion. Ce qui semblait n'être que la reconstitution par l'archive d'une autre vie que la sienne devient soudainement vivant dans la vie même du narrateur. Il prend place dans la chaîne des traumatismes qui abrègent l'histoire qu'il a à raconter. Le récit raconte comment les mémoires se construisent à partir d'images et de sons des images et des sons qui s'attachent aux événements traumatiques ; il montre comment les archives redeviennent soudain vivantes, comment elles se répercutent jusque dans l'instant présent. Mais il raconte aussi comment des événements historiques traversent la vie de notre narrateur dans ces jours de juin 1961 où la guerre d'Algérie déferle dans les rues et fait sauter des maisons. Sur le coup, ils ont surmonté l'événement, mais sa déflagration n'a cessé de se reproduire dans les mots qui cherchaient à le redire. Si le garçon n'avait pas pu comprendre la souffrance endurée par le père dans les années qui avaient précédé sa naissance, il a appris quelque chose du son étourdissant que cette souffrance peut rendre dans le cri qui éclata le soir où la maison explosa. Une part de l'écrivain s'est aussi établie au sein de ce désastre — celui qui cherche à bricoler une histoire à partir des décombres : « nous avons dû clouer des planches, et assembler une sorte de barrière à partir des fragments épars ». Au milieu des bombes, la famille quitte l'Algérie pour la France, en quête d'un lieu où un enfant puisse vivre hors de la peur, trouvant cet endroit moins dans la réalité géopolitique de « la France » que dans les nuances qui s'attachent aux sonorités la langue française. C'est au fond le cri du père ce soir-là qui lui fournit l'histoire qu'il cherchait, un cri qui charriait une histoire, qui les unissait tous deux, un cri qui devait faire son chemin à travers les mots sans jamais perdre la puissance qu'il cherchait à sonder. L'auteur a-t-il trouvé ses origines, est-il parvenu à se connaître, ou bien s'est-il adonné à ces vocalises qui sont pour nous tous la matière première des mots, les fragments toujours vivants d'un amour et d'une perte insondables ?

Notes

- 1 Albert Memmi écrit que le « juif arabe » est un terme auquel il a recours « pour rappeler à mes lecteurs que parce que nous sommes nés dans des pays soi-disant arabes et parce que nous avons vécu dans ces régions longtemps avant l'arrivée des Arabes, nous partageons leurs langues, leurs coutumes, leur culture dans une mesure qui n'est pas négligeable. » MEMMI, « What is an Arab Jew? », in [1975]. *Jews and Arabs*, trad. Eleanor Levieux. Chicago : Ohara Publishing. La recherche la plus complète sur ce sujet est celle de Yeshoud SHENHAV [2006]. *The Arab Jews : a Postcolonial Reading of Nationalism, Religion, and Ethnicity*. Stanford : Stanford University Press. Voir aussi Gil ANIDJAR [2003]. *The Jew, the Arab : a History of The Enemy*. Stanford : Stanford University Press ; et Ella SHOCHAT [2003]. « Rupture and Return : Zionist Discourse and the Study of Arab Jews », *Social Text* 21, n° 2.
- 2 Shenshav va jusqu'à dire que, étant donné les différences au sein des juifs arabes, le terme ne peut nommer qu'une multiplicité. En même temps, il suggère que dans le paysage politique contemporain en Israël/Palestine, « le concept n'a pas à désigner une identité réelle, mais fonctionne plutôt comme une catégorie contrefactuelle qui cherche à défier ce que j'ai appelé un "sionisme méthodologique"... où tous les processus sociaux sont réduits à des catégories nationales sionistes. » La juxtaposition de juif et d'arabe, pour Shenshav, constitue une option critique, une façon de mêler les Juifs et les Arabes, un binationalisme de fait, qui est selon lui devenu impensable dans les termes du sionisme contemporain. SHENHAV, *The Arab Jew*, 9.
- 3 Pour le père, le fait de se dire juif à un moment où les juifs étaient privés de leurs droits revient à s'identifier à une condition plus générale de peuple assujéti, celle qui s'oppose à la privation des droits de quelque minorité que ce soit. À rapprocher de la déclaration fondamentale de Frantz FANON : « L'antisémitisme me frappe de plein fouet, je suis enragé, je suis saigné à blanc dans une lutte épouvantable, je suis privé de la possibilité d'être un homme. Je ne peux me dissocier du futur qui est promis à mes frères. » [1967]. *Black Skin, White Masks*, trad. C. Markmann. New York : Grove Press, 89.

UN AUTRE SÉMITE

Jean-Luc Nancy

I

Ce titre bien évidemment rend hommage à celui du livre que Denis Guénoun a consacré à son père, en 2002. Ce titre, il y a quinze ans, paraissait moins provocateur qu'il ne le serait s'il paraissait aujourd'hui. Il l'était pourtant déjà, bien entendu, tant il y a longtemps — bientôt trois siècles et demi — que le mot «sémite» a été créé pour désigner un ensemble de langues apparentées, puis les populations de leurs locuteurs. On sait ce qui est arrivé depuis à cet «ensemble» qui ne fut jamais autre que linguistique et qui du point de vue des peuples a vu s'aggraver lourdement les distinctions et les divisions déjà existantes. *Sem*, ce nom hébreu, pourrait être né d'un jeu de mots avec le *sēma* grec si on prenait à la lettre le très juste *extreme meet* de Joyce. Ce serait alors le nom propre commun à toutes les descendance sémétiques aussi bien qu'à toutes les arborescences sémantiques, sémiologiques ou sémaphoriques. Cela ne conviendrait pas mal à ce sujet parlant qu'est Denis.

D'ailleurs *Sem* a la valeur de «nom» au sens où on dit «Il/Elle a un nom!». Un nom veut dire alors un éclat, une résonance, une signification au sens où l'anglais entend *significant* ou l'allemand *bedeutend*. Tel nom n'est pas une étiquette, c'est un porte-voix, un masque de théâtre grec — le *per-sonat* d'une déclamation.

Car il parle, cet animal ! Il parle autant qu'un parlant peut parler. Il a exercé tous les métiers de parole — excepté peut-être celui d'avocat (mais il a plaidé bien des causes). Il a été, il est, non successivement mais simultanément professeur, comédien, écrivain, poète, il a causé, discuté, harangué, proclamé (et toute la famille clameuse), répliqué, hélé. (Il compose aussi de la musique — sur des textes). Il a une façon

Un autre sémite

bien particulière de parler, avec sa bouche comme tout le monde, mais sa bouche à lui ne cesse de former des signes ajoutés aux paroles, des petites moues, des levées et des chutes, des flexions et souvent, si souvent des sourires dont on ne sait pas toujours comment ils se rapportent au sens du propos. Souvent il semble se moquer de ce qu'il dit tout en le disant d'autant plus et d'autant mieux. Souvent aussi il paraît simplement content de ce qu'il dit mais plus encore de le dire et de l'adresser à quelqu'un (ou à toute une assemblée). Il sourit, il rit. On dirait qu'il est là pour ça, pour égayer la compagnie.

Bien sûr il ne révèle pas ce que ça cache — non seulement si c'est une douleur ou une angoisse mais même la joie, au fond il la cache. Il ne la cache pas, il attend que ça se manifeste, il n'est là que pour ouvrir l'espace. Pour ouvrir le jeu, un jeu dont lui seul a le secret. Un jeu de société, un jeu d'acteur, un jeu «entre» comme il dit — entre lui et nous, entre lui et lui.

Car lui est un autre. D'où mon titre : un autre Sémite que celui que fut son père, un autre Sémite peut-être que tout autre Sémite, un Sémite autre qu'un Sémite — latin, chrétien, Chinois, pourquoi pas ? Pourtant toujours porteur du même signe, de cette sémantique polyphonique du sourire. Un Sémite qui s'imité ?

II

Je ne suis pas là pour aller plus loin dans l'analyse de cet inanalysable (qui en cela n'a rien d'exceptionnel : nous le sommes tous ; mais lui y insiste : «Le moi n'est pas le dernier mot de l'intériorité», dit-il, comme pour confirmer l'interminable de toute analyse, psy- ou pas).

Non, je suis là pour des souvenirs d'une vie antérieure. D'une vie qui fut peut-être la venue au jour du personnage public — bien que sans aucun doute ce dernier ait au moins déjà été en gestation.

J'ai connu Denis vers 1965, à Colmar. J'y étais professeur de philosophie, dans mon premier poste. Denis est arrivé, professeur certifié de français. Il n'enseignait pas dans mon lycée, mais dans un collège de garçons (à l'époque c'était encore ainsi) pourvu que mon souvenir soit exact ; il y aura beaucoup d'inexactitudes et d'approximations dans ces souvenirs, et pour commencer je ne sais plus très bien ce qui

a suscité notre rencontre. Il me semble possible que l'intermédiaire ait été un collègue de mon lycée, responsable syndical auquel j'avais été moi-même adressé par je ne sais qui lors de ma propre arrivée. Il s'appelait et s'appelle toujours Léon Strauss. Il est historien des mouvements politiques et syndicaux de l'Alsace, mais je ne sais plus du tout pour quelle raison il m'a fait connaître Denis.

Non seulement il y eut une sympathie immédiate, mais il n'y eut qu'un pas jusqu'au compagnonnage et à l'amitié — à une amitié compagne qui s'incarna dans une proposition de travail faite par Denis. De travail manuel. À l'époque je faisais beaucoup de bricolage et je fabriquais en particulier des meubles de fortune à défaut d'avoir la fortune pour en acheter. J'aimais beaucoup le travail manuel et je devais le pratiquer longtemps encore.

III

Denis avait engagé avec ses élèves — de 3^e me semble-t-il — un projet théâtral pour lequel il fallait sur la scène une machine — non une machine fonctionnelle mais une représentation, un emblème ou une allégorie de la mécanique, du machinique. Il me demanda si je pourrais fabriquer cet engin, et c'est ce que je fis avec un grand plaisir. Je crois que c'était surtout en carton fort — tubes, blocs, trappes et sans doute ficelles, chaînes et roues. Je n'ai pas de souvenir précis, et à l'époque on ne prenait guère de photos. Mais j'ai gardé une image très vague de la scène vue de la salle et des comédiens élèves menant une action inventée par Denis (si je ne me trompe pas; ce n'était pas en tout cas une pièce déjà écrite).

D'entrée de jeu, Denis m'avait plongé dans le théâtre. C'est par ce dernier que sont passés ensuite nos rapports les plus serrés — mais la philosophie n'y manqua pas non plus.

En attendant, il se produit une espèce de chiasme: j'avais une belle machine, récemment achetée, un magnétophone Revox — sans doute le modèle A77 sorti peu d'années plus tôt et qu'on avait pu voir dans un film d'Antonioni (peut-être *Blow up*, sorti en 1966). Il y a eu alors une mode autour de cet appareil, et je me souviens d'être allé le chercher à la FNAC de Mulhouse (elle aussi nouvelle-née).

Denis composait de la musique. Sans doute y en avait-il pour accompagner le spectacle des élèves. Je ne sais d'où vint l'idée de mettre en musique des poèmes classiques et de les enregistrer : toujours est-il que cela se fit. Je ne sais pas où, ni avec quel piano, car il n'y en avait pas chez nous (ni ma femme ni moi ne savions en jouer, ni nos filles trop petites). Denis composa, et j'enregistrai une assez importante série de poèmes chantés. Il y avait *Booz* de Hugo ou *Le Lac* de Lamartine, ce sont ceux dont je me souviens plus qu'aucun autre — je connais même encore les airs et j'entends la voix de Denis.

Je l'entends en particulier monter la voix très haut pour chanter «*Ô lac !...*» sur un mode ironique qui contrastait avec ce qui le précédait et le suivait, une musique souple et tendre qui épousait les mouvements de la barque sur l'eau. Chante aussi dans ma tête l'air très doux *Booz s'était couché de fatigue accablé / Il avait tout le jour travaillé sur son aire...*

Et bien d'autres, Verlaine, Musset... J'ai oublié, mais il me semble que le ton dominant était tendre et mélancolique (*je me souviens / des jours anciens / et je pleure*) tant pour les poèmes que pour la musique.

On l'aura déjà compris : je n'ai plus les bandes enregistrées. Elles ont disparu et le Revox avec elles, je n'ai jamais bien su comment... (un déménagement sans doute). J'ai cherché, enquêté en vain. Mais le souvenir reste vif, bien que restreint, car j'étais — nous étions, avec ma femme et quelques amis — fascinés par ce garçon si jeune et si capable, si polymorphe et inventif, inlassable aussi et pétillant comme un champagne qui ne perdrait pas ses bulles.

IV

Avec le temps — un peu de temps, très peu en fait, quelques courtes années, dont 68, je m'en rends compte avec surprise —, Denis a de plus en plus affirmé ou confirmé deux orientations (tendances, pulsions, *conatus*) qui devaient ensemble l'éloigner du collège : l'une vers le théâtre, l'autre vers la philosophie. L'une avec l'autre, l'une par l'autre, selon la *relation* qui fut le titre, vingt ans plus tard (1997) du livre où il publia le texte rédigé pour son «*Habilitation à diriger des recherches*» à l'Université. Le début de ce texte retrace — depuis un surplomb élevé, sans détail biographique — ce qu'il désigne alors comme «vingt-cinq

années de vie professionnelle». Il les date de 1971 à 1996, voilà pourquoi je parle de vie antérieure. Avec le poème de Baudelaire qui porte ce titre on trouverait plus d'une correspondance (autre mot de Baudelaire), mais en le relisant puisque son titre m'est venu à l'esprit, je retiens le dernier vers :

Le secret douloureux qui me faisait languir

dont je serais prêt à penser qu'avec les « portiques » et la « musique » du poème, il offre une sorte d'esquisse ou d'aperçu furtif, pour Denis, des années dont je parle. (On s'arrange toujours quand on cherche des échos...)

Ce qui veut dire aussi qu'il sortit de sa langueur, dont les poèmes chantés avaient donné le ton. Plus tard, au reste, j'ai remarqué que la perte des enregistrements semblait moins le toucher qu'elle ne m'affectait.

Les années 1967-1968 sont moins claires dans ma mémoire car s'y surimpose le souvenir de la rencontre de Philippe Lacoue-Labarthe (je donnais alors un cours sur Hegel à la Faculté des Lettres, cours qu'on m'avait demandé car on manquait d'un spécialiste ; je ne suis entré à l'université qu'à l'automne de 68). La rencontre en question — rencontre entre deux philosophes de métier un peu isolés dans ces « marches de l'est » et rencontre entre deux couples quelque peu désorientés par cette transplantation — prit une importance majeure et fit de l'ombre au rapport avec Denis.

Philippe et lui se connurent pourtant aussi, comme de juste, et eurent par la suite des rapports intenses au sujet du théâtre qui était — aussi — une passion de Philippe.

À mon souvenir, c'est dans cette période et à Colmar que se forma le premier « Attroupement » — sans aucun statut public, j'imagine. Denis avait rencontré Bernard Bloch, Patrick Le Mauff — ceux que j'ai le mieux connus alors et plus tard — et si je ne m'abuse, c'est à Colmar qu'ils jouèrent, dans un sous-sol de café, sans scène et sans coulisses, une pièce de Shakespeare (laquelle ? je dirais sans certitude *Comme il vous plaira*). Je les revois parcourant la salle dont ils avaient seulement déplacé quelques tables et chaises, montant parfois sur un meuble, dans une lumière assez pauvre. Le texte m'apparaissait complètement décalé par rapport aux quelques expériences théâtrales que j'avais eues : il était comme décalé, déconstruit à la manière du dispositif parascénique.

Il était plutôt comme en confiance d'un acteur à l'autre que comme adressé à un public. (Je crois d'ailleurs qu'une fois au moins j'étais seul : c'était une répétition.)

Je n'avais jamais rien vu de comparable, je n'avais qu'une expérience limitée et très classique du théâtre. Je me demandais de quoi il s'agissait, où ça allait... mais j'avais un vif plaisir à écouter ces dictionnements inouïs au sens propre — et je sentais un délicieux frisson à l'idée d'être admis à plus qu'un spectacle : à une intimité de travail, de recherche et de plaisir.

Tout cela se trouve — dans la mémoire — comme d'un seul coup emporté et transporté à Strasbourg où j'étais moi-même venu habiter — les Lacoue-Labarthe et les Nancy s'étant mis en communauté dans une maison.

C'était l'époque des communautés en un sens qui se voulait non communautariste (ce mot n'existait même pas) ni communiste (ce mot était déjà fatigué ou blessé — ce qui n'était pas indifférent dans l'histoire de Denis). Peu après nous, l'Attroupement installait sa communauté à Strasbourg.

V

Mais entre-temps il s'était passé autre chose. Denis avait décidé de préparer l'Agrégation de philosophie. Sa deuxième pulsion ne s'exprimait pas de façon modérée : non seulement il lui fallait l'Agrégation, mais en philosophie (on peut aussi inverser les termes, le résultat est le même). Il m'en avait parlé, mais je n'avais guère à conseiller quelqu'un qui attendait non un avis mais une confirmation.

Il se mit donc à suivre les cours de préparation à l'« agrégé » comme on dit. J'étais chargé de préparer aux « leçons » c'est-à-dire aux exposés sur des sujets tirés au hasard. J'habitais encore Colmar, c'était l'automne 69. En décembre j'eus un accident de voiture assez sérieux en revenant des cours à Strasbourg. J'avais une hanche cassée (on ne portait pas de ceinture alors). Je fus immobilisé jusqu'en avril ou mai, et je me mis à rédiger des corrigés de leçons que j'envoyais à la fac. Denis habitait aussi Colmar, ou bien à cheval sur les deux villes. Il venait me voir de temps en temps pour parler de l'un ou l'autre sujet. Mais un

jour il arriva et me dit : « Kant n'est pas au programme mais j'ai compris qu'on ne peut pas se passer de Kant pour comprendre l'histoire moderne de la philo. » Je ne pouvais que l'approuver. Il savait que je connaissais assez bien Kant, que j'avais eu moi-même au programme de l'agrég, en 64. Il poursuivit donc : « Je n'ai pas le temps d'étudier Kant mais je te demande de me faire un abrégé de Kant en une journée. »

Ni avant ni après personne ne m'a fait une pareille demande. Et seul Denis sans doute pouvait me faire relever le défi (mais il savait que j'aime ce genre d'impromptu). Je lui fis donc un abrégé de Kant, je crois qu'il m'écouta sans un mot pendant quelques heures, et à la fin il me dit : « j'ai compris ». Et il avait compris.

Il passa l'agrég et fut reçu dans un très bon rang (je ne sais plus exactement lequel). Il enseigna quelque temps au lycée, jusqu'en 1974 et se mit ensuite en congé car il se consacrait à l'Attroupement, dûment fondé comme compagnie de théâtre. J'étais venu habiter Strasbourg en 1970 et quelques années plus tard l'Attroupement — qui se composait d'une dizaine de personnes, je pense — décida de s'installer dans cette ville. Denis demanda mon concours — sous la forme d'une caution, me semble-t-il — pour pouvoir louer un très grand appartement, très bien situé dans un bel immeuble qui donnait sur la place Broglie. Un de ces immeubles de l'époque allemande, à plafonds élevés décorés de moulures. J'en garde la vision ou plutôt la sensation d'une sorte de caravansérail bohème qui me fascinait.

En fait, je me trouvais entre deux communautés, celle de la double tribu des deux philosophes et celle de la troupe effervescente des baladins. Au moins par certains des membres de l'un et de l'autre groupe — et bien sûr au premier chef par Denis — il y eut des rencontres, des échanges. Des contrastes aussi car au même moment Philippe s'engageait dans une expérience théâtrale avec Michel Deutsch et Jean-Pierre Vincent qui venait de prendre la direction du TNS (Théâtre National de Strasbourg). Il y avait là deux formes de théâtre, convergentes dans une exigence de nouveauté (n'oublions pas que la comète 68 venait de passer et que par bien des aspects nous relevions tous de son astrologie) et divergentes en ce qu'une institution d'État s'y distinguait d'une troupe indépendante. Leurs rapports étaient bons et le TNS prêtait ses locaux, pour du travail de répétition, à l'Attroupement. Il s'ensuivit parfois des tensions dues aux conditions et aux conceptions du travail.

J'ai un souvenir vif de la critique, par l'Attroupement, des contraintes d'horaire imposées par les règlements du TNS et que les syndicats tenaient à voir appliquer.

VI

Les deux aventures se poursuivaient chacune de son côté. Au TNS, je quémandais des rôles de figurant (puisqu'il m'était impossible de prendre la place d'un comédien intermittent du spectacle) — parce que j'aimais beaucoup jouer sur une scène. À l'Attroupement, il n'était pas question de telles demi-mesures : on était dedans ou dehors, du moins à côté.

Je me souviens qu'un été, comme ils étaient invités à Avignon, je les ai rejoints pour quelque temps. La vie attroupée était encore plus séduisante dans le soleil du midi et au sein du festival. J'ai connu là Nelly Cavallero, nouvelle dans la troupe, qui devait plus tard vivre à Strasbourg avec Nicky Rieti, décorateur au TNS. Lorsque, plus tard, ils quittèrent la ville, ils me demandèrent de prendre leurs deux tortues de Floride — *scripta elegans* — dans leur aquarium confectionné par les ateliers du TNS.

Je ne sais plus quand l'Attroupement quitta Strasbourg, peut-être en 1982 lorsqu'il se transforma en Grand Nuage de Magellan, le groupe changeant aussi de composition. Toutes ces années-là nous nous sommes progressivement perdus de vue, surtout pour ce qui est du théâtre. En revanche, Denis passa à l'Université son DEA (Diplôme d'Études Approfondies, examen aujourd'hui disparu) en 1990, puis sa thèse en 1992. Son sujet n'était en rien théâtral, il portait sur l'Europe qui nous préoccupait tous à cette époque, où il semblait possible et souhaitable de dégager une « Idée de l'Europe » comme le disait un programme de recherches que nous menions à l'Université. Nous eûmes la possibilité d'organiser, au sein du « Carrefour des littératures européennes » une journée philosophique sur l'Europe où Denis figurait en compagnie de Balibar, Derrida, Agamben et quelques autres. (Je n'étais pas, plus tard, au jury de son Habilitation — dont j'ai évoqué la publication — car elle concernait la *relation* entre théâtre et philosophie, domaine de Philippe.)

Sa soutenance fut — bien sûr — une petite fête. Je me rappelle que Rémi Brague, qui avait écrit un livre sur l'Europe, était avec nous dans le jury (le seul qu'alors je ne connaissais pas). Pour préparer sa thèse, Denis avait eu une bourse sous la forme d'un poste d'attaché de recherche à l'Université. Ensuite, il eut l'idée de postuler pour un emploi de PRAG (« professeur agrégé à l'Université ») dans notre Faculté de philosophie (qu'alors je dirigeais). Ce n'était pas un poste de titulaire mais cela permettait d'acquérir une expérience universitaire en attendant d'être élu sur un poste de « maître de conférences ». À partir de là, Denis ne fut plus Strasbourgeois et cela distendit plus encore nos rapports.

Entre-temps, à Strasbourg, il avait épousé une étudiante de philo — Christiane, dont je ne sais plus le nom de jeune fille — puis avait rencontré Paola Marrati, autre étudiante qui serait la mère de leur fille Léo. Celle-ci est à peu près de l'âge de mon dernier fils, Augustin, né en 1985. Ils ont joué ensemble, surtout lorsque Léo venait avec nous à la campagne, et je garde bien vive la vision de la ressemblance prononcée — de manière assez rare — entre son visage et celui de Denis. C'était pour une grande part une ressemblance de la bouche, des lèvres : je croyais voir un petit Denis — parlant, bien sûr, et souriant, bien sûr.

À quel moment Denis devint-il directeur à Reims ? Je peux consulter le blog, mais c'est sans importance. À Reims je suis allé au moins une fois, pour voir *Le Printemps* si je ne m'abuse. En retrouvant ce titre, je crois me rendre compte que le printemps, la chose et le nom, joue un rôle important chez lui. Le texte de *Relation* se termine par cette phrase : « *Tout hiver veut son printemps.* » J'y verrais bien la maxime ou la devise de Denis. Ou bien son vouloir, justement, son désir, sa pulsion et la raison de son sourire.

Il ne me reste qu'un souvenir de ce qui avait déjà dépassé la vie antérieure ou qui pour moi referme le rideau sur elle : la représentation du *Règne blanc* à Paris, à la cité universitaire. Je me souviens de trois choses : sur la scène il y avait plus d'eau — au sol et projetée en l'air — que je n'en avais jamais vu au théâtre (depuis, bien sûr...); d'autre part, un nombre important de spectateurs quittaient la salle pendant le spectacle, qu'ils ne comprenaient pas ; enfin Jacques Derrida était là (tiens ! autre sémite) dont Denis avait fait récemment la connaissance, et il n'est pas parti ! Sa « Mythologie blanche » que Denis évoque dans sa plus tardive préface, avait été prononcée à Strasbourg, deux ou trois

ans plus tôt, dans un colloque sur la rhétorique où Denis — si je ne me trompe pas — avait lui aussi parlé. Quant à l'échec de la représentation, Denis l'a commenté lui-même dans sa préface.

Dès la deuxième ligne de celle-ci il souligne que les représentations eurent lieu « au printemps 1975 ». En fait la première eut lieu le 15 mars, ce qui est un tout petit peu tôt pour le printemps. Disons que c'est sa naissance ou sa première pousse. Le printemps du printemps. L'antérieur de l'antérieur — derrière lequel reste silencieux un désir plus primitif encore : un « éclat, une résonance, la signifiante d'un *sem* (le même et un autre), d'un sème, d'un semis printanier et de son semeur.

Janvier 2017.

À PROPOS DE JEAN-LUC NANCY

«Un autre Sémite»¹

Denis Guénoun

Quelques précisions et repères.

1. Je suis arrivé à Colmar comme maître auxiliaire au collège Victor Hugo à la rentrée de septembre 1968. Léon Strauss, qui enseignait à la fois dans ce collège (mixte, garçons et filles) et au lycée voisin, après quelques conversations a souhaité me faire rencontrer Claire Nancy, sa collègue au lycée. Il nous a invités à un déjeuner chez lui et son épouse Françoise. Claire, au cours de ce déjeuner, découvrant certains de mes intérêts philosophiques, et en particulier mon enthousiasme pour Derrida, m'a dit : « il faut que vous rencontriez Jean-Luc. » Celui-ci était alors, depuis peu, jeune assistant à la Faculté de philosophie de Strasbourg. Nous sommes devenus très proches, et c'est par Claire et Jean-Luc que j'ai connu, quelques semaines plus tard, Philippe Lacoue-Labarthe et son épouse Francine, lors d'une de leurs visites à Colmar.
2. La réalisation théâtrale scolaire à laquelle Jean-Luc a apporté sa brillante et technique contribution a été préparée avec des élèves de 6^e pour la fête du collège qui a eu lieu en juin 1969. Elle s'intitulait *Les mystères de la 6^e VI*. Je n'en avais pas écrit le texte, les dialogues étaient le fruit direct des improvisations des enfants. En effet, alors que la dernière répétition avait duré environ une heure, la représentation elle-même en occupa presque deux, tant les improvisations ont continué de se développer, enhardies par les réactions du public familial. Certaines scènes étaient jouées, sur mon incitation, en alsacien (que je ne comprenais pas), alors que l'usage du dialecte

était encore officiellement interdit dans les écoles — mais on était à l'automne 1968.

La machine construite par Jean-Luc était magnifique, compliquée, archaïque et fantasque, à base de ficelles, bouts de bois et roue de vélo hors d'usage. Elle avait pour fonction de transformer je ne sais quel matériau en monnaie (le scénario de la pièce était une histoire de faux monnayeurs, démasqués par les enfants), ce qu'elle faisait en effet : au terme de son action, une pièce sonnante et parfaitement trébuchante sortait d'un tuyau branlant pour atterrir dans une soucoupe.

3. Le spectacle de la toute jeune compagnie L'Attroupelement qu'évoque Jean-Luc était *La Nuit des Rois*, de Shakespeare, qui fut donnée en janvier 1976 au Caveau du Dauphin, à Strasbourg, grâce à l'hospitalité de l'aubergiste Roland Brodbeck² (B. Bloch l'évoque dans son entretien avec Éric Eigenmann à lire dans le présent volume).
4. J'ai passé l'agrégation de philosophie, grâce à l'active préparation de Jean-Luc et Philippe, à l'été 1970. C'est Jean-Luc qui m'avait donné le courage de tenter ce défi (je n'avais pas fait préalablement d'études de philosophie, mais passé une licence puis le Capes de Lettres). L'Attroupelement s'est installé à Strasbourg à l'automne 1975. L'accueil (tumultueux) de la troupe par le TNS a eu lieu à l'automne 1976, après le succès du spectacle *Jules César* de Shakespeare, au Festival d'Avignon (Off) en juillet 1976.
5. L'Attroupelement a quitté Strasbourg à la fin 1977, après les représentations d'*Agamemnon*, d'Eschyle, à la salle de l'Aubette puis à Schiltigheim. J'y suis revenu en 1991, et j'y ai passé mon DEA en philosophie. Grâce à l'énergie et à l'engagement de Jean-Luc, alors directeur de la Faculté de philosophie, j'ai bénéficié successivement d'un poste d'ATER puis de PRAG. J'ai soutenu ma thèse en décembre 1994, devant un jury composé de Philippe (qui dirigeait la recherche), Jean-Luc, Étienne Balibar, Jacques Rancière et Rémi Brague³. J'ai quitté Strasbourg en 1997 pour les Universités de Nantes, puis Rennes-II, et enfin Paris-Sorbonne (à partir de 2000). Mon Habilitation a été soutenue à Nanterre en 1997, devant Robert Abirached, Étienne Balibar,

Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Louis Martinelli et Jean-Pierre Sarrazac — alors directeur du TNS⁴. J'ai épousé Paola Marrati en 1994, et notre fille Léonor est née fin 1994 à Strasbourg, ce qui en a fait la contemporaine, et l'amie d'enfance, non du fils de Jean-Luc, Augustin, mais de son petit-fils Félix.

6. J'ai été directeur du CDN de Reims de 1986 à 1990. C'est au printemps 1989 que Jean-Luc est venu y voir *La Levée*, pièce dédiée à Claire, lui-même et Philippe (le récit de la pièce porte sur le premier romantisme allemand)⁵.

Le colloque sur la rhétorique qu'évoque Jean-Luc a eu lieu à Strasbourg au printemps 1970. Ses actes, à ma connaissance, n'ont jamais été publiés : je me souviens des interventions de Jean-Luc et Philippe, bien sûr, mais aussi de Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gérard Genette⁶ — et de la mienne. Le colloque *Géophilosophie de l'Europe*, dont il parle aussi, s'est tenu dans le cadre du Carrefour des Littératures européennes à l'automne 1992⁷.

J'aurais mille autres choses à raconter sur cette extraordinaire amitié, à laquelle je dois tant. J'ai voulu ici m'en tenir à quelques précisions de chronologie, comme un amical signe de remerciement à Jean-Luc pour son si beau témoignage.

Notes

- 1 L'ouvrage auquel Jean-Luc Nancy fait référence est : Denis GUÉNOUN [2003]. *Un Sémite*, Circé. En anglais : [2014]. *A Semite, a Memoir of Algeria*, préf. Judith Butler, trad. Ann et William Smock, Columbia University Press. Voir ici-même la traduction de ce texte proposée par Marc Escola et Martin Rueff.
- 2 Le texte et la préface sont en accès libre sur <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/nuit-rois-traduction-de-shakespeare-1975-1976/>
- 3 Cette thèse a donné lieu aux publications suivantes : Denis GUÉNOUN [2000]. *Hypothèses sur l'Europe*, Circé (trad. Ch. Irizarry, *About Europe, Philosophical Hypotheses*, Stanford University Press, 2013) et Denis GUÉNOUN [2002]. *L'Enlèvement de la politique*, Circé.

- 4 Le texte issu de cette habilitation, à laquelle Jean-Luc fait plusieurs références, est intitulé *Relation (Entre théâtre et philosophie)*, Les Cahiers de l'Égaré, 2^e éd. 2004.
- 5 Voir texte et préface en accès libre sur <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/la-levee-1989-avec-une-preface-inedite-2015/>. La pièce *Le Règne blanc*, qu'évoque Jean-Luc plus bas, ainsi que sa récente préface, sont en accès libre sur <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/le-regne-blanc-1974-75/>.
- 6 Qui a publié séparément le texte de sa communication sous le titre «La rhétorique restreinte» dans *Figures III* (Seuil, 1972).
- 7 Il a donné lieu à la publication de l'ouvrage collectif *Géophilosophie de l'Europe*, éd. de l'Aube, 1993.

LE CHANTIER

Denis Guénoun

Dans le travail de quelques décennies que ce colloque honore de son attention collective, il existe un livre qui ne figure dans aucune bibliographie. Il est inédit, et jusqu'à cette intervention-ci, il n'aura été mentionné nulle part, parce que personne ne l'a lu, à l'exception de son auteur, lecteur paradoxal, et de Thomas Dommange, dépositaire du manuscrit. En dire quelques mots pourrait être un apport utile au tableau d'ensemble que dresse cette rencontre.

Une difficulté se présente. Comment désigner l'ouvrage ? C'est embarrassant, non parce qu'il ne porterait pas de titre, mais au contraire parce qu'au long de son écriture il en a revêtu des dizaines, sans qu'aucun ne se fixe. Le dernier, qui figure sur son état le plus récent, n'est pas bon. Comment alors évoquer ce travail, sans trop de périphrase ? On peut lui donner une espèce de surnom utilisé durant le temps de son élaboration : « le grand chantier. » Car, quoique le résultat soit resté celé aux regards, l'affaire n'a rien eu de secret : il en a été souvent question, dans les conversations, les échanges amicaux. Grand chantier, cela pourrait faire un titre. Mais il faut soigneusement se méfier de l'autodésignation d'un travail comme « grand » — elle peut être fatale. Disons alors : le chantier.

De quoi s'agit-il ? Pas exactement d'un livre. Le projet aspirait à en produire trois, unis dans le rêve d'une publication simultanée. Selon un processus de construction qui, par un effet de réverbération dont on connaît de multiples exemples, se trouve lui-même raconté dans le livre (ou : les livres), l'entreprise initiale avait pris la forme d'un récit autobiographique. Dans la manière d'*Un Sémite*, et venant en quelque sorte à sa suite. À peine ce récit terminé en une première mouture, et avant tout travail de révision ou de mise au point, s'est alors engagée

la rédaction d'un autre texte, lui plutôt dans la forme d'un essai. Aussitôt celui-ci, non pas terminé, mais tout juste ébauché, un troisième «livre» s'est mis en route, s'annonçant comme une fiction, une fable d'allure plutôt romanesque. Il a donc fallu, par la suite, poursuivre la rédaction des livres II et III, appelons-les ainsi, et, à la fois, entreprendre la révision du livre I. Le tout conduit dans une sorte de hâte, peu à peu mêlée de harcèlement : à la date d'aujourd'hui, l'ensemble a occupé presque dix ans, de 2008 à 2017.

La chose pourrait sembler assez simple : il s'agirait là de trois ouvrages, dont la confection aura été simultanée, ce qui après tout concerne plus l'auteur que les lecteurs à venir. Mais il n'en va pas tout à fait ainsi. Dans le premier récit autobiographique, se trouvent intercalées des séquences qui assument la forme de l'essai — et annoncent donc le livre II, qui dialogue avec elles. Dans l'essai lui-même, second opus, prennent place des plages narratives, autobiographiques aussi, approchant par moments la forme du journal personnel. Quant à la fable, le tiers volume, il ou elle prend en visée la forme romanesque mais, comme tant de romans, en se mêlant de théorie, d'autobiographie, et à vrai dire de tout le reste. Il devient alors difficile d'assigner aux trois ouvrages une existence, voire une lecture, indépendantes. Il faut se résoudre à ce que le chantier soit celui d'un livre, global, rompu, impossible (comme on le dit d'un caractère).

De quoi s'agit-il dans ces pages, les six cent dix-huit pages que compte, à ce jour, le fichier Word de cette entreprise — et qui vont jusqu'à une sorte de point final, même si, on l'entend bien, l'affaire a par nature quelque chose d'in-terminable ? L'objet qui réunit les trois volumes ne fait aucun doute : il s'agit d'*Éros*. Avec une majuscule à l'initiale, ou pas — selon qu'il désigne une entité mythologique, ou une notion de psychologie. Portant, ou pas, un accent sur le «é», selon qu'il se trouve utilisé dans sa lexicalisation française ou dans son étymologie grecque. Et d'autres balances encore. Mais, dans toutes ses formes, c'est bien lui. Ce qui légitime, au fond, la convocation du chantier dans cette rencontre. Car à quoi tient la singularité de ces journées ? Au fait d'avoir cité à comparaître, côte à côte, les éléments d'une activité qui semble disparate : théories du théâtre, philosophie de l'histoire, réflexion politique, méditation théologique, écriture dramatique et littéraire,

travail scénique — et quelques autres. Le tout donnerait forme, au mieux et selon le mot que ruminait Robert Abirached dans les jours précédant notre ouverture, à une sorte de couronne, ou d'anneau. Si le terme est approprié, on peut se réjouir que chacun de ces éléments se joigne à un autre, comme lui tenant la main dans une sarabande. Mais dans une couronne le centre est vide. Et cette activité peut bien sembler, au bout du compte, tourner autour d'un espace inoccupé, en creux, faisant trou. Si alors, à ce trou, s'avérait que réponde la présence-absence ici du « chantier », il deviendrait possible de donner à ce point, vide comme l'axe d'une roue, un nom, une dénomination plurielle mais très nette : c'est *Éros*. L'obscurité qui parfois, souvent, trop souvent, nimbe ces pages serait celle que répand le voile couvrant Éros, sa lumière manquante, l'érotique trouée, le puits d'Éros dans l'ombre qui fore et creuse sous l'écrit.

Selon cette hypothèse, ce qui noue et fait tenir ensemble une politique, une philosophie, une pratique et un goût de la scène, une théologie et une écriture, ce pourrait être une érotique générale, qui habite toutes ces pratiques et les soutient. Faut-il alors regretter sa non-explicitation, jusqu'à ce jour, limite jamais franchie qui aurait contenu l'entreprise dans un filet invisible ? Ou bien l'assumer au contraire, en craignant qu'une explicitation univoque pût faire perdre au travail son emportement, son vide porteur, son désir ? En tout cas, l'unité nouée par ce foyer semble, subjectivement au moins, avérée. En philosophie, en politique, au théâtre et ailleurs, aura été recherchée l'expression d'un élan, d'un transport, d'une sorte de conatus généralisé, qu'on peut tenter de circonvénir avec le nom d'Éros. Cette impulsion-là ne se caractérise pas comme l'effort, pour un étant donné, de persévérer dans son être. Elle le pousse à s'en extraire au contraire, à se projeter hors de lui, à se laisser convoquer, attirer, vers un plus qu'être ou un hors d'être — selon les théorisations et les moments. Que l'élan érotique soit le noyau intime, plus ou moins secret, de ces élancements, ou qu'au contraire il soit une figure, parmi d'autres, d'une disposition et d'une motion plus vaste, qu'il ne ferait que signifier, cela peut se débattre, mais il est apparu, au long de cette vie, comme cœur et principe de tout élan et de toute ardeur. Il ne s'est agi, en tout et partout, que de la *dynamis* qui soulève, et qui fait son nid au cœur de toute paix et de tout repos. Il faudrait dire en quoi le travail sur *Le Banquet*, de Platon,

traduit et mis en scène pour le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris en 2008, fut le moment où s'est imposé l'éclaircissement de cette nomination, à travers la splendeur platonicienne, philosophique et littéraire, de ce terme absolument intraduisible — c'est le traducteur qui le soutient. Car *Éros* n'est ni l'amour ni le sexe, il est à la fois l'un et l'autre, ou plutôt déborde chacun de ces deux termes en empiétant sur son vis-à-vis : trop sexuel pour l'amour, trop amoureux pour le sexe. À la fois humain, animal et même cosmique, inclus dans la vie nue et néanmoins intégralement transcendant, *Éros* est l'unité impensable du physique et du métaphysique, de la transcendance et de la corporalité. C'est ce que Platon, en général, et *Le Banquet* en particulier, donnent à penser avec une rigueur jamais égalée depuis. Et c'est pourquoi l'entreprise de traduction du texte, au mot à mot, et sa mise en scène pas à pas, qui est une traduction aussi, outre la foison d'éblouissements qu'elles ont prodiguée, ont été le moment de césure et de déclenchement pour l'éclaircissement de cette pensée, et sa mise en chantier.

Si *Éros* transperce et transite la totalité du parcours créatif et réflexif traversé depuis bientôt cinq décennies, s'il en est le cœur battant et le principe moteur, à quelle opération déterminée s'est livré le chantier, pour occuper les dix dernières années, de façon non pas exclusive mais tout de même obsédante ? On peut dire que ce livre travaille obstinément une question : en quoi le sort des relations érotiques entre hommes — entre individus humains masculins — concerne-t-il ou affecte-t-il l'humain en général, les humains dans leur ensemble, masculins ou féminins, quelles que soient leurs préférences amoureuses, leurs désirs, leurs pratiques ? Quelle est la portée anthropologique de la question homosexuelle masculine, telle qu'elle se manifeste par exemple dans la *Recherche du temps perdu*, ou bien dans le nœud étrange — paradoxal et intime — tendu entre les œuvres de Sartre et de Genet ? L'hypothèse, latente ou explicite, qui porte ce travail, aussi bien dans les expériences (les épreuves) de vie dont il veut témoigner, que comme postulation réflexive, serait alors que ce qui est désigné, inadéquatement, par le terme d'homosexualité assume un rôle anthropologique déterminé dans les transformations de l'humain qui sont en cours. Pourquoi les relations physiques entre hommes, plutôt qu'entre femmes, ou

entre femmes et hommes ? Parce que la probité de la pensée l'appelle à s'interroger à partir du cœur de ce qu'elle éprouve, et non à se projeter dans une généralité de convention. Mais aussi parce que, dans cette perspective, ce que signifient les relations sexuelles entre hommes, c'est la possibilité de dépasser et de surmonter l'agressivité entre mâles, et de la transformer en actes d'amour. Aucun privilège au masculin ici. L'hypothèse est au contraire que l'agressivité en général est originellement liée à la masculinité. Elle ne lui est pas limitée, et couvre tout le champ de l'humain. Mais la rivalité mimétique entre mâles (on entend la ventriloquie de Girard) assume une portée spécifique dans ce destin de la violence et de la guerre. C'est cette singularité dont ce que nous appelons, improprement, homosexualité, pourrait annoncer une forme, paradoxale et contradictoire, de dépassement, de relève.

Il faut ici considérer l'homosexualité comme historique. Qu'il y ait eu des relations physiques entre hommes à toutes les phases de l'histoire et sous toutes les latitudes, c'est certain. Mais, dans une certaine séquence de l'histoire mondiale, elles ont pris une signification transformée. La notion d'homosexualité, qui se constitue, sous sa forme moderne, à la fin du XIX^e siècle, manifeste une tendance double, et contradictoire. D'une part, un mouvement profond rend les relations sexuelles (en particulier intermasculines) plus visibles, plus avouées, et donc irréversiblement plus libres. Ce mouvement est celui d'une émancipation, incontestable, et absolument salutaire (on entend le litige avec Foucault). Mais simultanément, l'émergence de l'homosexualité, nommée, pensée et pratiquée selon cette catégorie, traduit le fait que ces relations se voient captées, capturées, dans une identité, individuelle et collective. Sur le plan individuel, elle institue l'homosexuel(le) comme personne humaine définie par une essence ancrée dans ses désirs sexuels. Comme réalité collective, elle assigne les humains ainsi définis essentiellement à se retrouver entre eux, à vivre leurs pratiques sexuelles ensemble, et à constituer ainsi les autres humains comme hétérosexuels, vivant, par détermination d'essence, leur sexualité entre hommes et femmes. Quelle est la fonction de cette assignation à résidence, sur un territoire identitaire, dans le ghetto d'une essence fixe ? C'est précisément de contenir et de neutraliser la puissance transformatrice que l'homosexualité recèle quant à l'humain en général (hommes, femmes, quelles que soient leurs préférences

érotiques, incontestables et qui appellent un respect absolu). L'homosexualité, en tant que catégorie, capture et enferme dans un enclos de nature la question du dépassement de la violence primordiale. Elle est ainsi assignée à éviter la diffusion, la contamination de la puissance corrosive et transformatrice qu'elle contient. L'homosexualité (comme catégorie, et comme pratique qu'elle essentialise et naturalise) affirme ce statut et simultanément révèle une dynamique qui porte à l'abolir. C'est en quoi et pourquoi la notion et la pratique de l'homosexualité (pensée sous ce nom) expriment une émancipation *et* un enfermement, tension interne qui la rend caduque et la voue à exploser, puis à disparaître. Ainsi se construit l'hypothèse de cette érotique générale : ce qu'affirme l'homosexualité masculine (il faudrait étendre l'analyse aux autres pratiques sexuelles) est une postulation anthropologique : qu'une mutation dans l'humain est possible, que l'agressivité n'est pas irréversible, qu'elle peut être convertie en actes d'amour. L'érotique dont il s'agit ici est donc, on le comprend, irrémédiablement physique : parce que l'agressivité, dans sa portée radicale, implique les corps, la souffrance, la maltraitance, la douleur et la violence quant aux corps — et que l'amour dont il s'agit d'affirmer la puissance de relève emporte les corps, dans leur épaisseur et consistance physiques. Les caresses sont des coups (ou des prises) convertis. Bien sûr, il existe des homosexualités répressives, haineuses, dominatrices et perverses : cela va de soi, puisque l'homosexualité assume d'emblée sa valeur à la fois émancipatrice et malfaisante — et au demeurant c'est vrai de tout : aucun soulèvement, si noble soit-il, n'est quitte de son possible retournement en ignominie. À l'inverse, dès lors que l'homosexualité se construit comme potentialité historique, chaque coup devient une caresse qui se refuse et se convertit en haine. Mais l'hypothèse est posée : elle affirme la possibilité historique d'une humanité changée, où la violence haineuse aurait fondu. L'homosexualité avoue et affiche la réalité et la possibilité de cette mutation, et simultanément, elle l'intègre dans un cadre qui la nie. L'homosexualité libère une érotique en l'intégrant à un dispositif homophobe.

Comment le chantier organise-t-il cette structure ? Il tente de produire l'unité de trois articulations — unité évidemment contradictoire, disjonctive. D'une part, la mise en résonance des temps d'une vie : unir l'expérience révolutionnaire de jeunesse, convaincue de trouver

dans l'amour corporel une composante de la lutte politique, et l'anticipation d'une mutation anthropologique à venir. Ainsi la vieillesse, à laquelle se refuse la joie du désir (non pas le désir certes, mais la paix de sa joie), ouvre-t-elle une marche au désert, mais dans l'horizon d'une vie rénovée, libre, sauvée. De nouveau, le corps chantera. D'autre part, l'articulation de l'historique et du transcendant. Cette remise en chantier du changement de l'humain, qui hérite du messianisme révolutionnaire et s'en réclame dans une intense fidélité critique, est une ouverture de l'histoire au transcendant qui la traverse et la troue. La révolution, qui mérite peut-être désormais un autre nom, ou une absence furieuse de nom, est bien le percement de l'immanence humaine par un absolu historique, inchoatif, traversant. Enfin, le chantier travaille l'unité du narratif et du théorique. Car l'ouvrage déploie et laboure cette question, dans son étoilement fractal, aussi bien par une rumination personnelle, autobiographique, que dans la réflexion abstraite, et encore dans le pari fictionnel. Ainsi, les deux premiers livres, disjoints, côte à côte, mais se coupant, se filant et se traversant en croisées, et débouchant sur le romanesque comme utopie littéraire et historique, veulent-ils élaborer une proposition formelle, une hypothèse littéraire : qui assume la déraison méthodique d'un soulèvement, repris et critiqué, assumé et déplacé par la transcendance physique, l'éros d'une sensualité qu'on pourrait dire intégrale.

Bien sûr, tout cela fait un projet plutôt vivace. Mais, disons-le avec une sincérité qui se voudrait sans fard, le livre, le livre de livres est peut-être, dans son état actuel, encore raté. Peut-être lui faudra-t-il dix ans de plus, pour être à la hauteur de son idée, ou de son processus. Peu importe. Il n'y a pas de temps perdu. On a pu croire que pour essayer de répondre à l'énorme honneur que constitue ce colloque, on pouvait tenter de témoigner de ces années, passées, peut-être futures.

4 novembre 2017.

DENIS GUÉNOUN: CHRONOLOGIE

25 mai 1946

- Naissance à Oran (Algérie), de René Aldebert Guénoun et Yvonne Émilie Bensaïd. Un frère aîné, Yves.

1950-1961

- Scolarité à Oran, école Berthelot, collège Ardaillon, lycée technique Les Palmiers, lycée Ardaillon.

Été 1960

- Mise en scène des *Femmes savantes*, de Molière, avec l'AOTA (Association oranaise de théâtre amateur, composée de proches). Joue Trissotin. Musique: Yves Guénoun.

22 juin 1961

- Attentat à la bombe au domicile familial, revendiqué par l'OAS. Fuite d'Oran.

1961-1963

- Fin de scolarité secondaire au Lycée Mistral, Avignon. Baccalauréat Mathématiques Élémentaires.

1963-1968

- Propédeutique, licence, maîtrise de Lettres modernes à l'Université d'Aix-en-Provence. Élève-professeur (IPES). Milite à l'UNEF (président de l'Union générale des étudiants d'Aix 1967¹), et au Parti Communiste (membre du bureau national de l'Union des Etudiants communistes, 1966 et 1967). Mémoire de maîtrise sur le *Journal d'un curé de campagne*, de Georges Bernanos (dir. Bernard Guyon et Raymond Jean). Publie des plaquettes de poèmes².

1968-1969

- Maître-auxiliaire de Lettres modernes au Collège Victor Hugo, à Colmar (Haut-Rhin). Obtention du Capes de Lettres Modernes. Quitte le Parti Communiste. Publie des articles dans des revues³, ainsi que des interventions à des colloques⁴.

1969-1970

- Stagiaire (Capes) de Lettres à Strasbourg. Rencontre de Claire et Jean-Luc Nancy⁵, de Philippe et Francine Lacoue-Labarthe. Obtention de l'agrégation de philosophie.

1970-1971

- Stagiaire (agrégation) de philosophie à Strasbourg. Rencontre de Bernard Bloch, puis de Robert Gironès. Dramaturge de *Playa Giron 61* (mise en scène Robert Gironès, Festival d'Avignon off 1971, puis Paris, Théâtre de la Cité Internationale).

1971-1972

- Service militaire au Groupe des Écoles de Mécaniciens de Saint Mandrier (Var, Marine nationale).

1972-1974

- Professeur de philosophie au Lycée de Bagnols-sur-Cèze (Gard). Dramaturge de *Tambours dans la nuit*, de Brecht, mis en scène par Robert Gironès (Paris, Théâtre Mécanique — dir. Stéphane Lissner).

1974-1975

- Interrompt sa carrière d'enseignant. Comédien dans *Zalmen ou la folie de Dieu* d'Elie Wiesel, mis en scène par Daniel Emilfork (Paris, Théâtre de la Nouvelle Comédie, rôle: Le Délégué). Écriture de la pièce *Le Règne blanc*, (d'après *l'Edouard II* de Marlowe)⁶ mise en scène par Robert Gironès (Paris, Théâtre de la Cité internationale, production Chaillot) avec Michel Hermon, Nicole Garcia, Patrick Le Mauff dans les rôles principaux.

Printemps 1975

- Création de *Roméo et Juliette*, de Shakespeare, à Strasbourg, Café-Théâtre de l'Ange d'Or (Patrick et Muriel Chevalier), avec Bernard Bloch, Denis Guénoun, Patrick Le Mauff, Guy Naigeon. Création de l'Attroupement.

1975-1980

- Animateur de la compagnie L'Attroupement, avec Patrick Le Mauff, ainsi que, entre autres, Bernard Bloch, Michèle Goddet, Pierre Mercier, Béatrice Viard, Philippe Vincenot, puis Jérôme Derre, Dominique Lardenois, Pierre Lhiabastres, Elisabeth Macocco, Hélène Ninerola, Laurent Vercelletto, et plusieurs autres selon les périodes. Comédien, musicien, metteur en scène (avec le collectif) dans la plupart des spectacles⁷, parmi lesquels *La Nuit des Rois* de Shakespeare (Strasbourg 1976 et tournée⁸); *Jules César* de Shakespeare (Avignon Off 1976 puis Strasbourg, Colmar); *Agamemnon* d'Eschyle (Strasbourg 1977 puis

Avec Denis Guénoun

Bordeaux et tournée); *La Chanson de Roland* (tournée puis Lyon 1978); *La Esméralda* (Victor Hugo) et *Le Jeu de Saint Nicolas* (Jean Bodel, Lyon puis Festival de Nancy 1979, puis Paris 1980). Effectue pour ces spectacles les traductions de *La Nuit des rois* et d'*Agamemnon*, et la composition de musiques de scène.

1981

- L'Attroupement au Festival d'Avignon (in) avec trois spectacles, *Un Chapeau de paille d'Italie* de Labiche (musique Yves Guénoun, mise en scène Denis Guénoun), *Temps de Guerre Temps de Paix* (Textes de Patrick Le Mauff, musiques Denis Guénoun, avec les deux auteurs et quatre autres musiciens), et *Un Voyage à faire* (texte de Yannis Ritsos, réalisation et jeu Michèle Goddet et Élisabeth Macocco.)

1981-1983

- L'Attroupement se scinde en deux groupes amis. Patrick Le Mauff anime une équipe qui s'installe à Lyon et en région lyonnaise, sous le nom de L'Attroupement 2. Denis Guénoun et Pierre Lhiabastres constituent à Marseille un *Théâtre-Ensemble de Marseille*, qui crée *L'Énéide, d'après Virgile* (texte et musiques Denis Guénoun⁹), avec Didier Bernard, Jean-Michel Bruyère, Sylvie Coulon, Laurent Davy, Pierre Lhiabastres, Joyce Mazuir, Gerdi Nehlig, Nicolas Ramond, Sylviane Thomas, et quatre musiciens dont Denis Guénoun Création à Vitrolles (Bouches du Rhône) puis à Choisy-le-Roi et au Festival de Munich, et tournée.

1983-1986

- Le groupe de Marseille constitue une nouvelle troupe autonome, dénommée Le Grand Nuage de Magellan, et animée par Jean-Michel Bruyère, Denis Guénoun, Philippe Lacroix, Pierre Lhiabastres et Philippe de Reilhan. La troupe est installée au Centre culturel de ChâteauVallon (Ollioules, Var, dir. Gérard Paquet et Henri Komatis). Elle y crée plusieurs spectacles, dont en 1985 *Le Printemps* (texte Denis Guénoun¹⁰) Cette création, qui demande trois ans de préparation, réunit plusieurs centaines de participants, dont une cinquantaine de professionnels (comédiens, musiciens, danseurs, techniciens), et des centaines d'amateurs.

1986

- Denis Guénoun est nommé directeur du Centre Dramatique National de Reims, et élu président du Syndéac (Syndicat des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles). Il quitte cette dernière fonction après un an et demi de présidence (1987). Comédien dans *Les Tragédiennes*

sont venues (de Saint John Perse, mise en scène Dominique Lardenois).

1986-1990

- Au CDN de Reims, installation du Grand Nuage de Magellan, dirigé par Denis Guénoun, Gilles Carle, Gérard Lefèvre, Pierre Lhiabastres et Pierre Ménasché. Mises en scène de *Faust*, de Goethe (1987), *Un Conte d'Hoffmann* (1988), *La Levée* (1989¹¹), et *X ou le petit mystère de la passion* (1990¹²), ces trois derniers textes écrits par Denis Guénoun. En 1990, décline la proposition de renouvellement de son mandat.

1989

- Chevalier dans l'Ordre National du Mérite.

1990-1991

- Écriture de la pièce-récit *Le Pas*¹³, qui avec *Le Printemps* puis *La Levée* forme la *Trilogie de Pâques*¹⁴. Écriture de *Paysage de nuit avec œuvre d'art*¹⁵, pièce créée en 1991 dans une mise en scène de Patrick Le Mauff. Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres.

1991-1997

- S'installe à Strasbourg. Interrompt pour plus de quinze ans son activité théâtrale professionnelle comme metteur en scène. Successivement Attaché de recherches et d'enseignement (ATER) puis professeur détaché du secondaire (PRAG) à la Faculté de Philosophie, alors dirigée par Jean-Luc Nancy, et où enseignent en particulier Philippe Lacoue-Labarthe et Daniel Payot. Il y fait la connaissance, entre autres, de Thomas Dommange, et de Paola Marrati. Publication de *L'Exhibition des mots* (1992¹⁶). Directeur de la série « Intervention philosophique » aux Editions de l'Aube (1990-1996).

1994

- Soutenance de la thèse de doctorat en philosophie¹⁷, devant un jury composé d'Étienne Balibar, Rémi Brague, Philippe Lacoue-Labarthe (dir.), Jean-Luc Nancy, et Jacques Rancière. Mariage avec Paola Marrati, naissance de leur enfant Léonor.

1996

- Publication de la *Lettre au directeur du théâtre*¹⁸, qui sera mise en scène l'année suivante par Hervé Loichemol. Écriture de *Monsieur Ruisseau*¹⁹, mise en scène par Anne Torrès.

1997-1998

- Maître de conférences en littérature à l'Université de Nantes. Habilitation à Diriger des Recherches, soutenue à l'université de Nanterre

Avec Denis Guénoun

devant un jury composé de Robert Abirached (dir.), Étienne Balibar, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Louis Martinelli et Jean-Pierre Sarrazac. Publication de *Relation (Entre théâtre et philosophie)*²⁰, et de *Le Théâtre est-il nécessaire ?*²¹

1998-2000

- Professeur en Arts du Spectacle à l'Université de Rennes II. Publie *Hypothèses sur l'Europe*²², et *Scène*²³, ce dernier texte étant mis en scène par Hervé Loichemol. Concourt à la publication de la pièce *Lit*, de Gilles Saoud (2000)²⁴. Rencontre Michel Deguy.

2000-2013

- Professeur de Littérature française à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV, aujourd'hui Sorbonne Université, Faculté des Lettres). Dans ce cadre, enseigne à Sciences Po Paris (2010-2012). Professeur invité à Princeton University (2006). Rencontre du pasteur Geoffroy de Turckheim. Élu directeur de programme au Collège international de philosophie (2004), dont il démissionne après quelques mois. Rencontre Marc Escola, et Martin Rueff. Auteur associé au Théâtre national de Strasbourg (1996-1997). Rencontre Blandine Masson. Chargé de mission auprès de la direction (fiction, Claude Eveno) de France Culture (1997-1998). Directeur de la collection «Expériences philosophiques» aux éditions Les Solitaires Intempestifs (2008-2017). Publie de nombreux ouvrages, parmi lesquels *L'Enlèvement de la politique* (2002²⁵), *Un Sémite* (2003²⁶), *Après la Révolution* (2003²⁷), *Actions et acteurs* (2005²⁸), *Avez-vous lu Reza ?* (2005²⁹), *Tout ce que je dis* (2007³⁰), *Ruth éveillée* (2008³¹, mise en scène Hervé Loichemol), *Livraison et délivrance* (2009³²), *Mai, juin, juillet* (2012, mise en scène Christian Schiaretti³³), *Le Citoyen* (2012, mise en scène Hervé Loichemol³⁴).

2007-2008

- Comédien dans *Œdipe roi*, de Sophocle, mise en scène Miquel Oliu Barton (ENS Ulm, et tournée).

2007

- Rencontre Stanislas Roquette, comédien avec qui il reprend progressivement une activité scénique. Metteur en scène des spectacles *La Nuit des buveurs* (2008³⁵), *L'Augmentation* (2010³⁶), *Qu'est-ce que le temps ? (Le livre XI des Confessions d'Augustin, 2010)*, *Artaud-Barrault* (2010), *Vive l'art, quand il ignore son nom !* (textes de Gaston Chaissac et Jean Dubuffet, 2012), *Les Pauvres Gens* (de Victor Hugo, 2014)³⁷. Intervient au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (2008-2010).

Directeur de la compagnie théâtrale Artépo (2007-2017). Vice président de l'Association Maison Jean Vilar (Avignon, 2009-2017). Rencontres d'Alexis Leprince, et Chrystel Calvet.

2009-2018

- Écrit l'ensemble *Éros, Chantier* (vol. 3) Inédit³⁸.

Depuis 2013

- Professeur émérite de Sorbonne Université (Faculté des Lettres). Rencontre du pasteur Marc Pernot. Met en scène *Aux Corps prochains, Sur une pensée de Spinoza* (2015)³⁹. Écrit *Soulever la politique* (mise en scène Stanislas Roquette⁴⁰).

Depuis 2014

- «Journal public», sur <http://denisguenoun.org/>.

2017

- Docteur Honoris Causa de l'université de Lausanne. Colloque «Hypothèses sur le théâtre, l'Europe, la politique et la philosophie — Avec Denis Guénoun» (4-6 novembre) organisé par les universités de Lausanne (Prof. Marc Escola), de Genève (Profs. Martin Rueff et Eric Eigenmann) et par la Comédie de Genève (Dir. Hervé Loichemol). Ouverture d'un fonds d'archives à la BNF (Département des Arts du spectacle)⁴¹.

Depuis 2018

- Publie *Des Verticales dans l'Horizon* (2018⁴²), *Trois soulèvements - Judaïsme, marxisme et la table mystique* (2019⁴³), ainsi que *Matthieu* (à paraître⁴⁴).

N.B. : Le site <http://denisguenoun.org> rend compte des activités publiques de Denis Guénoun, donne la liste complète des publications, et met à la disposition des visiteurs, en accès libre, les textes intégraux de pièces ou d'ouvrages inédits, ou qui ne sont plus disponibles en librairie, ainsi que les vidéos intégrales de spectacles ou conférences publiques.

(Mai 2020)

Notes

- ¹ Pour être exact, assume les fonctions de président de ce syndicat local, mais élu sous le titre de vice-président général (en l'absence de président).

- 2 1965 et 1966, aux éditions Guy Chambelland. Voir liste de publications.
- 3 *Les Lettres françaises*, *La Pensée*, *La Nouvelle Critique*, *Bulletin de la faculté des lettres de Strasbourg*.
- 4 *La Pensée*, *La Nouvelle Critique*, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, Colloque Bernanos Cerisy-La-Salle, 1969. Voir liste de publications.
- 5 Les seules amitiés signalées dans cette chronologie sont celles qui ont donné lieu à des collaborations publiques. D'autres rencontres, de première importance, sont ainsi laissées au domaine de la biographie personnelle.
- 6 Texte et présentation en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/le-regne-blanc-1974-75/>.
- 7 Sur les spectacles, on peut consulter le fonds d'archives de la BNF : <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc101930>.
- 8 Texte et présentation en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/nuit-rois-traduction-de-shakespeare-1975-1976/>.
- 9 Aux éditions Actes Sud, 1982. Texte et présentation en accès libre sur internet par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/leneide-dapres-virgile-1982-edition-2015/>.
- 10 Éd. Actes Sud, 1985. Texte et présentation en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/le-printemps-1985-revu-avec-une-introduction-et-une-preface-originales-2015/>.
- 11 Éd. Les Cahiers du Grand Nuage (Le Grand Nuage de Magellan, CDN Reims), 1989. Texte et présentation en accès libre sur internet par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/la-levee-1989-avec-une-preface-inedite-2015/>.
- 12 Éd. Les Cahiers de l'Égaré (Le Revest les Eaux, Var), 1990.
- 13 Texte et présentation en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/le-pas-1992-avec-une-preface-originale-2015/>.
- 13 Présentation de la trilogie en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/2015/09/le-printemps-edition-2015-v5.pdf>.
- 14 Éd. Les Cahiers de l'Égaré (Le Revest les eaux, Var). Texte et présentation en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/paysage-de-nuit-avec-œuvre-dart-1991-avec-une-preface-originale-2015/>.
- 15 Éd. de l'Aube, 1992. Rééd. augmentée Éd. Circé, 1998.
- 16 Sous le titre *Transferts d'un corps enlevé (Hypothèses sur l'Europe)*. Elle donnera lieu aux publications ultérieures *Hypothèses sur l'Europe* (2000) et *L'Enlèvement de la politique* (2002). Voir liste des publications.
- 17 Éd. Les Cahiers de l'Égaré (Le Revest les Eaux, Var), 1996. Rééditions ultérieures.
- 18 Éd. Circé, 1997, en coll. avec Thomas Dommange.
- 19 Éd. Les Cahiers de l'Égaré, 1996. 2^e éd., 2004.

- 20 Éd. Circé, 1997. Rééditions ultérieures. Trad. brésilienne, Éd. Perspectiva 2004, trad. espagnole Éd. Antígona 2015.
- 21 Éd. Circé, 2000. Trad. anglais (USA) par Christine Irizarry, *About Europe, Philosophical Hypotheses*, Stanford University Press, 2013.
- 22 Éd. Comp'act, 2000. Texte et présentation en accès libre sur internet par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/scene-1997-avec-une-preface-originale-2015/>.
- 23 In *Radiodrames*, Éd. Théâtre ouvert-Enjeux (L. et M. Attoun), 2001.
- 24 Éd. Circé, 2002.
- 25 Éd. Circé, 2003. Trad. anglais (USA) par Ann et William Smock : *A Semite, A Memoir of Algeria*, Columbia University Press, 2014.
- 26 Éd. Belin, 2003.
- 27 Éd. Belin, 2005.
- 28 Éd. Albin Michel, 2005.
- 29 Éd. Les Cahiers de l'Égaré (Le Revest les Eaux, Var), 2007.
- 30 Éd. Les Cahiers de l'Égaré (Le Revest les Eaux, Var), 2008.
- 31 Éd. Belin, 2009.
- 32 Éd. Les Solitaires Intempestifs, 2012. A propos de cette création, voir Denis Guénoun, « Trois mois en scène », in *Revue d'histoire du théâtre*, oct-déc. 2015 — IV/n° 268.
- 33 Éd. Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- 34 Texte et présentation en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/la-nuit-des-buveurs/>.
- 35 De Georges Perec, interprétée en chinois au Théâtre Xinguang puis au Grand-Théâtre de Shanghai en 2010.
- 36 Présentations de certains de ces spectacles par le lien <http://denisguenoun.org/theatre/spectacles-recents/>.
- 37 Voir liste des publications.
- 38 Vidéo intégrale en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/theatre/videos-integrales/>. Texte et présentation en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/aux-corps-prochains-2015-la-declaration/>.
- 39 Texte et présentation en accès libre par le lien <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/soulever-la-politique/>.
- 40 Infos et lien vers le catalogue par <http://denisguenoun.org/2017/12/12/ouverture-dun-fonds-darchives-a-bnf/>.
- 41 Éd. Labor et Fides, 2018.
- 42 Éd. Labor et Fides, 2019.
- 43 Éd. Labor et Fides, 2021.

DENIS GUÉNOUN: PUBLICATIONS

A. OUVRAGES

1. *Éblouissance*, poèmes, G. Chambelland — La Salamandre, 1965.
2. *La Longue Saison*, poèmes, G. Chambelland — La Salamandre, 1966.
3. *L'Énéide, d'après Virgile*, théâtre, Arles, Actes Sud, 1982.*
4. *Le Printemps*, théâtre, préf. Tzvetan Todorov, Arles, Actes Sud, 1985.*
5. *Un Conte d'Hoffmann*, théâtre, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 1987.*
6. *La Levée*, théâtre, Les Cahiers du Grand Nuage (éd. du CDN Reims), 1989.*
7. *X, ou le petit mystère de la passion*, théâtre, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1990.*
8. *Paysage de nuit avec œuvre d'art*, théâtre, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1992.*
9. *L'Exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre*, essai, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 1992.
10. *Le Pas*, théâtre-récit, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 1992.*
11. *Lettre au directeur du théâtre*, théâtre, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1996.
12. *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, essai, Belval, Circé, 1997.
13. *Relation : Entre théâtre et philosophie*, essai, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1997.
14. *Monsieur Ruisseau, Actus tragicus*, théâtre, en collaboration avec Thomas Dommange, Belval, Circé, 1997.
15. *L'Exhibition des mots, et autres idées du théâtre et de la philosophie* (éd. augmentée), Belval, Circé-poche, 1998, (ci-dessous EM2).
16. *Hypothèses sur l'Europe, un essai de philosophie*, essai, Belval, Circé 2000.
17. *Scène*, théâtre, Seyssel, Comp'Act, 2000.*
18. *L'Enlèvement de la politique, une hypothèse sur le rapport de Kant à Rousseau*, essai, Belval, Circé, 2002.
19. *Un Sémite*, récit, Belval, Circé, 2003.
20. *Après la Révolution, Politique morale*, essai, Paris, Belin, 2003.**
 - — *À exibição das palavras*, trad. Fatima Saadi, Sao Paulo, Folhetim Ensaí, 2004.
 - — *O teatro e necessario ?*, trad. Fatima Saadi, Sao Paulo, Perspectiva, 2004.
21. *Actions et Acteurs, Raisons du drame sur scène*, essai, Paris, Belin, 2005, (ci-dessous AA).

22. *Avez-vous lu Reza ?*, Une invitation philosophique, Paris, Albin Michel, 2005.
23. *Ruth éveillée, Nouvelle de l'arbre*, théâtre, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 2007.*
 - — *Näyttömön filosofia* (Philosophie de la scène), trad. et postface Esa Kirkkopelto, Helsinki, Liké, 2007.
24. *Tout ce que je dis*, *Deux acteurs*, théâtre, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 2008.
25. *Livraison et Délivrance, Théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, 2009, (ci-dessous LD).
26. *Mai, juin, juillet, Dans les théâtres de 1968*, théâtre, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
27. *Le Citoyen*, théâtre, Besançon, Les Solitaires Intempestifs 2012.
 - — *About Europe, Philosophical Hypotheses*, trad. Christine Irizarry, Stanford University Press, 2013.
 - — *À Semite, A Memoir of Algeria*, préf. Judith Butler, trad. Ann et William Smock, Columbia University Press, 2014.
 - — *¿ El teatro es necesario ?*, trad. Maria Ortega Manez, Madrid, Ediciones Antígona, 2015.
28. *Des Verticales dans l'horizon, Six croisements entre philosophie et théologie*, Genève, Labor et Fides, 2018.
29. *Trois Soulèvements, Judaïsme, marxisme et la table mystique*, Genève, Labor et Fides, 2019.
30. *Matthieu* (à paraître), Genève, Labor et Fides, 2021.
31. *Surfaces, profondeurs, paradis, Éros, Chantier 1*, récit, 2018, inédit.
32. *Erophilia, Éros, Chantier 2*, essai, 2018, inédit.
33. *Devant la Maison, Éros, Chantier 3*, fable, 2018, inédit.

* = rééditions sur <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/>

** = rééditions sur <http://denisguenoun.org/ecrits-et-reflexions/>

B. OUVRAGES PUBLIÉS SUR INTERNET

1. *Le Règne blanc*, théâtre (1975), édition 2015.*
2. Théâtre et Universités, rapport pour le Ministère de la Culture (DMDTS), janvier 2000 : [http://www2.culture.gouv.fr/culture/dmdts/rapportsPDF/Th%E9%E2tre et universit%E9.PDF](http://www2.culture.gouv.fr/culture/dmdts/rapportsPDF/Th%E9%E2tre%20et%20universit%E9.PDF).
3. *L'Opinion des sexes*, transcription, 1999.*
4. *La Nuit des buveurs (Le Banquet)*, de Platon, traduction, 2008.*
5. *Journal public*, depuis 2014 : <http://denisguenoun.org/>.
6. *Aux Corps prochains* (fragment) : la « Déclaration », 2015.*
7. *Soulever la politique (Hypothèse-théâtre)*, théâtre, 2017.*

C. DIRECTION D'OUVRAGES OU DE NUMEROS DE REVUE

1. *Penser l'Europe à ses frontières*, Jean-Luc Nancy et Denis Guénoun (dir.), avec Giorgio Agamben, Alain Badiou, Étienne Balibar, Vaclav Bělohradský, Fethi Benslama, Christophe Dabiré, Jacques Derrida, Mohammed Dib, Yves Duroux, Burhan Ghalioun, Denis Guénoun, Philippe Lacoue-Labarthe, Eduardo Lourenço, Jean-Luc Nancy, Daniel Payot, Paul Virilio, Bernhard Waldenfels, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 1993.
2. *Avec Brecht*, Entretiens de Georges Banu et Denis Guénoun avec Stéphane Braunschweig, Michel Deutsch, Matthias Langhoff, J. Malina, A. Steiger, Peter Stein, Arles, Actes Sud, 1999 (trad. Inam-Inba, Mexico, 2008).
3. *Jouer le Monde, La scène et le travail de l'imaginaire. (Pour Robert Abirached)*, Denis Guénoun et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, 2001.
4. Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, Belval, Circé, 2001 (traduction coréenne).
5. «L'Idée d'humanité européenne», *Études phénoménologiques*, n° 35/XVIII, automne 2002.
6. *Regards lointains (Autour du Pays Lointain de J.-L. Lagarce)*, Michel Deguy, Denis Guénoun, Paola Marrati, Yasmina Reza, Pascale Roze, François-David Sebbah, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
7. *Pourquoi des Théories?*, Judith Butler, Michel Deguy, Thomas Dommange, Denis Guénoun, S. Kay, Bernard Stiegler, Marcelo Vitali-Rosati, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.
8. *Philosophie de la scène*, Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey, Denis Guénoun, Esa Kirkkopelto, Schirin Nowrousian, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010.
9. *Une Vie sur scène*. Entretiens de Jean-Louis Barrault avec Guy Dumar (1980), texte établi, préfacé et annoté par Denis Guénoun et Karine Le Bail, Paris, Flammarion, 2010.
10. Direction de la collection «Intervention philosophique», Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Denis Guénoun, Alain Badiou, Daniel Payot, Jean-Christophe Bailly, Étienne Balibar, Fethi Benslama, Emmanuel Kant apocryphe, Jacques Derrida, La Tour-d'Aigues, L'Aube 1990-1996.
11. Direction (avec Nicolas Doutey) de la collection «Expériences philosophiques», Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Judith Butler, Michel Deguy, Thomas Dommange, Denis Guénoun, S. Kay, Bernard Stiegler, Marcelo Vitali-Rosati, François-David Sebbah, Nicolas Doutey, Esa Kirkkopelto, Schirin Nowrousian, Simon Critchley, Jacques Derrida, Richard Rorty, Samuel Beckett, Arnold Geulincx, J.-F. Chevallier, Olivier Saccomano, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009-2017.

D. Articles de revue et participation à des ouvrages collectifs

1. «La rencontre de Cluny», *Les Lettres françaises*, 4 mai 1968.
2. «Sur les tâches de la critique», *La Pensée*, n° 139, juin 1968.
3. «À propos de l'analyse structurale des récits», *La Nouvelle Critique*, numéro spécial, Colloque de Cluny (1968), s.d.
4. «Science et scientificité sur l'objet littéraire», *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 48^e année, n° 3, décembre 1969.
5. «Le récit clandestin», *La Nouvelle Critique*, numéro spécial, 2^e Colloque de Cluny (1970), s.d.
6. «Les fonctions narratives dans Les Grands Cimetières sous la Lune», *Décade Georges Bernanos*, Cerisy-La-Salle, 1969; Plon, 1970.
7. «L'oreille seule. Quelques remarques sur la pensée de Shakespeare», *Travail théâtral*, n° 26, 1977, trad. Folhetim (Sao Paolo), n° 10; (repris dans *EM2*).
8. «Sur la limite», *Aporie*, printemps 1984.
9. «Vauthier, poète anticipateur» [titre donné par la rédaction du journal], *Le Monde*, 4 septembre 1986.
10. «La mort de Ben Barzman», *Libération*, 18 déc. 1989.
11. «Pour mémoire», *Autrement*, numéro spécial Avignon, juin 1990, partiellement repris dans *Les Voix d'Avignon*, Bruno Tackels (dir.), France-Culture/Seuil, 2007, livre et CD (lu par Michel Galabru), p. 95-97; (repris dans *LD*).
12. «Le dénudement. Une invitation à la lecture de Talma», *Les Temps Modernes*, n° 534, janvier 1991; (repris dans *EM2*).
13. «Walter Benjamin et "nous"», *Les Nouveaux Cahiers*, n° 105, été 1991.
14. «Du théâtre au lieu de la politique», *Furor*, 22, décembre 1991.
15. «Que faire du théâtre, que faire au théâtre?», *Cripure*, n° 3, été 1992; (repris dans *LD*).
16. «Vidal-Naquet et l'honneur des juifs», *Les Nouveaux Cahiers*, n° 110, automne 1992.
17. «Sur les (prétendues) sorties du (prétendu) communisme en Europe», *Lignes*, n° 18, janvier 1993; (repris dans *LD*).
18. «De l'Attroupement et de ses amis», *Saisons d'Alsace*, n° 120, été 1993.
19. «J. Freund et la décision», *Saisons d'Alsace*, n° 122, Hiver 1993-1994.
20. «Un Sémite» (récit), *Les Temps Modernes*, n° 562, mai 1993.
21. «Politique de la littérature?», *Donjon soleil*, Les Cahiers de l'Égaré, 1994; (repris dans *EM2*).
22. «L'insurrection, toujours» (titre orig. : «De l'assemblément»), *La Décentralisation théâtrale*, 3, 1968, *Le tournant*, (Robert Abirached., dir.), Arles, Actes Sud Papiers, 1994; (repris dans *EM2*).
23. «Note sur la tragédie contemporaine», *Du théâtre*, numéro spécial, *Théâtre et démocratie*, Actes Sud Papiers, mars 1995.

24. «Journal d'une saison», *Saisons d'Alsace*, printemps 1995.
25. «La remise en route», colloque *Théâtre ambulant*, Loches, 1996, éd. HXX, 1997; (repris dans *LD*).
26. «Culture et fascismes», *R'affût* n°1, Strasbourg, Ecole des arts décoratifs, 1997; (repris dans *EM2*).
27. «Changeons le théâtre !», *Le Nouvel observateur*, 10 juillet 1997.
28. «Quelque chose de plus qu'un art», entretien avec Siro Ferrone, Denis Guénoun, Béatrice Picon-Vallin, Jacques Rancière, J.-L. Rivière, *Cahiers de la Comédie Française*, n° 25, automne 1997.
29. «Dialogue coupé», *Études Théâtrales*, n° 13, 1998 (E. Wallon, dir., repris dans *EM2*).
30. «Althusser autographe», *L'animal autobiographique*, autour de Jacques Derrida (M.-L. Mallet, dir.), Cerisy-La-Salle, juillet 1997, Galilée, 1999; (repris dans *LD*).
31. «Pourquoi Brecht?», *Avec Brecht* (Georges Banu et Denis Guénoun, dir.), Arles, Actes Sud, 1999, trad. Inam-Inba, Mexico, 2008; (repris dans *LD*).
32. «Objection au retour», *4^e Forum du Théâtre Européen*, (Saint-Etienne 1999), Arles, Actes Sud Papiers, 2000, trad. Folhetim (Sao Paolo) n° 8; (repris dans *AA*).
33. «Démocratisations dénationalisantes», *Transeuropéennes*, n° 17, février 2000; (repris dans *LD*).
34. «D'une attente transmise en scène», *Cahiers de Prospero*, n° 11, 2000; (repris dans *AA*).
35. «Une demande de prose», *Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire, Pour Robert Abirached*, (Denis Guénoun et Jean-Pierre Sarrazac, dir.), Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, n° 20/2001.
36. «Du drame entre poésie et pratique», *Poésie*, n° 96, 2001; (repris dans *AA*).
37. «Du paradoxe au problème», préface à Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, Circé, 2001; (repris dans *AA*).
38. «Hypothèses sur la violence, les images et la bonté», *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 98-100, 2001; (repris dans *ALR*).
39. «*Il dramma e la sua immagine*», *Filosofia dell'arte*, Milan, n° 2, 2002.
40. «Une crise de la condition spectatrice?», *Théâtre en Bretagne*, n° 13-14, Presses Universitaires de Rennes, 2002; (repris dans *AA*).
41. «Sur une manière française», *Études phénoménologiques*, XVIII/35, automne 2002; (repris dans *LD*).
42. «Le réel parle» (à propos de R. Girard), *La Quinzaine littéraire*, n° 845, 1-15 janvier 2003.
43. «Les futurs du drame», *Registres*, Revue d'études théâtrales, n° 8, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004; (repris dans *AA*).

44. «Les deux faces de l'Euro», *L'Argent, Croyance, mesure, spéculation* (M. Drach, dir.) La Découverte 2004; (repris dans LD).
45. «*Dello spettacolo come forma del male*», *Teoria* (Edizioni ETS, Pise), XXIV 2004/2; (repris dans AA).
46. «Contagion et purgation», trad. *Folhetim*, n° 19, Sao Paulo, 2004; (repris dans AA).
47. «*Todavía Teatro ?*», *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporaneo* (J.-F. Chevallier, dir.) UNAM / Escenologia / Proyecto 3, Mexico, 2004.
48. «Actions et adresses», *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, vol. 1 : *Dialogismes ; Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve (Belgique), n° 31-32, février 2005; (repris dans AA).
49. «Yasmina Reza», *Universalia 2005* (Encyclopaedia Universalis).
50. «Grâce à lui», C. Grosse : *Le gras théâtre est mort, maman*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 2005.
51. «Dispositions critiques», *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, Bruxelles, juillet 2005; (repris dans LD).
52. «Scènes des rues», *Aurillac aux limites*, Arles, Actes Sud, 2005; (repris dans LD).
53. «Scènes et autres scènes», *Mises en scène du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005; (repris dans LD).
54. «L'Europe et son idée», Eurostudia (Montréal), décembre 2005; (repris dans LD).
55. «Le théâtre, de la pratique à la théorie», entretien vidéo avec Peter Stockinger, «Archives audiovisuelles de la recherche», Maison des sciences de l'homme (Labo ESCOM).**
 - — «Une enfance en Algérie», entretien vidéo avec Peter Stockinger, «Archives audiovisuelles de la recherche», Maison des sciences de l'homme (Labo ESCOM).**
56. «Théâtre, peuple, passion», *Le Théâtre, le peuple, la passion*, de Bernard Stiegler, Jean-Christophe Bailly et Denis Guénoun, Besançon, Les Solitaires Intempestifs 2006; (repris dans LD).
57. Simon Critchley, «Pour ainsi dire — vingt et une propositions», trad. et prés. Denis Guénoun, *Po&Sis*, n° 116, Paris, Belin, 2006.
58. «Une écriture en marche» (à propos de Jean-Luc Lagarce), entretien avec H. Le Tanneur, *Les Inrockuptibles*, n° 580, 9 janvier 2007 (supplément).
59. «*Il teatro senza spettatore*», Intervista a cura di Laura Calebasso, *Cenalora*, (<http://www.cenalora.it/> - site devenu inactif).
60. «Brèves remarques sur la théâtralité du poétique», *Po&Sis*, 120, Paris, Belin, 2007; (repris dans LD).
61. Entretien avec Yasmina Reza (9 octobre 2006), dans *Philosophie Magazine*, n° 11, juillet 2007.

62. « Homosexualité transcendante », *Regards lointains (Autour du Pays Lointain de Jean-Luc Lagarce)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007; (repris dans LD).
63. « Pour le théâtre, merci Aristote », *Le Monde des livres*, 26 octobre 2007.**
64. « L'un des deux athéismes », *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, Paris, Belin, 2007; (repris dans LD).
65. « Hypothèses et questions politiques », 2007.**
66. « La face et le profil », *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst*, (M. Baschera et A. Bucher, dir.), Wilhelm Fink, München, 2008; (repris dans AA).
67. « Le temple ou le théâtre — De la transcendance » (à propos d'Emmanuel Levinas), *Cahiers philosophiques*, n° 113, avril 2008; (repris dans LD).
68. « *L'Europa e l'infinito* », *Eurosofia, La filosofia e l'Europa*, (A. Fabris, dir.), *Teoria*, XXVIII/2008/2, Editioni ETS, Pisa; (repris dans LD).
69. « Dramaturgie du football et question nationale », J. Butler et al., *Pourquoi des théories ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009; (repris dans LD).
70. « L'Europe et la citoyenneté planétaire », entretien entre Denis Guénoun et Enersto Laclau, *Agenda de la pensée contemporaine*, n° 13, Paris, Flammarion, 2009.
71. « Qu'est-ce qu'une scène ? », *Philosophie de la scène* (Denis Guénoun, dir.), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.
72. Préface (Denis Guénoun et Karine Le Bail), *Une vie sur scène*, entretiens de Jean-Louis Barrault avec G. Dumur, Paris, Flammarion, 2010.
73. « Outre le lieu », *Agôn, revue des Arts de la scène de l'ENS Lyon*, dossier n° 3, décembre 2010. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1214>.
74. « Besoin de Vilar ? », *Cahiers Jean Vilar*, n° 111, mars 2011.
75. Entretien avec Nathalie Jungermann, *Florilettres*, revue en ligne, 2011.
76. « La représentation en débat » (titre donné par les éditeurs), Robert Abirached (dir.), *Le Théâtre français au XX^e siècle*, l'Avant-Scène éditions, 2011.
77. « The Face and the Profile » (trans. Alice Lagaay), *Encounters in Performance Philosophy* (Laura Cull et Alice Lagaay, dir), Palgrave Macmillan, 2014.
78. « Avant-propos », *Novarina, une poétique théologique ?* (Olivier Dubouclez et A. James, dir.) n° 176 de la revue *Littérature* (Larousse, décembre 2014).
79. « De la critique », *Frictions*, n° 24, 2014; repris dans *L'Austruche* (Comédie de Genève), n° 7, novembre 2015.
80. « Élévation et abaissement », *La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines* (M. Bouchardon et F. Naugrette, dir.), Classiques Garnier 2015.
81. « Trois mois en scènes », *Révolution(s) en actes*, (L. Guez et M. Poirson, dir.), *Revue d'histoire du théâtre*, n° 268, oct-déc 2015.
82. « Théâtre et poésie », exposé à la Maison de la Poésie, 16 janvier 2016**,

- republié en avril 2016 sur *Fabula*, Atelier de théorie littéraire : https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_et_poesie_Propositions, puis *Études de lettres* (Université de Lausanne) n° 1, 2018 (dir. M. Groneberg).
83. «Strasbourg, 14 juin 1975», exposé au Groupe de Recherches sur les Théories du Signe et du Texte.**
 84. «La limite du théâtre», exposé à la Goethe Universität Frankfurt, le 13 février 2016, *Études de lettres* (Université de Lausanne) n° 1, 2018 (dir. M. Groneberg).**
 85. «Politique de l'hétérogène», exposé au séminaire «Hétérophonies» (Ircam), 12 mars 2016.**
 86. Sur les deux sens de la répétition», conférence à l'Université de Genève, le 18 mars 2016. Texte repris sur *Fabula*, Atelier de théorie littéraire : https://www.fabula.org/atelier.php?Les_deux_sens_de_la_repetition_au_theatre**
 87. «Pourquoi passionnément Européens?», *Poésie*, n° 160-161, Paris, Belin, 2^e-3^e trimestre 2017.
 88. «Une pensée en jeu de scène», *Revue de Métaphysique et de Morale*, PUF, n° 2018-2 (dir. Catherine Kintzler).
 89. «Philosophe en acte, entretien avec Denis Guénoun», mené par Olivier Dubouclez, *Alternatives théâtrales* (n° 135, été 2018, dir. Sylvie Martin-Lahmani).
 90. *El juego como esencia del teatro*, trad. Maria Ortega Manez, *Conjunto, revista de teatro latinoamericano*, n° 189, La Havane, 2018.
 91. «Communisme?», *L'Autre voie pour l'humanité, 100 intellectuels s'engagent pour un post-capitalisme*, dir. André Prone, Delga 2018.
 92. «Poésie et prophétisme : Levinas avec Deguy?», *Revue des Sciences Humaines*, n° 332, 4/2018, Septentrion, 2018.
 93. «L'adresse au sans-visage — remarques sur le jeu des acteurs», sur *Fabula*, Atelier de théorie littéraire, février 2020 : ** https://www.fabula.org/atelier.php?Adresse_au_sans_visage.
 94. «Oran et *La peste*», dans le «Journal public» sur <http://denisguenoun.org> (avril 2020), republié sur *Fabula*, Atelier de théorie littéraire : https://www.fabula.org/atelier.php?Oran_Camus_la_peste.

**signale la publication ou réédition sur <http://denisguenoun.org/ecrits-et-reflexions/>. Sur ce même site et à la même page, sont publiés également d'autres écrits ou conférences inédits, non référencés dans cette liste.

E. Commentaires

1. Tzvetan Todorov, «Un drame du temps présent», in Denis Guénoun, *Le Printemps*, Actes Sud 1985.*
2. Jean-Marie Piemme, «Récits d'Europe» in *Les Cahiers de Prospero*,

- n° 7, 1996.
3. Raymond Abbrugiati, « Application de la conceptualité guénounienne au théâtre de Goldoni », *Revue des Études italiennes*, XI, 1-4, 1994.
 4. Siro Ferrone, Denis Guénoun, Béatrice Picon-Vallin, Jacques Rancière, J.-L. Rivière, « Quelque chose de plus qu'un art », entretien autour du *Théâtre est-il nécessaire ?*, *Cahiers de la Comédie Française*, n° 25, automne 1997.
 5. Rencontre autour de la *Lettre au directeur du théâtre*, Ferney-Voltaire, Septembre 1998 : Matthieu Bénézet, Thomas Dommange, Denis Guénoun, Patrick Le Mauff, Hervé Loichemol, J.-L. Rivière, D. Wilhem.
 6. Matthieu Bénézet, « Théâtre, dernière hypothèse », *Le Polygraphe*, n° 7-8, Comp'act, 1999.
 7. Colloque autour des *Hypothèses sur l'Europe*, L'Auberge de l'Europe à Ferney-Voltaire, 9-10 septembre 2000 : Fethi Benslama, Jean-Baptiste Brenet, G. Collins, Simon Critchley, Thomas Dommange, Denis Guénoun, Paola Marrati, Jean-Luc Nancy, Myriam Revault d'Allonnes, Jacob Rogozinski, Cecilia Sjöholm.
 8. « Samedi autour d'un livre », Autour de *L'Enlèvement de la politique*, avec Étienne Balibar, Michel Deguy, Thomas Dommange, Denis Guénoun, Paola Marrati, Martin Rueff, Collège International de Philosophie, Paris, 7 juin 2003.
 9. Davis, « *Transcendence and Praxis : Denis Guénoun's political assembly as event* », in *Literary Research / Recherche littéraire, Journal of the International Comparative Literature*, vol. 20, n° 39-40, 2003 : http://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/300/literary_research-ef/no39-40/articles/articles3.html
 10. Table ronde sur *Après la Révolution*, avec Michel Deguy, Denis Guénoun, Claude Lefort, Edwy Plenel, Paris, Maison de l'Amérique latine, 29 janvier 2004.
 11. Rencontre de réflexion sur *Après la Révolution*, avec D. Davis, Michel Deguy, Thomas Dommange, Véronique Fabbri, Denis Guénoun, Joëlle Proust, Martin Rueff, Jérôme Thélot (Sorbonne, 27 mars 2004).
 12. Gil Anidjar, « Après le Sémite : l'Europe de Denis Guénoun », *Contemporary French Civilization*, XXVIII-2, été 2004.
 13. B. Bost, « *Le Printemps* : Quatre pensées fondatrices d'une civilisation », dans « Échanges philosophiques, débats idéologiques, un hyperdialogue de la pensée », *Études théâtrales*, n° 31-32 (2004-2005), Louvain-la-Neuve (Belgique) 2005.
 14. Bénédicte Louvat, « De Face et de profil », *Acta Fabula*, revue littéraire en ligne (août 2005) : <http://www.fabula.org/revue/document966.php>.
 15. « Penseurs de Théâtre » Bruno Tackels, dir. : « Denis Guénoun, l'Attrouplement universitaire » avec Jean-Christophe Bailly, S. Barbedette,

- Bernard Bloch, Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey, C. Gironès, Denis Guénoun, Patrick Le Mauff, Sylvie Martin-Lahmani, Virginie Soubrier, Bernard Stiegler. France Culture, 10 février 2006.
16. Pierre-Étienne Schmit, « De l'assembler théâtral ou "de l'autre côté" de la communauté », dans la revue *Geste* n° 2, www.revue-geste.fr
 17. Bénédicte Louvat-Molozay, *Le Théâtre*, GF-Corpus 2007.
 18. Bost, « L'œuvre dramatique de Denis Guénoun, Portraits de grands hommes et figure d'auteur », in *Fictions biographiques XIX^e-XX^e siècles*, (A.-M. Montluçon et A. Salha, dir.), Presses Universitaires du Mirail, 2007.
 19. B. Bost, « *Drama Out-of-Bounds: Theater of Totality* », in *The Transparency of the text: Contemporary writing for the stage*, *Yale French Studies*, n° 112, 2007.
 20. Esa Kirkkopelto, « *Denis Guénounin Näyttyämölliset siirtymät* », dans Denis Guénoun, *Näyttämön filosofia*, Helsinki, Like, 2007.
 21. Jean-Louis Jeannelle, « Envie de collectif », *Le Monde des livres*, 4 juin 2009.
 22. Simon Glendinning, *Exit strategy*, in *TLS (Times Literary Supplement)*, 28 février 2014.
 23. E. Margolin, *A flawed yet adored parent*, in *Jerusalem Post*, 26 juin 2014.
 24. N. Lehrer, *Paternity, Paradox and the semantics of Semitics*, in *The Jewish Chronicle* (London), 15 août 2014.
 25. L. N. Brozgal, *My Algeria Hurts*, in *SCTIW Review (Journal of the Society for Contemporary Thought and the Islamicate World)*, January 13, 2015.
 26. O. Harrison, *How to live together, Lessons from Algeria*, in *Los Angeles Review of Books*, 13 février 2015.
 27. C. Giunta, recension de *About Europe*, in *Radical Philosophy*, n° 192, juillet-août 2015.
 28. S. Gilson Miller, *Reimagining the Lives of North African Jews*, in *North African Studies*, mai 2016.
 29. Élisabeth Parmentier, « D. Guénoun, Trois soulèvements, Étude critique », *Positions luthériennes*, 67^e année n° 4, octobre-décembre 2019.
 30. Louis Rama, « Trois soulèvements », *Esprit*, décembre 2019, n° 460.
 31. Jérôme Duwa; « Trois soulèvements », *Europe*, n° 1091, mars 2020.

* = réédition sur <http://denisguenoun.org/œuvres-en-ligne/>

N. B. : La liste ci-dessus n'intègre pas les critiques des spectacles (pièces, ou mises en scènes) parues dans la presse ou en revues entre 1974 et 2020. Elles ont fait l'objet d'un dépôt à la Bnf, dans le fonds Denis Guénoun ouvert depuis 2017 au département des Arts et Spectacles : <http://denisguenoun.org/2017/12/12/ouverture-dun-fonds-darchives-a-bnf/>

F. Réalisations

1. *Roméo et Juliette*, de Shakespeare. Strasbourg, L'Ange d'or, 1975.°
2. *La Nuit des Rois*, de Shakespeare. Strasbourg, Caveau du Dauphin, Lyon, MJC Saint-Fons, 1976.°
3. *Jules César*, de Shakespeare. Avignon off, Église Saint-Joseph de Champfleury, 1976.°
4. *Agamemnon*, d'Eschyle. Strasbourg, L'Aubette, tournée, 1977.*°x
5. *Les Contemporains* (spectacle d'improvisations). Strasbourg, divers lieux, tournée, 1977.°
6. *La Chanson de Roland*. Lyon, Théâtre des Huit-Saveurs, tournée, 1978.*°x
7. *La Bataille d'Hernani*, d'après Théophile Gautier. Lyon, Eldorado, tournée, 1978.*°x
8. *La Esméralda*, de Victor Hugo. Festival de Nancy, Paris, Chapiteau Les Halles, tournée, 1979.*°x
9. *Le Jeu de Saint Nicolas*, de Jean Bodel. Festival de Nancy, Paris, Chapiteau Les Halles, tournée, 1980.*°x
10. *Un Chapeau de paille d'Italie*, d'Eugène Labiche. Lyon Chapiteau, Festival d'Avignon, tournée, 1981.
11. *Temps de Guerre Temps de Paix*, de Patrick Le Mauff. Lyon TJA, Festival d'Avignon, tournée, 1981, diffusion France-Culture (2h).*°x
12. *L'Énéide d'après Virgile*, Marseille Vitrolles, Festival de Munich, tournée 1982, diffusion France-Culture (6h), FR3 1983 (13mn x 10).*x
13. *Le Printemps*, de Denis Guénoun, Chateaufallon, 1985, TF1 1986 (2h x 4).
14. *Faust*, de Goethe. CDN Reims, 1987.*x
15. *Un Conte d'Hoffmann*, de Denis Guénoun, Comédie de Genève, CDN Reims, tournée, 1987.*
16. *La Levée*, de Denis Guénoun, CDN Reims, 1989.
17. *Un Rêve de Gœthe à Valmy* (court-métrage 35mm), 1989. Sélection Festivals de Uppsala, Orléans, Villeurbanne, Clermont-Ferrand, Aix.
18. *X ou le petit mystère de la passion*, (théâtre et vidéo) Charleville-Mézières Institut de la Marionnette, CDN Reims, Paris L'Atalante, tournée, 1990.*°x
19. *Sur la philosophie*, de Gilles Deleuze, Strasbourg École du TNS, 1995.
20. *Entretien d'un père avec ses enfants*, de Denis Diderot, lecture, École du TNS, janvier 1998, L'Auberge de l'Europe à Ferney-Voltaire, juillet 1999.
21. *Tout ce que je dis*, de Denis Guénoun, lecture mise en espace (Théâtre de l'Odéon, décembre 2007).°
22. «*Jouer sa vie*», lectures de pièces de Denis Guénoun, mises en espace, Rouen Théâtre des Deux-Rives mars 2008.°
23. *La Nuit des buveurs (Le Banquet)* de Platon, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris, juin 2008.

24. *Le Projet du film Cinna*, film vidéo (30 min.), production Artépo, 2009.
25. *L'Augmentation*, de G. Perec, (en chinois), Théâtre Xinguang et Grand Théâtre de Shanghai, mai-août 2010.
26. *Qu'est-ce que le temps ? (Le Livre XI des Confessions d'Augustin)*, Brangues, juin 2010, tournée (TNP-Villeurbanne, Chaillot, Comédie de Genève, diverses villes et pays).
27. *Artaud-Barrault*, Théâtre Marigny octobre 2010 (Centenaire Jean-Louis Barrault), tournée (Chaillot, TNP-Villeurbanne, Comédie de Genève, diverses villes et pays).
28. *Demeure fragile*, de Valère Novarina, Église réformée de Paris-Plaisance, 1^{er} février 2012.
29. *Vive l'art, quand il ignore son nom !*, (Gaston Chaissac et Jean Dubuffet), Lavoisier Moderne Parisien mai 2013, tournée.
30. *Les Pauvres Gens*, de Victor Hugo, Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (Avignon) mai 2014 ; Festival d'Avignon juillet 2014.
31. *Aux corps prochains (Sur une pensée de Spinoza)*, Théâtre National de Chaillot TNP-Villeurbanne, mai 2015, tournée.
32. *Soulever la politique (Prologue)*, Hugo, Jaurès, Malraux et R. Luxemburg, grande nef du Panthéon (Paris), mars 2017.

° = également comédien ; * = auteur de la musique de scène ; x = musicien de scène

