

CONSIDÉRATIONS POÉLITIQUES

Conférence donnée le 2 juillet 2005 dans le cadre de l'université d'été "Prima del teatro" à San Miniato (Italie).

En tant qu'écrivain, enseignant, homme de plateau, j'ai eu de nombreuses occasions de m'exprimer sur ce qui selon moi spécifie le théâtre, sur ce qui lui fait aujourd'hui trop fréquemment défaut, comme sur ce que je crois être son devenir en puissance – potentiel utopien que je vois trop fréquemment délaissé par la critique. J'exposerai d'abord, en les synthétisant, les quelques notions avec lesquelles j'ai tenté de forger une réflexion personnelle sur le théâtre, artisanat d'art auquel je me consacre entièrement depuis 25 ans. A la suite de quoi, je m'efforcerai de faire état de quelques réflexions en cours, sans autre prétention que de partager avec vous, le temps d'une causerie, un certain nombre de questions et quelques-unes des rêveries dont je pimente mes pratiques.

Une bonne façon de revisiter la spécificité de l'acte et de l'instant théâtral serait de se demander *d'où vient l'acteur*. A cette question, la plupart des gens répondront qu'il vient *comme chacun sait* de la coulisse, qu'il y est venu depuis sa loge, et qu'il accède à cette dernière par l'entrée dite "des artistes". Considérée de la sorte, la représentation devient pure *présentation* – autrement dit une *monstration*, un "show" : venu du secret de la loge, l'artiste s'offre au regard après que la lumière, ou le lever du rideau l'ait dévoilé aux spectateurs. Nous le voyons évoluer par faveur spéciale (des dieux ?), puis il sera dérobé à notre vue et reprendra le chemin du mystère, de l'autre monde – celui des artistes, des êtres dits paradoxalement "publics", des intouchables... Et c'est sans doute ce qui fait la fortune du théâtre bourgeois (ou commercial, comme on voudra le dire) que d'offrir à entrevoir le temps d'un spectacle quelques vedettes "en chair

et en os" – plutôt par exemple qu'en reproduction numérique –, dans une proximité, voire une promiscuité, dont on espère confusément qu'elle nous chargera d'une infime part de ce "quelque chose" dont on nous rabache qu'il fait "toute la différence" : talent, aura, génie (les mots n'ont ici aucune valeur, on les utilise donc tous indifféremment, par exemple : "*le talent de ce génie au sommet de son art*"). Tout ce que l'acteur qui vient de la loge est à même de nous offrir tient dans sa seule présence, le drame ne lui étant que prétexte à paraître, et sa parution-même la dramatisation-théâtralisation de sa valeur d'artiste, totalement confondue à sa valeur marchande. La théâtralisation de la valeur (ou si l'on veut son illustration) dans la fiction-prétexte, joue comme l'exposition du bijou-placement dans la vitrine du joaillier. Ce théâtre-vitrine de la fiction de la valeur marchande, relève bien plus du marketing que de quelconques considérations esthétiques. Rappelons qu'Edward Barnay l'inventeur du marketing, (neveu d'un certain Sigmund Freud) considérait qu'il s'agissait pour l'essentiel de faire en sorte "*que les gens désirent ce dont ils n'ont pas besoin et qu'ils aient besoin de ce qu'ils ne désirent pas*". Il s'agit donc en clair de mettre en œuvre et en forme une fiction du désir, un leurre libidinal, dont l'acteur venu du monde mystérieux et intangible de la loge est le protagoniste, c'est-à-dire, littéralement, le "combattant de premier rang". Cette *captation libidinale* par le moi de l'acteur vaut pour rétribution symbolique (symbole ici totalement réifié, car c'est de la chose morte qui est offerte en pâture au désir inommé et insatiable de la foule : une icône manipulée, une machine spectaculaire, un... machin) pseudo-rétribution symbolique, donc, de l'acquiescement de la foule à une standardisation du désir par le marketing – condition sine qua non d'une croissance (industrielle, voire hyper-industrielle) donnée comme unique planche de salut de l'espèce. L'acteur qui, mentalement, "vient de la loge", participe quoiqu'il en ait, parfois même à son corps défendant, de cette entreprise de *dé-singularisation* générale. Le degré de renommée importe peu en définitive, puisque l'inconnu ne survient qu'à *défaut* du connu – et ne demande

du reste qu'à devenir lui-même une vedette, une icône, un... machin. Dans cette usurpation libidinale le devenir-machin de l'acteur gangrène tout ce qui subsiste en lui d'élan vital vers ses semblables : sa justesse, son inventivité, son énergie, sa singularité même, peuvent bien être remarquables, elles ne seront dès lors précisément plus que... remarquées en tant que telles. On pourra bien le dire "merveilleux" ou "bouleversant"... , il n'en sera pas moins le jouet d'une foule, elle-même jouet des marchands. Et plus l'acteur joue, plus il est joué. Plus il *en fait*, plus il *est fait*.

L'attitude, le *point de vue* alternatif, consiste pour l'acteur à s'envisager comme venant de la salle. Bien sûr, il est aisé et même assez commode de se dire issu de la foule anonyme de ses semblables, le temps de la représentation, tel l'homme de Sartre "*fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui*"¹. La modestie de la pose participe d'un de ces "bons sentiments" qui parasitent l'art et le tirent vers un humanisme un peu niais, un angélisme social où l'acteur fait figure de bon pasteur. L'humilité réelle ou prétendue — pas plus que son ostentation — ne font rien à l'affaire, et les conditions de survenue de l'acteur, de son intervention publique, ne sont pas envisagées ici d'un point de vue moral ou déontologique. Il s'agit de saisir ce qui fonde la représentation, la possibilité-même de l'acte de représenter. Penser un acteur qui se penserait venant de la salle suppose d'examiner l'entièreté de l'agencement de la représentation théâtrale comme fondé, impulsé, par ce geste implicite et symbolique. Il ne s'agit pas d'une pose morale mais d'une posture politique, en tant que *prise de poste* dans l'agencement collectif de la représentation. Il n'y a donc au départ (à l'origine toujours recommencée du théâtre) qu'une foule rassemblée, disposée réunie *en regard* d'un espace en très provisoire vacance, dans lequel chacun sait que se donnera à voir la représentation. Au-delà des différences formelles et esthétiques, le rituel attendu est connu dans ses grandes lignes, et le contenu ne fait guère de doute : le titre, l'auteur du drame et les acteurs de la représentation sont nommés, et l'on peut être tout à fait assuré

qu'un zapping inopiné ne viendra pas substituer à cette dernière une finale de la coupe de la Ligue ou une table ronde sur le clonage thérapeutique... Chacun sait donc ce qu'il est venu faire, et tout le monde attend. Et c'est précisément dans cette *attente préalable* que trouve à s'agencer la représentation en tant que rituel et en tant que processus. Par son attente-même, la salle (c'est-à-dire le groupe des gens qui occupent la salle, les gradins et qui – j'y insiste – ne sont pas encore des *spectateurs*) le groupe des *présents*, donc, émet implicitement une *délégation* à quelques-uns de ses semblables, les autorisant et les incitant à sortir du rang, à gagner le plateau et à se retourner vers leurs semblables, pour leur donner représentation d'une fiction dramatique (*retournement* symbolique qui constitue alors la salle, et seulement alors, en assemblée de *spectateurs*). Pour Aristote, "*ceux qui représentent représentent des personnages en action*"². Ou plus exactement : représentent des "*agissants*" (prattontes) – le grec ancien ne disposant pas d'équivalent de notre "personnage" – des "*agissants*" c'est-à-dire des êtres fictionnels qui *agissent* au sein de la fiction, elle-même inspirée d'agissements réels d'êtres réels. Le concept-même de représentation pose qu'en tout homme nichent tous les hommes, que le spectacle d'un être humain vaut pour évocation de l'humanité. Il n'est donc nul besoin d'aller chercher ailleurs que dans la salle les êtres réels auxquels réfèrent les acteurs. Aussi la tâche des "*agissants*" consiste-t-elle pour l'essentiel à "prêter" par le jeu de la fiction des histoires réelles aux êtres réels que sont les spectateurs. La délégation implicite de l'acteur par la salle, loin d'exprimer un quelconque désir de fantaisie ou de distraction, tient au contraire d'une curiosité sur elle-même, d'un élan de retour collectif sur soi, d'un désir d'*examen*. L'*agissant* ou l'acteur se pensant comme venant de la salle, est mû par l'aspiration collective qui le pousse vers la scène. L'investissement libidinal est tout entier dévolu à l'effectuation de la représentation, au lieu que confisqué par l'acteur, ou plus exactement par le comédien en tant qu'icône (accomplie ou en devenir). L'acteur est toujours acteur-de-la-représentation, il n'est rien *en soi*, de même qu'il n'est pas de

spectateur par nature, de spectateur sans spectacle. Dès l'instant que l'acteur se tourne vers ses semblables afin de les représenter (dans les deux sens du terme : l'acteur est peintre et délégué), s'embraye l'agencement provisoire de production collective de subjectivité que je nomme *l'assemblée théâtrale*, laquelle est, comme on vient de voir, composée non pas de la seule salle, ou du seul plateau, du seul public ou de la seule troupe, mais de l'ensemble de ceux qui concourent à *l'effectuation* de la représentation. Acteurs et assistance forment, pour l'essentiel, cette assemblée (si l'on veut bien considérer que sont également acteurs, "agissants", celles et ceux qui oeuvrent dans la coulisse ou ont œuvré de quelque manière en dehors du temps strict de la représentation).

Cette *mise en assemblée* (notion que je trouve infiniment préférable à celle de *mise en scène*), outre son évidence physique (espace-temps et but communs), est tout particulièrement sensible dans le fait qu'il ne serait aucune représentation théâtrale qui tienne (en termes de plausibilité, voire de seule recevabilité) sans le *consensus ludique* par lequel nous convenons de créditer l'acteur de la capacité-même à représenter l'irreprésentable. C'est, par exemple, la merveilleuse invite du chœur en prologue d'Henry V de Shakespeare : "*Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de la France ? Pouvons-nous entasser dans ce cercle de bois tous les casques qui épouvantaient l'air à Azincourt ? Oh ! Pardonnez ! puisqu'un chiffre crochu peut dans un petit espace figurer un million, permettez que, zéros de ce compte énorme, nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations. Supposez que dans l'enceinte de ces murailles sont maintenant renfermées deux puissantes monarchies dont les fronts altiers et menaçants ne sont séparés que par un périlleux et étroit océan. Supplétez par votre pensée à nos imperfections; divisez un homme en mille, et créez une armée imaginaire. Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée. Car c'est votre pensée qui doit ici parer nos rois, et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les temps et accumulant les actes de plusieurs années dans une heure de sablier.*"³ — "supposez", "supplétez par votre pensée", "créez", "figurez-vous que vous voyez", en clair : *agissez de concert avec nous autres les agissants*, car faute

de cette *action* notre représentation ne tient pas; seuls, nous sommes incapables de représenter la foule, les chevaux, la bataille; portez-nous *assistance*; passez de l'intransitif au transitif : n'assistez pas *au* spectacle, *assistez* (*aidez, permettez, travaillez*) *la* représentation. L'enfant ne dit rien d'autre quand il propose : "*on dirait que je serais...*" Faute d'une adhésion pleine à cette fiction dénuée d'illusion, l'enfant ne devient pas bandit ou chevalier de l'espace, le jeu n'advient pas. Or le jeu est gain de puissance d'être, pouvoir d'élargir sa palette d'être en offrant hors toute contingence matérielle la possibilité de se projeter dans un rôle, une action, un univers autre; de se mettre à la place d'autrui (d'un autrui imaginaire) pour rejouer l'altérité en la déclinant à l'infini — et ce, me semble-t-il, dans la vue plus ou moins consciente de l'appriivoiser, d'en conquérir la maîtrise.

De la même façon, il me paraît que ce qui occupe, pré-occupe l'assemblée n'est autre que l'assemblée elle-même, que le désir du groupe est de se saisir en tant qu'être collectif. Examiner ce qui nous lie comme ce qui nous délie. Examen fictionnel de l'être collectif (et non pas de la "nature" ou de "l'âme" humaine) signifiant expérience fictionnelle d'une situation quelconque de l'être-ensemble. Mise en examen de l'altérité et de sa possibilité même, la représentation théâtrale est, pour reprendre les termes d'un psychiatre à propos des thérapies familiales, "*ritualisation extraordinaire de conversations ordinaires*", ou plus adéquatement peut-être : ritualisation extraordinaire de *situations* ordinaires.

Et voici notre acteur enfin parvenu sur la scène (fin de l'introït annoncé).

politique

Dans une contribution à un débat sur "la place de l'artiste dans la cité d'aujourd'hui", en 2003, le philosophe Bernard Stiegler introduisait ainsi son propos sur ce qu'il nomme "la misère symbolique" : "*La question politique est une question esthétique, et réciproquement : la question esthétique est une question*

politique. J'emploie ici le terme « esthétique » dans son sens le plus vaste. Initialement, aïsthésis signifie sensation, et la question esthétique est celle du sentir et de la sensibilité en général.

Je soutiens qu'il faut poser la question esthétique à nouveaux frais, et dans sa relation à la question politique, pour inviter le monde artistique à reprendre une compréhension politique de son rôle. L'abandon de la pensée politique par le monde de l'art est une catastrophe.

Je ne veux évidemment pas dire que les artistes doivent « s'engager ». Je veux dire que leur travail est originairement engagé dans la question de la sensibilité de l'autre. Or la question politique est essentiellement la question de la relation à l'autre dans un sentir ensemble, une sympathie en ce sens. Le problème du politique, c'est de savoir comment être ensemble, vivre ensemble, se supporter comme ensemble à travers et depuis nos singularités (bien plus profondément encore que nos « différences ») et par-delà nos conflits d'intérêts. (...) L'être-ensemble est celui d'un ensemble sensible."⁴

Cette esthétique politique ou cette politique de l'esthétique me paraît devoir concerner tout particulièrement la pratique théâtrale, dont le geste premier est de constituer en assemblée des subjectivités singulières, et de les associer à une "ritualisation extraordinaire de situations ordinaires". Geste simultanément poétique et politique, donc, visant à une resubjectivation collective de l'expérience sociale, une re-présentation, une re-captation du perpétuel combat pour la composition en un ensemble viable (une société satisfaisante), d'une multitude de singularités, multitude métaphorisée par la fable en tribu, petit groupe, famille, couple, etc... Au fond, ce que nous appelons l'intime (et que nous opposons souvent, un peu rapidement, au politique) est d'entrée de jeu saisi par le théâtre comme scène de l'altérité. Quand l'acteur prononce "je", il dit "nous". Ce qui intéresse le théâtre par exemple dans l'amour, ce n'est pas tant la manifestation de l'amour comme sentiment, que la gageure amoureuse en tant que défi de l'altérité. A la différence du cinéma, art de la chair et de l'être, qui s'approche des corps, frôle les visages, plonge dans les regards, le théâtre architecture les rapports, mesure les distances, et pose en place de caméra un

regard collectif sur les rapports privés. Il s'intéresse à la *situation*. Et il ne s'intéresse à elle que dans l'exacte mesure où celle-ci renvoie à une réalité, à une problématique plus large qu'elle. Ce qui intéresse le théâtre dans l'amour c'est la guerre, ou la démocratie, ou le déracinement, ou l'alliance, ou la servitude volontaire, ou l'utopie positive, ou le compromis historique, ou la xénophobie, etc... L'assemblée théâtrale voit et donne à voir l'intime comme partie pour le tout. Sur la scène du théâtre – qui se moque de la science – un et un font cinq milliards (à moins qu'ils ne fassent soir après soir le nombre exact des individus composant l'assemblée).

Nous retrouvons là un certain nombre des thèses de Stiegler, elles-mêmes partiellement reprises des travaux de Gilbert Simondon⁵ sur la notion d'*individuation*. Nous ne sommes humains que dans la mesure où nous appartenons à un groupe social. "*Cette socialité, nous dit Stiegler, est le cadre d'un devenir : le groupe, et l'individu dans ce groupe, ne cessent d'y chercher leur voie. Cette recherche constitue le temps humain. Et si le temps du je n'est certes pas le temps du nous, il a lieu dans le temps du nous qui est lui-même conditionné par le temps des je qui le composent.(...) L'individualisation est le résultat de l'individuation, qui est elle-même un processus, par lequel le divers en général, le divers que je suis aussi bien que le divers que nous sommes, tend à s'unifier et, par là, tend vers l'in-divisibilité de l'individu, c'est-à-dire vers sa pure adéquation à lui-même.*"⁶ La complexité de ce processus d'individuation tient à ce qu'il n'y a pas de *je* sans une temporalité spécifique, en tout cas distincte de la temporalité du *nous*. *Je* est une diachronie, et la synchronie n'est qu'à l'horizon (infini) de la constitution permanente (et infinie) du *nous*. C'est précisément dans la tension diachronique entre le *je* et le *nous* que se déploie la question esthétique-politique qui nous occupe. Cette diachronie du *je* est au principe même de la différence, de la singularité par laquelle et de laquelle s'édifie mon amour-propre, faute duquel il n'est aucun amour possible, (à commencer bien sûr par l'amour d'autrui). Faute du narcissisme primordial par lequel je me constitue dans et face au monde, pas de

"philia" (Aristote), pas de lien social, pas d'être-ensemble. Or la société marchande à l'ère hyper-industrielle repose précisément sur une hyper-synchronisation des *je*, qui tend à fondre ceux-ci en un *on* totalement désingularisé. Ceci tient en particulier au jeu des économies d'échelle (comment faire par exemple pour que des millions de consommateurs se décident à acheter en même temps la *même* voiture ?) et aux logiques marchandes et concurrentielles de l'industrie culturelle (audimat et logique majoritaire) qui obligent à un cadrage toujours plus ajusté du désir et de l'investissement libidinal.

Quoiqu'ici dessinées à grands traits, ces considérations marquent bien l'enjeu de l'assemblée théâtrale, en tant qu'alternative à l'hyper-synchronisation marchande, et en tant que lieu d'une réappropriation diachronique à *visée synchronique*. Et c'est, je crois, ici le noeud de l'opposition ou de la dynamique intime/politique : nous dirons l'assemblée à *visée individualiste* dans la mesure où, comme le rappelle Stiegler : "*l'individualisme, c'est ce qui veut l'épanouissement de l'individu, celui-ci étant toujours indissociablement un je et un nous, un je dans un nous ou un nous composé de je, incarné par des je.*"⁷ Et c'est précisément à re-marquer le *je* dans le *nous* que travaille l'ouvrage dramatique et sa représentation pour le compte de l'assemblée théâtrale. La ligne de fuite de l'intime dans le politique, comme de l'être-ensemble dans l'in-divisibilité de l'individu, organise la perspective cavalière dont participe l'examen fictionnel théâtral. "*Dire que nous vivons dans une société individualiste, écrit Stiegler, est un mensonge patent, un leurre extraordinairement faux(...). Nous vivons dans une société-troupeau, comme le comprit et l'anticipa Nietzsche. Certains croient cette société individualiste parce que, aux plus hauts degrés des responsabilités publiques et privées, mais aussi dans les détails les plus fins du processus d'adoption marqué par le marketing et l'organisation de la consommation, on a élevé l'égoïsme au rang de maxime de vie. Or, l'individualisme n'a aucun rapport avec cet égoïsme. (...) Opposer*

l'individu et le collectif, c'est transformer l'individuation en atomisation sociale produisant une troupe grégaire."⁸

La représentation est expérience collective récurrente de ce que, faute de singularités, il n'y a pas de véritable socialité. Et, inversement, qu'il n'est aucune singularité (c'est-à-dire en définitive pas d'amour-propre) sans horizon social. C'est pourquoi l'assemblée est ou devrait être toujours simultanément regard sur l'assemblée, *theoria* (lieu d'où s'exerce le regard, en grec), "théorie", pensée collective de l'assemblée. Car elle est déjà en tant que telle intelligence collective en formation où trouvent à se conjoindre les inquiétudes (les *intranquillités*, pourrait-on dire) du *je* et du *nous* — "cette inadéquation entre *je* et *nous*, dit Stiegler, qui est la condition d'existence du *je* et du *nous*."⁹

Petite remarque incidente : étendue à l'étude de l'assemblée et de ses composantes la question de la temporalité théâtrale (ou plus précisément *des* temporalités du théâtre) pour complexe qu'elle se présente à nous, devrait permettre d'éclairer nombre de phénomènes projectifs ou identificatoires liés à l'expérience fictionnelle, si je puis dire, *in vivo*. Quoique la représentation s'offre à l'assemblée comme n'importe quel *objet temporel*, tel que défini par Husserl, à savoir "l'objet d'une conscience de temps qui s'écoule en même temps que la conscience dont il est l'objet" (la conscience du spectateur s'écoule dans le temps simultanément à l'écoulement du temps de la représentation en cours), la synchronie n'est ici que manifeste, et participe d'un agencement complexe, dans lequel coexistent temporalités fictionnelles et matérielles, et, au sein des premières, ellipses, accélérations, compressions, solutions de continuités qui, toutes, hâchent, défont, malmènent la linéarité, en de multiples strates (temps psychologique, historique, narratif, dramaturgique...) et de multiples situations : le temps vécu de l'acteur (de chacun des acteurs), est bien distinct de celui du personnage, du spectateur (de chacun des spectateurs), du groupe de spectateurs, etc... Parler d'*horizon synchronique* revient bien à nommer la visée (re)socialisante de l'assemblée théâtrale comme *tension* — et non comme *état*,

moins encore comme *vertu*. L'assemblée théâtrale n'est pas *en soi* créatrice de lien social, mais elle se constitue dans la tension collective d'une hyperdiachronicité embrayée par le geste artistique. Cette production (pour ne pas dire cette prolifération) de *subjectivité(s)* singulière(s) est simultanément manifestation d'*altérité(s)* – et non pas, comme dans la formation des cibles marchandes, production de *similarité(s)*.

poétique

La dimension poétique du théâtre n'est pas, loin s'en faut, réduite à la situation fictionnelle et à sa mise en jeu – quoique je tiens pour essentiellement *poétique* l'opération consistant à inventer le réel, du réel.

Le théâtre est aussi affaire de langue, ou plus exactement de littérature, cette "*langue trichée*", disait Roland Barthes : "*Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature.*"¹⁰ Le pouvoir de la langue, ou plutôt la langue du pouvoir, dont parle Barthes, c'est la langue du classement et des codes, la langue des genres, la langue des ordres, des places imparties par l'ordre. *Tricher la langue*, c'est bouleverser l'ordonnement des êtres dans le tableau d'ensemble, c'est parler, faire parler, comme on ne parle pas, comme on ne doit pas parler, comme "*ça ne se fait pas*" de parler. Il n'y a pas de langue réaliste au théâtre, si l'on entend par "réaliste" : conforme à la langue dans laquelle nous baignons au quotidien. La langue du dramaturge est toujours et d'emblée une fiction. Et il n'est pas indifférent que cette fiction de la langue dite, proférée, adressée, s'effectue, s'acte pour le compte d'une assemblée, et non pas seulement pour celui d'un lecteur isolé. La langue, lien premier, que s'adressent sur la scène du théâtre les acteurs de la représentation, est en fait destinée par ce biais (ce détournement de l'adresse directe) au *tiers corps* de l'assemblée. L'adresse au singulier se double d'une

adresse implicite plurielle, adresse qualifiable de secondaire, puisque seconde dans l'ordre du manifeste, quoiqu'elle la constitue tout entière. La langue ne trouve à se représenter (s'offrir à voir) que dans l'adresse au tiers corps absent de la scène. En dehors de l'agencement agissants/assistants, la langue du dramaturge, sa *littérature*, quoiqu'en aient nombre d'auteurs, n'a pas de réalité propre, n'est comme pas *advenue*. L'écrit pour le théâtre est toujours *théâtre en souffrance*. Si l'on veut à toute force croire le contraire (à savoir que l'écrit vaut en tant que tel, que la page imprimée suffit à sa complétude), alors à quoi bon le théâtre, la représentation ? A quoi bon l'assemblée, si la langue trouve à se *dire* sans elle ? La question de la *nécessité* de la représentation, loin de se poser en de brumeux termes éthiques, est ici énoncée concrètement : le drame nécessite une effectuation, faute de laquelle il demeure *lettre morte* — et dont il n'est somme toute, dès le rideau tombé, qu'une façon de *verbatim*. Je me trouve sur ce point en désaccord avec le dramaturge français Michel Vinaver, qui estime que s'il devait choisir entre la représentation et l'édition de ses pièces, il opterait sans hésiter pour l'édition, dans la mesure où celle-ci assure une circulation de l'œuvre (et de ce fait, une *perennité*) que n'offre pas la représentation, œuvre éphémère. Je tiens quant à moi pour *inaccompli* le drame imprimé, et le regarde donc davantage comme une trace, un reflet, un écho que comme un geste autonome, achevé. La représentation ne constitue pas un simple *supplément* socialisant de la littérature dramatique, elle n'est pas simple *diffusion* (pas plus d'ailleurs que *haut parleur, amplificateur*) mais bien *effectuation*, et celle-ci suppose que l'écrit, pour passer dans les corps — pour jouer pleinement son rôle, donc — abdique paradoxalement, et provisoirement, en tant qu'écrit. Cet *effacement dramatique*, par lequel le texte s'offre au jeu, c'est-à-dire au corps de l'acteur, permet à ce dernier de se l'appropriier *comme s'il l'inventait* (faute de quoi, il ne ferait que le réciter). C'est en ce sens que l'effacement dramatique, condition *sine qua non* de la mise en jeu, est *présentification* (mise au temps présent) du texte dramatique. Le contrat d'exactitude qui lie (ou du moins *devrait* lier) le

dramaturge aux interprètes, règle les conditions du passage du *pliage* textuel au *déploiement* scénique, du *nous* rêvé au *nous* réel. L'effacement dramatique est effacement du *je* du dramaturge, (même si ce dernier ne s'exprime pas dans le texte en son nom propre, à la première personne), première phase d'une dé-territorialisation conjointe, et pour ainsi dire croisée, de la littérature et de l'écrivain : devenir-corps de la littérature, devenir-langue de l'écrivain. En quelque sorte, le dramaturge se dissout dans la langue à la faveur de la représentation, et n'est identifiable que dans l'intellection, la reprise critique de l'ouvrage. Dans le temps réel de la représentation, le dramaturge n'a pas de substance, le drame ne peut pas *avoir été écrit* puisqu'il est agi au temps présent (rien ne saurait y être joué d'avance sans se trouver d'emblée *déjoué*) – le drame s'invente donc à mesure, comme la vie qui va (ou plus exactement, tout se passe *comme si* le texte s'inventait à mesure –, les corps n'obéissent pas à des injonctions écrites (qu'on les nomme ou non des didascalies) mais à des situations concrètes et immédiates, bref, pour reprendre la faussement laconique définition aristotélicienne, il s'agit bien, à l'instant de jouer, de représenter des actions, ou des personnages en action, mais en aucune façon de *représenter un texte* (moins encore, sans doute, l'ouvrage d'un écrivain).

"Écrire, note ailleurs Barthes¹¹, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure."

Cette réponse infinie à l'écriture pourrait convenir à qualifier l'ouvrage de l'assemblée théâtrale. La représentation pourrait en effet être vue comme, non pas *mise en scène* mais *mise en assemblée* du drame, au sens où l'on parle d'une

mise en débat. L'assemblée *répond* à l'écriture, et ce sur plusieurs registres. Elle lui répond d'abord en tant qu'elle l'arrache à la page, c'est-à-dire, peut-être, à l'engourdissement voire au sommeil de la langue – à sa chosification : les verbes agissent, les épithètes se gestualisent, les mots touchent ou blessent ou enveloppent, les phrases bougent, courent ou rampent, entrent ou sortent, etc... Il y a beau temps que les mots *viol, torture, pillage, massacre*, (comme des milliers d'autres) confinent, confisquent, plus qu'ils ne les produisent, les réalités qu'ils sont censés convoquer. La neutralisation à l'ouvrage dans ces vocables réduits à l'état de pures marchandises médiatiques, télévisuelles, appelle une *réponse* matérielle qui les replace au cœur physique et symbolique de la société des hommes – et non du troupeau des consommateurs. Ce peut et ce doit être une des grandes ambitions du théâtre que de s'affirmer comme une des réponses possibles et nécessaires à ce dévoiement, pour ne pas dire cette marchandisation, de la langue.

Ce que la langue trichée du drame embraye notamment c'est l'expérience d'un être-ensemble méditatif et interrogatif – et, dans une large mesure, rêveur, qu'on qualifie d'*assemblée pensive*. Au nivellement des désirs et de leur expression – au lieu commun, donc – le théâtre oppose une poésie partagée, en tant que questionnement ludique et indirect, véritable bien commun, chose publique, *res publica*.

poétique

Faire de la poésie chose publique, et de l'assemblée poésie, voilà bien le projet que je nomme *poétique*, épithète que je confond volontiers avec *théâtral*, tant il n'est, selon moi, de théâtre qui tienne, sans une profonde compréhension de l'agencement collectif dont il procède tout entier, comme de la fusion du poétique et du politique dont il tire sa substance.

En matière de littérature dramatique, il me semble que cette fusion a atteint

une façon d'apogée au XX^e siècle avec la publication du chef-d'œuvre de Karl Kraus "Die letzten Tage der Menschheit" ("Les derniers jours de l'humanité") – – ouvrage que je me trouve avoir mis en scène (en assemblée...), mis en ondes, et lu en public à de nombreuses reprises¹². Ce drame fleuve, dont Kraus indique en préambule que sa "*représentation, mesurée en temps terrestre, s'étendrait sur une dizaine de soirées*", et qu'il est "*conçu pour un théâtre martien*", propose une affolante chronique et relecture de la première guerre mondiale, dite "la Grande Guerre", et fut écrit durant son déroulement, chaque nouvelle année donnant naissance à un acte. Il était donc *écrit* que le massacre (8 500 000 morts chez les militaires, 10 000 000 chez les civils) dût se dérouler en cinq actes, de 1914 à 1918. Interdit de publication durant la majeure partie de la guerre, Kraus édita la pièce en 1918, en deux numéros spéciaux de sa propre revue "Die Fackel", brûlot fameux et redouté qu'il publia sans presque discontinuer durant 37 ans, (922 numéros !), et dont il était le principal, voire l'unique rédacteur. A cette prolixité critique, aphoristique, dramatique..., Kraus alliait un engagement physique qui le poussa à donner plus de 600 lectures publiques de son œuvre (et pour l'essentiel des "derniers jours de l'humanité") ainsi que 700 conférences. Un de ses admirateurs, le sociologue français Pierre Bourdieu (1930-2002), voit dans cet engagement de Kraus une manière d'héroïsme intellectuel : "*Il y a, note-t-il, des intellectuels qui mettent en question le monde, mais il y a très peu d'intellectuels qui mettent en question le monde intellectuel parce que ça consiste à se mettre en question soi-même et même à se mettre en scène, comme on le voit dans les "happenings" que fait Kraus, mais aussi à se mettre en jeu, à payer de sa personne. Pour avoir un effet quelconque dans le monde intellectuel, il faut se mettre en jeu. (...)* Il faut dramatiser la pensée, c'est-à-dire la mettre en acte et en action, comme un acteur.¹³ (...) *Ça demande une forme de courage physique et aussi un certain exhibitionnisme. Et en même temps, c'est aussi évidemment prendre des risques, parce que lorsqu'on se met en jeu à ce point-là, on doit s'attendre à recevoir des chocs en retour. On ne fait pas des exposés, comme on fait à l'université, on s'expose, ce qui est*

éminemment différent, et pas du tout universitaire."¹⁴ Dramatiser la pensée, la mettre en acte et en action, *comme un acteur*, n'est-ce pas déjà bien plus, et penser bien plus loin qu'un *spectacle* ?, n'est-ce pas de facto faire œuvre de protestation contre les représentations dominantes (journalistiques, vulgarisantes, consensuelles) qui n'ont de cesse qu'elles n'aient banalisé la pensée, et qu'elles ne l'aient nettement et irréversiblement séparée de la pratique, de sa mise en acte – déconnectée de l'action ? Il est frappant qu'un homme seul, à voix nue, assis comme il aimait le faire pour ses lectures derrière une table semblable à celle sur laquelle il écrivait, soit parvenu là où ne parvint aucun théâtre de l'époque : à cette irréversible bifurcation, cette irréparable objection que constitue le tableau de toute une société, voire une civilisation entière, saisie par l'hybris, l'appétit des privilèges et la frénésie impérialiste. Car tous sont nommés, nul ne dispose d'un personnage écran pour invoquer les excès de la satire : c'est bel et bien frontalement que Kraus affronte la réalité (terrifiante) de son époque; nul bouclier-miroir pour ce Persée viennois face à la Gorgone austro-hongroise : c'est à un théâtre parfaitement obscène et dérangeant qu'il nous convie à chaque scène, citant les titres des journaux, les lieux des batailles comme ceux des agapes nationalistes, le nom des députés, des ministres, des généraux (et bien sûr des journalistes), les dates et le nombre des tués, les statistiques matérielles et humaines, les termes même des discours et l'identioté de ceux qui les rédigèrent, etc...

Dans ce texte de près de 600 pages, Kraus mêle, entrelace à loisir poésie dramatique et politique, dans au moins six registres bien distincts :

1) toute une série de collages, de retranscriptions de discours, de propos de cafés ou de place publique, de montages d'articles, de pastiches, de portraits charges etc...(*"J'ai peint ce qu'eux réellement ont fait. Les conversations les plus invraisemblables menées ici ont été tenues mot pour mot; les inventions les plus criantes sont des citations..."*¹⁵).

2) de nombreuses scènes abruptes, nerveuses, qui sont autant d'instantanés

dramatiques, autant de drames brefs, campant le front, les camps de prisonniers, les mess d'officiers, les bureaux de presse de campagne, etc... où trouve à se faufiler l'innommable, voire l'inimaginable. (*"Il arrive, notait-il, que l'irreprésentable se transforme chaque jour en une chose réelle, et une chose que la satire ne fait apparaître que comme son ébauche"*¹⁶).

3) Des dialogues menés sur le rythme, le modèle du dialogue philosophique (parfois satirique : *L'OPTIMISTE : Vous considérez (...) la langue allemande comme la plus profonde ? LE RALEUR : Et bien en dessous d'elle, le locuteur allemand. L'OPTIMISTE : Les autres langues, à votre avis, sont bien en dessous de la langue allemande ? LE RALEUR : Et les autres locuteurs bien au-dessus.*"¹⁷).

4) le cabaret, l'opérette, la chanson populaire, à base d'airs connus et de vers de mirliton (il n'hésite pas dans ce registre à écrire aussi bien sur des airs fameux d'Offenbach – qu'il admirait – que sur des mélodies comme "O Tannenbaum" ...).

5) Le chœur, chaotique (comme devant chez Sirk, sur le Graben, à chaque début d'acte, "masque acoustique" de l'époque) ou versifié (comme pour la cohorte des revenants de l'épilogue).

6) Le discours prophétique, proche par sa facture du poème dramatique, en adresse directe à l'assistance : ce sont les longues tirades du "Râleur", figure dramatisée de Kraus lui-même, haut-parleur de sa pensée – et de sa révolte : *"Au secours les tués ! assistez-moi, que je ne sois pas obligé de vivre parmi des hommes qui, par ambition démesurée, ont ordonné que des cœurs cessent de battre, que des mères aient des cheveux blancs ! (...) Revenez ! Demandez-leur ce qu'ils ont fait de vous ! Ce qu'ils ont fait quand vous souffriez par leur faute avant de mourir par leur faute ! (...) Ce n'est pas votre mort – c'est votre vie que je veux venger sur ceux qui vous l'ont infligée !"*¹⁸

Ce tressage rapsodique, authentique mise en crise du drame moderne, s'impose simultanément comme mise en crise des représentations consensuelles (et en particulier journalistiques dont elle montre à loisir les tares et les effets

pervers). Il semble bien que la vocation de la représentation consensuelle soit de se substituer à l'événement lui-même. *"La presse est-elle un messenger ? s'interroge Kraus dans une de ses inombrables tribunes. Non : [elle est] l'événement. [Est-elle] un discours ? Non : [elle est] la vie. Elle ne formule pas seulement la prétention que les véritables évènements sont les nouvelles qu'elle donne des évènements, elle produit également cette identité inquiétante qui fait naître à chaque fois l'apparence que les actes sont d'abord rapportés, avant d'être effectués.(...) Elle n'est pas un domestique – comment un domestique pourrait-il effectivement réclamer et obtenir autant ? –, elle est l'événement."* ¹⁹ On voit bien à quel point la représentation dramatique agit en toute première instance comme critique des représentations (*"critique des représentations qui font agir les groupes"*, dira Bourdieu). La presse est devenue l'événement, la représentation dominante moderne se substitue à la réalité, invente le réel. Toute l'entreprise dramatique de Kraus se présente comme une chambre d'enregistrement de ce détournement de réalité, désigné puis démonté comme l'outil principal du massacre, et donc de la catastrophe.

Parallèlement, Kraus engage le combat sur le terrain de la langue. De l'allemand le plus sophistiqué, où la phrase, raclée à l'extrême, paraît, telle les objets d'Adolf Loos (dont il était l'ami intime), dénuée de toute ornementation, bloc de pensée, saillie, d'une densité telle qu'elle semble fréquemment dans sa simplicité-même, paradoxalement se dérober à toute possibilité d'intellection : *"On doit lire mes travaux deux fois pour s'en approcher, écrit-il. Mais je n'ai rien non plus contre le fait qu'on les lise trois fois. Mais je préfère qu'on ne les lise pas du tout, plutôt qu'une fois seulement. Je ne voudrais pas être responsable des congestions cérébrales d'un imbécile qui n'a pas le temps."* ²⁰ Tradition et épure, donc, mais aussi dialecte (en particulier viennois), jeux de langue, parodies et pastiches, catalogue des charabias administratifs et bureaucratiques, etc... La langue est sans conteste le "personnage" principal des "derniers jours de l'humanité", en tant qu'elle charrie dans un effrayant capharnaüm, toutes les préfigurations du carnage. La langue anticipe sur la catastrophe, et Kraus peut aussi bien s'en

amuser dans une scène de restaurant (1), que stigmatiser solennellement la frivolité de ses usagers dans des diatribes empreintes de lyrisme (2) :

(1) :

LE CLIENT : *Des pâtes félonie, qu'est-ce que ça signifie ?*

LE SERVEUR : *Eh bien, des spaghettis !*

LE CLIENT : *La salade de bandits, qu'est-ce que c'est que ça ?*

LE SERVEUR : *de la romaine.*

LE CLIENT : *et comme dessert ?*

LE SERVEUR : *de la crème anglaise.*

LE CLIENT : *anglaise ! en pleine guerre !*

LE SERVEUR : *oui, mais elle date de la paix.)*²¹

(2) :

"A présent j'accuse même la phrase de meurtre. (...) A la guerre, il y va de la vie et de la mort de la langue. (...) On ne fait plus la distinction entre armement et commerce, et ceux qui n'avaient que du mérite auront bientôt également du profit. C'est ainsi que les sphères s'entremêlent. (...) Je dis qu'un peuple est fini quand il continue de traîner des phrases toutes faites à un moment où elles retrouvent du contenu. Preuve qu'il ne voit plus ce contenu. (...) Les feuilles des journaux ont servi à allumer l'incendie mondial."

Ou encore :

"A la fin était le Verbe. Celui qui tua l'esprit n'eut plus d'autre choix que d'engendrer l'action. Les faibles trouvèrent la force de nous broyer sous la roue du progrès. Et c'est la presse qui a fait cela, elle seule, elle qui a corrompu le monde par sa putasserie. Ce n'est pas elle qui a mis en action les machines de mort : mais d'avoir vidé notre cœur au point de ne plus pouvoir nous imaginer le résultat probable, voilà sa responsabilité dans la guerre !" ²²

Parlant des "Derniers jours de l'humanité", Kraus disait avoir "*mis des guillemets à l'époque*". Mais l'époque telle qu'il l'enregistre (la met entre guillemets) est aussi l'époque de la découverte du contrôle et de la confiscation des représentations (et de son efficacité militaire et industrielle). Il s'ensuit un

inextricable et furieux mélange des moyens de guerre et des moyens d'information et de représentation, qui culmine dans des "événements" (bien peser le mot, dont l'usage éhonté permet de marquer le dérapage opéré en ce début de XX^e siècle), des "événements", donc, comme celui-ci, évoqué par Jacques Bouveresse dans un article consacré à "l'actualité de Karl Kraus", "événement" que Kraus avait lui-même amplement commenté dans un numéro de "Die Fackel" de 1917 : *"Le 28 avril 1916, il se produisit à Vienne un événement²³ dont Kraus estime que n'importe quel homme sensé aurait cru qu'il ne pouvait être qu'inventé, raconte Bouveresse. Pour honorer la résistance héroïque des dragons impériaux lors de la bataille d'Usziczko, les survivants du régiment furent invités à se produire, sous les acclamations du public, sur la scène du Burgtheater, où fut jouée ensuite une pièce [sur ladite bataille] d'Irma von Höfer, dans un décor du peintre Ferdinand von Moser, qui reconstituait de façon réaliste le lieu des affrontements. Kraus commente cet épisode incroyable en remarquant que tout, y compris la guerre, n'est plus désormais que représentation (Vostellung) et que la confusion est devenue totale : "Le tout n'est plus qu'une représentation de cette sorte, écrit Kraus, sur laquelle paraît une critique. La plaisanterie selon laquelle on attend, pour commencer la bataille, que Ganghofer²⁴ arrive n'est plus nouvelle; elle est vérité quotidienne, la plus impitoyable que le monde puisse infliger à son humanité souffrante. Mais à présent on peut dire que quelque chose de plus encore est arrivé : le reporter est à nouveau assis comme autrefois au parterre, le front est venu sur la scène, les héros font leur entrée. La guerre était un théâtre, dans lequel ils avaient des places libres, avec le privilège de n'avoir pas eux-mêmes à participer au jeu, critiques et auteurs de l'œuvre en même temps, comme d'habitude. A présent la guerre a encore changé de théâtre, la montagne est venue au prophète et le critique théâtral lui-même écrit le compte-rendu de la bataille." En d'autres termes, poursuit Bouveresse, la réalité et l'horreur qu'elle devrait susciter ont disparu, tout est devenu spectacle. Et il s'agit d'un spectacle pour lequel les journalistes n'ont pas seulement, comme toujours, des entrées gratuites et dont ils ne sont pas non plus de simples commentateurs, mais d'un spectacle qu'ils*

produisent et mettent en scène eux-même."²⁵

Rappelons-nous que Kraus écrivait ces lignes il y a près de 90 ans ! L'électricité était encore adolescente, la radio balbutiante et la télévision n'existait pas même à l'état de fantôme (et, pour reprendre une formule de John Fante, le frisson qui allait engendrer votre grand-père n'avait pas encore chatouillé les reins de votre arrière grand-père...) Cette *vision* d'un spectacle de la catastrophe que les journalistes ne se contentent plus de commenter mais qu'ils "*produisent et mettent en scène eux-mêmes*", annonce, préfigure et démonte le devenir-spectacle d'une modernité dont Kraus rhapsode anticipe la décadence. Il ne le fait pas en forgeant des concepts, ou en tissant des conjectures, à la manière d'un philosophe ou d'un sociologue, mais en *cousant* des chants, en une façon de compression dramatique dans laquelle la farce le dispute à la diatribe, les cris d'horreur aux discours politiques, le vaudeville au documentaire, les mots des uns aux corps des autres, et le corps de ceux-ci aux nerfs de ceux à qui il s'adressait. En clair, il a accompli ce tour de force en procédant obstinément à cette forme d'assemblage et d'assemblément que je qualifie de poétique.

Sans doute en cela a-t-il appliqué à la lettre cette pensée de Rilke : « *Etre moderne, c'est créer son époque, c'est-à-dire lutter contre les neuf dixièmes de ce qu'elle représente...* »

L'a-t-il pour autant "purgée de ses passions mauvaises" ? Peut-on parler de catharsis ? Pour la philosophe Marie-José Mondzain, interrogée sur le sujet en 1998²⁶, le terme de *catharsis* "signifie "purification", et aussi "clarification" : le phénomène par lequel un objet est traversé par de la lumière (celle du soleil ou celle de l'esprit) et devient ainsi intelligible. C'est-à-dire l'effet même de la symbolisation. Aristote utilise *catharsis* à propos de *pathos*, la passion. Si la passion a besoin d'un effet clarificateur, c'est qu'il y a des ténèbres. *Pathos* ne signifie pas "sentiment" ou "sentimentalité", mais désigne l'état dans lequel se trouve tout être vivant en tant qu'il est éprouvé par la vie. L'expérience de la vie est ténébreuse, elle appelle un éclaircissement (*catharsis*), l'acte symbolique qu'Aristote identifie principalement dans l'écriture de la tragédie. Toute la pensée grecque demande : `` Que faisons-nous qui

nous fait homme ? ``. Réponse : on tire au clair. Et que fait-on quand on tire au clair ? On maîtrise, on prévoit et on communique. Or on ne communique pas dans les ténèbres, où chacun se tient en tant qu'individu, mais en partageant ce qu'on a en commun : les symboles et d'abord la langue. L'art de la tragédie consiste à tirer des ténèbres l'affect individuel pour le mener dans la lumière du partage de la langue, que permet le récit écrit ou conté et, de plus, dans celle du partage de l'espace civique, qui est le théâtre. Le théâtre signifie : le lieu de la parole et du regard communs.(...) La catharsis n'a rien à voir avec la purgation, ce n'est pas plus un médicament que la passion n'est une maladie. Nous ne sommes ni des constipés ni des purgés, nous sommes des ténébreux qui demandons la liberté."

"Cathartique" si l'on veut, donc, mais en tant qu'il participe d'une volonté collective d'éclaircissement, le projet poétique consiste à interroger, dans l'espace civique du théâtre "ce que l'homme fait à l'homme" et ce que "nous faisons qui nous fait hommes". L'art du poète dramatique n'est pas d'esthétiser les ténèbres individuelles mais de les porter à la lumière du politique. Pour générale et généreuse que pourra paraître cette ultime considération, elle n'en prend pas moins le contrepied exact d'une compulsion de l'époque à " *vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique de premier ordre*", comme le notait Walter Benjamin. La tentation postmoderne consistant à chevaucher l'époque, plutôt que de " *lutter contre les neuf dixièmes de ce qu'elle représente*" (Rilke), entraîne l'art, et en particulier l'art théâtral, à entériner le règne du virtuel, c'est-à-dire du jeu. Le spectacle du massacre se mue peu à peu en jeu de massacre. Le virtuel tend à faire de chaque individu, non plus seulement le spectateur manipulé mis en théâtre par Kraus, mais l'acteur joué et atomisé d'une représentation du monde et de l'espèce humaine marquée par un " *devenir-esthétique du jeu et un devenir-jeu de l'esthétique*", diagnostiqué par le philosophe Mehdi Belhaj Kacem. Embrouillamini orgiaque de signes et de marchandises dont l'ironie postmoderne prétend n'être pas dupe, alors que c'est précisément le piège de l'orgie que de faire entrer dans la danse tous ceux qui pensaient n'y faire que tapisserie en voyeurs condescendants. Il n'y a pas de détournement

possible de l'orgie, puisque tous les détournements sont par avance contenus dans l'orgie, de même qu'on ne saurait la dérégler puisqu'elle est elle-même le lieu de tous les dérèglements. D'où la question posée au crépuscule du XX^e siècle par Jean Baudrillard, demeurée jusqu'à présent sans réponse, reprise de celle, nous dit-il, "*que murmure l'homme à l'oreille de la femme au cours d'une orgie: «what are you doing after the orgy?»*." Question vaine, commente Baudrillard, puisqu'"il n'y a pas d'au-delà de l'orgie. Elle est en fait au-delà de la fin, là où tous les processus prennent une allure exponentielle et ne peuvent que se redoubler indéfiniment."

Que faire après l'orgie ?, telle est la question sur laquelle je me propose de conclure ce propos, en l'adressant aux jeunes artistes que vous êtes, comédiens, dramaturges... en charge d'inventer le théâtre de demain. On aura compris que j'en appelle à une refondation radicale que n'a pas su mener ma génération. J'ai pleinement conscience d'appartenir à une génération charnière à laquelle est échoué de dresser le constat d'une crise du rôle de l'art qui inclut celui d'un doute parfois invalidant sur sa nécessité-même, et donc sur son avenir. Je veux pour ma part absolument croire (car il s'agit bien d'une *croyance* à ce stade de la réflexion) à la possibilité de faire émerger de nouveaux *espaces de conjonction*, pour reprendre le concept proposé par Mehdi Belhaj Kacem, par lesquels l'esthétique travaillera bénéfiquement les conditions de l'être-ensemble. Cette *gageure poétique* qui est au principe de mon engagement dans la formation et l'accompagnement des jeunes écrivains dramaturges, je l'envisage comme un combat, pour la menée duquel, comme l'a écrit le philosophe Gilles Deleuze "*il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer, mais de chercher de nouvelles armes.*"

¹ "Les mots", 1963.

² "La Poétique", chap 2.

³ Trad. François Victor-Hugo

⁴ Le Monde du 11 octobre 2003

⁵ Gilbert Simondon (1924-1989) « L'individuation psychique et collective » (1989)

⁶ "Passer à l'acte", Galilée 2003, p13

⁷ "Aimer, s'aimer, nous aimer", Galilée 2003, p30.

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.* p88

¹⁰ Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, 7 janvier 1977.

¹¹ Roland Barthes, "Sur Racine", éditions du Seuil, 1963, p11.

¹² Notamment : lecture scénique dans le cadre de l'exposition "Vienne à Paris" Centre Georges Pompidou, Paris 1986. Mise en scène, Théâtre de la Bastille, Festival d'Automne 1988 (en collaboration avec Philippe Delaigue). Mise en ondes, école du TNS pour France Culture, 1999.

¹³ Souligné par moi.

¹⁴ in Revue *Austriaca*, n°49, 1999

¹⁵ "Derniers jours..." prologue

¹⁶ *Die Fackel*, n°834, mai 1930 (cité par Jacques Bouveresse dans son article "C'est la guerre - c'est le journal", in *Austriaca* n°22, 1986)

¹⁷ "Derniers jours...", I - 29

¹⁸ "Derniers jours...", V - 54

¹⁹ "Weltgericht" Paperback-Ausgabe, vol.10, p.13 (cité par Jacques Bouveresse dans son article "C'est la guerre - c'est le journal", revue *Austriaca*, mai 1986, n°22, p.63-68)

²⁰ "Dits et Contredits", Ed. Gérard Lebovici, Paris 1986, p128 (trad. Roger Lewinter)

²¹ "Derniers jours...", II-8.

²² "Derniers jours...", V-54.

²³ Souligné par moi.

²⁴ Critique fameux de l'époque, à Vienne.

²⁵ *Austriaca* n°49, 1999, p16-17 (et Karl Kraus "Die Fackel" n°462-471, 1917).

²⁶ Entretien avec Jean-Michel Frodon, publié dans "Le Monde" du 08.09.98 : "Quand Aristote et la querelle des icônes aident à mieux comprendre les enjeux de la violence à la télévision"