

Michel CORVIN

MOLIÈRE
ET SES METTEURS EN SCÈNE
D'AUJOURD'HUI

Pour une analyse de la représentation

© Presses Universitaires de Lyon, 1985
86, rue Pasteur — 69007 LYON

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON

Ambiguïté et violence

La violence, au contraire, s'inscrit mieux, dans ce qu'elle a d'imprévisible et d'intolérable, dans un système de l'ambiguïté : par elle on passe du flirt aimable au quasi viol (II, 2), de l'affrontement à la loyale des frères d'Elvire aux empoignades de croche-teurs (III, 3), avant qu'ils n'en viennent à tout saccager (III, 4) (photo 21); de l'émotion apitoyée à la jouissance sadique (IV, 6); de la plaisanterie de noceurs à la torture raffinée (IV, 7). Don Juan pousse Elvire à l'hystérie en I, 3 comme il amène les deux paysannes à s'étriper (II, 4), comme il bouscule avec la dernière brutalité le malheureux Pierrot. Il n'est pas jusqu'aux statues du Commandeur qui ne soient l'image de la violence avec leur carrure de catcheur et leur masque patibulaire : elles agiront d'ailleurs avec Don Juan en conséquence, l'assommant à coups de pied et de poing, le privant ainsi de la fin prestigieuse et lyrique réservée aux grands damnés (photo 22).

Réalisme de la violence donc qui relaie ce que les signifiants simplement mimétiques avaient d'un peu terne, pour proposer un sémème très redondant et très diversifié dans sa redondance : *Dom Juan* est une pièce sombre dont les contradictions restent sans solution; la théâtralisation qui est à l'origine de la mise en scène en est aussi le point d'arrivée : maintenant jusqu'au bout la balance égale entre l'engagement politique et la dérision esthétique, elle rend possible une ouverture du sens par où s'engouffrent les images constamment torturées ou grimaçantes d'une société en gestation.

CHAPITRE VI

LE POLITIQUE EN TRAVAIL : LE *TARTUFFE* DE PLANCHON

Il s'agit avec le *Tartuffe* de Planchon de déceler les articulations des systèmes signifiants mis en jeu : Planchon construit sa mise en scène sur plusieurs registres dont les occurrences, pour chacun, sont suffisamment nombreuses pour ne donner lieu à aucune ambiguïté (1). Au contraire le lien qui unifie ces différents systèmes est plus difficile à saisir et c'est peut-être là que l'analyse de la redondance pourrait trouver sa meilleure application, dans la mesure où elle ne travaille que sur des répétitions de signifiants.

Au niveau des concepts il est en effet aisé de remarquer que Planchon met en cause, dans son *Tartuffe*, à la fois la religion, la sensualité, l'autorité royale, l'art baroque et l'esprit de géométrie; il est tout aussi aisé de dire que la lecture idéologique de Planchon organise tous ces éléments de façon cohérente : passage d'un monde à l'autre, construction (géométrique) d'une nouvelle civilisation imprégnée d'une religiosité à la fois tourmentée et ambiguë (ce sont les caractéristiques de l'art baroque) où l'exaltation du corps entre en conflit avec les impératifs rigides de l'autoritarisme royal. La religion est exploitée à son profit par le pouvoir, mais non sans une certaine méfiance : les valeurs de l'une et de l'autre ne sont pas si assurées que religion et pouvoir ne doivent se ménager réciproquement; l'ordre politique et social n'est pas encore définitivement instauré.

Toute cette aventure d'un monde en marche, soumis à des tiraillements multiples et à des risques d'éclatement, est trans-

crité à travers le destin d'une famille saisie dans son privé et son évolution (déshabillés; bâtiments en construction; décoration inachevée) autant que dans son passé et son statut officiel (la cassette d'Argas; les rapports d'autorité parentale). Tartuffe est à lui seul le représentant métonymique de toute une classe, l'image d'une structure hiérarchique, dévoyée sans doute mais essentielle dans son principe même puisque, de sa présence, résulte le quadrillage serré des attitudes individuelles qui risqueraient d'échapper, sans lui, à tout contrôle. Alors que d'ordinaire on considère *Tartuffe* comme l'histoire de l'intrusion accidentelle d'un méchant dans une famille heureuse, le dénouement, par le biais très artificiel d'une intervention royale, étant destiné à remettre les choses en l'état, Planchon inverserait plutôt les données : il place le roi très tôt au centre de son dispositif. Tartuffe devient une «pièce pour famille avec roi», l'acte VI (c'est-à-dire la scène 7 de l'acte V) devenant la clé de tout ce qui précède.

Cette lecture régressive, rétrospective où rien de ce qui se présente dans la linéarité du spectacle n'a de sens tant que la dernière image n'a été projetée, pose le problème de la construction du syntagme et par là du «sens» de la lecture : le syntagme se construit-il par adjonction successive d'éléments (secondaires) à un noyau sémique donné dès le début ? C'est la construction classique avec une place privilégiée faite à l'exposition qui contient en germe tous les événements et toute la thématique de la pièce. Le syntagme au contraire reste-t-il erratique, uniquement constitué de dépôts mnémiques inorganiques tant que le mot fin (le baisser de rideau) n'a pas été prononcé ? Se pose alors la question de savoir comment se réalise le processus de liaison qui, d'un coup (il est bon d'insister sur la rapidité de ce processus, car la perception aiguë d'un spectacle ne dure pas longtemps) rassemble les images les plus disparates, donne à ce qui paraissait gratuit un caractère de nécessité, hiérarchise les niveaux et permet d'intégrer dans une intellection globale tout ce qui avait été volontairement proposé, jusqu'ici, sous forme de fragments : décomposition en micro-séquences narratives du discours théâtral favorisant elles-mêmes l'éparpillement des images mémorisées.

Tout ce qui ressortit à l'idéologie devrait cependant être réservé et considéré comme le point d'aboutissement de l'analyse des signifiants. Un seul va être privilégié ici, celui du décor et,

accessoirement, des costumes et des objets. Il est déjà significatif que Planchon ait présenté plusieurs versions de son *Tartuffe* avec, de 1962 à 1973 un décor entièrement renouvelé et, dans la version de 1973, des variantes qui traduisent moins l'hésitation que le désir d'éclairer (ou d'enrichir) le sens politique donné à son interprétation : le discours politico-religieux de Planchon est en effet un discours visuel qui se développe en parallèle du texte, Molière et Planchon ne se rencontrant, *in extremis*, qu'à la scène 7 du V, sous les espèces de l'exempt. La construction du sens politique de la pièce suit donc les métamorphoses successives du décor.

Le décor de 1962

Un mot cependant, pour commencer, sur la première mise en scène, de 1962 : on y trouve déjà la reproduction de la Descente de croix d'un anonyme du Musée de Dijon, en format relativement réduit alors qu'en 1973 elle occupera, sous forme de rideau, toute la surface de l'ouverture de scène. Cette toile, en 1962, restera suspendue dans les cintres tout le long de la pièce comme une sorte de note tenue, en redondance temporelle, et véhiculera le commentaire de Planchon sur ce que Molière présente au niveau du sol : en effet le décor, avec son carrelage noble de grands damiers, noirs et blancs, son mobilier d'époque (crédence, tabourets, fauteuils), sans parler des costumes, situe l'action, de façon iconique, dans le référent «Grand siècle». Ce commentaire de Planchon contient le triple sème de «religion», «mort» et «sensualité»; il s'articule avec les toiles religieuses de la maison d'Orgon et crée une seconde redondance temporelle, d'ordre syntagmatique celle-ci : ce qui est simplement décoratif, placé sur les murs, devient idéologique quand il est dans les cintres : l'iconique se transforme en symbolique.

Sensualité et religion sont donc intimement liées dans le texte : non seulement dans les deux scènes de *Tartuffe* avec Elmire, mais également dans la première adresse de *Tartuffe* à Dorine, dans les allusions de Madame Pernelle, mais aussi et surtout dans les rapports de *Tartuffe* et d'Orgon qui étalent sur toute la pièce, par une sorte de redondance diluée, une coloration homosexuelle lisible dans le texte de loin en loin (2). Liées dans la mise en scène aussi, au double niveau de la décoration intérieure et

du commentaire surplombant. On a donc affaire à une triple redondance. Il est moins certain que le sème «mort» soit sensible dans la mise en scène de 1962, sinon peut-être à travers le noir des costumes et l'ampleur catastrophique des derniers rebondissements de l'intrigue. On dirait plutôt que le sème «mort» n'est situé qu'au niveau du commentaire idéologique permanent sans pour autant être visible dans le fonctionnement concret de l'œuvre : c'est la religion qui est responsable de la dégénérescence d'une famille; c'est elle qui la tue.

Que la métaphore soit à l'origine de la construction iconique d'un signe tout autant que de son élargissement symbolique, nous en avons un autre exemple dans l'exploitation même du décor : des fermes successives se lèvent, au début de chaque acte, donnant de la maison d'Orgon une vision de plus en plus complète, jusqu'au dernier décor qui montre, dans le mur du fond constitué d'une sorte de quadrillage à l'espagnole, la porte sur l'extérieur par où entrera le destin, mauvais en la personne de Tartuffe, bon en la personne de l'exempt-envoyé du roi.

Cette disposition décorative a pour avantage de distribuer de façon réaliste (en icône référentielle d'une maison bourgeoise du XVIIe siècle) les différents moments de l'action en des lieux appropriés : sorte de corridor nu pour le premier acte, cabinet de travail pour le deuxième, salon pour le troisième, etc. Elle vise aussi à nous dire que nous pénétrons, avec Tartuffe et de plus en plus, dans l'intimité d'Orgon. Ses lieux et ses biens secrets — sa cassette, sa femme — tombent ou sont sur le point de tomber entre les mains de Tartuffe jusqu'au moment où la maison est traversée de part en part, possédée et ouverte (par cette porte du fond enfin visible au cinquième acte) à l'intrusion du monde extérieur qui vient condamner ou sauver.

La mise en scène de 1973

1. Le rideau de scène

Quatre axes sémantiques s'y décèlent :

a) religion/sensualité/mort (comme dans la mise en scène de 1962);

b) parodie ou du moins mise en rapport direct de la sensualité religieuse avec l'action car la porte par où apparaîtra Flipote,

à la scène zéro, se découpe à l'emplacement précis du sexe du Christ. La lumière du début montre «une grande main dont l'index pointe vers le bas [...]. L'index indiquait le sexe, la porte, la femme» (3);

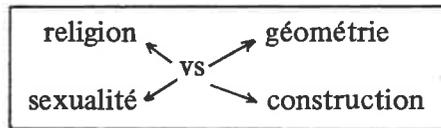
c) géométrie, avec le sextant, la règle à calcul, l'indication métalinguistique : Fig. 3, etc.

d) construction en cours puisque plusieurs châssis quadrillés apparaissent, non encore recouverts de panneaux décoratifs. Construction ou déconstruction ? Un des châssis en effet est partiellement recouvert par un panneau, mais selon une ligne brisée qui fait penser plus à une destruction ou à une dégradation qu'à la mise en place future d'un élément neuf. Cette direction de lecture, qui sera beaucoup plus nette à l'acte II avec la conque de stuc mangée de briques, à l'acte IV avec la statue romaine mutilée gisant sur un tas de gravats, autoriserait une interprétation idéologique intéressante puisqu'elle suggérerait que la construction d'un monde neuf, avec ses peintures religieuses, ses marbres versaillais et ses stucs à l'antique, n'est pas seulement marquée d'un signe positif «monde bâtisseur», mais en même temps, d'un signe négatif : le stuc n'est qu'un placage et la brique nue est tout autant un rappel historique de l'architecture Louis XIII qu'une connotation moderne de la pauvreté. Cette lecture met en cause le sens même de la pièce : elle ne va pas vers un plus qui serait le passage d'un monde féodal (symbolisé par l'autonomie d'une famille et l'autorité toute-puissante du Père) au monde monarchique, ordonné selon une structure hiérarchique où tout un chacun devient le vassal du Maître; elle va vers un plus qui est en même temps un moins : la construction d'un monde nouveau est jugée en même temps que montrée : un même système signifiant, dans ses multiples occurrences, propose un double sens : le spectateur dès lors a toute liberté — c'est là que se manifeste son autonomie productrice de sens — de choisir l'un plutôt que l'autre, ou même les deux à la fois. Que Planchon, pour sa part, ait nettement indiqué, dans la lettre écrite à une spectatrice (4) quelle était sa lecture personnelle, ne change rien à l'affaire : le spectateur moyen n'a pas connaissance de cette réponse et, l'aurait-il, il n'a pas à s'en soucier.

On a remarqué (5) que, du sexe du Christ au sextant, une ligne oblique peut être tracée, partageant la surface du rideau en

deux triangles égaux. Il se peut; mais cette notation subtile (la traduction d'une image en isotopie phonématique n'est pas coutumière au spectateur) n'est perceptible que si elle est soutenue, dans la suite du spectacle, par d'autres occurrences du même sémantisme. Sémantisme de la liaison de la sensualité religieuse à la construction d'un monde nouveau, ou sémantisme de la démarche oblique des principaux personnages (Tartuffe, l'exempt) ? Peut-être le passage du sens propre au sens figuré du terme «oblique» a-t-il quelque chose de trop abstrait, peut-être n'est-il pas assez inscrit dans la réalité visible pour être retenu.

Quoi qu'il en soit, à tout le moins peut-on avancer, si l'on cherche à articuler les quatre systèmes signifiants proposés, qu'il y aura enchaînement de la construction d'un monde neuf dominé par la rationalité géométrique, avec une religion dont la sensualité est au point d'origine de l'action scénique prochaine. Ces quatre sèmes s'opposent et s'articulent deux par deux :



(ce tableau n'étant possible que si l'on exploite la relation sexe-sexant suggérée par Kowzan); l'action d'autre part, du moins dans son caractère immédiat de fonctionnement, est liée au sexe et à la religion. On verra qu'effectivement géométrie et construction sont les commentaires idéologiques propres à Planchon, avec lesquels les personnages n'auront jamais besoin de jouer pour produire leurs rapports inter-personnels.

On peut donc dire que le rideau contient la genèse de l'œuvre presque entière. «Faire parler le rideau» n'est pas, semble-t-il, une invention de Planchon, mais c'est la première fois qu'on lui fait dire autant de choses.

2. Décor du premier acte

S'y manifestent à peu près les mêmes axes sémantiques que sur le rideau mais avec d'autres signifiants, ce qui ne va pas sans modifier les significations; des éléments nouveaux apparaissent aussi :

a) la construction, avec les bâches qui masquent des échafaudages, une énorme roue, une sorte de plat-bord comme en utilisent les maçons pour crépir les murs, des cordages. Cette construction est marquée d'une qualification négative, les bâches noires formant de grandes surfaces hostiles qui se détachent en contre-jour sur un ciel d'orage aux nuages tourmentés et aux teintes violemment contrastées (brun et bleu sombre).

b) le baroque, perceptible précisément à travers ce ciel violemment expressif tel qu'on en voit dans les toiles de Giorgione, du Caravage, de Ruysdaël ou de Rembrandt. Ce n'est pas que ces peintres appartiennent historiquement à l'art baroque (qui, au sens strict est italien de la première moitié du XVIIe siècle) mais la référence est culturelle donc globale, non scientifique. Autre élément baroque : l'angelot doré et planant dans les cintres jardin qui tient d'une main une épée, de l'autre la palme du martyr. Il restera ainsi, tout le long de la pièce, sorte de point d'orgue surplombant, surveillant les évolutions des humains;

c) la religion (déjà sensible avec l'ange) incarnée par un Christ aux outrages, figure de cire ou de bois grandeur nature, tellement iconique qu'on le prend pour un comédien costumé en Christ avec sa couronne d'épines, son attitude accablée et son pagne dont un des morceaux lui pend entre les jambes. Il est assis au coin cour du plat-bord (photo 23).

On voit alors immédiatement l'articulation des trois systèmes signifiants : la construction est liée métonymiquement au Christ, le Christ dans sa surexpressivité réaliste ressortit à l'art baroque, et le baroque de l'ange est de caractère religieux.

Les différences avec les quatre systèmes signifiants du rideau, réduits désormais à trois sont les suivantes :

– la dimension sensuelle de la religion a été (provisoirement) écartée au profit d'un caractère à la fois angoissé (le Christ, le ciel) et exalté (l'ange). Religion et baroque vont de pair, soulignés à la fois de somptuosité et de tristesse.

Le Christ est mêlé aux humains et sert de contrepoint religieux à leurs débats familiaux, pendant tout l'acte I. S'établit ainsi un syntagme d'articulation «texte/accessoire», par lien de causalité, les interventions de Dorine dessinant le portrait d'un

homme dont toute la conduite outrage le Christ. On ne saurait mieux, conformément aux intentions de Molière (6), souligner combien Tartuffe nuit à la religion dont il usurpe les apparences. D'autant que lors des discussions de la scène 2 Cléante vient s'asseoir sur le plat-bord, tout prêt du Christ, bien que lui tournant le dos. Rapprochement qui vaut ressemblance, selon les lois de la métonymie, soulignée encore par le costume et la morphologie de Cléante : il a les bras nus, des bras maigres et mous d'intellectuel, comme ceux du Christ ! Il a la même attitude penchée et un pan de son long foulard lui pend entre les jambes comme le morceau de pagne, au Christ (photo 24). Si l'on ajoute que trois pans de tissu, derrière Cléante et le Christ, sont accrochés aux cordages du plat-bord, une liaison supplémentaire de signifiants est établie entre le Christ et Cléante qui n'a pas besoin de tenir — à cet instant — le discours d'une morale raisonnable et sincère pour mériter d'être considéré comme le porte-parole de la religion vraie (7).

Dans la communication théâtrale l'énonciateur-auteur reste, par principe, extérieur au cadre énonciatif, extra-textuel. Son «message», si tant est qu'on puisse le déterminer, est relayé par l'énonciateur intra-textuel qu'est le narrateur-metteur en scène : c'est lui qui formule les conditions imaginaires d'un autre message, le message «dialogue» qui se joue de personnages à personnages, seuls et véritables énonciateurs et énonciataires du discours scénique. Ici — surtout si l'on prend en compte l'affiche du spectacle où le visage du Christ sur la voile de Véronique est remplacé par la tête toute sanglante de Molière lui-même — on a affaire à une surimpression des énonciateurs intra et extra-scéniques, le Christ, Cléante et Molière n'étant plus qu'un même personnage. L'énonciateur-auteur extra-scénique alors ne peut être que Planchon lui-même, celui qui, sans parler, et par le simple apport de cette figure christique, insère et compromet Molière dans son œuvre bien plus directement que toute pièce auto-biographique n'oserait le faire. «L'objet» Christ dit Molière tout autant que les toiles peintes diront les déviations de la religion. La différence entre une pièce didactique et le *Tartuffe* de Planchon tient au fait que le discours chez lui est visuel, non réflexif, immédiat, non gangrené de commentaires moralisateurs.

3. Les costumes (acte I et suivants)

Les costumes de la famille Orgon sont, dans un ordre de valeurs voisines, à examiner sous l'angle de la redondance. On a dit — et ce n'est pas cela qui nous intéresse ici — qu'on saisissait la famille Orgon dans son intimité et qu'il était donc normal que chacun soit en déshabillé : ce caractère d'iconicité sociale est à inscrire dans tout le système de la redondance réaliste qui, de longue date, appartient à l'esthétique planchonienne : Orgon en rentrant chez lui se met en robe de chambre (I, 4); les membres de la famille déjeunent debout dans de la vaisselle d'étain (I, 1); on voit Dorine se livrer à ses activités de femme de chambre (II, 1 et 2); la famille prendra son repas du soir (V, 4) (8). Mais il n'y a là rien de bien original : la mise en scène de *George Dandin* travaillait déjà sur les mêmes données.

Au contraire ce qui paraît beaucoup plus riche parce que secret au premier coup d'œil et organisé en système au fur et à mesure de ses occurrences, c'est l'emploi du matériau tissu, pris dans son double sens de voile qui habille et qui cache et de voile qui s'envole et s'exalte en plis baroques. Symboliquement la quasi nudité de Damis et de Mariane, le déshabillé très négligé de Cléante et de Dorine (encore que plus iconique dans le cas de la servante), le déshabillé plus mondain d'Elmire correspondent à la sincérité de leur comportement, car la vérité est nue. Tandis qu'Orgon ne se défait de son harnachement officiel que pour revêtir une lourde robe de chambre brune qui l'engonce; tandis que Tartuffe (outre le fait qu'il est, en ange maudit, tout de noir vêtu) est constamment en costume de ville (culotte, bas, souliers à boucles). S'habiller, c'est changer d'identité; se couvrir, c'est se masquer. Jeu scénique vieux comme l'habillement du cardinal devenu pape dans *La vie de Galilée*. Ainsi Mariane est-elle encore en chemise à l'acte II, mais sa robe de mariée l'attend qui, en la «tartuffiant» la rendra étrangère à elle-même.

Moins directement lisible apparaîtra, aux actes III et IV — et dans des lieux qui, sans être tout à fait identifiables, n'ont plus rien à voir avec la buanderie de Dorine — le panier de linge dont la présence ne se justifiait, référentiellement parlant, qu'à l'acte II. Si l'on fait alors le tableau des usages redondants du matériau tissu on obtient :

voile (absence de)	vs	voile (présence de)
Acte I et suivants : costumes des membres de la coalition anti-Tartuffe (non-voile vaut sincérité)		<ul style="list-style-type: none"> – panier de linge (II, III, IV) – nappe/drap masquant la table (II, IV); en IV ce drap devient drap de lit lors de l'attaque de Tartuffe. – tissu blanc entourant en bandelettes le cheval et son cavalier ainsi que les colonnes du dais (III). – voile gonflé en bouillons «esthétiques» derrière le cavalier (III). – housses qui cachent les fauteuils (III et IV)

Tout ce qui est voile s'inscrivant dans le système du mensonge (le masque), du mal (le drap de lit) ou de l'apparence (le décorum royal), quelle place peut bien avoir le panier de linge abandonné par Dorine ? L'explication réaliste du genre : «la maison est en plein désordre et tout traîne n'importe où » paraît peu satisfaisante. On verrait plutôt, attachée au linge, une connotation de menace, comme s'il était une sorte d'objet magique marquant de son influence néfaste tous les événements dans les actes où il se trouve déposé. Il ne disparaîtra qu'en V quand enfin, à la surcharge décorative des actes III et IV succéderont la nudité du décor (mur de pierre, ouverture rectangulaire du fond dépouillée de toute ornementation) et la sévérité des volumes et des surfaces : les membres de la famille Orgon sont jetés dans des sortes de cachots/ sarcophages dont les couvercles gisent sur le bord de la scène.

Du coup s'intègrent, par récurrence, d'autres emplois du linge blanc, dont la justification «réaliste» serait de courte portée : ainsi la serviette soigneusement plissée qu'Orgon déploie sur la tablette où il prend un frugal repas (I, 5). Le linge blanc, et plus généralement le blanc (comme celui de la statue équestre en III et de la statue romaine en IV) ne culminerait-il pas, à travers les valeurs secondaires du mensonge, du mal et de l'apparence, dans l'isotopie surplombante de l'écran, du manque, que déjà Planchon avait magistralement mise en place dans *George Dandin* avec des

draps qui barraient toute la scène et séparaient les protagonistes ? Le blanc, c'est la fausse présence, c'est l'oblitération de la présence, c'est tout simplement, comme dans une page d'écriture, un trou dans le *continuum* signifiant, faisant interrogation par le seul fait de sa présence. On croit qu'il signifie – et habituellement sont attachées au blanc et au linge blanc les valeurs connotatives d'ordre et de pureté; en fait il signifie littéralement le rien, l'absence de signification. On aura à en reparler justement avec cette statue mutilée du IV qui pointe vers le ciel un bras inutile et coupé (9).

4. *Décor de l'acte II*

Il se passe tout entier à la buanderie où trône Dorine derrière une immense table formée de lourds tréteaux sur lesquels est posé un plateau recouvert d'un drap blanc. Plus intéressante, d'un point de vue non référentiel, est la résurgence des classèmes «baroque» et «construction» auxquels s'ajoute, de façon nette cette fois-ci, le sème de l'oblique.

a) Le baroque et la construction se manifestent ensemble sous la forme d'une conque ovale ornée de volutes stuquées et contenant en son centre un ciel pâle. Le ciel évoque la religion tandis que la conque, par sa forme et ses connotations culturelles (telle La Naissance de Vénus de Botticelli) renvoie à la sensualité. Les deux sèmes «religion» et «sensualité» se retrouvent donc bien, mais à l'intérieur d'un autre sémème, celui de «construction baroque». De place en place le stuc laisse apparaître la brique. Décoration en cours d'achèvement ou dégradation progressive, on ne sait. A la cour, assez haut, on aperçoit une tête de lion, autre motif décoratif noble, tandis que des draps sèchent, au-dessus de la conque, en jardin.

b) L'oblique est concrétisé, de façon agressive, par une longue gouttière de bois noir qui part des cintres dans l'angle cour et aboutit au sol, au jardin, dans un baquet. Opposition des matériaux : stuc vs bois; des formes : arrondi vs anguleux; des régnes : quotidien vs artistique; des couleurs : gris-rose vs noir; des valeurs esthétiques : beau vs laid. L'articulation est nette, mais pour quel propos ? Écartons une fois de plus, non parce qu'elle est sans intérêt, mais parce que sa lisibilité immédiate s'épuise dans son simple constat, l'explication réaliste. Il reste que l'obli-

que barre, raye, biffe pour ainsi dire la construction baroque. La gouttière appartient au monde réel, au monde du travail (elle fournit de l'eau à Dorine) (photo 25). Voilà donc la grandiloquence décorative jugée en même temps que montrée, les deux systèmes signifiants étant exploités l'un contre l'autre.

Devant cette ligne oblique qui apparaît pour la seconde fois, et cette fois-ci matérialisée, on se prend à penser qu'un sens doit se dégager, peu à peu, de cette redondance. Il ne le semble pas encore, le jugement de valeur soutenu par l'oblique de l'acte II étant de tout autre portée que l'oblique fictif du rideau de scène. Par contre c'est la seconde fois que le sémantisme «jugement critique» apparaît sous des signifiants différents : la première fois c'était le personnage de Tartuffe qui était jugé par la présence du Christ aux outrages, ici c'est la magnificence d'Orgon. On assiste donc progressivement, à travers ces manifestations redondantes d'un type particulier (identité d'un signifié classématique assez diversifié dans ses applications) à la déconstruction du décor pompeux mis en place préalablement. Et cette déconstruction, on le verra, ne fera que s'accroître. Par là s'oriente mieux cet axe sémantique qu'il aurait été naïf de lire dans le donné du décor : il résulte plutôt de l'articulation du donné et du jugé.

Et la religion dans tout cela ? Il n'en est guère question dans le contenu du II, très laïc et même mondain. Ce jeu des masques où la parole apparaît sans cesse comme manque (Orgon n'arrive pas à dire ce qu'il veut et les amoureux non plus) est, pourrait-on avancer, une autre figuration de l'hypocrisie religieuse : cette intention est rendue sensible chez Planchon par le fait même que la religion est présente quoique invisible (10) : le Christ a été remonté dans les cintres à la fin du I et assistera désormais tout le long de la pièce aux affrontements des humains. Placé en exact symétrie de l'ange, il désigne l'Église souffrante tandis que l'ange en représente la part triomphante. Les jeux de scène, extrêmement complexes, de la scène 4 sont une autre manifestation, inscrite également dans l'espace, de la présence-absence : car Valère et Mariane ne cessent de sortir de scène et d'y rentrer, se poursuivant, se séparant avant d'être réunis par la forte poigne de Dorine.

Ainsi pour résumer, l'acte II est dominé au niveau de la décoration visible par l'articulation «oblique» vs «construction-

baroque»; au niveau de la gestuelle, de la parole et de la décoration quasi invisible, par la suprématie du masque. C'est bien l'oblique, le classème redondant de tout cet acte.

5. Décor de l'acte III

A en juger par les tâtonnements successifs qu'a connus le décor du III lors des diverses reprises du *Tartuffe* à partir de 1973, il apparaît qu'à la fois Planchon y attache une grande importance et qu'il n'est pas parvenu aisément (à supposer qu'il y soit parvenu) à le rendre lisible et cohérent. En effet le centre du décor est occupé par des flots de tissu blanc masquant plus ou moins (c'est dans ces variations que résident les tâtonnements) un cavalier et son cheval, eux-mêmes presque entièrement masqués par des bandelettes dont les bribes dépassent (photo 26). Le cheval est petit et cabré, le cavalier emperruqué : c'est une image traditionnelle de la statuaire d'apparat et ce cheval caracolant, indique Kowzan, est une réplique de la statue de Louis XIV par Le Bernin. Voilà qui nous ramène au baroque. Baroque tellement typé que, nous apprend toujours Kowzan, la statue déplut au souverain et fut exilée dans un coin du parc de Versailles. On dira que cette référence culturelle est secrète, beaucoup plus que les motifs décoratifs ou architecturaux jusqu'ici repérés et on se demandera pourquoi. Elle n'est pas due à un hyper-intellectualisme de Planchon prenant plaisir à déposer un signe indéchiffrable, mais au désir de la masquer parce que le masque est précisément l'axe sémantique de ce paradigme et parce que le motif de la royauté est, comme en musique, énoncé de façon souterraine; il n'éclatera que beaucoup plus tard, au V. C'est un signe encore réservé.

La statue et son cavalier sont placés dans un cadre doré de vastes dimensions, ce qui accentue encore leur caractère ornemental; et le tout est situé sous un dais de marbre noir constitué de deux colonnes ornées de volutes et d'un fronton de style jésuite; la volute côté cour, est coupée par une porte. De chaque côté du dais deux toiles présentent, côté jardin, le Massacre des Innocents, côté cour le sacrifice d'Abraham : cette alliance du singulier et du collectif a comme signifiant commun l'attitude du sacrificateur (entraîné dans un mouvement très large, d'une brutalité très théâtralisée) les tons bruns ou sourds, l'épée levée dans un même geste.

La religion est mise en cause par ces deux toiles puisque directement ou indirectement les non-coupables sont victimes de la vindicte céleste, que Dieu soit celui de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Le fait que ces deux toiles encadrent la statue équestre n'est évidemment pas indifférent : un syntagme net se constitue entre ces trois paradigmes, articulé par le sémème du «masque» : Dieu est caché – *Deus absconditus* – au moment où l'on tue à cause de lui, ou il se réserve tandis qu'Abraham tue pour lui, tout autant que le Roi reste insaisissable derrière ses bandes et ses voiles. Le rapport de proximité est renforcé par un rapport d'identité conceptuelle, avec échange des traits différentiels de chaque élément : si la dignité du Roi ne peut rien ajouter à la majesté divine, en revanche la cruauté de Dieu entache la présence apparemment sereine du Roi. Ce qui sans doute n'a pas d'incidence au cours de l'acte III (où seule la redondance texte/décor se déchiffre, le fils et la fille d'Orgon étant dans la situation des victimes des tableaux) mais dépose par avance (redondance par anticipation) un sens qui sera exploité en V, 7.

Si l'on récapitule les occurrences de la religion jusqu'ici proposées, on a : l'Église triomphante (baroquisme de l'ange); l'Église souffrante (le Christ aux outrages); le Dieu méchant de l'Ancien Testament (sacrifice d'Abraham); le Dieu méchant (par omission) du Nouveau Testament (11). L'accent, à l'acte III, est mis sur la méchanceté par une nouvelle correspondance-redondance texte/décor, l'acte étant marqué à la scène 6 par la malédiction de Damis par son père, geste grave et sacré puisqu'il est sanctionné par l'autorité divine.

On a, de plus, transfert du paradigme «officiel» de la religion à la royauté, le baroque constituant le lien entre les deux. On constate donc qu'à la faveur d'un glissement métaphorique et métonymique (religion et royauté allant de pair) les trois axes sémantiques essentiels de la religion, de la construction et du baroque sont repérables dans ce décor du III. Il n'y manque que la dimension de la sensualité. C'est d'autant plus étonnant que la scène 3 est justement réputée pour proposer un mélange scandaleusement indissociable de la sensualité et de la religion. Pourquoi donc cette absence ? Peut-être parce que Planchon répugne à des redondances trop faciles; peut-être aussi parce qu'il estime qu'à partir du III la pièce atteint son niveau le plus profond où

le débat – qu'il se manifeste sous forme de religion ou de relations interpersonnelles – prend définitivement une tournure politique.

6. *Décor de l'acte IV*

A l'acte IV tout, apparemment, a changé. Il est même étonnant de constater à quel point ont été modifiés l'atmosphère et les éléments décoratifs, à la seule exception des deux peintures de l'acte III qui, écartées vers les côtés jardin et cour, et à peine éclairées, maintiennent un lien lâche avec ce qui précède et assurent la permanence du sème «religion meurtrière». La grande échelle peut aussi rappeler le sème «construction» mais il en comporte une autre de plus large portée que l'on analysera bientôt. Autre permanence qui a valeur de citation : dans les cintres, côté cour, est accrochée une coquille de stuc, motif usuel de l'art baroque, de laquelle pend un œuf blanc, à peine visible pour qui ne s'attarde pas sur une photo du décor. L'œuf est aussi un élément décoratif coutumier à l'art baroque. Soit, mais l'on voit mal la raison d'être de cette redondance, la seconde occurrence d'un signifiant étant généralement choisie pour éclairer la première, alors que c'est ici l'inverse. Retenons plutôt la tache blanche à quoi se réduit cet œuf et avançons immédiatement ce qui nous paraît le syntagme majeur de ce décor : l'opposition blanc/noir conjuguée avec une opposition complémentaire : oblique vs horizontal.

Blanc : la petite ouverture côté jardin, le costume des femmes, les housses des fauteuils, la chemise de Laurent tapi au fond jardin, les deux ouvertures situées l'une au niveau du sol, l'autre très haut, en oblique, au-dessus d'elle, le drap jeté sur la table, la statue «à la romaine» et le tas de gravats d'où elle émerge. Noir : le mur du fond, à-plat immense où la brique sombre occupe une surface sans commune mesure avec celle qu'elle occupait à l'acte II; les tréteaux qui soutiendront la table et serviront de siège à Tartuffe à la scène 1. Ces deux paradigmes se combinent-ils avec ceux de l'oblique et de l'horizontal ? Oblique est la striure du mur, l'inclinaison du tas de gravats; enfin et surtout l'échelle immense dont les barreaux apparaissent à travers les deux ouvertures du mur du fond, éclairées d'en haut par une lumière blafarde. Horizontale est la tache blanche de la table et le

«groupe» Elmire-drap quand, à la scène 6, après l'attaque provisoirement suspendue de Tartuffe, elle s'écroule au sol, prostrée autant qu'offerte ? Quant à la statue, elle dresse son bras coupé vers le ciel, en appel dérisoire, juste au-dessous de l'œuf (photo 27).

Il ne semble donc pas qu'on puisse systématiser une double correspondance «oblique/noir» vs «horizontal/blanc», avec l'arrière-pensée qu'un jugement dépréciatif serait attaché à l'oblique et au noir tandis qu'une valeur positive serait accordée au blanc et à l'horizontal. La vision de Planchon est moins morale et, en même temps, plus pessimiste : l'acte IV se joue dans un lieu-prison où les classèmes précédemment répertoriés et encore présents de façon allusive (le baroque, la religion) se conjuguent avec des signifiants neufs (la surface de la table, la verticalité de la statue et de l'échelle) pour concourir aux signifiés de la dégradation et de l'impuissance, perceptibles, conjointement, dans la statue plus encore que dans l'échelle : signe d'une ancienne magnificence (baroque par là) la statue est réduite à presque rien et sa mutilation même contient la réponse du Ciel. Quant à l'échelle, si elle peut encore renvoyer au premier état du décor et évoquer la construction, elle est glissée dans un étroit goulot, comme il en existe dans les puits de mine, possible chance de salut, mais escarpée, pour les déshérités qui se débattent au sol.

A la différence des actes précédents, ce ne sont pas les divers sémèmes qui, en s'articulant, s'opposent les uns aux autres, mais les signifiants d'un même paradigme qui en provoquent l'éclatement : le sémème «construction» (l'échelle) est annulé par la démolition de la statue : on n'a jamais fabriqué de statue avec des moellons alors qu'en la brisant on peut la réduire à un tas de cailloux; le sémème «baroque glorieux» (la coquille de stuc) est annulé par le «baroque piteux» (la statue mutilée et stoppée dans son geste grandiloquent); le sémème «salut» (la verticalité de l'échelle et l'appel de la statue) est annulé par les deux peintures cruelles; le sémème «blancheur» avec ses connotations de pureté et de paix (pour les costumes de la famille Orgon) est annulé par ses autres occurrences : le drap qui connote l'acte charnel et la faute quand Tartuffe et Elmire s'y étendent, qui dénote la violence quand Elmire l'arrache de la table; le sémème «autel» résultant de la forme de la table et de la blan-

cheur de la nappe est annulé par l'usage qu'on en fait : on s'y allonge comme sur un lit.

On assiste donc à une sorte de suspension des axes sémantiques qui, jusqu'ici, orientaient la pièce. Ce qui expliquerait peut-être l'absence totale du sème «royauté» : la famille Orgon se débat, et avec quelle violence — qu'on songe à la crise de nerfs de Mariane, au mobilier renversé — au creux de la vague. Elle est, presque littéralement, emmurée : les ouvertures sont des soupiraux de cave; son échec est total. Ce qui s'accorde parfaitement avec le texte de Molière : Cléante voit ses nobles discours balayés d'un mot, Mariane est vouée à un mariage odieux, Orgon s'enferme dans l'erreur et brutalise sa servante, son fils, son beau-frère et sa femme; détrompé il en restera «assommé» (vers 1530), avant de s'apercevoir qu'il a perdu ses biens et son honneur (avec la cassette d'Argas). C'est bien l'acte du triomphe de Tartuffe et pourtant le point de vue adopté par Planchon est celui de la famille Orgon : pas un seul instant on ne songe à rire; cependant Dieu sait si la sortie d'Orgon «à quatre pattes de dessous la table», comme dit F. Ledoux, est un truc irrésistible; la coloration générale de l'acte est sombre : c'est bien le noir la dominante.

Quelle lumière parviendrait-elle à percer et d'où pourrait-elle venir sinon de ce Roi dont on a vu, à l'acte III, qu'Orgon se plaçait sous sa protection en installant sa statue à son domicile ? Mais nous n'en sommes pas encore là et jusqu'à la dernière partie de la dernière scène du dernier acte l'office des ténèbres va continuer.

7. *Décor de l'acte V*

Il n'y a aucune différence de tonalité entre l'acte IV et l'acte V, même si certains systèmes signifiants jusqu'ici redondants ont totalement disparu. Sans doute la construction réapparaît-elle avec le matériel de l'acte I, la roue : mais l'usage qu'on en fera (roue de supplice à laquelle sera pendu le complice de Tartuffe, Laurent) la dénature et la rattache plutôt au sémème «souffrance», beaucoup plus fréquent à l'acte V. Il n'y a plus ni baroque ni religion, du moins jusqu'à la scène 7; du moins aussi sous forme dénotative. Il suffit que du IV au V le lien s'établisse par le sème «obscurité» pris dans toutes ses valeurs physiques

et morales : il s'enrichit au V de signifiants nouveaux qui en prolongent et diversifient les connotations : c'est ce grand mur hostile où les bosselages de la pierre ressortent sous la lumière frissante, ce sont ces couvertures de l'exil prochain jetées sur les épaules de tout un chacun; c'est cette lumière vacillante de bougie qui guide leurs pas et qu'ils protègent de la main; ce sont ces attitudes accablées, ces dos courbés, ces regroupements affectueux et tremblants d'une famille qui se ressoude une dernière fois, physiquement, avant la dispersion inéluctable. Cette veillée funèbre a lieu aux catacombes et le tombeau est tout près.

On voit dès lors combien il est dérisoire de rechercher une nouvelle fois une justification réaliste à une telle mise en scène; de se demander en quel endroit de la maison d'Orgon a lieu ce dernier acte; de voir dans ce dernier repas pris en commun une référence au quotidien d'une famille et le signe du respect de l'unité de temps ! Ce repas, c'est la dernière Cène ! Comment s'explique alors l'intrusion de M. Loyal qui détonne par sa vulgarité et sa fausse jovialité ? Certainement pas par le réalisme référentiel; partageant rapidement le repas de ses hôtes-victimes, il serait plutôt le Judas de cette communauté souffrante (photo 28).

Cène, catacombes, Judas, nous voici en plein rituel chrétien ! A quoi il serait loisible d'ajouter que la flamme de la bougie est traditionnellement symbole de la Foi, et que la famille Orgon est en train de vivre sa « nuit obscure », angoisse des mystiques et – peut-être – condition de son salut. Pourquoi non ? Planchon s'attaque trop et avec trop de virulente constance à la religion, dans ses œuvres personnelles aussi bien que dans ses mises en scène, pour n'en être pas imprégné et ne pas savoir en exploiter tous les symboles.

Quoi qu'il en soit, la famille Orgon vit la « Passion » sans en prendre la mesure car elle continue à s'agiter (importance des mouvements d'entrée et de sortie), à ratiociner et à chercher (avec Elmire, Cléante et Valère) des échappatoires dérisoires parce qu'elles sont, comme dirait Pascal, d'un « autre ordre ».

Cet ordre nouveau il se manifeste enfin, avec une parfaite ambiguïté, dont Molière est le premier responsable mais que Planchon charge d'une plénitude de sens par cette ambiguïté même. C'est l'intrusion de Tartuffe et de l'exempt : à peine



1 – Décor de *Tartuffe* (mise en scène : F. Ledoux)



2 – Le regard coulissé de Tartuffe (III, 2)



63 – Le Commandeur Vitez, père, témoin et juge

Tartuffe, tout de noir vêtu, est-il entré et a-t-il prononcé les trois vers : «*Tout beau, Monsieur [...] on vous fait prisonnier*», qu'une porte au fond s'abat avec fracas, ouvrant une béance de ciel bleu par laquelle se précipitent des policiers armés : ils brutalisent les occupants, dispersent les papiers et surtout précipitent les hommes, en deux groupes, dans des sortes de sarcophages dont ils ont soulevé la pierre (photo 29). On pourrait dire que ces trous sont les icônes des cachots futurs qui attendent les coupables. Mais la vraisemblance iconique ne permettant pas de pencher pour une lecture «cachot» plutôt que pour une lecture «sarcophage», nous choisissons cette dernière interprétation car elle contribue mieux à la constitution de l'isotopie «mort/résurrection», de coloration religieuse et, accessoirement, sociale. Les systèmes signifiants s'articulent donc de la façon suivante : la religion (Tartuffe) alliée au pouvoir royal (en la personne des policiers) est marquée de noir et de violence; elle mène à la mort (les sarcophages désignent une mort chrétienne); la flamme de l'espérance est balayée. Reste cette échancrure de bleu formant à elle seule un système d'opposition nettement perceptible dans l'attitude de Tartuffe qui, noir et les jambes écartées, se campe, le dos au public, face à la porte du fond, en silhouette parfaitement contrastée. Religion et pouvoir royal symbolisés par le noir et la violence se construisent en opposition avec le bleu de la porte.

Si le baroque n'apparaît plus comme élément décoratif c'est qu'il est devenu élément de jeu : qu'est-ce en effet que ces tombeaux qu'on ouvre sinon, en acte, un rappel de ces motifs sculpturaux éminemment baroques comme les églises de Venise en reorgent : où l'on voit le mort enjambrer son cercueil au milieu des draperies et des symboles de la Foi (12).

Que se passe-t-il quand l'exempt prend la parole ? Il arbore un rire inquiétant et sardonique et surtout il adopte la même violence que Tartuffe (photo 30). Comme si l'autorité royale, en venant au secours des innocents opprimés, reprenait à son profit les armes du méchant. Se taisant, pendant la tirade de Cléante, l'exempt se faisait comme le complice de Tartuffe; quand il parle, il reste le même, écrasant ceux qu'il sauve comme le Dieu qui laissa massacrer les Innocents et contraignit Abraham au sacrifice de son fils. Qu'est-ce qui autorise cette lecture ? L'attitude

finale des personnages, une fois que Tartuffe a été emmené : alors que dans tout le début de l'acte la famille entière faisait corps avec Orgon, désormais et définitivement, elle s'est scindée en deux groupes : tous d'un côté, débarrassés de leurs couvertures et tenant dans leurs mains leurs bougies allumées; Orgon seul, de l'autre, le dos tourné aux siens, l'attitude accablée, avec, toujours sur les épaules, la couverture de l'exil. Il est simplement passé d'une tutelle sous une autre, de celle de l'homme noir qui le bernait et le faisait chanter à celle du cavalier blanc de l'acte III qui décidera, d'une main tout aussi impitoyable, de son destin. La preuve de cette définitive impuissance d'Orgon ? Quand, au dernier vers il propose de récompenser «la flamme d'un amant généreux et sincère», tous les membres de sa famille soufflent la flamme de leurs bougies : la foi est morte et quelque chose s'est brisé qui ne sera pas réparé (photo 31). -

Ainsi donc le système d'opposition suggéré pour la première partie de la scène reste-t-il valable pour la deuxième partie, le pouvoir royal ayant simplement évincé, ou annexé, la religion. L'échancrure de bleu demeure. Ne serait-elle pas avec le Christ aux outrages de l'acte I l'hommage de Planchon à une religion vraie ? Les ciels tourmentés de la peinture baroque, les rodomontades décoratives se sont effacés au profit, les premiers, de ce bleu, les autres, de la démonstration de la force brutale. Cette symétrie suffit-elle pour parler d'un équilibre entre ces deux forces ? Il ne semble pas : toute la famille en effet est disposée, en oblique, le dos tourné à l'ouverture du fond, dans une attitude d'expectative et cherchant en Orgon le père qu'il n'est plus. Le Père est ailleurs, c'est-à-dire nulle part, au-delà de cette porte que la famille Orgon ne passera pas.

*
* *

Plusieurs enseignements peuvent être tirés de cette analyse de *Tartuffe* :

a) des systèmes signifiants apparemment hétérogènes peuvent parfaitement s'articuler, à condition qu'on ne veuille pas réduire les éléments de liaison aux traits simplement iconiques. Toutes sortes de dérivations métaphoriques et métonymiques mettant en

jeu les connotations autant que les dénnotations, jouant sur des références culturelles extra-scéniques et sur des symboles d'ordres divers, permettent de construire, grâce aux réseaux de redondances ainsi débusqués, un sens cohérent. Encore n'a-t-on tenu compte ici que des seuls signifiants visuels et parmi eux, presque exclusivement, des décors et des costumes. C'est dire que l'analyse du jeu (gestuelle et intonations), des bruits et de la lumière inviterait sans doute à nuancer et à renforcer les propositions avancées ici. C'est dire aussi qu'il faudrait s'interdire de juger d'une mise en scène sur un seul système signifiant et sur un seul sémème. C'est l'articulation qui fait sens, non l'énonciation - même provisoirement vraie - de tel ou tel signifié.

b) si l'erreur de jugement est due à la précipitation, elle est due aussi, pour une large part, à ce qu'on pourrait appeler la «tentation référentielle». Chaque fois qu'un objet, qu'un geste, qu'un élément de décor est présenté sur une scène, on le situe immédiatement en relation avec le monde extra-théâtral de l'expérience, soit quotidienne, soit culturelle. D'où un blocage : à partir du moment où tel élément est classé (on irait jusqu'à dire coïncé) dans le référentiel, il ne peut plus «jouer» avec les autres éléments, notamment avec ceux qui sont manifestement non référentiels et sortent tout droit de l'imagination combinatoire du metteur en scène. On crie alors au scandale, à l'arbitraire, à la démesure. Planchon est particulièrement victime de ce préjugé car il a acquis, au cours des ans, une stature qui le fige : on a fait de lui l'homme du réalisme minutieux, de l'inscription raisonnée du monde théâtral dans le social et le politique. A juste titre; mais il ne faudrait pas pour autant oublier que ce réalisme est dialectique, cette visée politique et sociale, indirecte : non pas proposée en signifiants immédiatement déchiffrables, mais réservée au jugement critique d'un spectateur capable d'élaborer ses propres réseaux de sens. Ce qui exclut, cela va sans dire, toute redondance fonctionnelle qui se contenterait de dire autrement, c'est-à-dire visuellement et auditivement, ce que le texte dit déjà.

c) se pose enfin le faux-problème du rapport au texte et de la fidélité à Molière. Ce qu'a voulu dire Molière, il faut l'affirmer sans gêne, ne nous concerne pas : d'abord parce que trois siècles ont passé depuis la création de *Tartuffe* et que nous ne pou-

vons pas effacer, magiquement, trois siècles qui ont bouleversé les mœurs, la culture, les rapports politiques et sociaux; ensuite — dans le cas particulier de *Tartuffe* — parce que le sujet de la pièce, l'intrusion d'un faux dévot dans une famille bourgeoise, ne signifie absolument plus rien pour un spectateur d'aujourd'hui. Le sens, notre sens est ailleurs.

Le remarquable, avec le *Tartuffe* de Planchon, c'est qu'au lieu de tourner carrément le dos au XVIII^e siècle, comme ce serait son droit le plus strict, il exploite avec la plus grande subtilité les silences, les ambiguïtés, les ouvertures de sens de Molière lui-même. Sa lecture structurale dégage le sens latent de l'œuvre sans qu'on puisse dire un seul instant qu'il la violente.

C'est cela le classicisme de Planchon; comme est parfaitement classique — c'est-à-dire respectueux de la faculté d'intellection progressive et discursive du spectateur — le recours à une redondance qui annonce, propose, reprend, combine, totalise et culmine en un sens tabulaire autrement tonique que les petites évidences des perceptions immédiates.

CHAPITRE VII

LA MISE EN ABYME OU LE MIROIR DE L'OBSESSION : LE *DOM JUAN* DE ROGER PLANCHON

Sur les pages d'un livre, le texte de théâtre est, par nature, lacunaire : pour ne tenir compte que de l'alternance des répliques, chacun y parle à son tour; l'autre, ou les autres, se tait et immédiatement retourne au néant, à moins qu'il ne soit maintenu présent du fait de répliques constamment dirigées vers lui dans une tension conative. Il n'empêche qu'à l'instant de la parole, la parole seule existe; le décor, les accessoires, la lumière et les costumes, tout ce qui habille le discours, relève de la bonne volonté d'un lecteur qui, par une sorte de strabisme, se mue en voyeur de l'imaginaire en même temps qu'il continue à être le récepteur des propositions écrites. Il se fait metteur en scène de sa lecture. Constatation banale.

Mais a-t-on pris garde que les metteurs en scène, malgré leur liberté entière de boucher les trous du texte avec les pleins de l'espace et le *continuum* homogène du temps, restent tributaires de l'écrit comme forme (ne parlons pas du contenu, c'est-à-dire de la fidélité à «l'esprit» du texte ni de l'interprétation du sens) en ceci que leurs images ne cherchent pas à supprimer totalement les vides du texte : la fable est présentée d'ordinaire linéairement, avec un avant et un après, de telle sorte que l'après annule l'avant. La successivité, à tous égards, l'emporte sur la simultanéité; les personnages restent individualisés et distincts, l'ordre des scènes rend compte d'une progressivité où chacun est distribué dans l'économie d'un conflit où il ne saurait être question de tout dire à la fois; les parties expressives où l'on s'af-

Jacques Rancière

**Le spectateur
émancipé**

La fabrique
éditions

2008

Le spectateur émancipé

Ce livre a pour origine la demande qui me fut adressée il y a quelques années d'introduire la réflexion d'une académie d'artistes consacrée au spectateur à partir des idées développées dans mon livre *Le Maître ignorant*¹. La proposition suscita d'abord en moi quelque perplexité. *Le Maître ignorant* exposait la théorie excentrique et le destin singulier de Joseph Jacotot qui avait fait scandale au début du XIX^e siècle en affirmant qu'un ignorant pouvait apprendre à un autre ignorant ce qu'il ne savait pas lui-même, en proclamant l'égalité des intelligences et en opposant l'émancipation intellectuelle à l'instruction du peuple. Ses idées étaient tombées dans l'oubli dès le milieu de son siècle. J'avais cru bon de les faire revivre, dans les années 1980, pour lancer le pavé de l'égalité intellectuelle dans la mare des débats sur les finalités de l'École publique. Mais quel usage faire, au sein de la réflexion artistique contemporaine, de la pensée d'un homme dont l'univers artistique peut être emblématisé par les noms de Démosthène, Racine et Poussin ?

À la réflexion pourtant, il m'apparut que l'absence de toute relation évidente entre la pensée de l'émancipation intellectuelle et la question du spectateur aujourd'hui était aussi une chance. Ce pouvait être l'occasion d'un écart radical à l'égard des présuppositions théoriques et politiques qui soutiennent encore, même sous la forme postmoderne, l'essentiel du débat

sur le théâtre, la performance et le spectateur. Mais, pour faire apparaître la relation et lui donner sens, il fallait reconstituer le réseau des présuppositions qui placent la question du spectateur au centre de la discussion sur les rapports entre art et politique. Il fallait dessiner le modèle global de rationalité sur le fond duquel nous avons été habitués à juger les implications politiques du spectacle théâtral. J'emploie ici cette expression pour inclure toutes les formes de spectacle – action dramatique, danse, performance, mime ou autres – qui placent des corps en action devant un public assemblé.

Les critiques nombreuses auxquelles le théâtre a donné matière, tout au long de son histoire, peuvent en effet être ramenées à une formule essentielle. Je l'appellerai le paradoxe du spectateur, un paradoxe plus fondamental peut-être que le célèbre paradoxe du comédien. Ce paradoxe est simple à formuler : il n'y a pas de théâtre sans spectateur (fût-ce un spectateur unique et caché, comme dans la représentation fictive du *Fils naturel* qui donne lieu aux *Entretiens* de Diderot). Or, disent les accusateurs, c'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir.

Ce diagnostic ouvre la voie à deux conclusions différentes. La première est que le théâtre est une chose absolument mauvaise, une scène d'illusion et de passivité qu'il faut supprimer au profit de ce qu'elle interdit : la connaissance et l'action, l'action de connaître et l'action conduite par le savoir. C'est la conclusion

jadis formulée par Platon : le théâtre est le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes souffrants. Ce que la scène théâtrale leur offre est le spectacle d'un *pathos*, la manifestation d'une maladie, celle du désir et de la souffrance, c'est-à-dire de la division de soi qui résulte de l'ignorance. L'effet propre du théâtre est de transmettre cette maladie par le moyen d'une autre : la maladie du regard subjugué par des ombres. Il transmet la maladie d'ignorance qui fait souffrir les personnages par une machine d'ignorance, la machine optique qui forme les regards à l'illusion et à la passivité. La communauté juste est donc celle qui ne tolère pas la médiation théâtrale, celle où la mesure qui gouverne la communauté est directement incorporée dans les attitudes vivantes de ses membres.

C'est la déduction la plus logique. Ce n'est pas pourtant celle qui a prévalu chez les critiques de la mimesis théâtrale. Ils ont le plus souvent gardé les prémisses en changeant la conclusion. Qui dit théâtre dit spectateur et c'est là un mal, ont-ils dit. Tel est le cercle du théâtre tel que nous le connaissons, tel que notre société l'a modelé à son image. Il nous faut donc un autre théâtre, un théâtre sans spectateurs : non pas un théâtre devant des sièges vides, mais un théâtre où la relation optique passive impliquée par le mot même soit soumise à une autre relation, celle qu'implique un autre mot, le mot désignant ce qui est produit sur la scène, le *drame*. Drame veut dire action. Le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps en mouvement face à des corps vivants à mobiliser. Ces derniers peuvent avoir renoncé à leur pouvoir. Mais ce pouvoir est repris, réactivé dans la performance des premiers, dans l'intelligence qui construit cette performance, dans l'énergie qu'elle produit. C'est sur ce pouvoir actif qu'il faut construire un théâtre nouveau, ou plu-

tôt un théâtre rendu à sa vertu originelle, à son essence véritable dont les spectacles qui empruntent ce nom n'offrent qu'une version dégénérée. Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs.

Ce renversement a connu deux grandes formules, antagoniques dans leur principe, même si la pratique et la théorie du théâtre réformé les ont souvent mêlées. Selon la première, il faut arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages de la scène. On lui montrera donc un spectacle étrange, inusuel, une énigme dont il ait à chercher le sens. On le forcera ainsi à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et recherche leurs causes. Ou bien on lui proposera un dilemme exemplaire, semblable à ceux qui se posent aux hommes engagés dans les décisions de l'action. On lui fera ainsi aiguïser son propre sens de l'évaluation des raisons, de leur discussion et du choix qui tranche.

Selon la seconde formule, c'est cette distance raisonneuse qui doit être elle-même abolie. Le spectateur doit être soustrait à la position de l'observateur qui examine dans le calme le spectacle qui lui est proposé. Il doit être dépossédé de cette maîtrise illusoire, entraîné dans le cercle magique de l'action théâtrale où il échangera le privilège de l'observateur rationnel contre celui de l'être en possession de ses énergies vitales intégrales.

Telles sont les attitudes fondamentales que résumement le théâtre épique de Brecht et le théâtre de la cruauté d'Artaud. Pour l'un, le spectateur doit prendre de la distance ; pour l'autre, il doit perdre toute dis-

tance. Pour l'un il doit affiner son regard, pour l'autre il doit abdiquer la position même du regardeur. Les entreprises modernes de réforme du théâtre ont constamment oscillé entre ces deux pôles de l'enquête distante et de la participation vitale, quitte à mêler leurs principes et leurs effets. Elles ont prétendu transformer le théâtre à partir du diagnostic qui conduisait à sa suppression. Il n'est donc pas étonnant qu'elles aient repris non seulement les attendus de la critique platonicienne mais aussi la formule positive qu'il opposait au mal théâtral. Platon voulait substituer à la communauté démocratique et ignorante du théâtre une autre communauté, résumée dans une autre performance des corps. Il lui opposait la communauté chorégraphique où nul ne demeure un spectateur immobile, où chacun doit se mouvoir selon le rythme communautaire fixé par la proportion mathématique, quitte à ce qu'il faille pour cela enivrer les vieillards rétifs à entrer dans la danse collective.

Les réformateurs du théâtre ont reformulé l'opposition platonicienne entre *chorée* et *théâtre* comme opposition entre la vérité du théâtre et le simulacre du spectacle. Ils ont fait du théâtre le lieu où le public passif des spectateurs devait se transformer en son contraire : le corps actif d'un peuple mettant en acte son principe vital. Le texte de présentation de la *Sommerakademie* qui m'accueillait l'exprimait en ces termes : « Le théâtre reste le seul lieu de confrontation du public avec-lui-même comme collectif ». Au sens restreint, la phrase veut seulement distinguer l'audience collective du théâtre des visiteurs individuels d'une exposition ou de la simple addition des entrées au cinéma. Mais il est clair qu'elle signifie davantage. Elle signifie que le « théâtre » est une forme communautaire exemplaire. Elle engage une idée de la communauté comme présence à soi, opposée à la distance

de la représentation. Depuis le romantisme allemand, la pensée du théâtre s'est trouvée associée à cette idée de la collectivité vivante. Le théâtre est apparu comme une forme de la constitution esthétique – de la constitution sensible – de la collectivité. Entendons par là la communauté comme manière d'occuper un lieu et un temps, comme le corps en acte opposé au simple appareil des lois, un ensemble de perceptions, de gestes et d'attitudes qui précède et préforme les lois et institutions politiques. Le théâtre a été, plus que tout autre art, associé à l'idée romantique d'une révolution esthétique, changeant non plus la mécanique de l'État et des lois mais les formes sensibles de l'expérience humaine. La réforme du théâtre signifiait alors la restauration de sa nature d'assemblée ou de cérémonie de la communauté. Le théâtre est une assemblée où les gens du peuple prennent conscience de leur situation et discutent leurs intérêts, dit Brecht après Piscator. Il est, affirme Artaud, le rituel purificateur où une collectivité est mise en possession de ses énergies propres. Si le théâtre incarne ainsi la collectivité vivante opposée à l'illusion de la mimesis, on ne s'étonnera pas que la volonté de rendre le théâtre à son essence puisse s'adosser à la critique même du spectacle.

Quelle est en effet l'essence du spectacle selon Guy Debord ? C'est l'extériorité. Le spectacle est le règne de la vision et la vision est extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi. La maladie de l'homme spectateur peut se résumer en une brève formule : « Plus il contemple, moins il est². » La formule semble anti-platonicienne. De fait, les fondements théoriques de la critique du spectacle sont empruntés, à travers Marx, à la critique feuerbachienne de la religion. Le principe de l'une et de l'autre critique se trouve dans la vision romantique de la vérité comme non-séparation. Mais cette idée est dépendante elle-même de

la conception platonicienne de la mimesis. La « contemplation » que Debord dénonce, c'est la contemplation de l'apparence séparée de sa vérité, c'est le spectacle de souffrance produit par cette séparation. « La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle³. » Ce que l'homme contemple dans le spectacle est l'activité qui lui a été dérobée, c'est sa propre essence, devenue étrangère, retournée contre lui, organisatrice d'un monde collectif dont la réalité est celle de cette dépossession.

Il n'y a pas ainsi de contradiction entre la critique du spectacle et la recherche d'un théâtre rendu à son essence originare. Le « bon » théâtre est celui qui utilise sa réalité séparée pour la supprimer. Le paradoxe du spectateur appartient à ce dispositif singulier qui reprend au compte du théâtre les principes de la prohibition platonicienne du théâtre. Ce sont donc ces principes qu'il conviendrait aujourd'hui de réexaminer, ou plutôt, c'est le réseau de présuppositions, le jeu d'équivalences et d'oppositions qui soutient leur possibilité : équivalences entre public théâtral et communauté, entre regard et passivité, extériorité et séparation, médiation et simulacre ; oppositions entre le collectif et l'individuel, l'image et la réalité vivante, l'activité et la passivité, la possession de soi et l'aliénation.

Ce jeu d'équivalences et d'oppositions compose en effet une dramaturgie assez tortueuse de faute et de rédemption. Le théâtre s'accuse lui-même de rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. Il s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expié ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité. La scène et la performance théâtrales deviennent ainsi une médiation évanescente entre le mal du spectacle et la vertu du vrai théâtre. Elles se proposent d'enseigner à leurs

spectateurs les moyens de cesser d'être spectateurs et de devenir agents d'une pratique collective. Selon le paradigme brechtien, la médiation théâtrale les rend conscients de la situation sociale qui lui donne lieu et désireux d'agir pour la transformer. Selon la logique d'Artaud, elle les fait sortir de leur position de spectateurs : au lieu d'être en face d'un spectacle, ils sont environnés par la performance, entraînés dans le cercle de l'action qui leur rend leur énergie collective. Dans l'un et l'autre cas, le théâtre se donne comme une médiation tendue vers sa propre suppression.

C'est ici que les descriptions et les propositions de l'émancipation intellectuelle peuvent entrer en jeu et nous aider à reformuler le problème. Car cette médiation auto-évanouissante n'est pas pour nous quelque chose d'inconnu. C'est la logique même de la relation pédagogique : le rôle dévolu au maître y est de supprimer la distance entre son savoir et l'ignorance de l'ignorant. Ses leçons et les exercices qu'il donne ont pour fin de réduire progressivement le gouffre qui les sépare. Malheureusement il ne peut réduire l'écart qu'à la condition de le recréer sans cesse. Pour remplacer l'ignorance par le savoir, il doit toujours marcher un pas en avant, remettre entre l'élève et lui une ignorance nouvelle. La raison en est simple. Dans la logique pédagogique, l'ignorant n'est pas seulement celui qui ignore encore ce que le maître sait. Il est celui qui ne sait pas ce qu'il ignore ni comment le savoir. Le maître, lui, n'est pas seulement celui qui détient le savoir ignoré par l'ignorant. Il est aussi celui qui sait comment en faire un objet de savoir, à quel moment et selon quel protocole. Car à la vérité, il n'est pas d'ignorant qui ne sache déjà une masse de choses, qui ne les ait apprises par lui-même, en regardant et en écoutant autour de lui, en observant et en répétant, en se trompant et en corrigeant ses

erreurs. Mais un tel savoir pour le maître n'est qu'un *savoir d'ignorant*, un savoir incapable de s'ordonner selon la progression qui va du plus simple au plus compliqué. L'ignorant progresse en comparant ce qu'il découvre à ce qu'il sait déjà, selon le hasard des rencontres mais aussi selon la règle arithmétique, la règle démocratique qui fait de l'ignorance un moindre savoir. Il se préoccupe seulement de savoir plus, de savoir ce qu'il ignorait encore. Ce qui lui manque, ce qui manquera toujours à l'élève, à moins de devenir maître lui-même, c'est le *savoir de l'ignorance*, la connaissance de la distance exacte qui sépare le savoir de l'ignorance.

Cette mesure-là échappe précisément à l'arithmétique des ignorants. Ce que le maître sait, ce que le protocole de transmission du savoir apprend d'abord à l'élève, c'est que l'ignorance n'est pas un moindre savoir, elle est l'opposé du savoir ; c'est que le savoir n'est pas un ensemble de connaissances, il est une position. L'exacte distance est la distance qu'aucune règle ne mesure, la distance qui se prouve par le seul jeu des positions occupées, qui s'exerce par la pratique interminable du « pas en avant » séparant le maître de celui qu'il est censé exercer à le rejoindre. Elle est la métaphore du gouffre radical qui sépare la manière du maître de celle de l'ignorant, parce qu'il sépare deux intelligences : celle qui sait en quoi consiste l'ignorance et celle qui ne le sait pas. C'est d'abord cet écart radical que l'enseignement progressif ordonné enseigne à l'élève. Il lui enseigne d'abord sa propre incapacité. Ainsi vérifie-t-il incessamment dans son acte sa propre présupposition, l'inégalité des intelligences. Cette vérification interminable est ce que Jacotot nomme abrutissement.

À cette pratique de l'abrutissement il opposait la pratique de l'émancipation intellectuelle. L'émancipation intellectuelle est la vérification de l'égalité des

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

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

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

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

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

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

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

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

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

nent telle chose et qu'ils en tirent telle conséquence. C'est la logique du pédagogue abrutissant, la logique de la transmission droite à l'identique : il y a quelque chose, un savoir, une capacité, une énergie qui est d'un côté – dans un corps ou un esprit – et qui doit passer dans un autre. Ce que l'élève doit *apprendre* est ce que le maître lui *apprend*. Ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir*. Ce qu'il doit ressentir est l'énergie qu'il lui communique. À cette identité de la cause et de l'effet qui est au cœur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation. C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il l'apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifie cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître.

On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, senti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet. Cette égalité supposée entre la cause et l'effet repose elle-même sur un principe inégalitaire : elle repose sur le privilège que s'octroie le maître, la connaissance de la « bonne » distance et du moyen de la supprimer. Mais c'est là confondre deux distances bien différentes. Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur. Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le

maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il en dit et ce qu'il en pense. Il en va de même pour la performance. Elle n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.

Cette idée de l'émancipation s'oppose ainsi clairement à celle sur laquelle la politique du théâtre et de sa réforme s'est souvent appuyée : l'émancipation comme réappropriation d'un rapport à soi perdu dans un processus de séparation. C'est cette idée de la séparation et de son abolition qui lie la critique debordienne du spectacle à la critique feuerbachienne de la religion à travers la critique marxiste de l'aliénation. Dans cette logique, la médiation d'un troisième terme ne peut être qu'illusion fatale d'autonomie, prise dans la logique de la dépossession et de sa dissimulation. La séparation de la scène et de la salle est un état à dépasser. C'est le but même de la performance que de supprimer cette extériorité, de diverses manières : en mettant les spectateurs sur la scène et les performers dans la salle, en supprimant la différence de l'une à l'autre, en déplaçant la performance dans d'autres lieux, en l'identifiant à la prise de possession de la rue, de la ville ou de la vie. Et assurément cet effort pour bouleverser la distribution des places a produit bien des enrichissements de la performance théâtrale. Mais une chose est la redistribution des places, autre chose l'exigence que le théâtre se donne pour fin le rassemblement d'une communauté mettant fin à la séparation du spectacle. La première engage l'invention de nouvelles aven-

tures intellectuelles, la seconde une nouvelle forme d'assignation des corps à leur bonne place, qui est en l'occurrence leur place communautaire.

Car le refus de la médiation, le refus du tiers, c'est l'affirmation d'une essence communautaire du théâtre comme tel. Moins le dramaturge sait ce qu'il veut que fasse le collectif des spectateurs, plus il sait qu'ils doivent en tout cas agir comme un collectif, transformer leur agrégation en communauté. Il serait grand temps pourtant de s'interroger sur cette idée que le théâtre est par lui-même un lieu communautaire. Parce que des corps vivants sur scène s'adressent à des corps réunis dans le même lieu, il semble que cela suffise à faire du théâtre le vecteur d'un sens de communauté, radicalement différent de la situation des individus assis devant une télévision ou des spectateurs de cinéma assis devant des ombres projetées. Curieusement, la généralisation de l'usage des images et de toutes sortes de projections dans les mises en scène théâtrales ne semble rien changer à cette croyance. Des images projetées peuvent s'adjoindre aux corps vivants ou se substituer à eux. Mais, aussi longtemps que des spectateurs sont rassemblés dans l'espace théâtral, on fait comme si l'essence vivante et communautaire du théâtre se trouvait préservée et comme si l'on pouvait éviter la question : que se passe-t-il au juste, parmi les spectateurs d'un théâtre, qui ne pourrait avoir lieu ailleurs ? Qu'y a-t-il de plus interactif, de plus communautaire chez ces spectateurs que dans une multiplicité d'individus regardant à la même heure le même show télévisé ?

Ce quelque chose, je crois, est seulement la présupposition que le théâtre est communautaire par lui-même. Cette présupposition continue à devancer la performance théâtrale et à anticiper ses effets. Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a

jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations.

C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé. Il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des

rôles, troisièmement les frontières entre les territoires. Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire.

J'illustrerai volontiers ce point au prix d'un petit détour par ma propre expérience politique et intellectuelle. J'appartiens à une génération qui se trouva tiraillée entre deux exigences opposées. Selon l'une, ceux qui possédaient l'intelligence du système social devaient l'enseigner à ceux qui souffraient de ce système afin de les armer pour la lutte ; selon l'autre, les supposés savants étaient en fait des ignorants qui ne savaient rien de ce qu'exploitation et rébellion signifiaient et devaient s'en instruire auprès de ces travailleurs qu'ils traitaient en ignorants. Pour répondre à cette double exigence, j'ai d'abord voulu retrouver la vérité du marxisme pour armer un nouveau mouvement révolutionnaire, puis apprendre de ceux qui travaillaient et luttaient dans les usines le sens de l'exploitation et de la rébellion. Pour moi, comme pour ma génération, aucune de ces deux tentatives ne fut pleinement convaincante. Cet état de fait me porta à rechercher dans l'histoire du mouvement ouvrier la raison des rencontres ambiguës ou manquées entre les ouvriers et ces intellectuels qui étaient venus leur rendre visite pour les instruire ou être instruits par eux. Il me fut ainsi donné de comprendre que l'affaire ne se jouait pas entre ignorance et savoir, pas plus qu'entre activité et passivité, individualité et communauté. Un jour de mai où je consultais la correspondance de deux ouvriers dans les années 1830 pour y trouver des informations sur la condition et les formes de conscience des travailleurs en ce temps, j'eus la surprise de ren-

contrer tout autre chose : les aventures de deux autres visiteurs en d'autres jours de mai, cent quarante-cinq ans plus tôt. L'un des deux ouvriers venait d'entrer dans la communauté saint-simonienne à Ménilmontant et donnait à son ami l'emploi du temps de ses journées en utopie : travaux et exercices du jour, jeux, chœurs et récits de la soirée. Son correspondant lui racontait en retour la partie de campagne qu'il venait de faire avec deux compagnons pour profiter d'un dimanche de printemps. Mais ce qu'il lui racontait ne ressemblait en rien au jour de repos du travailleur restaurant ses forces physiques et mentales pour le travail de la semaine à venir. C'était une intrusion dans un tout autre sorte de loisir : le loisir des esthètes qui jouissent des formes, des lumières et des ombres du paysage, des philosophes qui s'installent dans une auberge de campagne pour y développer des hypothèses métaphysiques et des apôtres qui s'emploient à communiquer leur foi à tous les compagnons rencontrés au hasard du chemin ou de l'auberge⁴.

Ces travailleurs qui auraient dû me fournir des informations sur les conditions du travail et les formes de la conscience de classe m'offraient tout autre chose : le sentiment d'une ressemblance, une démonstration de l'égalité. Eux aussi étaient des spectateurs et des visiteurs au sein de leur propre classe. Leur activité de propagandistes ne pouvait se séparer de leur oisiveté de promeneurs et de contemplateurs. La simple chronique de leurs loisirs contraignait à reformuler les rapports établis entre *voir, faire et parler*. En se faisant spectateurs et visiteurs, ils bouleversaient le partage du sensible qui veut que ceux qui travaillent n'aient pas le temps de laisser traîner au hasard leurs pas et leurs regards et que les membres d'un corps collectif n'aient pas de temps à consacrer aux formes et insignes de l'individualité.

C'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif. Ce que ces journées apportaient aux deux correspondants et à leurs semblables n'était pas le savoir de leur condition et l'énergie pour le travail du lendemain et la lutte à venir. C'était la reconfiguration ici et maintenant du partage de l'espace et du temps, du travail et du loisir.

Comprendre cette rupture opérée au cœur même du temps, c'était développer les implications d'une similitude et d'une égalité, au lieu d'assurer sa maîtrise dans la tâche interminable de réduire l'écart irréductible. Ces deux travailleurs étaient des intellectuels eux aussi, comme l'est n'importe qui. Ils étaient des visiteurs et des spectateurs, comme le chercheur qui, un siècle et demi plus tard, lisait leurs lettres dans une bibliothèque, comme les visiteurs de la théorie marxiste ou les diffuseurs de tracts aux portes des usines. Il n'y avait nul écart à combler entre intellectuels et ouvriers, non plus qu'entre acteurs et spectateurs. Il s'en tirait quelques conséquences pour le discours propre à rendre compte de cette expérience. Raconter l'histoire de leurs jours et de leurs nuits obligeait à brouiller d'autres frontières. Cette histoire qui parlait du temps, de sa perte et de sa réappropriation ne prenait son sens et sa portée qu'à être mise en relation avec une histoire similaire, énoncée ailleurs, en un autre temps et dans un tout autre genre d'écrit, au livre II de la *République* où Platon, avant de s'en prendre aux ombres menteuses du théâtre, avait expliqué qu'en une communauté bien ordonnée, chacun devait faire une seule chose et que les artisans n'avaient pas le temps d'être ailleurs que sur leur lieu de travail et de faire autre chose que le travail convenant aux (in) capacités que leur avait octroyées la nature.

Pour entendre l'histoire de ces deux visiteurs, il fallait donc brouiller les frontières entre l'histoire empirique et la philosophie pure, les frontières entre les disciplines et les hiérarchies entre les niveaux de discours. Il n'y avait pas d'un côté le récit des faits, de l'autre l'explication philosophique ou scientifique découvrant la raison de l'histoire ou la vérité cachée derrière. Il n'y avait pas les faits et leur interprétation. Il y avait deux manières de raconter une histoire. Et ce qu'il me revenait de faire était une œuvre de traduction, montrant comment ces récits de dimanches printaniers et les dialogues du philosophe se traduisaient mutuellement. Il fallait inventer l'idiome propre à cette traduction et à cette contre-traduction, quitte à ce que cet idiome demeure inintelligible à tous ceux qui demanderaient le sens de cette histoire, la réalité qui l'expliquait et la leçon qu'elle donnait pour l'action. Cet idiome, de fait, ne pouvait être lu que par ceux qui le traduiraient à partir de leur propre aventure intellectuelle.

Ce détour biographique me ramène au centre de mon propos. Ces histoires de frontières à traverser et de distribution des rôles à brouiller rencontrent en effet l'actualité de l'art contemporain où toutes les compétences artistiques spécifiques tendent à sortir de leur domaine propre et à échanger leurs places et leurs pouvoirs. Nous avons aujourd'hui du théâtre sans parole et de la danse parlée ; des installations et des performances en guise d'œuvres plastiques ; des projections vidéo transformées en cycles de fresques ; des photographies traitées en tableaux vivants ou peintures d'histoire ; de la sculpture métamorphosée en show multimédia, et autres combinaisons. Or il y a trois manières de comprendre et de pratiquer ce mélange des genres. Il y a celle qui réactualise la forme de l'œuvre d'art totale. Celle-ci était supposée être l'apothéose de l'art devenu vie. Elle

tend plutôt à être aujourd'hui celle de quelques égos artistiques surdimensionnés ou d'une forme d'hyper-activisme consumériste, sinon les deux à la fois. Il y a ensuite l'idée d'une hybridation des moyens de l'art propre à la réalité postmoderne de l'échange incessant des rôles et des identités, du réel et du virtuel, de l'organique et des prothèses mécaniques et informatiques. Cette seconde idée ne se distingue guère de la première dans ses conséquences. Elle conduit souvent à une autre forme d'abrutissement, qui utilise le brouillage des frontières et la confusion des rôles pour accroître l'effet de la performance sans questionner ses principes.

Reste une troisième manière qui ne vise plus l'amplification des effets mais la remise en cause du rapport cause-effet lui-même et du jeu des présuppositions qui soutient la logique de l'abrutissement. Face à l'hyper-théâtre qui veut transformer la représentation en présence et la passivité en activité, elle propose à l'inverse de révoquer le privilège de vitalité et de puissance communautaire accordé à la scène théâtrale pour la remettre sur un pied d'égalité avec la narration d'une histoire, la lecture d'un livre ou le regard posé sur une image. Elle propose en somme de la concevoir comme une nouvelle scène de l'égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres. Car dans toutes ces performances il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des performers déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte nouveau, auprès d'autres spectateurs. Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des

spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs.

Je suis conscient que de tout ceci il est possible de dire : des mots, encore et seulement des mots. Je ne l'entendrai pas comme une insulte. Nous avons entendu tant d'orateurs faisant passer leurs mots pour plus que des mots, pour la formule de l'entrée dans une vie nouvelle ; nous avons vu tant de représentations théâtrales prétendant être non plus des spectacles mais des cérémonies communautaires ; et même aujourd'hui, en dépit de tout le scepticisme « postmoderne » à l'égard du désir de changer la vie, nous voyons tant d'installations et de spectacles transformés en mystères religieux qu'il n'est pas nécessairement scandaleux d'entendre dire que des mots sont seulement des mots. Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons.