

RENCONTRES DE RENNES
STIEGLER - BAILLY - GUÉNOUN

Le théâtre, le peuple, la passion

Ouvrage réalisé avec le soutien
du Théâtre National de Bretagne – Rennes
et de la Ville de Rennes

© 2006, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 2-84681-170-9

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Une journée particulière :
Le théâtre, le peuple, la passion

avec
Bernard Stiegler
Jean-Christophe Bailly
Denis Guénoun

a eu lieu le 12 novembre 2005

dans le cadre du festival *Mettre en Scène*
du 8 au 19 novembre 2005

Cette journée a été organisée
par le Théâtre National de Bretagne – Rennes
(Centre Européen de Production Théâtrale et Chorégraphique)
avec le soutien du Ministère de la Culture, de la Ville de Rennes,
du Conseil Régional de Bretagne, de Rennes Métropole
et du Conseil Général d'Ille-et-Vilaine

Compte tenu de la durée de cette journée particulière (environ six heures), il a été malheureusement impossible de reproduire la totalité des conversations après les trois communications principales. Certaines paroles n'ont pas été retenues, soit pour des raisons techniques, soit pour des raisons de longueur, soit par la volonté des auteurs.

Le déroulement de cette journée s'est articulé en plusieurs temps : introduction par François Le Pillouër, communication du premier intervenant, conversations entre les trois intervenants, échanges avec la salle, puis le même schéma s'est reproduit avec le deuxième puis le troisième intervenant.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9
I. BERNARD STIEGLER	15
L'invention théâtrale du peuple	15
Réactions à l'intervention de Bernard Stiegler	47
II. JEAN-CHRISTOPHE BAILLY	61
Un jour mon prince viendra	61
Réactions à l'intervention de Jean-Christophe Bailly	83
III. DENIS GUÉNOUN	109
Théâtre, peuple, passion	109
Réactions à l'intervention de Denis Guénoun	125

AVANT-PROPOS

Une journée particulière : « Le théâtre, le peuple, la passion ».

L'intervention de Bernard Stiegler lors du colloque international « Mises en Scène du monde », proposé par le Théâtre National de Bretagne et Les Champs Libres – Rennes Métropole en novembre 2004 a suscité un grand intérêt.

Bernard Stiegler y appelait, en effet, à développer une politique et une économie industrielles de la culture européenne. Comment inventer, s'interrogeait-il, un nouveau modèle politique qui ne serait pas seulement le modèle de la communication, de la production et de leur mise en scène comme suppression de toute différence entre l'ordinaire et ce qui l'anime, le singulier ? Ce singulier dont le dictionnaire précise qu'il est un synonyme de l'extraordinaire.

J'ai poursuivi avec lui la réflexion et lui ai proposé, dans le cadre de Mettre en Scène 2005, d'approfondir ces questions au cours d'une journée composée de communications et de conversations. Bernard Stiegler a ainsi inauguré une sorte de « pas de trois » ; il a demandé à deux écrivains, Jean-Christophe Bailly et Denis Guénoun, de se joindre à lui pour préparer ce séminaire, ouvert au public, où seraient présents tous ceux que les questions artistiques et culturelles intéressent.

Ce « pas de trois » s'articule en trois modules équivalents : lecture d'une communication par l'un des intervenants, conversations avec les deux autres, échanges avec la salle.

La journée particulière est ainsi née, sous le titre choisi par Bernard Stiegler : « Le théâtre, le peuple, la passion ». Elle a eu lieu le 12 novembre 2005, dans la salle « Le Diapason » de l'Université de Rennes I, devant 350 personnes : metteurs en scène, chorégraphes, interprètes, chercheurs, directeurs de lieux, philosophes, sociologues, responsables politiques, spectateurs...

Aujourd'hui, le théâtre, la danse contemporaine et plus largement le spectacle vivant subissent de rudes épreuves. L'ultralibéralisme tend à imposer une manière de subsister qui ne va pas sans mettre à mal des pratiques artistiques où le politique et le poétique ont une part essentielle. Certains arts liés à une politique de l'esprit seraient ainsi peu à peu condamnés, « au nom du peuple », par certains grands décideurs ayant choisi d'ignorer la différence entre culture populaire et culture industrielle de masse. Le théâtre se verrait alors relégué au rang d'art mort, comme il y a des langues mortes. Mais ce peuple, que certains invoquent abusivement, quel est-il ? Quelles sont ses aspirations ? Et comment serait-il possible de parler autrement du théâtre, du peuple et des passions qu'ils suscitent ?

Au passage, des questions adjacentes sur les tarifs élevés, l'éducation artistique des enfants de toutes les classes sociales, l'accessibilité des spectacles, la formation du public, la démocratisation culturelle virtuelle ont été abordées.

Je tiens à remercier vivement Bernard Stiegler, Jean-Christophe Bailly et Denis Guénoun pour le travail théorique qu'ils ont effectué à cette occasion.

Mais le théâtre et la danse contemporaine ne sont pas les seuls à pâtir d'un libéralisme arrogant, brutal, contradictoire et destructeur. Ne faudrait-il pas analyser à leur tour les mutations et les conflits au sein de la presse écrite ? Et cela au point de se demander si certains grands décideurs peu éclairés n'auraient pas la volonté d'éroder l'éducation du jugement et de l'esprit critique ?

FRANÇOIS LE PILLOUËR
Directeur du Théâtre National de Bretagne – Rennes

Bernard Stiegler

L'INVENTION THÉÂTRALE DU PEUPLE

Pour Denis Podalydès

NON-LIEUX

Le théâtre, le peuple, la passion : tel est le titre que j'ai proposé à François Le Pillouër il y a presque un an pour l'organisation de cette journée. Je voulais ainsi faire écho à la question que pose Nicole Loraux dans *La Voix endeuillée* à propos de la tragédie, là où elle cite W. B. Stanford faisant l'hypothèse que le théâtre est moins, en Grèce, ce qui vise à « purger les passions » qu'à les réactiver.

C'est un propos d'une grande actualité – et j'ai été frappé d'entendre récemment Marcel Bozonnet me dire aussi l'importance à ses yeux de cet ouvrage. Les passions sont entre pulsion et désir (si souvent et malheureusement confondus), et la question de leur *catharsis* est celle de cette économie libidinale dont le théâtre est l'entreprise même, où l'enjeu serait moins de lutter contre le déchaînement des passions que contre la mort du désir lorsque, comme pulsions, elles exténuent la *philia*.

Les événements d'Avignon, cet été¹, et les émeutes qui *ont lieu* en ce moment dans ces *non-lieux* si exposés, en France, à ce qui constitue les fléaux de notre temps, ne sont évidemment pas sans rapport avec ces propos, et ils peuvent surdéterminer ce que l'on est capable d'entendre dans un tel titre, *Le théâtre, le peuple, la passion*. Sachez néanmoins que celui-ci fut choisi il y a presque un an, et non sous l'effet de notre actualité plus ou moins récente et dramatique.

AVOIR LIEU

J'appellerai *théâtre* un *passage à l'acte*, typique du processus d'individuation psychique et collective qui caractérise une société qui fut la nôtre, la société occidentale, et dont je crois qu'elle est et sera encore la nôtre *pour autant que nous saurons l'inventer à nouveau*, c'est-à-dire, précisément, la *poursuivre* comme ce processus d'individuation psychique et collective dont le théâtre est typiquement *le lieu, l'avoir-lieu*.

J'appellerai *peuple* ce qui se constitue du fait de ce passage à l'acte comme le public du théâtre qui *s'individue*, et comme profane – le *prophanes* désignant d'abord, en grec, ce qui est public.

J'appellerai *passion* ce qui anime ce peuple comme public qui peut donc passer à l'acte du fait de sa passion – dont le théâtre est la *projection*. Cette

1. Festival d'Avignon, 2005.

passion, qui est aussi une passivité primordiale, est cependant ce qui demande à passer à l'acte, et je pose que ce passage est celui de la *pulsion* au stade du *désir*. Le théâtre, comme passage à l'acte du peuple en tant que public, serait donc l'invention de son désir – et la trans-formation de ce qui est d'abord sa passivité pulsionnelle, c'est-à-dire son défaut, en ce que, par excellence, il le faut.

J'ajouterai enfin que cette passion, qui a bien des noms, se nomme aussi, dans l'*Éthique à Nicomaque*, la *philia*, c'est-à-dire l'affect de celui qui aime (*philein*), et que j'appelle pour cette raison *l'amate*.

Tout cela, cet *ensemble* que forment le théâtre, le peuple et la passion, et qui est en vérité un *processus*, je tenterai de le penser ici comme dispositifs d'une économie libidinale qui est par ailleurs devenue, et là est la difficulté à penser, l'organisation capitaliste, industrielle et mondiale du désir – mais en sorte que cette organisation est aussi la destruction de ce désir, c'est-à-dire l'indifférenciation des désirants, autrement dit leur anéantissement en tant que désirants. Bref, cette organisation est celle de l'indifférence – très paradoxale pour le capitalisme lui-même, et c'est pourquoi je crois, comme Patrick Artus, que *Le Capitalisme est en train de s'autodétruire*.

MANQUE DE PEUPLE

Que le peuple manque², comme on l'aura si souvent répété après un artiste qui fut un penseur de l'impression et de l'expression, et il n'y a là rien de fortuit, cela signifie que ce peuple est un *processus* : précisément le processus de ce que j'appelle, après Simondon, une individuation psychique et collective. Et que le peuple manque, cela signifie qu'il est donc littéralement une *invention* puisque bien qu'il manque, on en parle, et l'on parle en son nom. Je renvoie ici au texte de Jacques Derrida sur cette invention fabulaire qui permet de parler « au nom du peuple », tel Thomas Jefferson.

Le théâtre est un dispositif primordial de cette invention. *Primordial* veut dire ici qu'il faut *premièrement* le théâtre pour que le peuple s'invente – et comme ce qui manque. L'invention du peuple par le théâtre, c'est la constitution et l'individuation de ce que l'on appelle son public – ce public étant lui-même la citoyenneté de la cité comme espace public.

Que le nom de public ne plaise pas à tous, par exemple à Grotowski, je le comprends en ceci que Grotowski pose que le public n'est pas ce qui demeure égal à soi devant la scène, mais justement ce qui s'y individue avec ce que la scène individue. Je le comprends aussi en ce que je crois que Grotowski sent venir dans le public les *audiences* qui anéantissent

2. Je développe cette question du peuple qui manque et de ce que j'appelle l'*idéal du peuple* dans *La Télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Flammarion, 2006.

tout public. Reste que je crois qu'il faut conserver ce nom de public, qui est le fait du peuple qui manque, et parce qu'il signifie le devenir profane du rituel : public se dit en grec *prophanes*, et en rouvrant cette question, je poursuis donc celles que j'avais entamées l'an passé ici même.

Quant au contexte dans lequel nous parlons aujourd'hui, c'est le *populisme* – et un populisme *industriel*, bien plus que politique.

Le populisme en général, c'est la négation de ce fait, qui est aussi un droit, à savoir que le peuple fasse défaut. C'est un fait : le peuple fait défaut. Mais c'est aussi son droit : le peuple, c'est justement ce qui *est par défaut*, et là est son droit.

Le défaut du peuple est la nécessité du peuple – précisément en tant qu'il s'individue, et donc en tant qu'il est à lui-même son invention, l'invention de sa nécessité dans ce fait qu'il se fait défaut, et qu'il a bien des défauts. Le populisme *en général* est la négation des défauts du peuple, de ces défauts qu'il faut de ce fait même que le peuple fait défaut. Et tout en les niant, le populisme est la flatterie de ces défauts.

Le populisme industriel, c'est ce qui rend impossible que les défauts du peuple – comme réalité effective de ce fait que le peuple fasse défaut, et que ce fait soit aussi son droit – soient justement le principe dynamique de son individuation, de ce processus d'individuation psychique et collective qu'est ce défaut lorsqu'il se réalise comme ce qu'il faut.

Le peuple, c'est aussi ce qui indique une participation – et c'est justement cela que veut dire

Grotowski³. Or, le devenir industriel de l'économie libidinale est ce qui a – provisoirement, je le crois, je l'espère – suspendu la possibilité d'une telle participation. Cette participation, c'est par exemple celle de Marcel récitant *Phèdre* avec la Berma – et *jugeant* ainsi de son interprétation. C'est aussi celle de la Berma elle-même, et telle que, là est le théâtre même,

l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre⁴.

Cette participation, c'est aussi ce qui a une histoire, et ce qui devient impossible au terme de cette histoire, lorsque advient ce que j'ai appelé le tournant machinique de la sensibilité. Cette histoire, c'est une *généalogie du sensible* comme concrétisation de ce qui relève d'une *organologie générale*⁵.

C'est au terme de cette généalogie aboutissant donc à une perte de participation qui est aussi une perte d'individuation que le défaut de peuple donne un populisme industriel qui anéantit ce peuple : il n'y a plus, aujourd'hui, de culture populaire, contrairement à une fable tenace, mais une culture industrielle dans laquelle le peuple ne s'individue plus du tout et ne manque absolument pas. Et il ne peut donc pas y

3. La perte de participation est un court-circuit dans la transindividuation. Je développe ce point avec l'association « Ars industrialis » (www.arsindustrialis.org) dans *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, 2006, et dans *La Télécratie contre la démocratie*, op. cit. La question de la participation est également étudiée dans *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Galilée, 2005.

4. Denis Podalydès, *Scènes de la vie d'acteur*, Seuil/Archimbaud, 2006, p. 129.
5. *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, op. cit., p. 217 sq.

avoir non plus de théâtre populaire. La culture est devenue industrielle : la culture, ce sont les industries culturelles, et à celles-ci le peuple ne manque pas, et parce qu'elles n'en ont aucun besoin – tout au contraire.

Je parle de participation, et vous vous demandez peut-être en quoi le public qui se constitue en peuple dans le théâtre, en particulier le théâtre grec, participe à quelque chose. Réponse : il participe à sa propre individuation en *projetant* l'individuation du spectacle, sur la base du mécanisme de la projection que Freud décrit dans la *Métapsychologie*, mais il ne peut se projeter ainsi sur scène *que dans la mesure où il lit*. Le public du théâtre partage avec les acteurs et l'auteur une compétence qui est un savoir, le savoir-lire et le savoir-écrire, et qui fonde le *theorein*, c'est-à-dire la capacité à *voir selon une organisation de l'œil et du regard qui n'a strictement rien de naturel*.

Et c'est pourquoi il faut redire, après Aristote, avec Jean-Christophe Bailly et Denis Guénoun, que le spectacle est *mimēsthai* en ces deux sens solidairement où

dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dès ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations⁶.

6. *Poétique*, 1448 b 4-9.

Ce que reformule Philostrate l'Aîné en posant que celui qui regarde un tableau doit avoir aussi la faculté d'imiter⁷,

Et c'est également le sens de cette affirmation bien connue de Joseph Beuys :

Tout homme est un artiste.

Mais je préciserai : en puissance, et non en acte. Comme tout homme est philosophe en puissance, ce pourquoi le philosophe en acte peut s'adresser à lui, et par où, justement, il peut *faire* peuple. Or, l'*organisation lettrée du regard* qui organise aussi bien le *mimethai* politiquement populaire, le *demos*, est la base même de la constitution de ce peuple *strictement* entendu comme *demos*.

Chez les Grecs autrement dit, le peuple n'est pas le populaire au sens où nous l'entendons aujourd'hui, nous, hommes du XXI^e siècle, tard venus, comme dit Nietzsche, c'est-à-dire après la Révolution française et la révolution industrielle, et après les concepts plus anciens de nation et de droit à l'autodétermination, le peuple étant alors constitué des habitants de ces nations, et par où le concept de peuple devient celui de ceux qui n'ont rien, qui plus tard n'auront plus rien à perdre, et qui, bien que n'ayant rien, et se faisant en cela défaut, ont droit à quelque chose – ce qui n'est pas encore le prolétariat et qui n'est plus la plèbe.

7. *Vie d'Apollonios de Tyane*, II, 22.

Le peuple est ici *ce qui n'est pas le monde des clercs* et, de ce point de vue là, ce qui est populaire dans la stricte mesure où cela *n'est pas savant* – même si bientôt, et par exemple avec Condorcet, c'est ce qui va revendiquer un droit de savoir, un droit aujourd'hui très gravement lésé.

DU PUBLIC À L'AUDIENCE

Aujourd'hui il n'y a plus de musique populaire à proprement parler, mais une musique industrielle face à laquelle toutes pratiques ont disparu : c'est la pratique qui est populaire, et non la « réception ». Le populaire, et l'idée même de théâtre populaire, ou de musique populaire, d'art populaire, et même de peuple, en règle générale, sont devenus problématiques, comme le soulignait tout récemment Robert Abirached. On n'emploie plus ces mots-là spontanément et sans réserve. Le peuple, qui est institué, c'est ce que le populisme destitue et même prostitue en niant qu'il manque et fasse en cela défaut, c'est-à-dire s'individue. Ce n'est plus alors simplement le peuple qui manque, mais le public, qui désigne cette fois-ci une donnée quantifiable, et qui devient en cela *audience*.

La musique populaire fut inventée dans son opposition à la musique savante. Mais la musique savante n'était possible que dans sa *composition* avec la musique populaire, et non par opposition à une telle popularité de la musique. La musique savante est apparue à une époque où il existait des musiques