

Collection
« *Expériences philosophiques* »

dirigée par Denis Guénoun
avec la collaboration de Nicolas Doutey

E. LACLAU ET C. MOUFFE
Hégémonie et stratégie socialiste
(traduit par Julien Abriel)

F.-D. SEBBAH
Lévinas et le contemporain

JUDITH BUTLER • MICHEL DEGUY
THOMAS DOMMANGE • DENIS GUÉNOUN
SARAH KAY • BERNARD STIEGLER
MARCELLO VITALI ROSATI

Pourquoi des théories ?

Présentation

Pour sa première année d'existence¹, le Groupe de Recherches Théoriques de l'université Paris-Sorbonne a voulu interroger la notion même de théorie, en particulier dans l'usage qu'en font les lettres, la philosophie, les sciences humaines.

En effet cette notion, qui avait connu une extraordinaire faveur il y a quelques décennies, au point qu'une véritable manie théoricienne avait semblé s'emparer des littéraires, des historiens, des juristes, des philosophes et de quelques autres, est entrée, de façon tout aussi subite et quasi-symétrique, dans le cycle d'un vertigineux discrédit. C'est au moins le cas en France, pays qui avait joué un grand rôle dans la ferveur théoricienne, grâce à l'inventivité de bon nombre de ses penseurs dits « structuralistes », et qui par contrecoup a fait porter l'opprobre sur le théorique avec aussi peu de modération, comme s'il avait fallu expier un péché sous la coulpe. La situation est différente dans d'autres espaces : en sciences,

© 2009, 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 978-2-84681-244-3

1. 2006-2007. Dans cette phase initiale, le GRT a bénéficié du soutien de l'École Doctorale III (Littératures française et comparée) de l'université Paris-Sorbonne, et de l'Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Georges Pompidou, ainsi que de la collaboration active du groupe Fabula. Ce programme a été dirigé par Denis Guénoun (Paris IV) et coordonné par Johann Holland (CNRS, Compiègne).

bien sûr, où l'on continue, par la force des choses, à théoriser intensément, jusqu'à produire de véritables feux d'artifices d'inventions de formes, de modèles, de schémas et de figures², ou dans d'autres pays et continents, dans lesquels la pratique théorique ne cesse d'être considérée comme une forte nécessité.

Le GRT a donc voulu adresser à quelques chercheurs la question de la légitimité de la production théorique, en leur proposant d'y répondre, selon leur choix, de deux manières : ou bien en s'attaquant à la question elle-même, dans toute sa généralité, ou bien en prenant l'exemple de leurs propres recherches, au point de leur avancement présent (et donc de leur incertitude maximale), afin de montrer, sur pièces, l'usage qu'ils font des modèles et des dispositifs théoriques. Il faut reconnaître que, dans les exposés qu'on va lire, la plupart ont plutôt choisi la deuxième formule – préférant sans doute la valeur de l'exemple, et de la « pratique théorique », à une hyper-théorisation (en l'occurrence : une méta-théorisation) dont les dangers, et peut-être la vanité, restent encore dans bien des esprits.

C'est le travail de cette première « saison » que nous avons le plaisir de proposer ci-dessous, dans l'ordre où ces conférences ont été prononcées en Sorbonne³, et dans l'espoir de poser ainsi un jalon

en vue d'une redéfinition de l'enjeu de la pensée formelle, et de sa nécessité (ou pas) pour la formulation des questions que nous adresse le monde qui se reconfigure devant nous, et en nous.

Denis Guénoun

2. Cf. par ex. Brian Greene, *L'Univers élégant* (1999), Paris, Laffont, 2000. L'ambition du Groupe de Recherches Théoriques, qui a commencé de se concrétiser dans les années suivantes (en particulier grâce à la collaboration avec le laboratoire COSTECH de l'Université de Technologie de Compiègne), est de favoriser l'échange avec des chercheurs travaillant dans les sciences mathématiques, physiques, naturelles ou de l'information.

3. À l'exception de celle de Jean-Baptiste Brenet, qui n'a pas souhaité reprendre sous forme écrite sa conférence « Averroès et l'intelligence collective », prononcée le 13 mars 2007.

DENIS GUÉNOUN

*Dramaturgie du football et question nationale*¹

Le Groupe de Recherches Théoriques demande aux chercheurs de présenter ici une question survenant au cours de leur travail, en un point actuel de leur recherche – c'est-à-dire, donc, en un des points de plus vive indécision ou incertitude. Je voudrais évoquer pour ma part un réseau d'interrogations liées à l'investigation dramaturgique, à partir de cette question : quel est le rapport entre la « dramaturgie » d'une partie de football et son pouvoir de captation de l'attention collective ? Et, en conséquence, quel lien peut être exploré entre cette captation elle-même et la force avérée du foot comme embrayeur des passions nationales ?

*

Commençons par rappeler certains instruments utilisés pour cette analyse. Il nous faut caractériser, de façon comparative, le récit, le drame, et le match.

Denis Guénoun, essayiste et homme de théâtre, professeur à l'université Paris-Sorbonne. Parmi ses publications récentes, on peut citer Après la révolution (Belin, 2003) et Actions et acteurs (Belin, 2005).

1. Conférence donnée le 26 septembre 2006.

Je supposerai acceptable, en gros, le silhouettage suivant : *tout récit est l'exposition d'un processus dans lequel un agent ou un groupe d'agents solidaires (A) agit pour atteindre un but, et voit cette action entravée par une série d'obstacles qui retardent, ou empêchent, la réalisation de l'objectif*². C'est une définition vectorielle, qui pose que le récit a un sens, une polarité constitutive, dont l'expression peut être topique ou graphique, et qui détermine essentiellement sa structure. Remarquons que cette définition associe unitairement un agent et une action : elle n'admet donc, à strictement parler, ni la priorité foncière attribuée par la pensée classique à l'action sur les caractères³ ni, symétriquement, celle du personnage sur l'intrigue⁴.

À partir de cela, je voudrais poser l'hypothèse suivante : *le drame est un récit où les obstacles à la réalisation de l'objectif par l'agent (A) proviennent exclusivement ou principalement de l'action d'un autre agent (B)*. Cette manière de concevoir le drame procède de Hegel, et de sa réélaboration par Peter Szondi. On se souvient en effet que pour Hegel⁵, le

2. Cf. les théorisations devenues canoniques dans ce domaine : par exemple R. Barthes *et alii*, *Communications 8, L'analyse structurale des récits*, Paris, Le Seuil, 1966 ; V. Propp, *Morphologie du conte* (1928), Paris, Le Seuil, 1965 pour la traduction française, et *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, éd. T. Todorov, Paris, Le Seuil, 1965. Tous ces volumes repris en poche dans la collection Points/Seuil.

3. Par exemple par Aristote, *Poétique*, 6, 1450 a 15-20. Au moins tant que l'on s'en tient à une définition fonctionnelle, ou actancielle des caractères : la thèse aristotélicienne retrouve sa validité par rapport à tout remplissage substantiel de l'*éthos* du personnage, aux traits psychiques, physiques, historiques qui viendraient l'étoffer, qui restent en effet seconds par rapport à la structure vectorielle de l'intrigue.

4. Revendiquée par les romantiques allemands, par exemple Lenz (cf. « Notes sur le théâtre », dans *Théâtre*, Paris, L'Arche, coll. « Travaux » 21, 1972, p. 27 sq.).

5. Hegel, *Cours d'esthétique*, III, 3, 3, III, C, Paris, Aubier, t. III, 1997, p. 302-303 (trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenk). *Esthétique*, Paris, Le Livre de Poche, t. II, 1997, p. 487-488 (trad. C. Bénard, B. Timmermans, P. Zaccaria).

drame prend place dans la tripartition des genres poétiques, comme une synthèse, une relève de l'opposition entre l'épique et le lyrique. Pour lui, l'épopée, le récit initial, présente le monde dans son extériorité, son objectivité. À l'opposé, la poésie lyrique expose l'intériorité du moi. Le drame opère donc une composition et un dépassement de cette divergence première entre objectif et subjectif, entre extériorité et intériorité, entre le monde et le *je*. Surgit alors la question de savoir comment procède au juste cette synthèse : j'ai toujours été tenté d'en proposer la formulation suivante, qui en propres termes ne se trouve pas dans Hegel. Si le drame dépasse l'opposition entre la présentation du monde et l'exposition d'une intériorité, c'est en tant que, dans le drame, le monde ne se présente devant le sujet que comme surgissement d'un ou de plusieurs autres sujets. Le monde du drame est tissé de consciences. Le drame n'est pas à son aise dans l'exposition du donné physique ou naturel : il ne sait pas bien montrer les grands espaces, les montagnes, les mers, les armées. Il droit truquer, biaiser, ruser pour cela. C'est ce qui a fasciné tant d'hommes de théâtre lors de l'apparition du cinéma : cette aptitude neuve à présenter le spectacle du monde dans son panorama paysager – montagnes et déserts, chevaux, mouvement, courses, tempêtes. Et les armées, les techniques, les détails autant que le global – capacité où il savait rivaliser avec la peinture, en y ajoutant sa cinétique propre. Dans le drame, le monde ne paraît que sous la forme d'interlocuteurs. La forme dramatique se réduit à cet « entreparlement » des acteurs, et où le monde devant le sujet prend la figure d'autres

sujets qui l'entendent, et lui répondent. Szondi l'a génialement pointé, en indiquant que « l'audace spirituelle » (*geistige Wagnis*) exprimée par l'invention du drame tient tout entière au fait de « construire la substance de l'œuvre [...] par la seule reproduction des relations interhumaines⁶ ». Le drame produit ainsi une synthèse très singulière entre subjectivité et objectivité : l'objectif n'y est que la manifestation, l'apparition là-devant, la levée face au sujet d'autres sujets d'action et de langage.

C'est cette pensée hégéliano-szondienne que je transpose dans la position comparative du drame et du récit. Si le récit a cette forme vectorielle, où un agent agit en direction d'un but en rencontrant des obstacles, ceux-ci peuvent être de diverses natures : adversités physiques (tempêtes, duretés de climat, interposition de végétaux ou de bêtes – naufrages, forêts, maladies, attaques de fauves, etc.) ; ou empêchements dus au hasard et à son absurdité (rencontres fortuites, croisements accidentels des vies ou des actions, chutes de pierres ou de tuiles, aléas historiques) – c'est-à-dire des obstacles objectifs, procédant de la mondanité du monde. Le récit utilise alors la ressource épique, comme telle. On peut concevoir aussi un récit usant du matériau lyrique, où les obstacles viennent du moi et de sa pure intériorité. Le drame, lui, fait autre chose : il sélectionne les obstacles, et ne retient que ceux qui procèdent de l'action contraire d'un ou de plusieurs agents. Dramatiser, ce serait cela (même dans un récit, roman ou chronique historique) : configurer tout obstacle

6. P. Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 13 (trad. P. Pavis avec la collaboration de J. et M. Bollack).

dans l'opposition de devenirs subjectifs posés face à face. La dramatisation est cette lecture de l'expérience humaine comme affrontement de sujets s'apparaissant l'un à l'autre, ou les uns aux autres, dans cette opposition.

Une question connexe apparaît donc, on le voit : y a-t-il, dans cette structure, plusieurs sujets en cause, ou nécessairement deux, comme notre formule (A et B) le laisse plutôt entendre ? C'est un point essentiel de la théorie du drame. Si, comme Hegel y insiste sans cesse⁷ (tout comme l'opinion critique courante), cette mise en présence des sujets prend prioritairement la forme du conflit, cet affrontement lui-même induit la structure d'un face-à-face, et donc une dualité des sujets dans leurs positions contraires. Le choc des armées, la lutte des combattants, l'inimitié des ennemis, toutes ces formes de l'obstacle en mode frontal semblent induire que l'opposition, et donc la dramatisation qu'elle modalise, privilégient la structure duelle plutôt que la dispersion du multiple⁸. Peut-être le drame porte-t-il toujours le souvenir d'une guerre, avec la binarité adverse des deux « camps » – alliances comprises –, et peut-être la multiplicité figure-t-elle au contraire *l'a priori* d'un schème de paix.

7. Hegel, *Cours d'esthétique*, III, 3, C, III, 1, b, α, γγ (*sic*), *op. cit.*, t. III, p. 458-459 ; *Esthétique*, *op. cit.*, t. II, p. 630-631.

8. Il va de soi que cette structure duelle n'oppose pas nécessairement deux individus, mais deux fonctions du face-à-face : ce peuvent être deux groupes solidaires, ou un individu et un groupe, etc. On peut noter que cela complexifie le rapport avec le « monde » issu de la relation épique (les obstacles naturels peuvent être dramatisés, subjectivés – animaux, forces naturelles ou même hasard pouvant être reconfigurés en ennemis, et donc en sujets de l'affrontement), et même avec le poème lyrique, les forces intérieures pouvant, elles aussi, être posées comme des sujets, donc des individualités adverses (l'homme luttant contre ses instincts, ses désirs, alors dramatiquement opposés à lui, etc.).

Dans cette hypothèse, le drame devient un sous-ensemble de la catégorie plus large des récits. Pas de drame qui ne soit narratif – et sa spécification se révèle double : *a)* d'une part, dans le drame, l'intégralité des obstacles rencontrés par l'agent provient de l'action d'un autre agent, ou groupe d'agents ; *b)* cette collision ou conflictualité des sujets adverses incline à prendre la forme du dialogue – mais il existe assurément des dramatisations narratives, musicales, ou silencieuses. Il en résulte une conséquence de grande portée : que la dramatisation, comme le récit dont elle est une espèce, est vectorisée, et donc qu'elle a un sens, une orientation, une direction subjective. *Il y a un sujet du drame*, et ainsi, fonctionnellement, une sorte de « personnage principal » ou de force vectrice dont le drame prend en charge le combat, les épreuves, et assume l'objectif. Pas d'impersonnalité du drame, pas de structure formelle sans polarité, sans finalité subjective ⁹.

On peut dès lors aborder la structure du match. Celui-ci semble endosser toutes les caractéristiques formelles du drame – et donc du récit : chaque équipe veut atteindre un but (c'est le cas de le dire) et rencontre une série d'obstacles qui entravent cette « réalisation », comme dit la langue des commentateurs. Il est parfaitement clair – plus qu'ailleurs, même – que ces obstacles procèdent de l'action d'un autre sujet, l'équipe adverse, qui s'affronte à la première, puisque sur le terrain s'institue l'identité stricte de l'avance de l'une avec la difficulté pour l'autre. Le caractère dramatique du match semble

⁹ Cf. Hegel, *Cours d'esthétique*, III, 3, 3, C, III, 1, a, β, *op. cit.*, t. III, p. 451-453 ; *Esthétique*, *op. cit.*, t. II, p. 624-626.

donc particulièrement net. Or, en ce point de l'examen, un élément fondamental lui fait encore défaut. La symétrie, la réversibilité complète de la structure, son équilibre formel parfait, laissent absente la détermination du vecteur : dans l'équilibre structural, le choix de l'agent, ou du groupe d'agents, reste flottant. Et cette orientation, ce fléchage interne, nous l'avons dit, fonctionne comme opérateur fondamental du récit, comme porteur de sa dynamique – cette polarité, selon notre schéma, valant tout autant pour le drame. Pour dramatiser pleinement le match, il faut donc lui ajouter ce déséquilibre : poser l'équipe qui sera investie de valeur positive, et qui fonctionnera comme agent A, comme axe porteur de la narration. Mais cette mise en polarité, cette désymétrisation de la partie, la structure du match ne peut pas la produire, car ce serait violer la règle qui institue l'égalité entre les deux équipes. *Seul le public le peut*. Pour le public, l'opération de dramatisation consiste donc à *choisir son camp*. On dit souvent (et on remarque dans les grandes compétitions) qu'il est difficile de trouver de l'intérêt, voire de prendre du plaisir, comme spectateur d'un match sans décider *pour qui on est*. C'est ce choix qui fonctionne comme opérateur de dramatisation, et donc comme transformation du match, structure formelle équilibrée, en authentique récit.

S'éclaire alors, peut-être, quelque chose du pouvoir de captation du match sur les passions spectrales : en effet, le match s'offre comme dispositif symétrique, mais pour engendrer du plaisir spectateur, il appelle, et donc produit, de la prise de parti. Le match demande du parti pris pour se transformer en récit, par l'intermédiaire de sa dramatisation

– c’est pourquoi chaque spectateur, devant sa télé et plus encore au stade, se sent convoqué à décider de son camp, même s’il assiste à un match dont les deux équipes lui sont lointaines (finale de compétition entre deux pays éloignés, ou entre deux clubs peu chargés d’affect pour lui). Ce n’est pas le parti pris qui conduit à choisir son camp dans le match : c’est la structure *en appel* du match qui produit du parti pris. Plus : le spectacle du sport (par exemple : la retransmission télévisée des compétitions) affiche et surjoue l’engagement dans ces récits adverses, par les banderoles, les clameurs ou les chants, le port des couleurs, et incite à s’y conformer, ou à les rejoindre. La structure équilibrée de la partie est un embrayeur d’identification – identification non à l’équipe, mais au camp : dire « je suis pour telle équipe », c’est se situer d’un côté de cette symétrie, la déséquilibrer, lui donner la vectorisation qui formellement lui manque, et engager la narration constructrice qui fera de la compétition une histoire épique ou dramatique. C’est, au sens strict, dramatiser le match¹⁰.

10. Il faut alors se demander pourquoi le football semble avoir une puissance d’entraînement « populaire » supérieure à celle d’autres sports (où elle existe aussi : rugby, tennis, hockey sur glace, etc.). Sur ce point, d’excellentes études ont fait avancer l’analyse de la structure propre de la partie, en particulier de son taux « d’instabilité », c’est-à-dire du pourcentage de temps dans un match où le résultat peut être renversé par un prochain but (*peripeteia* ou *metabasis* au sens tragique) – le sort des équipes restant ainsi menacé d’inversion, et donc le *suspense* maintenu. Ce taux est nettement supérieur dans le football par rapport à d’autres sports. Voir en particulier P. Clanché, *Communications*, « Football, instabilité et passion », « Le spectacle du sport », dir. G. Vigarello et B. Leconte, n° 67, 1998, Paris, Le Seuil, p. 9-23.

*

Essayons maintenant d’indiquer pourquoi cette capacité d’embrayage ou de déclenchement des partis pris peut jouer un rôle dans le jeu planétaire des identifications nationales.

L’appétit du capitalisme mondial pour l’organisation du spectacle sportif est patent : de très grandes entreprises en sont devenues les ordonnatrices, s’en sont peu à peu assuré l’exclusivité – le spectacle mondial du sport est désormais entre leurs mains, plus qu’entre celles des pouvoirs publics ou des associations. Les entreprises capitalistes s’intéressent de près aux principales compétitions, pour des raisons multiples : en tant que « marché » (engagements de fonds, de recettes considérables, énormes effets latéraux) et, ceci conditionnant cela, du fait de la place du sport dans l’économie mondiale des images. Comme on sait, la circulation des images est désormais très difficile, non seulement à dissocier, mais même à distinguer, de la circulation générale des marchandises : parce que les images sont des marchandises, particulièrement importantes, mais aussi – surtout – parce que toutes les marchandises sont des images, depuis toujours en un sens, mais de plus en plus radicalement. La valeur-image de la marchandise construit un lien modifié entre sa valeur d’échange et sa valeur d’usage : avec sa valeur d’échange, parce que l’image de la marchandise, l’image-marchandise est de plus en plus cela même qui est échangé, le contenu et l’objet de l’échange marchand ; avec sa valeur d’usage, parce que le « besoin » qui est censé porter ou fonder celle-ci

TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
DENIS GUÉNOUN	
Dramaturgie du football et question nationale	11
MARCELLO VITALI ROSATI	
Réflexions pour une resémantisation du concept de virtuel	31
BERNARD STIEGLER	
Devenir ceux que nous sommes	57
SARAH KAY	
La poésie, la vérité, et le sujet supposé savoir	87
THOMAS DOMMANGE	
Pourquoi une théorie de l'espace musical ?	113
MICHEL DEGUY	
Poétique & théorie	153
JUDITH BUTLER	
La question de la non-violence	195