

# La fin de la démocratie ?

Un cycle de débats conçu et animé par Gérard Garutti  
organisé par la Fabrique des Idées du Théâtre National Populaire  
en résonance à *Coriolan* de Shakespeare mis en scène par Christian Schiaretti

avec

Alexandre **Adler**  
Jean-Marie **Apostolidès**  
Alain **Badiou**  
Étienne **Balibar**  
Alexandre **Escudier**  
Geneviève **Fraisse**  
Gérald **Garutti**  
Jean **Gillibert**  
Marc **Goldberg**  
Jean-Louis **Hourdin**  
Blandine **Kriegel**  
Dominique **Reynié**  
Christian **Schiaretti**  
Jean-Pierre **Siméon**  
Jean-Pierre **Vincent**

*Cinq tables rondes réalisées du 8 au 13 décembre 2008  
en partenariat avec l'Université de Chicago à Paris,  
la Cité Internationale (Collège Franco-Britannique)  
et le Théâtre Nanterre-Amandiers*

**autour du spectacle *Coriolan* de Shakespeare**  
*présenté au TNP puis au Théâtre Nanterre-Amandiers du 21 novembre au 19 décembre 2008*  
*Prix du Syndicat de la Critique du meilleur spectacle*  
*Molière du meilleur spectacle du théâtre public*  
*Molière de la meilleure mise en scène*  
*Molière du meilleur comédien dans un second rôle*

## Sommaire

### Préambule

Argument  
Programme  
Contexte  
Ouverture

### Introduction par Gérald Garutti

Tragique démocratie  
La démocratie en question  
Introduction à la Résonance

## I. Le pire régime

### Introduction : une brève histoire de la démocratie.

Pierre Manent

#### 1. Pourquoi la démocratie ?

Blandine Kriegel, Pierre Manent, Jean-Pierre Vincent. Animé par Alexandre Escudier.

#### 2. Le régime des crises.

Alexandre Adler, Etienne Balibar, Jean-Louis Hourdin. Animé par Gérald Garutti.

## II. Le règne de la représentation

### Introduction : représentation théâtrale et représentation politique.

Jean-Marie Apostolidès

#### 3. Le pouvoir en représentation.

Jean-Marie Apostolidès, Geneviève Fraisse, Dominique Reynié, Jean-Pierre Siméon.  
Animé par Gérald Garutti.

## III. Le héros et la masse

#### 4. Qu'est-ce qu'un héros ?

Jean Gillibert, Marc Goldberg, Christian Schiaretti. Animé par Gérald Garutti.

#### 5. La dégénérescence du héros.

Alain Badiou. Dialogue par Gérald Garutti.

# Préambule

## Argument

Comment vivre ensemble malgré les différences et les différents ? La démocratie est-elle le pire des régimes à l'exception de tous les autres ? N'avons-nous le choix qu'entre la démagogie des tribuns et la tyrannie des hommes forts ? Faut-il préférer la sécurité à la liberté, et l'ordre à la justice ? Autant de problèmes abordés par Shakespeare dans son ultime tragédie, *Coriolan*. Située dans la Rome républicaine balbutiante (-488), écrite dans l'Angleterre moderne naissante (1607), cette pièce expose des enjeux d'une déchirante actualité pour nos démocraties en souffrance. Elle en exprime les conflits inexpiables, les déséquilibres perpétuels et les contradictions vertigineuses. À partir de *Coriolan*, sont ainsi interrogés ici les fondements et les fins, les failles et les crises de la démocratie actuelle, en cinq tables rondes et en trois moments : le pire régime, le règne de la représentation, le héros et la masse.

Dans *Coriolan*, Rome oscille entre trois régimes décadents : une démocratie rêvée qui vire à la démagogie, une aristocratie effective mâtinée d'oligarchie militaire, une pente tyrannique qui rappelle la monarchie exécrée. Dans sa démesure élitiste et son refus de jouer la comédie du pouvoir démocratique, le héros éponyme s'avère incapable de convertir son triomphe militaire en suprématie politique - ignorant que la politique est la continuation de la guerre par d'autres moyens. Cette crise ouvre béantes toutes les failles et plaies du régime démocratique : guerre civile latente, lutte des classes exacerbée, crise perpétuelle, instabilité permanente, bestiaire fratricide, dissension infinie, impossible concorde civile, corruption fatale, dissension infinie, salut par l'impérialisme, expulsion du héros, bureaucratie désenchantée, et règne ultime de la représentation.

Autant d'enjeux abordés au fil de ces débats sur « La fin de la démocratie ? » conçus par La Fabrique des Idées du TNP, et retranscrits ici le plus fidèlement possible et presque toujours *verbatim*, en préservant au maximum la forme originelle de l'oral, dans le strict respect des propos tenus sur le moment et sans aucune forme de réécriture autre que celle exigée par le passage à l'écrit.

## Programme

### 1. Le pire régime

*Lundi 8 décembre de 14h à 19h30 à la Cité Internationale Universitaire de Paris (Collège Franco-Britannique)*

- 14h00-14h45 : **Coriolan ou la démocratie en question**  
par **Gérald Garutti**, dramaturge
- 14h45-15h15 : **Une brève histoire de la démocratie**  
par **Pierre Manent**, politologue
- 15h15-17h15 : **Pourquoi la démocratie ?**  
avec **Blandine Kriegel**, philosophe, **Pierre Manent**, politologue, et **Jean-Pierre Vincent**, metteur en scène. Animé par Alexandre Escudier.
- 17h30-19h30 : **Le régime des crises**  
avec **Alexandre Adler**, historien, **Etienne Balibar**, philosophe, et **Jean-Louis Hourdin**, metteur en scène. Animé par Gérald Garutti.

### 2. Le règne de la représentation

*Mercredi 10 décembre de 14h à 17h, à la Cité Internationale Universitaire de Paris (Collège Franco-Britannique)*

- 14h00-15h00 : **Représentation politique et représentation théâtrale**  
par **Jean-Marie Apostolidès**, historien de la littérature.
- 15h00-17h00 : **Le pouvoir en représentation**  
avec **Jean-Marie Apostolidès**, historien de la littérature, **Geneviève Fraisse**, philosophe, **Dominique Reynié**, politologue, et **Jean-Pierre Siméon**, poète. Animé par Gérald Garutti.

### 3. Le héros et la masse

*Samedi 13 décembre de 13h à 18h au Théâtre Nanterre-Amandiers*

- 13h00-13h30 : **Le héros impossible**
- 13h30-15h30 : **Qu'est-ce qu'un héros ?**  
avec **Jean Gillibert**, écrivain et homme de théâtre, **Marc Goldberg**, auteur et metteur en scène, et **Christian Schiaretti**, metteur en scène. Animé par Gérald Garutti.
- 16h00-18h00 : **La dégénérescence du héros**  
par **Alain Badiou**, philosophe. Animé par Gérald Garutti.

## Contexte

### Le cadre : la Fabrique des Idées du Théâtre National Populaire

Au coeur du texte palpité un sens. Au creuset de la scène se réalise un monde. À la croisée du spectacle se forge une assemblée. Mettre en scène ? C'est mettre au jour, en voix et en corps. C'est mettre en question. Et mettre en commun. Quoi ? Une oeuvre, fruit du « *travail du poète* », cet « *ouvrage d'un regard* » qui consiste à « *veiller* » et à « *appeler* », comme l'évoque le poète Philippe Jaccottet. Éveiller, évoquer, expliquer, questionner : **la Fabrique des idées** propose ainsi d'explorer les enjeux d'oeuvres créées au Théâtre National Populaire (TNP-Villeurbanne) afin d'éclairer leurs sens et d'interroger les problèmes qu'elles soulèvent. « *Fabrique* » : artisanat autant qu'art, le théâtre se conçoit et se construit. « *Idées* » : la parole théâtrale vibre d'une pensée en débats où s'expriment notions et tensions essentielles. Croisant théâtre, arts, histoire, politique et philosophie, **la Fabrique des idées** vise l'intelligibilité pour tous alliée à l'acuité de la réflexion. Passeur de sens, foyer d'un gai savoir, esprit en partage : telle se voudrait la Fabrique de idées, dirigée et animée par Gérald Garutti, dramaturge du TNP, directeur du département Théâtre et Politique à Sciences Po Paris et du département Arts et Humanités à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre.

### L'événement : une Résonance

La Fabrique des idées organise chaque année des « Résonances » autour des spectacles créés au TNP. À partir d'une oeuvre, une Résonance déploie une question cruciale pour ouvrir un espace de débat. À son propos se rencontrent des intellectuels et artistes, universitaires et gens de théâtre, acteurs de la pensée et artisans de la scène. Ces invités dialoguent autour d'un enjeu commun, d'intérêt général, manifestement essentiel, et à l'évidente actualité – enjeu qui résonne depuis le texte jusqu'au plateau, jusqu'au coeur de la Cité, jusqu'à nous. Conférer à une pièce toute sa résonance pour donner à penser, à dialoguer et à critiquer, à s'interroger et à s'étonner, voilà ce que visent ces moments de rencontre. Chaque Résonance se compose de trois à quatre séances, et, selon les cas, de conférences, d'entretiens, de tables rondes, de lectures, ou de toute autre forme dialectique ou dramatique, à même de favoriser la réflexion et l'échange.

### L'historique : deux autres Résonances

Outre *Coriolan*, ont déjà fait l'objet de Résonances deux autres pièces et spectacles du TNP (mise en scène de Christian Schiaretti, dramaturgie de Gérald Garutti).

#### - Quels héros l'Histoire se choisit-elle ?

Quatre débats en résonance à *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon d'après Sophocle. Animés par Gérald Garutti.

1. Les héros font-ils l'Histoire ? Laure Adler, Jean Bollack.
2. Des héros trop humains. Régis Debray, Jean-Pierre Siméon, Laurent Terzieff.
3. Fin des héros ou métamorphoses de l'héroïsme. Jean-Marie Apostolidès, Myriam Revault d'Allonnes, Tzvetan Todorov.
4. Le héros imaginaire. Alain Finkielkraut, Thomas Pavel, Christian Schiaretti.

Du 10 au 20 octobre 2009. TNP, Odéon-Théâtre de l'Europe, University of Chicago Center in Paris, Sciences Po, Université Paris VII.

#### - Le capitalisme en révolution.

Trois débats en résonance à *Par-dessus bord* de Michel Vinaver.

Animés par Gérald Garutti.

1. L'art est-il soluble dans le capitalisme ? Arnaud Catrine, Nicolas Klotz, Michel Vinaver.
2. Le capitalisme, une révolution culturelle. Luc Boltanski, Bruno Karsenti, Michel Vinaver.
3. Le capitalisme, une économie-monde. Anousheh Karvar, Philippe Chevenière, Christian Schiaretti

Juin 2008. TNP, Théâtre National de la Colline, Sciences Po.

## Ouverture de la Résonance

SYLVAIN TARSOT-GILLERY : Nous avons plaisir à vous accueillir au Collège Franco-Britannique, au Club des Chercheurs. La Cité internationale est souvent perçue comme un lieu d'hébergement d'étudiants et de chercheurs. Or elle est bien plus que cela. A destination des gens de théâtre présents aujourd'hui, la Cité internationale est aussi associée à son théâtre, qui a su depuis de nombreuses années trouver une place tout à fait originale et singulière dans le paysage théâtral parisien. Nous avons aujourd'hui le plaisir d'accueillir cette manifestation organisée avec des théâtres : le Théâtre National Populaire et le Théâtre des Amandiers, ainsi qu'avec des institutions universitaires : Sciences Po et l'Université de Chicago à Paris, avec laquelle nous avons un partenariat qui nous vaut le plaisir de pouvoir être associés à cette manifestation.

FRANÇOISE MELTZER : Il est intéressant, pour nous qui vivons aux Etats-Unis, de participer à un colloque intitulé « La fin de la démocratie ? » alors que nous pensons que ce n'est que le début. Notre centre parisien de l'Université de Chicago, que je dirige, a quatre raisons d'être. Nous accueillons d'abord des étudiants que nous appelons les sous-gradués, qui viennent pendant un trimestre ou éventuellement toute l'année, pour suivre des cours au centre avec des professeurs de Chicago. Deuxièmement, nous avons des bureaux pour nos étudiants doctorants qui font leurs recherches ici, suivent des cours, et enseignent. Troisièmement, nous sommes un lieu accueillant des colloques, souvent inspirés par nos propres professeurs mais aussi par des personnes extérieures. Quatrièmement, nous avons un lieu de rencontre destiné à nos anciens étudiants. Merci encore à la Cité universitaire, et bon colloque.

GERALD GARUTTI : Merci, Françoise Meltzer et Sylvaine Tarsot-Gillery. Merci à nos partenaires, la Cité internationale universitaire de Paris, le Collège Franco-Britannique, l'Université de Chicago, le Théâtre des Amandiers, Sciences Po, et merci à beaucoup de monde, l'idée même de cette manifestation étant de croiser, au-delà de l'université et des institutions, un regard théâtral et un regard politique à partir de ce texte essentiel qu'est le *Coriolan* de Shakespeare. Toute l'idée de cette Résonance, organisée par la Fabrique des idées du TNP, est de réfléchir à partir d'une pièce aux résonances politiques posées aujourd'hui. Son titre : « La fin de la démocratie ? » comporte un point d'interrogation parce qu'il s'agit encore d'une question. Comme me le disait Etienne Balibar, quand le point d'interrogation aura disparu, il sera question d'une autre forme de colloque.

Ce cycle va se dérouler sur trois journées autour de trois axes posés par *Coriolan*, à partir desquels nous réfléchirons aux problématiques contemporaines. La première journée portera sur la question du pire régime. Vous connaissez le fameux mot de Churchill à propos de la démocratie : « La démocratie est le pire régime à l'exception de tous les autres ». Doit-on vraiment garder dans cette formulation « tous les autres » ? Que reste-t-il de cette démocratie ? Cette première journée va s'organiser en deux temps : un premier temps positif, « Pourquoi la démocratie ? » et un deuxième temps qui portera sur « le régime des crises » au double sens du terme : en quoi la crise est-elle consubstantielle à la démocratie et en quoi cette démocratie se trouve aujourd'hui en crise.

La deuxième journée interrogera le « règne de la représentation », là encore au double sens du terme : représentation politique et représentation théâtrale. Elle comportera deux moments, sur le « pouvoir en représentation » et les « exclus de la représentation ».

Enfin, nous réfléchirons au cours de la troisième journée, qui se déroulera au Théâtre Nanterre-Amandiers, à la possibilité de l'héroïsme à l'ère des masses : que devient un héros en contexte démocratique ? Qu'est-ce qu'un héros et en quoi existe-t-il une dégénérescence

du héros ? Ces tables rondes seront chaque fois précédées de la projection d'une scène de *Coriolan* posant un certain nombre d'enjeux, dans le but de lier constamment l'enjeu théâtral et l'enjeu politique. Chaque après-midi sera également ouverte par une introduction.

## Introduction : les enjeux de *Coriolan*<sup>1</sup>

### 1. Tragique démocratie

par *Gérald Garutti*

Comment vivre ensemble malgré les différences et les différents ? La démocratie est-elle le pire des régimes à l'exception de tous les autres ? N'avons-nous le choix qu'entre la démagogie des tribuns et la tyrannie des hommes forts ? Faut-il préférer la sécurité à la liberté, et l'ordre à la justice ? Autant de problèmes abordés par Shakespeare dans *Coriolan*. Située dans la Rome républicaine balbutiante (-488), écrite dans l'Angleterre moderne naissante (1607), cette tragédie politique brasse des enjeux d'une déchirante actualité pour nos démocraties en souffrance.

**1. La lutte des classes.** Un spectre hante Rome : le spectre de la guerre civile. À l'arrogance des patriciens tout puissants s'oppose le ressentiment des plébéiens sans droits. Contre cette noblesse qui l'opprime, le peuple finit par s'insurger. Le conflit se cristallise entre les tribuns, tout juste institués pour défendre la plèbe, et Coriolan, patricien extrémiste, général héroïque et, bientôt, consul élu.

**2. La crise perpétuelle.** Ballottée par des forces centrifuges, écartelée entre des options politiques concurrentes, la république souffre d'une instabilité permanente : révolte populaire, révolution sociale, compromis réformiste, paternalisme conservateur, répression militaire, délégation tribunitienne, union sacrée vite évanouie... Tout est possible – surtout le pire.

**3. Le pire régime.** Rome oscille entre trois régimes décadents : une démocratie rêvée (souveraineté du peuple) qui vire à la démagogie (domination des tribuns); une aristocratie effective (primat du sénat) mâtinée d'oligarchie militaire (suprématie des généraux); une pente tyrannique (ascension de Coriolan) qui rappelle la monarchie exécrée (expulsion des rois vingt ans auparavant).

**4. Un bestiaire fratricide.** « Rome et ses rats vont se livrer bataille ». De Rome, mère affligée, les monstres déchirent le sein : hydre démocratique aux mille têtes, loups aristocratiques chassant en meute disparate, et tigre tyrannique dont les blessures aiguisent la fureur. Tous descendent en droite ligne du couple originel fratricide – Romulus et Rémus, fils de la Louve.

**5. La dissension infinie.** Une Cité, deux classes, trois régimes... et mille factions. Contradictions et divergences travaillent chaque clan, et même chaque groupe : généraux (factieux vs légitimistes), sénateurs (modérés vs radicaux), citoyens (révolutionnaires vs réformistes), familles (mère abusive vs fils indigne).

**6. La corruption fatale.** Sénateur « ami du peuple » s'évertuant à concilier les contraires, le médiateur Ménénus vise une impossible concorde civile. Par ses ondoiements et revirements

---

<sup>1</sup> Afin d'éclairer le texte et le spectacle qui seront la référence constante des débats, ce moment d'introduction propose une analyse dramaturgique de la pièce *Coriolan* sous trois formes différentes développant un même point de vue mais ne se recoupant que partiellement : notice de programme, article de revue, présentation orale qui ouvrit les débats. Chacun pourra ainsi se référer au format de son choix.

incessants, il exprime les inévitables compromis et compromissions de la démocratie, par essence toujours frustrante, défailante, imparfaite – introuvable.

**7. Le salut par l'impérialisme.** Là comme ailleurs, « *la guerre* [extérieure], *c'est la paix* [intérieure]. » (Orwell) Seule la menace étrangère impose l'unité nationale : face à l'invasion volsque, la survie romaine exige la mobilisation générale. Matrice cannibale de l'empire à venir, peuple en fusion dès l'origine, Rome écrase son ennemi avant de l'absorber.

**8. L'expulsion du héros.** Cette république qui se nourrit de conquêtes pousse l'ingratitude à bannir ses *conquistadors*. Le sauveur de la Cité déchoit, de l'élection à l'éviction. Bien que héros consacré par la patrie et consul légitimé par l'élection, Coriolan est chassé par le peuple, dans le silence complice d'une noblesse peut-être également soulagée d'évincer ce tyran militaire en puissance. Ce sacrifice du bouc émissaire favorise une réconciliation de façade entre factions.

**9. Une bureaucratie désenchantée.** Rescapée de la monarchisation, Rome vire en démocratie parlementaire routinière. La mystique dégénère en politique, le mouvement militant en parti de gouvernement, l'aspiration révolutionnaire en exercice gestionnaire. Avec les tribuns pour maîtres, la machine politique tourne à vide, dans l'illusion d'une paix sociale.

**10. Le règne de la représentation.** Coriolan refuse de jouer la comédie du pouvoir démocratique. Il rejette toute représentation, simulacres politiques (les tribuns) et simagrées théâtrales (les rites). Lors de l'élection, sa mère Volumnia lui avait pourtant prêché les vertus du masque en politique — en vain. Par son triomphe, cette reine-mère *et* vierge avatar d'Elisabeth Ier marque la victoire d'une conception machiavélique d'un pouvoir tenté par l'absolutisme sous des dehors conciliateurs. La politique est la continuation de la guerre par d'autres moyens.

## 2. Au cœur de *Coriolan* : la démocratie en questions<sup>2</sup>

Gérald GARUTTI

### *Vertige politique*

Comment vivre ensemble quand on est différents ? La démocratie est-elle le pire des régimes à l'exception de tous les autres ? N'avons-nous le choix qu'entre la démagogie des tribuns et la tyrannie des « hommes forts » ? Faut-il préférer la sécurité à la liberté, et à la révolution sociale, l'ordre autoritaire, fût-il présenté comme « juste » ? Autant de problèmes brillamment abordés par Shakespeare dans son ultime tragédie, la plus complexe et la plus éminemment politique, *Coriolan*. Située dans la Rome républicaine balbutiante (-488), écrite dans l'Angleterre moderne naissante (1607), elle expose des enjeux d'une déchirante actualité pour nos républiques et démocraties en souffrance. À cet égard, trois problématiques sous-tendent la pièce : le meilleur régime, la lutte des classes et l'impérialisme colonial. Chaque étape articule ces tensions sans prétendre les résoudre.

D'emblée, un spectre hante Rome : le spectre de la guerre civile. La Ville est plus qu'en ébullition, elle est en guerre(s). Non seulement contre son ennemi et voisin, le peuple volsque, mais surtout contre elle-même. Dès la première scène, tout est possible. En équilibre instable, la jeune république romaine vacille sur ses fondements encore mal assurés. Le monde va peut-être changer de base — mais pour quel destin ? Défilent ainsi de nombreuses options politiques concurrentes, en une dialectique de l'ordre et du chaos : révolte populaire, révolution sociale, compromis réformiste, paternalisme conservateur, répression militaire, représentation démocratique, union sacrée face à l'invasion volsque...

### *Deux classes*

Ce vertige politique exprime d'abord la radicalité de la lutte des classes à Rome. Le monde s'y divise en deux grandes catégories sociales, la classe dominante des patriciens tout puissants, et la classe dominée des plébéiens sans droits, ni richesses, ni pouvoirs. Parfois, par son urgence, la guerre extérieure occulte un temps cette ligne de fractures intestines. Mais, pendant deux siècles et demi (-509/-264), c'est-à-dire au moins jusqu'aux Guerres Puniées livrées contre cette grande rivale méditerranéenne qu'est la civilisation carthaginoise, s'impose comme combat structurel l'émancipation des classes populaires à travers l'accès des plébéiens aux droits fondamentaux, l'avènement d'une représentation politique populaire, le rééquilibrage démocratique des institutions et la conquête d'une moindre injustice sociale. À cette poussée démocratique relative, l'aristocratie résiste en dénonçant les dangers de cette hydre aux mille têtes.

Auscultant une République d'à peine vingt ans encore à la croisée des chemins, la tragédie de Shakespeare croise la question ontologique du meilleur régime, question classique déployée de Platon à Montesquieu, avec la double interrogation moderne, pragmatique, formulée sans ambages par Machiavel : 1. Comment prendre le pouvoir ? 2. Comment le conserver ? Problème de la prise du pouvoir que se pose tout prince potentiellement tyrannique, mais également tout révolutionnaire, comme s'y attellera Lénine dans *Que faire ?*

### *Trois voies*

En ce sens, dans *Coriolan* se profilent fondamentalement trois devenir politiques potentiels, correspondant respectivement aux trois régimes archétypaux. Un devenir démocratique, pourvu que le peuple, assemblé en armes et mobilisé sous la houlette des tribuns, résiste à l'emprise du Sénat et parvienne à expulser Coriolan l'Arrogant — comme fut chassé vingt ans plus tôt le dernier roi de Rome, Tarquin le Superbe. Un devenir aristocratique, pour peu que les sénateurs patriciens, après avoir subjugué la turbulente canaille, évincent le meilleur d'entre eux pour en briser les prétentions tyranniques. Un devenir monarchique, si Coriolan, appuyé sur des troupes fidèles par allégeance personnelle, parvient à en découdre avec la tourbe populaire et, selon les vœux de sa mère, à ranger les sénateurs sous sa coupe grâce à son mérite éclatant.

<sup>2</sup> Cet article reprend et développe la démarche et l'analyse de la notice précédente, « Tragique démocratie ».

Historiquement, la République romaine pensa résoudre le conflit inexpiable entre ces trois formes de régime en octroyant à chacune d'elle une expression constitutionnelle dans la Cité, sur la base d'une répartition des pouvoirs. Au consul le pouvoir exécutif d'inspiration monarchique — certes scindé en deux, borné dans le temps et amputé des prérogatives trop absolues. Au sénat le pouvoir législatif, d'essence aristocratique, concentré entre les mains des patriciens. Au peuple, s'exprimant lors des comices et désormais représenté par des tribuns, le pouvoir démocratique, notamment celui d'élire leurs magistrats et au premier chef le premier d'entre eux, le consul. Mais ce volet démocratique était faussé par le classement inégalitaire en tribus, dont le vote pesait en fonction de la richesse.

Outre le conflit entre régimes, à lui seul chaque type de régime a tendance à dégénérer en sa forme malade : la monarchie (pouvoir assumé par un seul homme) dégénère en tyrannie (pouvoir abusif d'un usurpateur), l'aristocratie (pouvoir confié aux meilleurs) en oligarchie (hégémonie ravie par une minorité illégitime), la démocratie (souveraineté effective du peuple citoyen) en démagogie (souveraineté fictive d'un peuple flatté et manipulé).

### ***L'impossible concordia***

Pour contrebalancer de tels risques, le régime mixte romain s'efforça d'instaurer une *concordia* : une harmonie entre les différentes composantes de la cité obtenue par la recherche du point médian entre ses aspirations contradictoires. Quatre siècles après la bataille de Corioles, cette quête éternelle d'un équilibre impossible sera encore celle d'un Cicéron se posant en dernier républicain et en homme de la synthèse, dans une République à l'agonie et une Rome écartelée par les guerres civiles (1<sup>er</sup> siècle avant J.C.).

À cet égard, l'illustre orateur des derniers jours de la République se voit préfiguré, dans la République originelle de *Coriolan*, par le personnage de Ménénus, sénateur patricien modéré « ami du peuple », médiateur entre les factions populaire et aristocratique, et surtout politicien rompu aux inévitables louvoiements, compromis et compromissions inhérents à la dynamique perpétuellement instable de la machine démocratique — puisque toute démocratie est, par nature, inachevée et inachevable, imparfaite et frustrante. Dès lors, l'enjeu est de savoir comment gérer, maîtriser, canaliser, détourner, sublimer cette irréductible et universelle frustration, afin que, même si nul dans la Cité n'est jamais pleinement satisfait, personne du moins n'en vienne au point d'exaspération qui le fera sortir du cadre démocratique pour se jeter dans la violence révolutionnaire.

### ***Entre deux maux***

Cette dialectique entre rage et tempérance court à travers toute la pièce, qui esquisse successivement les multiples configurations politiques envisageables. Au départ, une jacquerie spontanée se mue en mouvement plébéien révolutionnaire. Celui-ci tourne court sous le double effet d'une victoire démocratique effective (la concession par le Sénat à la plèbe d'une représentation populaire, avec la création du tribunal) et d'une défaite extérieure en perspective (l'anéantissement imminent de Rome par l'envahisseur volsque).

Pour sauver la patrie en danger, la Cité sonne la mobilisation générale et range tous ses citoyens, civils et militaires, sous la bannière de son meilleur soldat, Caius Martius. En renversant à la surprise collective le désastre annoncé en victoire héroïque et en prenant seul la ville de Corioles, le général Martius y gagne, avec la gloire, un surnom : Coriolan.

Mais le triomphe du général providentiel entraîne aussi un risque de césarisme (voire de bonapartisme) avant la lettre — soit l'exploitation de la faveur populaire pour capter le pouvoir à son profit exclusif, vider les institutions républicaines de leur substance et, finalement, se faire sacrer empereur. Qu'une telle conquête du pouvoir s'opère par un coup d'État militaire (menace qui pointe dès l'orée de la pièce), ou, pire, légalement, par les urnes, avec l'élection de Coriolan au consulat, elle s'annonce insupportable au parti populaire. Aussi, après débats, celui-ci décide-t-il d'invalider l'élection et de pousser à la faute le consul désigné.

### ***La cause du peuple***

Sous les provocations des tribuns du peuple, excédé, l'intransigeant patricien se compromet en une incitation véhémement à l'écrasement de la plèbe voire en un appel à la guerre civile. Si bien que, contre toute attente, au nom de la Constitution violée, le parti populaire arrache le

bannissement du grand homme auquel la patrie venait pourtant d'exprimer toute sa reconnaissance. Face au déchaînement des factions patriciennes et plébéiennes radicales, les tentatives de médiation politique, aussi bien militaire (le général et consul sortant Cominius) que civile (le sénateur Ménénus), n'ont pu qu'échouer.

Ayant échappé à la monarchisation tant redoutée, Rome glisse alors vers une démocratie parlementaire qui ploie sous le poids de sa bureaucratisation et de sa routinisation. Ici comme ailleurs, tout ce qui a commencé en mystique finit en politique (Péguy). La faction populaire a déchu de mouvement militant en parti de gouvernement. Et l'aspiration à la révolution s'est réduite à l'exercice de la gestion. Avec le sénat pour siège du pouvoir, les tribuns de la plèbe comme maîtres à bord, et le petit peuple assagi réduit à manier l'encensoir, la machine politique tourne à vide, dans l'illusion d'une paix sociale.

Celle-ci a pourtant été achetée au prix fort par l'éviction du sauveur de la Cité, sacrifié sur l'autel de la *concordia* comme bouc émissaire. Sur son dos lacéré s'est opérée une réconciliation de façade entre les mouvances démocratiques et aristocratiques modérées, peut-être également soulagées d'avoir conjuré le danger monarchique. Seule n'a pas désarmé la branche aristocratique extrémiste conduite par la mère de Coriolan, Volumnia.

### **Les chiens de guerre**

De ce ciel parlementaire sans nuages surgit la guerre éclair, lancée par un Coriolan vengeur et furieux. Passé tout entier à l'ennemi volsque avec armes et bagages, ou plutôt avec rage et drame, le héros patriote s'est changé en traître à la patrie, le général de la Louve en chien de guerre, le Romain exemplaire en ennemi à mort de Rome. Dans le camp d'en face, Coriolan a rejoint Aufidius, qu'il n'avait jusqu'alors cessé de défier et de défaire en combat singulier, tel un frère ennemi ou un amant-rival. Combattant furieux et général impétueux tenu en suspicion par les sénateurs de son pays, à l'instar de Coriolan chez lui, Aufidius en est l'*alter ego* avorté, le double secondaire, le négatif à valeur de contrepoint — tel un reflet ondoyant dans l'eau sur lequel l'original aux traits incarnés aura toujours le dessus.

Après s'être affrontés comme d'autres s'aiment, sans répit et sans vergogne, ces deux êtres dits contraires révèlent leur complémentarité, leur symétrie, voire leur gémellité : ils entrent en fusion. À tour de rôle, chacun cannibalise l'autre. Aufidius cannibalise Coriolan en le faisant généralissime volsque objet de consommation de ses soldats, qui « le mettent dans leur bénédicité<sup>3</sup> ». Coriolan cannibalise Aufidius en usurpant sa place, en lui volant sa victoire et sa vengeance, et, par sa palinodie finale qui signera son retour chez les Romains, en trahissant sa trahison initiale. Et ainsi de suite. Envers centripète de la guerre civile centrifuge, cette fusion cannibale des généraux prépare celle des deux peuples volsque et romain, qui seront *in fine* confondus en un seul et même *populus romanus*. Mais pour l'heure, tout à leur étroite barbare, Aufidius et Coriolan ont franchi les bornes de la civilisation. Ils célèbrent leurs noces de sang par la guerre totale et la terreur — raids, massacres, *razzias* et terre brûlée —, tournant inlassablement autour de Rome en une voluptueuse danse de mort.

### **La mère de toutes les batailles**

Rome mesure alors ce qu'elle a perdu : en bannissant son défenseur, elle s'est perdue elle-même. La menace de Coriolan résonne ici avec toute sa violence : « C'est moi qui vous bannis<sup>4</sup> ! ». Retour de boomerang, Martius éconduit sans ménagement les deux médiateurs jadis incapables d'empêcher son expulsion, Ménénus et Cominius, qui furent pourtant ses pères symboliques à la ville et à la guerre. Le temps des modérés et des modérateurs est passé.

Seule la rhétorique universelle de sa mère (politique, affective, religieuse...) parvient à faire « fondre<sup>5</sup> » Coriolan, qui sur les injonctions maternelles renonce à la destruction de Rome pour se rallier au projet d'union des deux peuples. Lors de l'élection, Volumnia prêchait à son fils, rebelle à tout déguisement hormis comme ruse de guerre, les vertus du masque et de la comédie en politique — en vain. Par son triomphe, elle marque la victoire d'une conception machiavélique, centralisatrice et impérialiste d'un pouvoir tenté par l'absolutisme sous des dehors conciliateurs. De fait, elle signifie que « la politique est la

<sup>3</sup> William Shakespeare, *Coriolan*, IV.vii.3, Pléiade, *Tragédies*, tome II, trad. de J.-M. Déprats, p. 1291.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III.iii.127, p. 1233.

<sup>5</sup> *Ibid.*, V.iii.28, p. 1313.

continuation de la guerre par d'autres moyens », selon la proposition de Foucault<sup>6</sup> renversant l'assertion classique de Clausewitz<sup>7</sup>. Principe qu'à force de mépris le trop absolu Coriolan paie de sa vie, tandis que dans son sang se conjuguent les premières peuplades romaines, matrice d'où jaillira un empire millénaire.

Gérald GARUTTI  
Théâtre National Populaire  
École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre  
Institut d'Etudes Politiques de Paris

---

<sup>6</sup> Michel Foucault, « La politique est la continuation de la guerre par d'autres moyens », in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, tome II, p. 702-704.

<sup>7</sup> Carl von Clausewitz, *De la guerre* (1832).

## Coriolan ou la démocratie en question<sup>8</sup>

Ouverture de la Résonance

GERALD GARUTTI : Je vais commencer par évoquer rapidement en quoi la question démocratique est au cœur de *Coriolan*. La première chose qui frappe lorsqu'on lit ou lorsqu'on voit *Coriolan*, c'est que la démocratie est le règne de la division. La question de la communauté politique et du rapport entre l'un et le multiple, est au centre de la pensée politique depuis au moins Platon. Mais le mérite de *Coriolan* est de montrer que tout système politique est confronté à l'impossible défi de tenter une forme d'unité ou de conciliation et que la démocratie, régime qui précisément tente d'exprimer la diversité des points de vue, présente une instabilité particulière. Quelles sont les formes de dissension à l'œuvre dans *Coriolan* ? A l'évidence, il règne à Rome une lutte des classes, pouvant même dégénérer en guerre civile. Comme vous le savez, la République romaine est un régime composé de deux classes : les plébéiens et les patriciens. Les patriciens constituent une classe dominante et les plébéiens une classe dominée.

Cette lutte des classes aboutit donc à un risque de guerre civile, le peuple étant au bord de l'insurrection. Cette guerre civile peut entraîner la fin de Rome, d'autant que les patriciens sont menés par un général arrogant, Coriolan, qui déclare vouloir faire un charnier de ces milliers de plébéiens. Il s'agit là d'une haine de classe, viscérale, absolument affichée, exprimée dès le début du texte : le premier mot de Coriolan à l'égard du peuple est « racaille ». Cette lutte des classes – *Coriolan* est à cet égard exact en termes historiques puisque, pendant deux siècles et demi, la question du conflit entre plébéiens et patriciens domine la politique romaine, cette histoire du début de la République romaine étant celle de l'accès progressif de la plèbe au droit – recoupe évidemment la question d'un régime. La deuxième problématique, outre celle de la lutte des classes, est celle du meilleur régime. Shakespeare s'intéresse au début et à la fin de la République. *Coriolan* se passe en 488 avant J.-C., vingt ans après l'établissement de la République en 509. Les deux autres pièces romaines, historiques, de Shakespeare, *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*, examinent la fin de la République de -44 à -30, à la bataille d'Actium, qui marque l'écrasement d'Antoine. Shakespeare s'intéresse donc à la première et à la dernière génération républicaine, c'est-à-dire au moment critique de la transition d'un régime à un autre, de la royauté à la république, puis de la république à l'empire. C'est ce moment de déséquilibre, balbutiant, originel, ce moment de l'agonie de la République qui retient son attention.

Vous connaissez les trois formes de régimes canoniques que sont la monarchie, l'aristocratie et la démocratie. Dans *Coriolan*, on a véritablement un conflit, une valse-hésitation, entre ces différentes formes de pouvoir, la monarchie ayant été renversée. Puisqu'on a considéré que les rois étaient des tyrans, que Tarquin le Superbe avait usurpé le pouvoir en tant qu'Etrusque et qu'il était despotique, on vise désormais un équilibre entre les différentes formes de pouvoir. La solution romaine est celle d'une constitution mixte. Ceci est au cœur de *Coriolan*, où chacun des différents pouvoirs tente de conquérir non seulement une légitimité mais même une surface par rapport aux deux autres. Comment cela s'exprime-t-il ? Il y a les deux consuls, qui expriment un pouvoir monarchique, rois diminués puisqu'ils sont élus pour un an et non reductibles – en comparaison, les deux mandats d'Obama et de Nicolas Sarkozy constituent un long règne. Mais si le consul est un roi diminué, il y a tout de même une sorte

<sup>8</sup> Transcription de l'ouverture de la Résonance, ce texte reprend sous une forme orale les perspectives dramaturgiques développées dans les deux textes précédents, « Tragique démocratie » et « Au cœur de Coriolan : la démocratie en question », en approfondissant certains points au détriment d'autres.

d'image monarchique qui demeure. Il y a le Sénat, pouvoir évidemment aristocratique émanant des patriciens. Il y a enfin le peuple, dont tout l'enjeu est d'accéder à une représentation. La pièce commence d'ailleurs sur le fait qu'il conquiert une forme de représentation à travers deux tribuns du peuple, alors qu'auparavant les plébéiens ne pouvaient pas accéder aux fonctions politiques, ni même voter. Désormais, le peuple vote, élit les magistrats, notamment le consul, et tout l'enjeu est de savoir quelle est sa marge de manœuvre. L'un des citoyens demande d'ailleurs : a-t-on le droit de ne pas élire ? Un autre citoyen répond : c'est un pouvoir que nous n'avons pas le pouvoir d'exercer. Comme si l'élection était formelle, qu'il fallait nécessairement voter comme on vous le demande, comme si un référendum vous proposait le choix entre oui et oui. C'est alors que le peuple apprend à dire non, en invalidant l'élection de Coriolan, alors que son vote était censé être purement formel.

Ces trois types de régime, monarchique, aristocratique et démocratique, en tension à l'intérieur de cette république naissante, sont également présents sous leur forme décadente. Le rêve de démocratie aboutit assez rapidement dans la pièce à une démagogie, à une manipulation de la part des tribuns vis-à-vis du peuple. Le statut des tribuns est problématique, ils représentent le peuple mais on peut se demander s'ils défendent les intérêts d'une classe ou leur propre pouvoir. Tout le génie de Shakespeare est de ne pas trancher entre ces deux options : les tribuns défendent un pouvoir personnel et en même temps expriment les intérêts d'une classe. A côté de cette démocratie virant en démagogie, l'aristocratie risque de virer à une confiscation du pouvoir, à l'oligarchie. Enfin, la dérive tyrannique est le principal danger pointé par la pièce : on soupçonne Coriolan de vouloir abattre la République, de vouloir restaurer une tyrannie. On l'accuse d'être révolutionnaire, et vous savez que pour un Romain la révolution est le crime absolu puisque seuls valent la tradition, les mœurs des anciens.

Le paysage est celui d'une cité en guerre, guerre qui ne se fait pas seulement contre un ennemi extérieur, en l'occurrence un autre peuple : les Volsques, mais aussi à l'intérieur de la cité. Cette guerre dévore en son sein la République, tout entière placée sous l'ombre du crime originel, du fratricide premier, celui de Rémus par Romulus. Cet horizon de la guerre civile est omniprésent dans la pièce. Il faut savoir que Shakespeare écrit *Coriolan* en ayant en tête la manière dont la République finira. Cette pièce doit se lire en quelque sorte à quatre étages : 1. la naissance de la République, le moment dont parle *Coriolan* ; 2. la fin de la République, dont Shakespeare parle dans *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*, celle des guerres civiles des proscriptions ; 3. le moment où Shakespeare écrit, le passage d'Elisabeth aux Stuart, et 4. notre époque présente, avec les résonances que cela implique.

Cette dimension fratricide omniprésente dans la pièce, cette contradiction perpétuelle, prend même une forme assez monstrueuse, et si la République est un corps avec des organes, des fonctions, le registre de la maladie est omniprésent. Ce discours sur la cité comme corps aboutit à une idéologie conservatrice : chacun est censé rester à sa place, on va le voir dans l'extrait. Si vous êtes un pied, vous n'allez pas remplacer le cerveau. Si vous prétendez changer de place et de fonction, vous créez un monstre et le corps déstructuré ne peut plus vivre. On a donc un corps présenté comme malade et vous allez voir, dans le décor, que nous avons pris à la lettre cette idée que la cité est un corps avec ses organes, ses tuyaux. Le décor est apparemment constitué par rien, une sorte de cirque avec un trou central, comme une bouche d'égout, dont sortent les eaux sales de la démocratie, tout ce qui est censé être refoulé, tous les dessous, toute la violence politique. Lorsque la République est en dysfonctionnement, tout reflue, la circulation ne fonctionne plus normalement. Tout ce qui était en dessous, qui

appartient au monde de l'égout, refoule, ressort et inonde. C'est également le sang de la guerre qui sort de cet égout central. On se trouve donc face à un corps en dysfonctionnement, avec des monstres : l'hydre à multiples têtes de la foule – le peuple est systématiquement présenté comme ce monstre ayant plusieurs têtes, se contredisant et s'entredévourant –, la meute des loups que sont les aristocrates, et enfin Coriolan qu'on soupçonne d'être un tigre, c'est-à-dire un tyran en puissance. Il s'agit donc d'un bestiaire, en dévoration perpétuelle, en conflit perpétuel. Comment parvenir à instaurer un équilibre au milieu de cette dissension universelle ?

Au-delà même des deux classes et des trois régimes, il y a une contradiction omniprésente au sein même des groupes, ce qui a constitué pour nous l'un des enjeux dans la mise en scène de *Coriolan* : montrer la contradiction à tous les niveaux. Il y a deux citoyens qui dialoguent, deux tribuns qui ne sont pas toujours d'accord, plusieurs généraux au sein de l'armée, des avis divergents dans le camp des patriciens... Cette contradiction à tous les niveaux rend à peu près impossible la tâche de la démocratie qui consiste à tenter d'unifier ces contraires et d'aboutir à une synthèse. Cette synthèse est représentée dans la pièce par un personnage de médiateur, de passeur, une sorte de pivot de la république, un homme politique qui s'appelle Ménénus. Ce sénateur est décrit comme un ami du peuple, donc déjà double : du côté des nobles, des patriciens, mais faisant en même temps le lien avec le peuple. Il est en quelque sorte l'homme sur lequel la démocratie repose, puisqu'il tente d'unifier ces contraires pour que tout ne vole pas en éclats. Lorsque la guerre civile menace, on voit systématiquement Ménénus tenter, même physiquement, d'unir ces contraires. La figure sous-jacente de Ménénus est évidemment celle de Cicéron, l'homme qui, lorsque la République est à l'agonie, tente désespérément de trouver des conciliations, l'homme de la concorde, de la *concordia* : la tentative de discussion entre des instances différentes, voire contradictoires.

Après la question de la division, de la lutte des classes et des régimes, et cette deuxième question de la dissension infinie, une troisième question se pose : le fait qu'il y ait négociation pour essayer d'unir les contraires aboutit à une corruption au sens non seulement médical mais également par rapport à l'idée d'intégrité. Il faut nécessairement des compromis, une forme de souplesse voire d'opportunisme, et l'on voit Ménénus capable de caresser la plèbe dans le sens du poil pour peu après la menacer de l'écraser militairement si elle se révolte. On se trouve dans cette situation de versatilité et d'instabilité. C'est évidemment l'un des aspects de la démocratie qui est pointé par les citoyens eux-mêmes quand ils disent : nous changeons tout le temps d'avis. Ces mêmes citoyens chassent Coriolan de bon cœur et affirment juste après qu'ils ne voulaient pas le faire. Le peuple n'a donc ni mémoire ni cohérence. Alors, s'agit-il exactement du peuple ? Qu'est-ce qui est présent sinon représenté : des classes, des groupes, un peuple ? Je pense qu'on pourra évoquer cette question, notamment en examinant la différence entre république et démocratie.

J'en arrive à mon troisième point : la question du héros et du rapport entre la guerre et la politique. *Coriolan*, si on devait résumer la pièce en une phrase, nous présente l'histoire d'un héros militaire incapable de devenir un chef politique. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est qu'il semble bien que dans ce contexte le héros n'ait pas sa place. Le héros a sa place pour sauver la patrie en danger, mais que faire d'un héros en temps de paix ? Un héros est toujours dangereux et c'est d'ailleurs sans doute l'une des raisons pour lesquelles Hannibal n'a pas pu prendre Rome. Hannibal, lors de la deuxième guerre punique de Carthage contre Rome, arrive aux portes de la Cité mais ne la prend pas. Il semble que l'une des raisons était qu'il attendait des renforts de Carthage qui n'arrivaient pas, le pouvoir politique carthaginois se méfiant de ce général devenu trop puissant. On observe donc bien une méfiance vis-à-vis du héros, du général. La question s'articule donc entre pouvoir politique et pouvoir militaire. Seule la

menace extérieure a permis une union intérieure. Lorsque cette menace tombe, le héros est expulsé comme s'il y avait une forme de connivence entre les forces démocratiques et les forces aristocratiques pour exclure le tyran potentiel, les deux camps étant finalement en accord sur ce point, bien que Coriolan soit un patricien.

Il ne me semble pas inutile, avant de voir le premier extrait de la pièce, d'examiner les forces en présence. Caius Martius, Coriolan a trois caractéristiques : c'est un patricien arrogant, un héros militaire qui à lui seul peut prendre une ville, et enfin le fils de sa mère. Vous me direz que cela arrive à beaucoup d'entre nous mais en l'occurrence Coriolan a une mère un peu particulière, pour le moins abusive, dévorante, qui s'appelle Volumnia et est le véritable chef du parti patricien, de la noblesse. Ne pouvant accéder au pouvoir – puisqu'à Rome, il n'y a pas possibilité pour une femme de devenir reine – elle a façonné ce fils pour qu'il devienne le chef de l'Etat. Elle va réussir la moitié de son programme : en faire un héros militaire, mais va en revanche échouer à en faire un chef politique. On trouve chez Coriolan une résistance au fait d'accéder au pouvoir, une résistance à toute compromission – puisque la politique, le fait de quémander des voix, constitue pour lui une compromission – et il y a donc conflit entre ces deux figures. Toujours du côté des patriciens, de la noblesse, vous trouvez l'homme politique dont je viens de vous parler, Ménénus, ce sénateur qui sert d'intermédiaire, de passeur entre les différents groupes, et derrière Ménénus, de manière également divisée, le Sénat, pouvoir aristocratique peuplé de patriciens. Voilà pour la ville. L'armée est représentée par deux généraux qui passent leur temps à être en désaccord sur la stratégie militaire: le général Cominius, qui est encore consul, et le général Titus Lartius. De même qu'il y a dissension au sein de la cité, il y a dissension au sein de l'armée et la victoire sera d'ailleurs presque une victoire par surprise, puisque les Romains n'étaient pas censés attaquer à ce moment-là. Voilà pour les patriciens. La plèbe est représentée par deux tribuns du peuple, ce qui là encore exprime une dualité voire une divergence. Au sein des citoyens, un citoyen semble vouloir renverser le pouvoir, tandis qu'un autre s'avère plus apte au compromis, et tente systématiquement de trouver des solutions par la négociation. Ces deux citoyens émergent de la plèbe. Celle-ci aspire à un pouvoir de démocratie représentative. La noblesse, elle, vit dans un mépris à peu près général du peuple – Volumnia et Coriolan le méprisent évidemment mais Ménénus n'est pas en reste. Elle pense que le véritable pouvoir n'est autre que celui du Sénat. Il y a donc ici une tension aristocratique. On pense que Coriolan, héros militaire à même de devenir consul, qui va être élu, peut devenir un tyran. Ce n'est pas seulement un jeu à deux termes entre la noblesse et la plèbe mais bien un jeu à trois termes avec une possibilité aristocratique, une possibilité démocratique et une potentialité, pense-t-on, tyrannique. Tout le monde va tomber d'accord pour expulser Coriolan. Le tyran, expulsé, se trouve comme crucifié, liquidé par ces différentes instances, même si la noblesse est censée le soutenir. Enfin, pour terminer, il y a hors de la cité un autre peuple, un peuple voisin qui représente une version atténuée, un reflet de ce qui se passe à Rome, avec un général, Aufidius, en dialogue avec un Sénat qui se défie également de lui. Aufidius constitue comme un double inversé, une sorte de reflet, en mineur, de Coriolan. Les deux généraux finissent d'ailleurs par entrer en fusion dans la deuxième partie de la pièce.

Je vais, pour finir, retracer rapidement les cinq étapes de la pièce et conclure en évoquant les problèmes qui se posent à nous, notamment pour aujourd'hui. Cinq étapes, cinq actes me direz-vous, certes, mais plutôt cinq moments logiques. J'ai déjà parlé du premier moment, celui des guerres : guerre civile potentielle et guerre contre les Volsques, qui aboutissent au triomphe de Coriolan. Le deuxième moment est donc celui de l'élection : le pouvoir politique doit échoir à celui qui a remporté la victoire, Coriolan. Le Sénat l'investit du pouvoir. Il lui reste alors à être élu par le peuple. Mais cette élection ne se passe pas totalement dans les

règles : Coriolan n'en joue pas le jeu – on va voir que la question du jeu à jouer est un des fondements, en contexte démocratique – si bien que l'élection est invalidée par les tribuns qui prennent prétexte d'une erreur formelle. Ils mobilisent un peuple passablement agacé par l'arrogance de Coriolan, pour provoquer le bannissement du héros, qui quitte la cité en disant : c'est moi qui vous bannit. Il y a ici un renversement : le héros bannit la cité, ce qui peut sembler absolument arrogant, démesuré, mais on s'aperçoit vite que cet acte représente un véritable danger puisque Rome, bannissant son propre défenseur, en a provoqué la fusion avec l'ennemi. Le héros passe chez les Volsques et les deux meilleurs généraux, romain et volsque, Coriolan et Aufidius, s'unissent pour former une sorte d'armée non réglementaire qui procède par terreur, en une manière de noces de sang. Ces chiens de guerre sont sur le point d'écraser Rome, et on en arrive à l'épisode relaté par Plutarque : la mère de Coriolan intervient et par ses pleurs, fait plier Coriolan qui ne détruit pas Rome. Outre ses pleurs, Volumnia déploie toute une rhétorique universelle, passant par le pathétique, la menace, l'injonction... mais également porteuse d'un véritable projet politique. La question sexuelle – et Geneviève Fraisse nous en parlera au cours de la deuxième journée – intervient sur le plan du pouvoir et ce projet de Volumnia n'est autre que le projet de la fusion entre les peuples. Les peuples procédant par conquête ou par mariage - c'est du moins ainsi que Rome s'est constituée -, on assiste là à la première conquête et au premier mariage d'un futur empire à l'échelle méditerranéenne. Coriolan est donc arrêté devant Rome et c'est le triomphe de Volumnia, qui rappelle véritablement celui d'Elisabeth. Le héros perd alors toute place. Il ne reste désormais à Rome qu'une Volumnia honorée par la cité.

PREMIERE JOURNEE  
**I. Le pire régime**

**1. Pourquoi la démocratie ?**

*Table ronde animée par Alexandre Escudier, avec Blandine Kriegel (philosophe), Pierre Manent (politologue), et Jean-Pierre Vincent (metteur en scène).*

GERALD GARUTTI : Après cette entrée en matière sur *Coriolan*, nous allons maintenant nous intéresser à la question du régime ainsi qu'aux fondements et aux fins de la démocratie. Mais je vous propose en préambule de voir le début de *Coriolan* qui porte sur ces guerres menaçant Rome.

**Projection de la scène d'ouverture de Coriolan.**

GERALD GARUTTI : Nous allons pouvoir maintenant entrer dans le vif des débats avec nos invités : Pierre Manent, Blandine Kriegel, Jean-Pierre Vincent, dans une table ronde animée par Alexandre Escudier, chercheur à Sciences Po, à qui j'ai proposé d'animer cette première table-ronde. En introduction, Pierre Manent va nous faire le plaisir de nous dresser une très brève histoire de la démocratie, en une demi-heure, ce qui pour un sujet si vaste relève de la gageure.

ALEXANDRE ESCUDIER : Merci Gérald pour cette introduction complète qui nous remet en mémoire la trame de l'action et va nous permettre de passer maintenant à la réflexion thématique. Pierre Manent va ouvrir la discussion avec une brève introduction d'une demi-heure sur l'histoire générale de la démocratie, rien moins que cela. Je dirais simplement quelques mots en guise d'introduction à la conférence de monsieur Manent, en indiquant qu'il est directeur de recherche à l'École des hautes études en sciences sociales, spécialiste de philosophie politique et d'histoire des idées politiques. Il a développé une œuvre considérable, depuis la fin des années soixante-dix, sur la naissance de la politique moderne. Il a poursuivi depuis un travail de philosophie politique à part entière, au-delà de ses aspects historiques, l'ayant conduit à opérer une distinction fondamentale entre forme politique et régime politique, qui sont la plupart du temps confondus dans les débats, et en particulier autour du thème de la démocratie. Pierre Manent s'achemine à travers ses séminaires à l'École des hautes études vers une histoire raisonnée des formes et des régimes politiques.

**Une brève histoire de la démocratie, par Pierre Manent.**

PIERRE MANENT : Merci beaucoup. Gérald Garutti m'a demandé de dresser une histoire de la démocratie en une demi-heure, j'ai imprudemment accepté et il faut que je m'exécute. Je vais le faire sans mentionner *Coriolan*, parce qu'il y a beaucoup de grands spécialistes de *Coriolan* dans cette salle. Je vais donc essayé de prendre la vue la plus large possible sur une histoire qui commence en Grèce. Le mot est grec, l'origine est grecque. Mais la démocratie moderne se développe presque sans aucun rapport explicite à la démocratie grecque. L'expert le plus accompli de la démocratie moderne, Alexis de Tocqueville, fait commencer l'histoire de la démocratie sept siècles avant l'époque où il écrit *La démocratie en Amérique*, c'est-à-dire à peu près au XII<sup>e</sup> siècle, à un moment où les rois qui sont, dit-il, les plus actifs, les plus

constants des niveleurs, domestiquent l'aristocratie. Si la démocratie moderne commence avec l'action des rois, Tocqueville considère d'autre part que la démocratie grecque, la démocratie ancienne, la République romaine, ne sont pas vraiment des démocraties mais des espèces d'aristocratie : à Rome ou en Grèce, dit-il, la lutte des classes est simplement la dispute entre les aînés et les cadets d'une même famille. Je partirai de ce point, de cette difficulté que nous avons à tenir ensemble l'expérience démocratique ancienne et l'expérience démocratique moderne. Mon propos sera très simple et parfaitement scolaire. J'exposerai successivement les deux grands mouvements démocratiques, ou deux grands cycles de démocratisation : la démocratie ou plutôt la démocratisation grecque dans un premier temps et le cycle démocratique moderne dans un deuxième temps. Dans un troisième temps, je me risquerai à quelques conjectures sur l'état présent, sur la fin et l'avenir de la démocratie, avec encore davantage de points d'interrogation que vous n'en avez mis dans votre affiche.

### *La démocratisation grecque*

Je ne vais rien dire sur le cycle grec qui ne soit bien connu. Je vais simplement concentrer au maximum le propos, et peut-être que cette concentration du propos produira quelques petites étincelles. Dans l'histoire de la démocratie grecque, la démocratisation est inséparablement politisation. Vous savez que *polis* est le nom de cette forme politique inventée ou produite en Grèce, mais l'activité politique, l'activité propre à cette communauté, surgit dans le développement vers la démocratie, dans la démocratisation de la cité. La cité aristocratique qui précède la démocratie n'est pas vraiment une cité achevée. C'est l'ordre familial, l'ordre tribal, l'ordre *gentilis*, l'ordre des familles, l'ordre patricien, c'est l'ordre des pères. Les sénateurs sont les *patres conscripti* ; les patriciens sont originellement les familles fondatrices de Rome : les tribus, la *phulè* à Athènes. D'une certaine façon, l'ordre pré-politique est partout le même : c'est l'ordre familial que les Grecs, avec leur capacité à exprimer le plus complètement possible et de la façon la plus expressive les réalités humaines, appellent « l'ordre des Cyclopes ». L'ordre des Cyclopes, c'est l'ordre des pères qui donnent la loi à leurs femmes et à leurs enfants, comme le dit Homère, et que Vico appellera au XVIII<sup>e</sup> siècle « l'ordre des Polyphèmes » – qui est, vous vous en souvenez, le nom du cyclope dans *L'Odyssée*. C'est à partir de cet ordre que la cité va naître, par un processus de condensation, de fusion, lorsque les pères deviennent des patriciens, et que les patriciens fondent une cité qui ne deviendra complètement une cité qu'à partir du moment où elle sera engagée sur la voie d'une démocratisation.

Dans le cas d'Athènes, Clisthène, auquel Pierre Vidal-Naquet et Pierre Lévêque ont consacré un livre classique, est une figure centrale dans ce processus. Clisthène, disons en 508-507, transforme la cité aristocratique, la cité des tribus, en une cité politique. L'ordre familial est déplacé, sans être détruit, pour faire place à un ordre proprement civique. C'est dans ce passage de l'ordre aristocratique à l'ordre démocratique que la démocratie apparaît. Qu'est-ce que cela veut dire, en l'occurrence, la démocratie ? C'est le commun, la chose commune. J'insiste sur ce point. Dire que la démocratie correspond à l'apparition du commun semble être une considération banale, évidente ou tautologique, mais ce n'est pas le cas : nous allons voir que cette définition de la démocratie est en réalité propre à la démocratie ancienne, grecque. Dans le cas de la démocratie moderne, cette définition de la démocratie par le commun va faire place à une définition par l'égalité, ce qui est tout autre chose. Je voudrais dire encore un mot sur la démocratie athénienne, qui est le type classique, si j'ose dire à tous égards, de la démocratie : c'est par rapport à elle que les démocraties ultérieures peuvent être en quelque sorte le mieux prises en vue, y compris ou spécialement la démocratie ou République romaine. Aristote fait ressortir en particulier dans son *Histoire* – qui est en somme

son histoire politique d'Athènes et nous est restée comme la Constitution d'Athènes – quelque chose de propre à la démocratie athénienne. Il nous dit que l'axe de l'histoire d'Athènes est donné par la succession des chefs du peuple, qui va de Solon à Périclès en passant par Pisistrate, Clisthène, Thémistocle... Qu'étaient ces chefs du peuple ? Pour la plupart, ce qui était propre à Athènes, des aristocrates, et le propre de l'histoire politique athénienne, le propre de la première démocratie, réside en quelque sorte dans cette articulation entre la lutte des classes et la production du commun, par l'intermédiaire du chef aristocratique ou d'origine aristocratique. Le chef aristocratique du peuple assure à la fois la direction démocratique de la cité et, si vous voulez, la victoire de la démocratie sur l'aristocratie, tout en permettant à la démocratie de conserver son lien avec un certain ordre traditionnel athénien et une certaine composante aristocratique. Après Périclès, explique Aristote, vient le temps des démagogues et de la victoire du peuple extrême. La modalité première de la démocratie, c'est la constitution d'une chose commune qui apparaît lorsque l'ordre collectif s'émancipe des familles, du pouvoir ou des pouvoirs patriciens, pour se réaliser dans une chose qui mérite le nom de commun, que personne ne peut s'approprier mais au gouvernement de laquelle tout le monde doit essayer de participer. Il y a un lien absolument essentiel entre la différence des classes, si vous voulez la lutte des classes, et la production de la chose commune. La lutte des classes n'est pas la négation de la chose commune, elle appartient à son processus de production. Encore faut-il naturellement qu'elle soit convenablement gouvernée.

#### *Le cycle moderne*

Venons en maintenant à mon second point, au cycle moderne. Il est frappant que la démocratie moderne ne soit pas née dans la cité ou dans les cités. Il a existé un grand nombre de cités dans l'histoire européenne : les cités italiennes, les cités d'Europe du Nord, les cités de la Hanse... La démocratie n'est pas née de l'intérieur des cités. La démocratie est née de l'intérieur de régimes ou de nations que l'on peut qualifier, au sens large, de monarchiques ou aristocratiques. Le passage de l'aristocratie à la démocratie est commun à toutes les démocraties. La démocratie vient toujours comme un développement, une transformation, et si l'on veut une destruction, une négation de l'aristocratie. Mais une des différences fondamentales entre la démocratie moderne – qu'on peut dire moderne même si Tocqueville en fait commencer le processus au XII<sup>e</sup> siècle – et la démocratie ancienne, est la suivante : en Grèce et dans une certaine mesure à Rome, c'est le *demos*, le peuple, qui vient participer directement et comme tel au corps civique aristocratique. En Europe, cette participation va connaître des médiations qui changent considérablement la nature de la démocratie. En Europe, Tocqueville le souligne, c'est le roi qui domestique l'aristocratie et institue progressivement l'égalité des conditions. C'est la grande différence entre la démocratie moderne et la démocratie ancienne. Tandis que la démocratie ancienne est immédiatement politique en Europe, la démocratie moderne vient indirectement à travers ce que Tocqueville va appeler l'égalité des conditions, qui est d'abord imposée par un pouvoir apparemment aussi peu démocratique que celui du roi absolu. C'est par la société – par ce phénomène propre à l'Europe, qui lui est exclusif : ce qu'on appelle la bourgeoisie, qui en quelque sorte incorpore la notion d'égalité des conditions – que la démocratie va progressivement venir en Europe, non pas comme participation directe du peuple au pouvoir mais comme égalité des conditions d'abord instituée par l'Etat monarchique. Le processus démocratique athénien est inséparable de la politisation : démocratisation implique politisation. En Europe, la constitution de l'égalité des conditions est le résultat d'un processus de dépolitisation par la monarchie qui, comme le dit Tocqueville, sépare les classes, sépare les individus, et pose chacun l'un à côté de l'autre, en imposant le plan de l'égalité. Mais ce plan de l'égalité qui concerne les individus et ne leur donne pas accès à un espace politique. L'Etat garantit les

droits égaux ou une condition égale, telle est la définition moderne de la démocratie. La démocratie n'est plus primordialement participation à la chose commune, elle est essentiellement égalité, et égalité des droits.

Bien entendu, la logique politique de la démocratie n'allait pas tarder à s'imposer y compris dans le contexte de la politique européenne. La lutte des classes allait bien entendu s'exercer, se déployer, lutte des classes sans laquelle il n'y aurait pas eu véritablement de démocratie, ou bien sans laquelle la démocratie se serait arrêtée à l'ordre monarchique éclairé assurant une relative égalité des conditions. Mais encore une fois, alors que la cité ancienne voyait le petit nombre et le grand nombre se mêler directement dans le conflit et dans la collaboration, en Europe, leur conflit et leur collaboration sont médiatisés par un Etat, qui est curieusement à la fois protecteur de l'égalité, de l'égalité des droits et de l'inégalité, ou du moins de la possibilité d'être inégal, puisqu'il est protecteur de l'inégalité des propriétés. L'Etat assure à chacun la liberté d'entreprendre, la liberté d'acquérir. Le droit de propriété est un des droits fondamentaux de l'ordre démocratique moderne. En même temps que l'ordre de la démocratie moderne impose le plan de l'égalité des droits, il ouvre l'espace de l'inégalité sociale, jusqu'à autoriser autant d'inégalités que la liberté d'entreprendre est susceptible de produire.

Voilà très brièvement – mais je crois qu'on attendait de moi la brièveté – la manière dont je décrirais ces deux processus : celui de la démocratisation ancienne et celui de la démocratisation moderne. Les différences que j'ai évoquées n'empêchent pas que le dynamisme moderne n'ait été très comparable au dynamisme grec. En dépit de cette médiation originelle de l'Etat, la lutte des classes au sens le plus direct - la confrontation des groupes sociaux et l'effort du grand nombre pour participer à la chose publique - a constitué l'axe du développement démocratique moderne. De ce point de vue, il y a évidemment un parfait parallélisme entre les deux mouvements. J'ajoute qu'un autre des parallélismes entre le développement ancien et le développement moderne est la simultanéité et l'action réciproque entre le dynamisme de la lutte des classes à l'intérieur des cités, des républiques ou des Etats modernes, et la guerre ou la lutte entre les nations et entre les cités. Il est clair que dans l'histoire européenne moderne comme dans l'histoire de la Grèce ancienne, le dynamisme social, politique, a été largement fourni par l'interaction entre les guerres intérieures et les guerres extérieures, jusqu'aux grandes guerres du XX<sup>e</sup> siècle, ce que l'on a pu appeler : la guerre civile européenne.

*Qu'en est-il aujourd'hui ?*

J'en viens à mon troisième point. Est-ce que ces remarques, si sommaires soient-elles, nous aident éventuellement à proposer quelques conjectures sur la situation présente ? Quel sens pourrions-nous mettre derrière cette perspective d'une fin de la démocratie ? Je vais essayer de dire quelles obscures pensées cette formule fait surgir en moi, car il y a dans cette notion quelque chose qui à coup sûr nous touche tous, ou qui fait retentir quelque chose en nous. L'Etat moderne est à la fois le protecteur efficace de l'égalité des conditions et le protecteur efficace de l'inégalité des propriétés. Il a si bien accompli sa tâche dans la dernière période que d'une certaine façon la lutte des classes a perdu une large partie de ses conditions de possibilités. « Classe contre classe », comme on le disait à une époque. Comment pourrait-on tenir ce langage aujourd'hui, quand la médiation de l'Etat est omniprésente, quand l'égalité et l'inégalité sont de même garanties par l'Etat, quand le grand nombre comme le petit nombre sont à ce point dépendants de l'Etat ? A mesure que progressait cette médiation de l'Etat, qu'elle s'étendait encore, on a de plus en plus déploré ses effets. La protection de l'Etat paraissait de plus en plus constituer un empêchement. Il était, disait-on dans les années

soixante-dix et quatre-vingt, à la fois tout-puissant et impuissant. Fin des années soixante-dix, début des années quatre-vingt, ce fut la révolution néo-libérale, que tout le monde a en mémoire, du moins ceux qui ont plus de trente ans aujourd'hui. De cette révolution libérale, que résumant les noms du président Reagan ou de Margaret Thatcher, on peut donner une interprétation de classe en disant que par les voies du néo-libéralisme, le petit nombre reprend la main contre l'Etat providence exagérément ou excessivement protecteur du grand nombre. On peut en donner une interprétation neutre et y voir simplement une nécessité de recapitalisation de l'économie, et le besoin de remettre en mouvement un appareil productif en voie de pétrification. En tous cas, les conséquences de la révolution libérale furent certainement des conséquences de classe, et plus précisément à l'avantage du petit nombre. Warren Buffet, comme chacun sait « homme le plus riche du monde » – je ne sais pas ce que cette formule veut dire aujourd'hui – a dit récemment, fameusement : il y a une lutte des classes et nous sommes en train de la gagner.

Je ne sais pas si le petit nombre est en train de gagner la lutte des classes, comme le dit Warren Buffet, mais ce qui est très frappant aujourd'hui – ce qui était très frappant avant la crise et l'est encore davantage maintenant que la crise est, semble-t-il, avérée, actualisée, à l'action, que sais-je... – c'est que ceux qui en principe représente le grand nombre, disons la gauche, semble aphasique. Je ne le déplore pas nécessairement mais on est obligé de le noter. Quelle en est l'explication la plus pertinente, laquelle nous renvoie au cœur même de notre problème : qu'est-ce que la démocratie ? Je crois que la gauche, aujourd'hui et depuis quelques années déjà, est victime d'une transformation du sens de la démocratie à laquelle elle a largement contribué elle-même. La démocratie, je l'ai suggéré, n'est plus la participation égale à la chose commune, mais dans le langage de Tocqueville : la ressemblance ou le sentiment du semblable. Il me semble – et la gauche a été le porteur de cette transformation, on pourrait même dire : de cette révolution morale – que pour ceux qui se trouvent à la pointe du mouvement démocratique, il ne s'est plus agi de faire progresser l'égalité dans la chose commune mais, et c'est la nouvelle définition de la démocratie, de faire reconnaître la ressemblance humaine partout où il y a des hommes. Il n'y a pas à s'étonner que la différence de classe s'estompe jusqu'à disparaître dans un monde où il n'y a que des semblables et où l'on ne veut voir que des semblables. La gauche s'est abrogée elle-même si j'ose dire lorsqu'elle a remplacé un projet gouverné par une revendication, à la fois sociale et politique, de la participation du plus grand nombre à une chose commune, par un projet d'effacement des différences ou un projet d'extension, d'actualisation, de la ressemblance humaine ; pour le dire en termes immédiatement politiques : lorsqu'elle a remplacé le projet socialiste par le projet européen, substitué à la participation du peuple à la nation l'effacement de la nation et la construction d'une démocratie sans peuple.

Quoiqu'il en soit de l'accroissement des inégalités, les oppositions de classes et le cadre national, la classe et la nation, ont été semblablement affaiblies par l'extension d'une démocratie de la ressemblance, par la réduction de la démocratie à la généralisation du sentiment du semblable. En même temps, la crise actuelle redonne sens au cadre national, du moins peut-être redonnera-t-elle sens à la différence de classe, ce dont je ne jurerais pas. En tous cas, et je terminerai sur ce point, pour reprendre les deux termes qui ont organisé l'ensemble de mon propos : le commun d'un côté, et l'égalité ou le semblable de l'autre, il me semble que si la démocratie, au sens de l'expérience européenne, l'expérience grecque, l'expérience romaine, l'expérience de l'Europe moderne, doit avoir un avenir – ce qui n'est pas garanti –, il me semble se trouver dans la reconstitution du commun, d'une chose commune, plutôt que dans l'extension indéfinie de la reconnaissance du semblable. C'est sur cette maxime que je me permets de conclure.

### Pourquoi la démocratie ?

ALEXANDRE ESCUDIER : Merci monsieur Manent pour cette distinction fondamentale à partir du passage antique à une forme du lien social susceptible de produire le commun. Avant de rebondir sur ce point et d'ouvrir la discussion, j'aimerais introduire les deux autres intervenants de cette après-midi.

Blandine Kriegel travaille, depuis la fin des années soixante-dix, à la généalogie du droit politique républicain à travers l'histoire de l'Etat et de ses sources juridiques. Madame Kriegel a été l'une des premières à s'intéresser aux historiens de la monarchie dans un ouvrage important en quatre volumes sur les historiens et la monarchie. Madame Kriegel, outre ce travail d'historienne de la pensée politique et de l'Etat, s'est impliquée pratiquement dans la politique de notre République à différents niveaux : elle a été à partir de 2002 conseillère du président Chirac et présidente du Haut Conseil à l'intégration, mais elle avait déjà auparavant eu en charge différents rapports, en 1985 ou 1986 sur la modernisation de l'Etat et depuis, sur l'influence de la violence télévisuelle sur les jeunes.

Jean-Pierre Vincent est metteur en scène et a occupé, entre autres fonctions, celle d'administrateur de la Comédie-Française au milieu des années quatre-vingt, puis celle de directeur du Théâtre des Amandiers de 1990 à 2001. Jean-Pierre Vincent a mis en scène Shakespeare: *Macbeth* en 1985 et *Tout est bien qui finit bien* en 1996. Il s'est affronté à plusieurs reprises lui-même à la représentation de questions politiques notamment il y a peu avec une pièce intitulée *Le Silence des communistes*.

Je vais ouvrir la discussion en posant une question à nos deux spécialistes de la pensée politique moderne. On confond souvent, sous le chef de la démocratie, ce qui relève de la république, de la chose publique, commune, et ses conditions de production, Pierre Manent l'a indiqué, avec un type de gouvernement qu'est la démocratie. Est-ce que je peux vous demander de revenir sur cette distinction, en commençant par donner la parole à Blandine Kriegel ?

BLANDINE KRIEGEL. Je vous remercie beaucoup, monsieur. Je voudrais commencer par une remarque liminaire qui, je l'espère, ne vous choquera pas. Cela fait trente ans que cela dure : je n'ai jamais eu que des engagements, je n'ai pas d'état. Quand j'ai commencé ma carrière universitaire, que je suis devenue professeur – j'étais très fière – je me rappelle qu'au premier colloque où je me suis rendue, à Rome, au milieu d'un grand nombre de collègues masculins, je me suis retrouvée avec une dame qui avait à peu près mon âge, qui était à la veille de sa retraite. Lorsqu'on a présenté les participants de ce colloque, on a expliqué quel était l'état de tous excepté celui des deux dames que nous étions. Alors j'ai ri, et elle m'a dit : cela vous amuse mais quand on vous aura fait le coup pendant trente ans, vous ne serez peut-être pas dans les mêmes dispositions d'humeur. Je constate, trente ans après, ayant consacré ma vie, pour l'essentiel, à ma vie universitaire, je n'ai toujours pas d'état mais que des engagements. Cela ne me gênerait pas si on faisait la même chose pour mes collègues masculins. J'ai un collègue metteur en scène, un autre qui est directeur de recherche à l'Ecole des hautes études, mais moi, je n'ai pas d'état. Eh bien tant pis, je vais néanmoins, sans état donc, répondre à votre question.

Je voudrais commencer par dire que je suis très heureuse d'être ici, et remercier Christian Schiaretti et Gerald Garutti non seulement d'avoir monté *Coriolan* mais d'avoir finalement

fait de cette question de la démocratie un objet d'échange. Ce ne sont pas des remerciements formels parce que personnellement, je suis convaincue que les artistes sont toujours des visionnaires : ils voient les choses quand elles sont déjà là mais finalement mieux que ceux qui croient exercer un magistère de la parole. J'ai toujours été frappée par exemple que David a peint la civilité révolutionnaire dans *Le Serment des Horaces* en 1784 ou qu'Agatha Christie, qui n'était pourtant pas une femme très politisée, a écrit *Dix petits nègres*, roman où il n'y a plus que des meurtriers, en 1939, alors même que des philosophes, des penseurs, des intellectuels de profession erraient encore pour comprendre ce qui se passait. Je remercie donc nos organisateurs de rouvrir la question de la démocratie, d'abord parce qu'elle est critiquée aussi bien par le courant néo-conservateur – je pense à un livre comme *L'âme désarmée* d'Allan Bloom – que par ceux qui la suspectent d'être un masque trompeur de l'oppression, même si l'on confond quelquefois, alors même que l'on tend à les opposer la république et la démocratie. C'est pourquoi je m'inscrirai dans la remarquable introduction de Gérard Garutti à propos de *Coriolan*, puisqu'il nous propose de réfléchir sur cette question de la démocratie à partir de trois problèmes : le problème du meilleur régime, le problème de la lutte des classes et celui de l'impérialisme. Je voudrais donc – et vous allez voir que je ne vais pas éluder votre interrogation – essayer de répondre à ces questions, mais peut-être en les décalant légèrement. Premièrement, la question du meilleur régime est à la fois, je dirais, le cœur et la croix de la philosophie politique des Anciens, étant liée à l'expérience historique des cités grecques et romaines. Cette question revient en force à la Renaissance et au début des Temps modernes. Comme on le voit dans *Coriolan*, la démocratie – notre ami Pierre Manent l'a parfaitement introduite – est tout simplement, comme sa signification étymologique nous l'apprend, le pouvoir du peuple. Dans *Coriolan*, nous avons donc le pouvoir du peuple, ou la démocratie, le pouvoir du sénat ou l'aristocratie, et le pouvoir du grand homme, ou la monarchie. Cette typologie : démocratie, aristocratie, monarchie, a été dressée par Aristote dans *La Politique*. Elle est devenu canonique parce qu'elle a été reprise par toute la philosophie politique des Temps modernes, et par la philosophie politique contemporaine, même si cette dernière pivote par rapport aux anciens puisqu'elle exalte davantage la démocratie.

Ce qui me semble particulièrement important pour notre discussion à propos de la démocratie, c'est-à-dire la typologie des régimes de gouvernement, c'est d'abord d'indiquer que la question des régimes de gouvernement n'épuise pas celle du meilleur des régimes. Je me reporte là encore à Aristote, qui dit que celle-ci est sous-tendue par une question préjudicielle – omise le plus généralement dans les discussions que nous avons aujourd'hui et qui est pourtant fondamentale – qui concerne non pas le régime de gouvernement, qui est une chose, mais le régime de société, qui en est une autre, c'est-à-dire l'organisation du lien civil. Pour Aristote, et d'ailleurs après lui pour toute la philosophie politique moderne jusqu'à Kant, il n'y a dans la diversité pourtant très apparente des cités, des politiques, que deux types essentiels de régime de lien civil : la république ou l'empire. Grande audace d'Aristote. Il le définit de la façon suivante : la république est le régime où l'on a en vue l'intérêt général ou le bien commun, et où l'autorité s'exerce par la loi sur des hommes libres et égaux, *eleutheroi kai isoî*, tandis que l'empire ou le régime despotique est le lien de cité où l'on a en vue l'intérêt privé, et où l'autorité s'exerce par la force sur des individus assujettis. Il est très important de noter que la typologie sur laquelle nous raisonnons ne concerne que la typologie des gouvernements. Au fond, la question de la démocratie, de l'aristocratie ou de la monarchie, n'est pas la question du régime de société mais celle de savoir à qui on remet l'autorité. Si l'on veut trancher la question du meilleur régime, il faut déjà savoir préjudiciellement si l'on raisonne dans le cadre d'une république ou dans le cadre d'un empire. Aristote, qui estimait que la république était un régime bien meilleur et conforme à la nature humaine que le régime insupportable du despotisme ou de l'empire, montre d'ailleurs

que dans les régimes impériaux, qu'il s'agisse de la monarchie, de l'aristocratie ou de la démocratie, il y a une forme de dérive : la monarchie devient tyrannie et l'aristocratie devient oligarchie. De toute façon, la question préjudicielle est celle du régime de lien de cité. A partir de là, l'essentiel de la réflexion des Anciens – je parle de ceux qui étaient républicains – a tourné autour du fait de savoir quels étaient les régimes de gouvernement qui perduraient ou qui périssaient la république, et quels étaient ceux qui facilitaient l'irruption de l'empire. Trouver les causes de la dérive tragique de la république vers l'empire constitue le problème non réglé de la philosophie politique antique, celui qui les a occupés mais auquel ils n'ont pas trouvé de réponse définitive. Pourquoi les républiques dérivent-elles vers l'empire et comment cela se fait-il ? Cette précision me paraît fondamentale pour comprendre le discrédit de la démocratie qui s'est prolongé dans la pensée républicaine, et en particulier dans celle de la Renaissance.

La question du contexte historique est le deuxième point que je souhaite aborder pour essayer de comprendre ce rejet de la démocratie. Je voudrais dire à Gérald Garutti que je le rejoins tout à fait dans l'inscription historique qu'il nous propose de *Coriolan* : 1607-1608, c'est à-dire le début du règne de Jacques Ier Stuart après la mort d'Elisabeth en 1603, qui suit de près l'exécution du comte d'Essex, général vainqueur insurgé contre son pays. Il me semble d'ailleurs une illustration aussi vraisemblable de Coriolan qu'Elisabeth – dont personnellement je pense qu'elle était certainement moins son amante que sa mère – l'est de Volumnia. Les années précédant cette période de rédaction de *Coriolan*, non pas dernière pièce mais dernière tragédie de Shakespeare, sont extrêmement intéressantes parce que, comme vous l'avez remarqué, nos voisins anglais sont aujourd'hui absolument aimantés par un retour à cette période élisabéthaine. Les années précédant cette période élisabéthaine correspondent à une poussée tout à fait remarquable de la pensée du mouvement républicain en Europe. C'est d'abord la constitution en 1566 des Provinces-Unies, la première grande république européenne à l'échelle d'un petit mais néanmoins Etat-nation qui s'arrache à la tutelle de l'empire espagnol. C'est ensuite la campagne d'Henri de Navarre, qui devient l'héritier de la couronne en 1576. C'est le développement du parti des politiques, c'est-à-dire d'un parti républicain à l'échelle européenne. En même temps – et c'est la raison pour laquelle cette date de *Coriolan* est très intéressante – nous sommes à la veille de l'assassinat d'Henri IV en 1610, à la veille de l'exécution du grand chancelier hollandais républicain, Oldenbarnevelt, partisan de la paix, de la concorde entre les Etats européens, par Maurice de Nassau, c'est-à-dire à la veille de la guerre de Trente ans et de la victoire du parti impérialiste. C'est un moment extrêmement important et c'est pourquoi je trouve très intéressant que les artistes aient monté *Coriolan* aujourd'hui. Après un remarquable essor de la pensée républicaine – on pourrait décrire aussi bien l'illumination érasmienne en Espagne, le parti des politiques en France, l'humanisme civique en Angleterre – la question posée dans le développement de la civilisation moderne est la suivante : pourquoi aussi bien dans *Le Prince* de Machiavel au début du XVI<sup>e</sup> siècle, que dans *Les six livres de la République* de Bodin en 1576, la question du gouvernement démocratique est-elle évacuée. Machiavel est pour la formation de la république par l'Etat fort, par le prince, et Bodin pour la mise en place d'un gouvernement monarchique de la république. Cela nous reconduit à la tragédie de *Coriolan* et à l'anticipation de la dérive impériale. Comme le dit très bien Gérald Garutti dans son introduction, la victoire de Volumnia / Elisabeth est au fond la victoire d'une conception machiavéenne, centralisatrice et impérialiste, je le cite : d'un pouvoir tenté par l'absolutisme sous des dehors conciliateurs. Pour Shakespeare, la monarchie élisabéthaine elle-même finit tragiquement et j'en reviens donc à la question : qu'est-ce qui a rendu dans cette période de poussée républicaine la démocratie impossible et entraîné dans le même temps la première fin de la république des Temps modernes ?

Tous les historiens des républiques italiennes, je cite dans le désordre : Baron, Yves Renouard, Quentin Skinner, Alberto Tenenti... s'accordent pour dire que les villes italiennes, qui ont constitué le lieu de la première grande renaissance républicaine à partir du X<sup>e</sup> siècle, aussi bien les grandes villes italiennes que tout le monde connaît : Venise, Florence, Milan et Gênes que Parme, Lucques, Pavie, Bologne... ont parcouru le cycle en quatre étapes des régimes de gouvernement décrit dans l'Antiquité. Elles commencent par une république aristocratique consulaire, qui s'autonomise et devient une république monarchique aristocratique : les villes font venir un podestat étranger pour diriger cette république autonome sous une forme monarchique, dans un troisième temps le *Popolo minuto*, le petit peuple, prend le pouvoir et oblige les aristocrates à lui faire place, mais malheureusement, dans une quatrième étape, cette république démocratique, comme on le voit parfaitement à Florence avec l'accession de Cosme de Médicis, dérive vers le prince et se retrouve prise dans les rênes des grandes puissances impériales. Dans ces républiques italiennes, on a une fin, sans point d'interrogation, de la démocratie, avec d'ailleurs la création d'une société aristocratique. La question est finalement de savoir ce qui a empêché cette poussée démocratique extraordinaire dans les républiques italiennes de parvenir à maturité ? Je crois qu'on peut donner deux réponses à cette question. On peut emprunter la première réponse à Kant, parce qu'on s'est aussi beaucoup posée cette question au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tant que la république n'est pas universelle, dit Kant, tant que le régime républicain n'est pas à une échelle assez vaste, dans la mesure où les petites républiques indépendantes sont contraintes de se lier à des empires et que les rapports entre républiques et empires sont des rapports de force, la république est fragile, incertaine et est reprise dans des rapports impériaux, des rapports de force. C'est exactement ce qui est arrivé aux républiques italiennes. Prises dans la querelle des Investitures puis dans la querelle du sacerdoce et de l'Empire, elles ont joué, on le voit pour Florence et pour Milan, tantôt le pape, le parti guelfe, tantôt les gibelins, l'Empire, ensuite le royaume de France et elles ont été perdues. Quand il y a une suprématie de la politique étrangère sur la politique intérieure, quand la *concordia*, l'état de paix, est impossible, c'est fatal à la république.

Il y a une deuxième raison qui concerne l'impossibilité du gouvernement démocratique. Pour que la république dure, il faut mettre un terme à la lutte des classes. Aristote l'avait d'ailleurs déjà pressenti en disant : si la république n'a pas de classes moyennes suffisamment nombreuses, c'est-à-dire une part de la démocratie dans son gouvernement mixte, si la démocratie n'est pas principale par rapport à un peu d'aristocratie, un peu de monarchie, la république ne peut pas durer. Il faut que la loi prévale sur la force, ce qui n'est possible que s'il y a de l'égalité. Je crois que ce qui est intéressant dans ce magnifique texte de *Coriolan*, c'est que Shakespeare, en montrant cette rotation des régimes de gouvernement, résume toute l'expérience politique de la Renaissance, expérience qui d'ailleurs se termine mal en matière de république. Cela aussi, la grande historienne de la Renaissance, Frances Yates, l'a montré, quand elle s'est intéressée aux dernières pièces de Shakespeare. Cette fin du règne élisabéthain, c'est la fin de John Dee, c'est la fin de tout l'esprit de la Renaissance. Qu'est-ce qui nous attend avec cette défaite de l'humanisme civique, avec surtout l'impasse du gouvernement monarchique pour un mouvement républicain ? On est en fait reconduit à l'empire et à la guerre de Trente ans.

Si vous me permettez à mon tour de conclure sur la question de la démocratie aujourd'hui, je dirais que la république ne pouvait pas durer parce qu'elle n'était pas suffisamment démocratique, parce que l'expérience démocratique était impossible. Pourquoi était-elle impossible ? Tout simplement parce que le programme d'instauration de la démocratie, c'est-

à-dire d'instauration d'un droit politique nouveau qui puisse permettre d'instaurer l'égalité des conditions, supposait des choses qui ne se sont faites effectivement que dans les Etats-nations français, anglais ou hollandais : la mise en cause de la culture médiévale chrétienne, la mise en cause du droit politique de l'Europe chrétienne, autrement dit du droit romain, et au fond la création du droit politique républicain, des droits de l'homme, et d'un droit politique, comme le dira Rousseau, adapté à la démocratie. L'unité de la perspective géométrique est à la portée des hommes de la Renaissance, de la peinture du Quattrocento, mais pas la création d'un droit politique nouveau. Il a fallu effectivement un développement beaucoup plus long pour permettre la mise en place des droits de l'homme, c'est-à-dire penser l'égalité, et la construction de la possibilité d'un gouvernement du peuple. Si vous me permettez de lancer la discussion avec mon ami Pierre Manent, je dirais que je le suis parfaitement lorsqu'il dit que c'est par le roi fort, comme l'avait imaginé Machiavel, par le prince, par un Etat beaucoup plus étendu, que l'égalité a pu progresser mais je ne dirais pas que c'est seulement dans le cadre des Etats-nations monarchiques.

Si vous regardez les premières expériences où l'égalité a très fortement progressé, il s'agit de la Hollande, un Etat républicain, ensuite de la Suisse. C'est même l'expérience de la république anglaise et si l'on prend le cas de la France, c'est l'idée républicaine, l'organisation républicaine, qui a progressé selon moi pendant tout l'âge classique, mais pas la démocratie : il a quand même fallu la nuit du quatre août, la Révolution, pour établir l'égalité en droit des conditions. Je terminerai en disant qu'hier il n'y avait pas de république sans démocratie et qu'il me semble que notre problème est aujourd'hui un peu inverse : la démocratie ne peut pas se poursuivre sans la république, parce que notre lien de cité, notre régime de lien civil, a été construit bien plus tôt que nous ne le pensons, à savoir dans les Temps modernes, par l'Etat administratif. Cette construction par l'Etat administratif, à travers l'Etat fort qu'avait imaginé Machiavel, nous a donné l'indépendance, le gouvernement par la loi, la paix à terme... Mais étant donné que notre Etat s'est construit à travers un Etat administratif et non un Etat de justice, comme cela s'est fait dans d'autres républiques comme la République hollandaise, ceci nous manque encore et ce n'est pas tout à fait adéquat au *requisit* démocratique. Pour le dire un peu en vrac et de façon peut-être un peu trop précipitée, tout le monde voit bien qu'en France nous avons un problème avec le développement des droits, du droit, que nous avons une division du droit et il me semble que c'est à ces questions que nous sommes reconduits aujourd'hui. Je termine en disant que je crois que le détour auquel nous contraignent les metteurs en scène, les hommes de théâtre, est extrêmement fructueux – c'est ce que Platon, vous savez, appelait la nécessité du détour essentiel – parce que nous avons aujourd'hui un besoin de changer notre attention et de revenir à ces questions d'institution, de république et de démocratie.

ALEXANDRE ESCUDIER : Merci. Vous reviendrez, Pierre Manent, si vous le souhaitez, sur ce que l'on gagne analytiquement en distinguant forme politique et régime politique. Mais je voudrais vous demander, Jean-Pierre Vincent, à partir de l'extrait de *Coriolan* que nous avons vu, votre sentiment vis-à-vis de Ménénus, qui apparaît comme la figure du gouvernement mixte, jointure de l'équilibre instable de la République, avec la bonhomie qui le caractérise et que je trouve merveilleusement jouée par Roland Bertin, et à travers la fable qui raconte l'estomac : ces élites patriciennes sont peut-être des élites mais permettent finalement à tout le reste du corps politique de vivre. Est-on déjà dans la bonhomie de l'homme politique de toutes les compromissions ou est-ce une figure constitutive de l'instabilité démocratique ?

JEAN-PIERRE VINCENT : On peut jouer Ménénus de plusieurs façons. Roland Bertin le fait extraordinairement mais je me souviens du Ménénus de l'adaptation de Brecht au

*Berliner Ensemble*, qui était aussi dans la bonhomie parce que cette bonhomie, qui est celle de tout affabulateur politique ou de tout escroc politique, est inscrite dans l'écriture. Regarder la vidéo m'intéressait beaucoup parce que j'ai vu Roland en gros plan, et on voit un peu les choses différemment quand on voit l'acteur au théâtre, c'est-à-dire dans un champ d'action extrêmement large, avec un pays, une république, une démocratie ou une non-démocratie qui s'agite, du moins une cité romaine élisabéthaine, dans son ensemble, avec un point qui tout d'un coup se détache, un personnage exceptionnel. La chose intéressante par rapport à votre question c'est que, quand vous le voyez en gros plan, il y a la voix de Roland Bertin, il y a l'œil de Roland Bertin, et il y a le fond de l'œil de Roland Bertin qui raconte tout à fait autre chose que ce qu'il raconte avec l'intonation. Cela, c'est un grand acteur. Il y a des hommes politiques qui sont de grands acteurs. Ou disons : « qui ont été ». Nous manquons en ce moment cruellement de grands acteurs politiques y compris à droite. Nous n'avons qu'un mauvais acteur.

ALEXANDRE ESCUDIER : Parce que nous avons un désaccord avec Gérard Garutti sur ce point : Ménénus peut être aussi bien celui qui incarne la voie de la modération, essayant de concilier les forces en tension qui menacent la cité de dégénérer dans la voie de la guerre civile, que cette figure de bonhomie politique franchement roublarde. Cette figure est en équilibre, sur le fil du rasoir, entre ces deux fonctions.

JEAN-PIERRE VINCENT : Je crois que Shakespeare a eu besoin de trouver, entre ceux qui « représentent » la république, c'est-à-dire le secteur populaire et ceux qui représentent l'empire, c'est-à-dire Coriolanus, une sorte de truchement, un électron libre, un joker, quelqu'un qui, comme cela existe d'ailleurs dans beaucoup de sociétés, essaye de créer un chemin, qu'on appelle parfois une troisième voie, de saisir l'énergie quand une société *a priori* traversée par de multiples et quotidiennes tendances à la séparation, au centrifuge, est dans un moment où le commun, la mise en commun, le fait de rejoindre le commun, est possible. Peut-être que cela serait possible aujourd'hui. Peut-être qu'Obama pourrait en être le leader. Peut-être. Mais je ne me fais pas non plus trop d'illusions sur la façon dont les forces obscures du capitalisme financier laisseront à de grands hommes politiques la possibilité de faire revenir la société occidentale moderne, et donc la société mondiale, aujourd'hui globalisée, à des formes de démocratie. Comme il est dit dans le texte que je promène partout en France en ce moment : nous avons le choix entre un monde des possibles et un monde de l'échec. Et nous avons à civiliser la globalisation. C'est une tâche énorme, un défi immense. Chacun de nous ignore par où commencer parce que les outils de pratique démocratique qui étaient utiles et possibles pour résoudre des problèmes rencontrés il y a trente, quarante, cinquante, soixante ans, ne sont plus actifs devant les nouveaux problèmes. Il nous faut nous reconstruire, non seulement en tant que collectif mais en tant qu'individu devant ces choses-là. La démocratie est une adjonction pratique d'individus. J'ai été très sensible à ce que vous avez dit, Pierre Manent, sur le fait que la démocratie était liée dans l'ordre grec à la politisation, au fait que chacun était capable de s'engager sur les affaires des autres au moins autant voire davantage que sur les siennes propres. Nous ne savons plus trop comment prendre le problème parce qu'il a existé aussi un travail actif des grands appareils, désormais mondiaux, qui contrôlent la connaissance, qui produisent et contrôlent la vision du monde des individus séparés, qu'on a séparé : on a organisé la solitude généralisée, avec des petits instruments comme les portables. Le processus d'individuation qui a commencé en 500 avant J.-C. à Athènes atteint maintenant une situation aggravée. Je ne crois pas que cela soit fatal, j'ai été évidemment un peu frappé, presque choqué, par le titre de ce cycle : « La fin de la démocratie ? ». Parce que l'on parle quand même depuis un moment de la fin de tout, et même des haricots : la fin de l'art, la fin de la philosophie... comme si on était fatigué,

comme si on n'en pouvait plus avec tout cela, et puis c'est vrai que cela n'a pas arrêté Auschwitz, cela n'a pas empêché Hiroshima... non. Je crois que le modèle grec, celui des Lumières, sont des outils encore extrêmement utilisables si nous voulons opérer notre *stip-tease* conceptuel en nous débarrassant des vieux concepts qui ne sont plus opérants aujourd'hui, sans renoncer à notre patrimoine génétique d'engagement. Ces modèles, en tant que modèles, sont très importants. Il faut saisir ce qu'il y a de plus exemplaire et de meilleur dans ces histoires, parce que nous ne pouvons pas entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle, dans les nouveaux problèmes et dans la globalisation, tout nu. La chanson disait : « Du passé faisons table rase », mais surtout s'il vous plaît : pas table vide. Je n'ai pas répondu à la question mais tant pis.

ALEXANDRE ESCUDIER : Je voudrais en venir maintenant à la question des élites. Il y a d'un côté les principes, ce par quoi le pouvoir constituant institue les pouvoirs constitués, et de l'autre le fonctionnement normal, routinier, une fois que tout cela est en place. Une des critiques récurrentes de la démocratie consiste à dire que ceux qui exercent leur fonction à la tête des pouvoirs constitués ne seraient finalement qu'une oligarchie, reconstituée dans le cadre de la démocratie. Est-on condamné à ce genre de dénonciation permanente du fonctionnement normal de la démocratie ? Sommes-nous là encore dans quelque chose de cyclique, et comment sortir de cet aspect cyclique qui produit la démagogie, qui met en péril le cadre général, et comment en sortir honorablement, non par la bonhomie ou la rhétorique de l'estomac ?

JEAN-PIERRE VINCENT : Il est vrai qu'on a une sourde impression en ce moment et je pense que toutes les luttes à l'intérieur de l'Éducation nationale parlent de cela : la reconstitution d'une société qui serait plus une société de castes qu'une société de classes, de la non-pénétrabilité des élites dont je suis l'image flamboyante, puisque je suis issu d'une classe de tout petits employés. Mais c'est un vrai problème. Il y a ce fameux concept de Milner : la bourgeoisie salariée héréditaire qui s'est transmise en France les choses de hauts fonctionnaires et la vie intellectuelle de la République. Cette classe a été instituée dans les années 1870-1880 parce que la République n'était pas politiquement majoritaire en France et qu'il fallait une classe pour la défendre. Ce concept de bourgeoisie salariée héréditaire me plaît beaucoup. Mon fils, par exemple, ne fera pas partie de cette classe, je n'en ai donc pas modifié l'assiette générale, mais j'ai très peur de cette transformation de cette société de classes, société où il y a du catch, où cela travaille – cela s'appelle la République, cela travaille – en une société de castes où cela ne travaillera plus.

BLANDINE KRIEGEL : Je vous remercie d'avoir posé cette question que je trouve tout à fait fondamentale en particulier pour la démocratie. A la première partie de votre interpellation, les élites sont-elles oligarchiques en France ?, ma réponse est très simple : oui, nous avons des élites oligarchiques, surtout en politique, et scandaleusement, d'une façon qui nous différencie des autres démocraties, non seulement parce que nous avons une seule grande école qui recrute ceux qui vont participer au grand corps de l'État c'est-à-dire aux décisions de l'administration, mais aussi dans la mesure où les anciens énarques sont aussi des chefs de file des partis politiques connus – on en a une démonstration dans la récente querelle pour le secrétariat du parti socialiste où deux énarques étaient en compétition. Nous avons donc une toute petite fraction de la population qui joue un rôle de décision politique, et les universitaires, les artistes, les ingénieurs, les médecins, les avocats... tout le monde du travail en est exclu. En France, les élites sont donc oligarchiques. Est-ce que pour autant la solution consiste à répudier toute forme d'élite dans une démocratie ? Cette solution est proposée par certains, je pense en particulier à notre collègue François Dubet qui a eu ce mot, qui

personnellement m'a véritablement accroché : tout mérite est suspect. Il l'a écrit. Tout mérite est suspect, il ne faut donc pas d'élites dans une démocratie. Je pense qu'il y a là une dérive absolue. Si vous me le permettez, je vais revenir à une discussion très ancienne ayant déjà cours en Grèce et qu'Aristote en particulier conduit d'une façon très intéressante pour nous aujourd'hui. Aristote dit que sans égalité devant la loi, non seulement il n'y a pas de démocratie mais il n'y a pas de république. Mais, ajoute Aristote, il y a nécessairement une sélection, un choix : la construction par exemple de la fusée Ariane ne peut pas se faire sans ingénieurs, sans physiciens, sans les personnes possédant une certaine compétence dans ce domaine. D'où la deuxième partie de la réponse : l'égalité des conditions dans la démocratie n'est pas nécessairement incompatible avec l'existence d'élites. Aristote dit que la démocratie repose sur une égalité arithmétique, mais qu'il faut aussi qu'une égalité géométrique existe, autrement dit qu'il faut choisir pour certaines actions politiques les personnes ayant certaines compétences. Il y a donc sélection de ceux qui vont prendre une décision à un moment donné. Ce qui est valable, légitime, dans une démocratie, n'est pas le fait que tout le monde peut faire tout à tout moment mais le fait que les inégalités de fonction – c'est d'ailleurs assez bien dit dans la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen – les dignités, les distinctions sociales ne sont fondées que sur l'intérêt général, l'utilité publique, et sur les vertus et les talents. C'est une réponse de principe. Je dirais en conclusion que nous avons aujourd'hui – et c'est ce qui explique cette poussée égalitariste contre le mérite – le sentiment, à mon sens tout à fait justifié, que les élites ne sont pas suffisamment ouvertes et suffisamment fondées sur le mérite. D'autant plus qu'être ainsi déterminé à vingt-quatre ans, une fois pour toutes, alors que la vie humaine s'est considérablement allongée et que la moyenne tourne autour de quatre-vingt ans, est une injustice et une folie. Je répondrais à cela que le choix des élites doit aujourd'hui être renouvelé, élargi, se faire d'une manière différente, mais que ce n'est pas en disant qu'il n'y a aucun mérite et aucune performance, que tout le monde doit être égal à tout le monde, qu'on résoudra cette question.

PIERRE MANENT : Je suis en accord avec beaucoup des choses qui ont été dites sur ce sujet. Simplement, je ne vois pas ce que serait une pure démocratie, qui ne serait que démocratie, l'expérience des démocraties étant précisément celle d'une tension entre la part oligarchique et la part démocratique d'un régime. Une des plaies de la démocratie française est de ne pas pouvoir reconnaître sa propre part oligarchique ou aristocratique qui en tant que telle, en principe, n'est pas illégitime. Un ordre civique comporte toutes sortes de compétences, toutes sortes de vertus... Il y a donc une tension dans un corps politique entre un petit nombre – dont une petite part est purement conventionnelle puisqu'elle a hérité de son rang, et dont une autre part est en effet liée à des compétences, capacités, vertus singulières – et le grand nombre. Les grandes périodes de civilisation ou les périodes les plus créatrices de la civilisation, qu'il s'agisse de Florence, de l'Angleterre élisabéthaine ou de la cité grecque, n'ont pas été des périodes de triomphe de l'égalité mais des périodes où des inégalités éclatantes et des ambitions éclatantes ont rencontré des protestations ou des révoltes en quelque sorte de force égale. Je ne plaiderai pas pour que dans l'espoir d'une plus grande créativité de nos sociétés, nous aiguisions pour le plaisir les distances sociales mais je ne pense pas qu'aucun avenir ne soit construit dans le désir d'ensevelir les différences dans une sorte d'homogénéité que tout le monde appellerait égalité, sans le penser et sans agir selon cette égalité supposée.

ALEXANDRE ESCUDIER : Revenons-en à *Coriolan*. Jean-Pierre Vincent parlait de la voix de Ménénus, la voix de Roland Bertin, de son œil et de son fond de l'œil... *Coriolan* apparaît en comparaison comme assez transparent et finalement assez pauvre. *Coriolan* dispose d'une légitimité militaire énorme, d'un pouvoir charismatique énorme, mais est incapable, écrit Shakespeare, de passer du casque à la toge, incapable de jouer la comédie du pouvoir. Cela

n'en fait-il pas un personnage assez transparent dans son authenticité même de chef charismatique ?

JEAN-PIERRE VINCENT : Oui, j'ai un peu eu cette impression. Mais j'avais eu la même impression en voyant Bertrand Bonvoisin le jouer dans une mise en scène de Bernard Sobel où il avait même une sorte de pratique de l'absence, encore plus que Wladimir Yordanoff, quelque chose comme un trouble de l'esprit, une aphasie, une ataxie. Alors que quand j'étais tout petit, dans mes années de formation, et que j'avais vu la fameuse mise en scène de Brecht, le rôle était joué par le gendre de Brecht, Ekkehard Schall, acteur monstrueusement physique, aussi fort qu'un catcheur, aussi remuant que Claude François, qui en tous cas jouait cela comme un taureau, il grattait d'ailleurs le sol sans arrêt et poussait des mugissements contre le peuple. Brecht en avait fait une adaptation qui portait en fait sur Staline. La question de Brecht était : celui qui a gagné la guerre a-t-il pour autant le droit d'être le chef suprême de la patrie en temps de paix ? Il y avait aussi un aspect sportif et distrayant dans cette mise en scène dû à la présence de Schall et à celle de son antagoniste, un très grand acteur qui jouait Aufidius : Hilmar Thate. Là, il est vrai qu'au milieu des tensions Coriolan a l'air d'être une sorte de commutateur – mais c'est très intéressant, très productif... C'est comme s'il y avait dans un jeu d'échecs un pion dont la fonction était de mettre en mouvement les autres – je ne joue pas assez aux échecs, peut-être que ce pion existe – j'ai senti quelque chose de cet ordre dans le spectacle.

ALEXANDRE ESCUDIER : Alors que sa mère est beaucoup plus complexe comme personnage : elle sait jouer la bête et puis le renard en temps de paix, pour reprendre l'expression de Machiavel.

JEAN-PIERRE VINCENT : C'est un personnage d'une grande complexité. Ces personnages de mère sont rares chez Shakespeare. Peut-être certains d'entre vous ont-ils vu cet été au Festival d'Avignon un spectacle du metteur en scène Ivo Van Hove intitulé *Tragédies romaines*. Le spectacle se déroulait dans une sorte de *lounge*, un immense espace qui tenait un peu du salon d'aéroport : on pouvait consulter ses messages sur internet dans un coin, il y avait un bar... et de très nombreux postes de télé et de canapés modernes. Le spectateur pouvait être soit sur le gradin soit dans le *lounge*. Ce spectacle comportait une grande partie de *Coriolan* puisque qu'ils montaient, en quatre heures et demi environ, les trois « tragédies romaines » : *Jules César*, *Coriolan* et *Antoine et Cléopâtre*. Ils ne montaient évidemment pas tout et ont montré ce qui avait le plus d'écho avec aujourd'hui. On pouvait reconnaître sur scène la famille Bush. C'est la mère, la femme de Bush sénior, qui pilotait. Comme on voyait la plupart des choses à la télévision, en gros plan, on avait l'impression de surprendre des scènes dans une famille de la haute aristocratie américaine, pour parler clair, avec la mère qui porte la culotte. Les grandes engueulades avec les plébéiens se faisaient dans les journaux télévisés : Coriolan était invité au journal télévisé avec les plébéiens et finissait par renverser le bureau de la speakerine, par vouloir casser la gueule des plébéiens qui étaient évidemment très violents aussi... Quant à la femme de Coriolan, un tout petit rôle, elle était à l'autre bout du *lounge*, dans un coin à côté des spectateurs, et elle pleurait toute la soirée avec des plans de coupe sur elle de temps en temps. C'était très intéressant. C'était entre le *Berliner Ensemble* et ce qu'on a vu chez Christian Schiaretti ou même chez Bernard Sobel : un Coriolan purement taureau, purement agi par son corps, par son désir d'agir, en deçà de toute réflexion, un anti-intellectuel grandiose.

ALEXANDRE ESCUDIER : Paradoxalement, il l'est consciemment puisqu'on trouve dans la bouche de Coriolan lui-même toute une réflexion sur les mots bâtards, dit-il, de la comédie du

pouvoir, sous le sourire du fourbe, autant de choses qu'il refuse, consciemment, de jouer. Coriolan n'est pas dans l'affect pur de l'animal, guerrier, mais il estime avoir déjà conquis ses titres de légitimité et ne pas avoir à les reconquérir dans une langue moisie, qui n'est pas la sienne mais celle de la paix civile et finalement de la médiocrité démocratique.

BLANDINE KRIEGEL : L'empire n'aime pas la politique de même que le rapport de force. C'est cela que nous dit Shakespeare. L'empire ne supporte pas le compromis. Passer d'ailleurs immédiatement du compromis à la corruption est aller trop vite : le compromis n'est pas nécessairement la corruption mais la négociation. C'est un autre mode de lien de cité. Coriolan est un homme de guerre, un seigneur de la guerre, ayant sa vertu puisque les Etats rentrent effectivement en guerre et qu'il faut se défendre, c'est ce qui est dit. Je suis d'ailleurs très intéressée par ce que dit Jean-Pierre Vincent de la façon dont Brecht a monté *Coriolan* : il y a une mise en cause des seigneurs de la guerre et même du grand général vainqueur.

JEAN-PIERRE VINCENT : Mais avec le recul du temps, cinquante ans après l'adaptation de Brecht, qui avait touché au texte, il est évident que le *Coriolan* de Shakespeare est beaucoup plus intéressant aujourd'hui que le *Coriolan* de Brecht, qui est daté pour une valeur d'usage assez rapprochée. Au fond, Shakespeare n'est pas plus égalitariste ou charitable que la démocratie elle-même. Shakespeare, j'ai toujours l'impression que c'est un peu comme si Dieu racontait leur histoire aux hommes. Etant quelqu'un qui pensait sûrement qu'il n'existait pas, Shakespeare a une capacité extraordinaire à s'identifier : il posait un personnage et était capable de s'identifier à lui dans toutes ses profondeurs et dans toutes ses dimensions, tout en s'identifiant à l'autre personnage. Je ne résiste pas au plaisir de vous raconter un magnifique, merveilleux texte de Borges, qui s'appelle « Everybody and nobody ». Un petit garçon avait pensé très tôt dans sa vie qu'il n'était personne. Il s'en était un jour ouvert à la récréation à un copain qui lui avait cassé la gueule pour avoir esquissé l'idée que peut-être il ne serait personne. Plus tard, il s'était fait faire un enfant par une femme et était parti à Londres, où il avait trouvé un travail très intéressant pour quelqu'un qui pensait n'être personne : le métier d'acteur. Le soir, il devenait un personnage. Par la suite, il a trouvé un métier encore mieux pour quelqu'un qui pensait n'être personne : celui d'auteur dramatique. Il est donc devenu Juliette, Jules César, Macbeth, Roméo... Au bout d'un moment, il en a eu assez de faire semblant d'être quelqu'un et est reparti dans sa campagne. De temps en temps, quelques amis poètes venaient lui rendre visite et pendant quelques heures, ce n'était pas trop fatigant, il faisait semblant d'être quelqu'un. Quelque temps avant ou après sa mort, on ne le sait pas, il a rencontré Dieu et lui a dit : j'ai depuis toujours le sentiment très particulier et désagréable de n'être personne, et Dieu lui a répondu : mais c'est comme moi, William, je ne suis que ce que je fais. Je me suis reconnu dans ce portrait et je pense vraiment profondément que Shakespeare n'était tellement personne qu'il a été le monde, mais aussi les vers de terre, mais aussi les étoiles très lointaines, mais aussi ce que les hommes ne connaissaient pas encore, tout dans la même seconde. C'est probablement une forme de cerveau tout à fait unique dans l'histoire.

PIERRE MANENT : Je voudrais faire une remarque sur le personnage même de Coriolan. Jean-Pierre Vincent a donné une évocation très frappante de l'acteur qui jouait Coriolan au *Berliner Ensemble* mais Coriolan n'est pas simplement un homme emporté par sa colère. Il réalise d'une certaine façon le type de l'homme politique, et plus précisément du grand homme politique qui veut à la fois et avec la même passion deux choses contradictoires : persuader le corps politique, être reconnu comme le guide, le prince, et se révolter contre la dépendance dans lequel son désir le met ; être choisi par le peuple et être en même temps radicalement indépendant du peuple. La manière dont chaque homme d'Etat module cette

double exigence contradictoire le définit. Nous en avons un bel exemple dans l'histoire récente, je ne sais pas si cette référence politique agréera à tout le monde mais le général de Gaulle a présenté une solution très maîtrisée de ce problème : il a accordé l'essentiel à la reconnaissance démocratique – il n'a jamais acquis le pouvoir sinon par ou avec l'agrément du peuple – tout en affirmant que sa légitimité principale était indépendante de l'agrément du peuple et tenait à sa personne, aux liens essentiels existant entre sa personne et le corps politique. Coriolan n'est donc pas simplement une force qui va mais rencontre le problème du grand homme, de tout homme d'Etat.

ALEXANDRE ESCUDIER : Je me demande ce que *Coriolan* nous apprend vraiment sur la démocratie contemporaine, étant donnée la généalogie que vous avez indiquée les uns et les autres, de nos démocraties, qui ne peuvent être disjointes de ces corps politiques complexes, présupposant finalement l'Etat administratif. Avec *Coriolan*, on est dans une politique du face à face au sein de la cité, où les rapports politiques sont réduits à des expressions assez simples, assez pures. Que peut-on en tirer, dans un cas comme le nôtre où la question de la légitimité militaire, directement monnayable en légitimité politique, ne se pose plus aussi abruptement ?

JEAN-PIERRE VINCENT : Jusqu'à quand ? Qu'en savez-vous ? Peut-être le problème va-t-il se poser dans dix ans. Je crois qu'un des nos gros problèmes sur l'analyse politique profonde en France, c'est que nous sommes bouffés par le journalisme, c'est-à-dire par l'actualité. Nous sommes tous guettés par cela, dans nos conversations : être piégé par le fait de ne pas voir plus loin que le bout de notre nez, d'analyser, vite fait, souvent bien fait, une situation qui va changer inéluctablement dans six mois. Il faut donc essayer d'élargir. J'essaye toujours d'élargir quand je me dis une chose tel que vous venez de la formuler, ce n'est pas un reproche mais je me dis : non, essaie de réfléchir autrement. A propos de ce que vous disiez tout à l'heure sur la place des artistes dans la société, je pense plutôt que les artistes sont des personnes capables, un peu plus capables que d'autres, de monter sur la colline pour voir de loin un certain nombre de problèmes que les autres ne voient pas. Ils éprouvent le besoin et ils ont les moyens de monter sur la colline à cause de leur manque, non pas à cause de leur plus mais de leur moins, d'un sentiment de blessure, de privation, qui fait se dire : il n'est pas possible que cela continue comme cela. Il y a d'autres personnes dans la société qui le font – je pense que la vocation de l'engagement politique vient aussi en partie de là, mais l'artiste va aller regarder avec ses yeux d'aveugle et il se trouve qu'il voit.

BLANDINE KRIEDEL : Si on continue de raisonner sur la comparaison avec le début des Temps modernes, sur la manière dont les Temps modernes sont sortis de cette Contre-Renaissance impériale, parce qu'il y a eu un grand mouvement avec la guerre de Trente ans qui a dévasté toute l'Allemagne, on voit qu'au fond les idéaux républicains démocratiques ont continué d'être défendus d'abord par la guerre – il y a tout de même eu un parti de la guerre – et par une autre voie, celle des académies ésotériques : l'académie des *Lincei*, la Rose-Croix, l'Invisible Société, la *Royal Society*... tout cela s'est créé exactement à ce moment-là pour essayer de maintenir un espoir républicain et même démocratique. Voilà une autre voie qui pourrait être esquissée, mais je ne crois pas à cela non plus. Je suis plutôt du parti de Michelet : si la situation n'est pas très bonne, comme c'est le cas, comment échapper à ce destin qui a été celui de l'Europe au début des Temps modernes ? Michelet dit avec Gustave Adolphe, c'est à dire avec des gens qui se battent, avec le *Dialogue* de Galilée, avec aussi l'*Aeropagitica* de Milton : il y a une vitalité de la démocratie, elle doit se défendre. C'est ainsi que je vois un chemin et c'est pour cela qu'encore une fois merci aux artistes qui montent sur

la colline pour voir un peu plus loin que nous. Vous avez raison de nous tirer un peu par la manche parce que la situation est plus sérieuse que la majorité ne le pense.

JEAN-PIERRE VINCENT : C'est même possiblement une crise de civilisation, mais une vraie.

PIERRE MANENT : Le contraste entre *Coriolan* et notre situation, si on le prend par la surface, c'est l'extraordinaire diversité du langage de *Coriolan* : chaque position sociale, chaque tempérament, chaque place dans la société et dans la diversité des êtres, ouvre un langage distinct et *Coriolan* nous offre une sorte d'articulation de tous les langages possibles. Par contraste, ce qui est frappant aujourd'hui, c'est à quel point tout le monde parle le même langage. Puisque personne n'a prononcé son nom aujourd'hui, même si Jean-Pierre y a fait allusion, je vais le faire : la grande supériorité de Nicolas Sarkozy a consisté à être capable de prendre la parole de chacun, ou de parler le langage de chaque acteur de l'espace social et politique. Il n'y a plus aujourd'hui qu'une seule parole maîtrisée par une seule personne. La société a clairement perdu des sources de langage indépendantes et une seule parole, qui n'a plus vraiment beaucoup de sens, est aujourd'hui partagée et parlée partout.

#### ***Echange avec le public.***

UN SPECTATEUR : Je voulais revenir sur le personnage de Coriolan. Une idée m'est venue : Coriolan n'est-il pas dans le domaine des passions politiques ce qu'est le misanthrope dans le domaine des passions de l'amour ? Si le misanthrope de Molière est l'atrabilaire amoureux, Coriolan n'est-il pas un atrabilaire politique ? Ne retrouve-t-on pas la relation entre les passions de l'amour chez le misanthrope de Molière dans la relation entre les passions politiques chez Coriolan ? Qu'en pense l'homme de théâtre ?

JEAN-PIERRE VINCENT : Je trouve cela très intéressant. L'idée pourrait aboutir à une psychologisation de la pièce et donc à une réduction de son champ, mais on peut faire une analyse de la pièce à partir de ce slogan – j'appelle cela slogan parce que j'ai personnellement toujours besoin d'une telle phrase, si je n'arrive pas à brancher sur une pièce une telle phrase, je ne démarre pas. C'est aussi une image des contradictions entre la puissance et la non-puissance, entre la minorité et la majorité, au milieu de cela, il pourrait il y avoir ce que vous dites, oui.

GERALD GARUTTI : Il y a des points communs évidents entre Alceste et Coriolan : le désir d'une intégrité absolue, le refus de tout compromis, l'exigence de transparence, le refus de la flatterie, et l'archaïsme des deux personnages : Alceste parle de la chanson du bon roi Henri – c'est un homme de Louis XIII à l'époque de Louis XIV – et Coriolan en est resté à l'époque des rois ou du moins d'une aristocratie dominante, refusant les innovations démocratiques. On a également chez chacun d'eux une contradiction inhérente : Alceste, atrabilaire amoureux, se trouve dans le salon d'une coquette, et Coriolan se voit offert le consulat et en même temps le refuse. Il y a beaucoup d'analogies entre les deux figures. Simplement, il s'agit dans un cas d'un espace privé et dans l'autre d'un espace politique.

UN SPECTATEUR : Je suis professeur mais surtout ancien directeur d'une grande compagnie en France. Je voudrais revenir sur le point suivant : pourquoi la démocratie dérive-t-elle vers l'impérialisme ? Je me demande si ce n'est pas de toute façon un phénomène relevant de la faiblesse humaine, de la faiblesse de comportement des groupes humains. On le

vit tous les jours dans les entreprises. Dans les entreprises, nous tolérons nos sous-traitants mais il est extrêmement simple, si on le souhaite, de les dominer. J'ai passé une partie de ma vie à le faire : on leur donne de plus en plus de commandes, pour peu qu'ils aient peu de moyens on devient leur seul client, et à partir de ce moment on les fait chanter, on les achète pour pas cher. Ne se passe-t-il pas la même chose sur le plan politique ? Sur le plan politique, vous avez un groupe, vous avez un autoritaire, qui d'ailleurs a pu être démocrate, quelqu'un qui devient autoritaire et peut passer de l'un à l'autre parce qu'il est entouré d'une équipe. N'est-ce pas une faiblesse humaine que de ne pas vouloir lâcher le manche une fois qu'on l'a en main et de vouloir aller toujours plus loin, parfois jusqu'à une certaine folie ?

BLANDINE KRIEGEL : Je vous remercie beaucoup d'avoir posé cette question tout à fait fondamentale. Je dirais que cette interrogation – je précise que ce n'est pas la démocratie mais la république qui risque cette dérive vers l'empire – est celle des Anciens : elle est déjà présente chez Aristote, chez Tacite, et est reprise au XVIII<sup>e</sup> siècle. Je trouve très intéressante la réponse que vous donnez, la réponse par la nature humaine. C'est un peu la réponse augustinienne, parce qu'on trouve aussi une réflexion sur la république chez saint Augustin, sur la république chrétienne qui devrait justement échapper à cette république terrestre. C'est une réponse qui a effectivement été donnée : la nature humaine est telle qu'on ne peut pas échapper à cette corruption de la république, à cette dérive vers l'empire. Mais reprise au siècle des Lumières aussi bien par Kant, que j'ai évoqué, que par Gibbon, qui s'est intéressé au déclin et à la chute de l'empire romain, cette même question trouve une autre réponse, qui est d'autant plus intéressante qu'elle a été fondamentale dans la constitution des démocraties modernes. Comme le dit Kant, il faut imaginer les institutions de la république, les prévoir, comme si l'on avait affaire à un peuple de démons. Kant prend l'argument qui est le vôtre, l'argument augustinien, constatant le caractère assez mauvais, démoniaque, de la nature humaine, pour dire qu'il faut faire des institutions prenant en compte cette nature humaine pour l'empêcher de dériver. Je crois donc que dans toute la réflexion sur la nécessité de limiter le pouvoir, d'établir un équilibre des pouvoirs, pour empêcher la corruption et la dérive, il y a véritablement la prise en compte de ce que vous avez dit. Mais nous sommes au XXI<sup>e</sup> siècle et non plus au XVIII<sup>e</sup> siècle. La question qui ressurgit aujourd'hui est la suivante : cela a-t-il été suffisant ? Dans la grande saga hollywoodienne, *La Guerre des étoiles* – le cinéma américain est intéressant, comme le cinéma anglais, parce qu'ils s'intéressent beaucoup à ce qui leur arrive, c'est comme le fait de monter *Coriolan* aujourd'hui – vous trouvez une réflexion très profonde sur la lutte entre la république et l'empire, et sur la dérive, la manière dont la république redevient un empire, réflexion qui n'a pas l'air de se satisfaire tout à fait des réponses élaborées par les Lumières, qui ne considère pas que ces dernières font aujourd'hui le compte. Je crois qu'elles ne font pas le compte et qu'en vérité nous en sommes à reprendre la question des gouvernements mixtes – c'est ce que Pierre Manent, si je l'ai bien compris, a esquissé : même quand on est fondamentalement pour un régime démocratique, peut-on avoir simplement une démocratie pure ? Il y a surtout une autre question, mais je crois que sur ce point nous sommes encore dans la problématique du XVIII<sup>e</sup> siècle et non pas, contrairement à ce qu'avait dit Fukuyama au lendemain de la chute du communisme en pensant qu'il n'existait plus qu'un seul modèle politique, dans la fin de l'histoire : on ne peut pas dire que le modèle républicain et démocratique soit installé à l'échelle universelle. De ce point de vue, on est encore dans la situation du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'un côté, les équilibres imaginés à l'intérieur ne sont pas suffisants et de l'autre côté, il n'existe pas de république universelle.

LE SPECTATEUR : C'est ce qui se passe aujourd'hui dans les entreprises : il y a une gouvernance, une éthique. Je sais qu'il s'agit quelquefois d'une façade mais je peux vous dire

qu'il y a aujourd'hui des gouvernements, comme on est obligé du fait de la spécialisation de gouverner à partir du niveau le plus bas. Je crois qu'il y a aujourd'hui une certaine limite à ne vouloir raisonner que sur le plan historique. Nous sommes tout de même dans le monde de l'internet, où il est presque possible d'avoir accès à la comptabilité au jour le jour d'une entreprise externe. On sait voir ce qui se passe à l'instant même au Congrès à Washington, on a le rapport des interventions dans les trois heures... C'est quand même un élément nouveau.

JEAN-PIERRE VINCENT : Oui, il faut savoir cela. Mais il faudrait savoir autant que possible ce qui est arrivé aux Egyptiens, à un moment où s'est produit en quelques décennies, l'écroulement total d'un monde. De même que les Romains, au V<sup>e</sup> siècle, se demandaient ce qui se passait, alors que ce qu'ils se racontaient qu'ils étaient disparaissait, dans l'impossibilité qu'ils étaient de réfléchir sur les Egyptiens, qui avait déjà eu la même expérience. Comme il y a déjà eu les Egyptiens, et les Romains, et les Incas, et quelques autres, nous avons aussi de quoi réfléchir. Il me semble que l'actualité de *Coriolan*, c'est son historicité. C'est ce qui m'aide à vivre. Si je voyage continuellement entre des textes contemporains et des textes du passé, ce n'est pas pour le plaisir de monter des textes du passé ou parce que ce sont des classiques, mais parce que je peux ressentir et faire ressentir notre historicité. Le théâtre, dans la pluralité instantanée de ses dimensions, peut le faire : ce sont bien des acteurs d'aujourd'hui qui vous racontent, aujourd'hui, une histoire, pas tout à fait d'aujourd'hui mais d'avant-hier. Et les similitudes et les différences entre aujourd'hui et avant-hier sont la nourriture profonde du théâtre et des spectateurs de théâtre.

GERALD GARUTTI : C'est la raison pour laquelle nous avons représenté ce *Coriolan* en costumes élisabéthains et romains, surtout pas en blue jeans. La dimension historique nous paraissait importante et paradoxalement, la mise en scène aurait été bien plus datée si nous avions représenté la pièce en costumes contemporains, l'histoire étant justement relativiste, c'est-à-dire avec des retournements que l'on ne suppose pas.

## 2. Le régime des crises

Table ronde animée par **Gérald Garutti**, avec **Alexandre Adler** (historien), **Étienne Balibar** (philosophe), et **Jean-Louis Hourdin** (metteur en scène).

GERALD GARUTTI : Après ce temps sur le pourquoi de la démocratie, qui nous a également permis d'évoquer la question du héros et de la représentation, nous allons maintenant réfléchir au concept de crise, et dans quelle mesure démocratie et crise ont partie liée. Je vous propose tout de suite de voir un deuxième extrait de *Coriolan* qui va mettre en exergue ce caractère critique du régime politique. Nous allons voir le moment où Coriolan, qui a triomphé militairement contre les Volsques, se retrouve sur le point d'être élu Consul. Le Sénat l'a investi et demande donc l'aval du peuple. Coriolan s'est prêté au rite démocratique, il a été techniquement élu, mais le peuple revient sur sa décision et décide d'invalider l'élection de Coriolan sous prétexte qu'il n'aurait pas joué totalement le jeu.

*Projection d'un extrait de Coriolan.*

GERALD GARUTTI : Vous voyez que le centre de ce monde, de cette orbite est désormais inondée d'un sang qui est devenu une eau d'égouts, et que la cité est manifestement divisée au moins en deux et plus qu'en deux. Ici, le peuple est en train d'écrire au mur la devise du Globe « *le monde entier est une farce, tout le monde joue la comédie* ». Cette devise recoupe trois idées. 1. Le monde est un théâtre et le théâtre est un monde lui-même, idée vertigineuse qu'on retrouve dans tout le théâtre baroque. 2. Le monde est une comédie. D'ailleurs, Coriolan déclare : « *les dieux rient de cette comédie* ». 3. Le monde pousse l'acteur, le monde met l'acteur en mouvement. Je souhaiterais faire deux commentaires concernant la division de la cité, d'un point de vue scénique. Au sein même des patriciens, il y a un groupe de sénateurs, l'armée, la noblesse (habillée en costume Louis XIII), donc il y a également des dissensions. Coriolan tient à une frange de la noblesse un discours anti-démocratique, il excite le parti aristocratique, au point de vouloir arracher la langue de la multitude, la langue de l'hydre, ici représentée par les tribuns. Ensuite, au point d'éclatement, de guerre civile, les tensions sont portées à leur paroxysme. Puisque le théâtre est un monde et le monde est un théâtre, nous l'avons montré par le fait qu'on coupe la lumière du théâtre. Ce que vous, voyez c'est que le théâtre s'arrête, ça ne peut plus fonctionner, il y a un coup de feu et on se retrouve avec les voix qui sont jetées dans les eaux sales, qui n'ont plus de valeur.

Passons au débat avec Etienne Balibar, Jean-Louis Hourdin et Alexandre Adler. J'ai le très grand plaisir d'accueillir pour cette deuxième table-ronde Etienne Balibar, philosophe politique éminemment traduit, qui a longtemps enseigné à Paris X, et qui enseigne désormais à l'Université de Californie à Irvine. Ses ouvrages questionnent notamment la citoyenneté avec *Nous, citoyens d'Europe ?*, la notion de frontière, les frontières de la démocratie, l'immigration... On parlera peut-être du concept d'*égaliberté*, mot-valise qu'il a lui-même forgé.

Alexandre Adler, figure bien connue non seulement du journalisme mais également de l'histoire, de la géopolitique, dont les collaborations sont nombreuses, le *Courrier international* qu'il a longtemps dirigé, le *Figaro* aujourd'hui, *Les mercredis de l'histoire* sur Arte et France Culture tous les matins. Parmi ses derniers ouvrages on peut citer : *J'ai vu finir le monde ancien*, prix du livre politique et *l'Odyssee américaine*. Il travaille actuellement à un livre sur l'islam.

Et puis, puisque le principe de ces rencontres est de croiser systématiquement un regard théâtral et un regard théorique, Jean-Louis Hourdin, homme de théâtre, comédien, metteur en scène, chef de troupe, comme il aime à se définir, et dont le travail a pour enjeu le rire contestataire. Jean-Louis Hourdin a travaillé avec Jean-Pierre Vincent, Peter Brook, Jean Jourdheuil. Il a longtemps enseigné à Strasbourg et au Théâtre National de Bretagne. Il s'intéresse au théâtre classique ou contemporain que ce soit Büchner, Shakespeare, Fassbinder mais aussi à des textes engagés. Son dernier spectacle, *Veillons et armons-nous en pensée*, a été représenté à Chaillot et à la Comédie-Française. Le spectacle porte notamment sur des textes militants de Büchner sur l'appel à l'insurrection et à s'armer en pensée.

Cette table mêlée va donc nous permettre de réfléchir à la question de la crise de la démocratie à partir de deux axes. D'une part, dans quelle mesure la démocratie actuelle est-elle en crise ? Et quelles sont les manifestations de cette crise ? Puis, plus profondément, est-ce que l'idée même de crise n'est pas consubstantielle à la démocratie, est-ce que ce n'est pas le régime des crises ? On peut demander à Etienne Balibar son point de vue.

ETIENNE BALIBAR : Je voudrai vous remercier très vivement pour votre invitation qui me fait un grand plaisir. J'ai assisté à cette très belle représentation de *Coriolan* et j'en suis sorti la tête pleine de questions, et sur l'actualité et sur la pièce. C'est un texte prodigieux, dont je finis par penser qu'il excède nécessairement toute mise en scène. Celle à laquelle nous avons eu le plaisir d'assister est très belle, elle met admirablement en valeur certains des aspects fondamentaux de la pièce. Le texte, qu'on entend remarquablement, recèle des énigmes auxquelles nous sommes tous sensibles. Parmi les questions que je me suis posées en voyant la pièce, dont j'ai essayé d'instruire la formulation en effectuant quelques lectures ou un bref parcours dans la littérature critique sur Coriolan, il y a évidemment la question, non pas du rapport homme-femme, mais de la façon dont on doit interpréter ce qui est le couple central de la pièce. Alors peut-être qu'il y a très peu de femmes. A la limite on pourrait même dire qu'il n'y en a qu'une. La femme, l'épouse est muette. La mise en scène a été assez cruelle de ce point de vue. La femme est traitée comme quantité négligeable.

GERALD GARUTTI : Coriolan lui-même le dit : « mon divin silence ».

ETIENNE BALIBAR : Il y a la servante d'Aufidius, la mère et Valeria. Je serai tenté de dire que le fait que Volumnia soit le seul personnage féminin d'une certaine importance, bien loin de diminuer l'intérêt et la signification, lui confère au contraire un poids décisif. Ceci ajoute, pose un problème d'interprétation. J'ai pensé à deux pistes : l'une plus politique, l'autre qui renvoie à la dimension mythique de cette pièce. Je suis très influencé par ce qui me semble être un des textes les plus détaillés, les plus développés et les plus intéressants qui ait été écrit sur Coriolan, c'est-à-dire le texte de Stanley Cavell dans son livre *Le Dénier de savoir dans six pièces de Shakespeare*, qui porte le titre *Coriolan et les interprétations du politique*. Sous-titré : *Qui le loup aime-t-il, qui aime le loup ?*, dont le fil conducteur est entièrement, non pas simplement la relation de Coriolan à sa mère, chose qui a été abondamment commentée, mais la façon dont elle structure l'ensemble de la pièce.

Commençons par l'aspect plus immédiatement politique. Je me fonde sur les commentaires de mise en scène de Brecht, qui ont été publiés ensuite dans le recueil dialectique sur le théâtre et qui consistent dans une longue conversation entre Brecht et ses assistants ou ses acteurs. Brecht insiste sur un point que je vais articuler avec la question du couple masculin/féminin, qui me semble très fort et très juste. Nous sommes dans une situation de guerre civile qui est

aussi une situation de lutte des classes. Or, dans cette situation les actions passent par des discours. Le premier discours est celui de Ménénus, très célèbre apologue sur la complémentarité des partis. Et le dernier c'est la supplique de Volumnia, qui est une pièce de rhétorique latine dont je ne sais pas quels sont les modèles, c'est probablement une inspiration libre, tout à fait extraordinaire. C'est le plus long des discours de la pièce et naturellement c'est celui qui est décisif. Et entre les deux, qu'est-ce qu'il se passe ? Brecht a tout à fait raison de dire que ce qu'il faut retenir du discours de Ménénus, il appelle ça le réalisme de Shakespeare, c'est qu'il s'agit d'un discours idéologique, c'est l'archétype d'une certaine façon qui elle aussi traverse l'histoire de penser l'harmonie du corps social au profit de la classe dominante. Ménénus est le plus intelligent des porte-paroles des positions du patricien, c'est-à-dire de la classe dominante, et son discours est un chef d'œuvre y compris dans sa forme fabulatrice de rhétorique au service de l'idée que l'intérêt des puissants, non pas prime, mais contient, subsume celui des exploités ou des dominés. De sorte que les exploités doivent savoir reconnaître dans le pouvoir des dominants leur propre intérêt. Ce qui se passe c'est que ce discours échoue. Et Brecht dit, le réalisme extraordinaire de Shakespeare c'est de nous montrer au cours de la première séquence de la pièce l'impuissance de ce discours idéologique à refaire l'unité du peuple et donc de la cité, par delà le conflit qui la divise, pour passer aussitôt à ce qui est capable de résoudre le problème au moins momentanément, c'est-à-dire la guerre. Donc là où l'idéologie est impuissante, un seul recours est possible : la guerre, en particulier la guerre extérieure. Brecht, le premier dans le discours marxiste de cette époque qui date de 1950 va chercher le fameux texte de Mao Tsé-toung sur la contradiction. Bien avant Althusser et les maoïstes, il développe une analyse de la situation, en termes de difficulté pour le peuple à réaliser sa propre unité, en face de son adversaire de classe.

Mais qu'est-ce qui se passe ensuite ? Il y a toutes les vicissitudes de la pièce. Et puis les changements de camp de Coriolan. Et pour finir il y a le discours de Volumnia. C'est une nouvelle pièce de rhétorique. Cette fois un discours, au lieu de s'avérer inégal et impuissant en face de la logique de la guerre, se montre au contraire capable de l'emporter sur elle. Une des démonstrations de la pièce, c'est qu'il y a une rhétorique qui est plus faible que la guerre et une autre qui est plus forte qu'elle. Cette autre, c'est la rhétorique de la femme. Cela nous renvoie à toutes sortes de questions. Je ne crois pas que Shakespeare ait voulu montrer que la fonction pacifiante des femmes aurait le dernier mot dans l'histoire des conflits qui font l'histoire. Je crois qu'il a voulu comme Cavell sortir du champ proprement historique et ouvrir à une dimension tragique, et au-delà même du tragique à une dimension mythique, dans laquelle ce qui fonctionne comme figure centrale n'est pas Coriolan seul, mais le couple Coriolan/Volumnia. Et ce couple, Cavell l'étudie au titre du narcissisme et au titre du cannibalisme, ce qui est beaucoup plus intéressant et troublant. Ce n'est pas Macbeth et Lady Macbeth, c'est encore au-delà dans la dimension du fantasme. Ce qui ouvre la question de la pièce à une dimension ultra-politique, je serai tenté de dire impolitique, constitue peut-être la seule façon d'arriver à comprendre quelle drôle de figure est ce Coriolan, indissociable de sa mère, qui est comparée tantôt à un animal, le loup, tantôt à un dieu. Finalement, toute la question est de savoir s'il résoud, au moins momentanément, le conflit des factions politiques parce qu'il ne lui appartient pas et qu'il vient de l'extérieur, ce qui est toujours la fonction du grand homme. En voyant la pièce on pense constamment à De Gaulle. On se demande même si le scénario du départ du pouvoir de De Gaulle en 1947 n'était pas une façon de rejouer cette pièce que tous les acteurs avaient en tête. Mais ça va encore au-delà parce que c'est un personnage monstrueux et de ce point de vue c'est tout à fait autre chose qu'un chef politique ou qu'un grand homme.

GERALD GARUTTI : Merci pour cette réponse à une question que je ne vous avez pas posée sur Volumnia et Coriolan, mais qui est néanmoins absolument passionnante, puisqu'effectivement le lien entre ces deux figures constitue un véritable problème qui dépasse la question de la filiation. L'enjeu est politique, et pose la question de la fondation d'un ordre et de ce qu'est un grand homme. Si Volumnia parvient à avoir un discours qui porte c'est parce qu'elle porte un projet politique. Pour servir son projet d'union des peuples, elle effectue une réintégration de Coriolan. Comme si elle dévorait son propre placenta. On est dans la monstruosité, dans l'ingestion de l'enfant.

ETIENNE BALIBAR : C'est une matière prodigieuse pour le politologue.

GERALD GARUTTI : Je reposerais la même question en espérant une réponse sur le rapport entre crise et démocratie. Alexandre Adler, est-ce que vous souhaitez d'abord répondre sur le rapport entre ces deux figures du pouvoir, ou est-ce que vous souhaitez parler de démocratie et crise ?

ALEXANDRE ADLER : Je vais faire un petit contour, puis je vais revenir à la démocratie et à la crise. Contourner, c'est essayer de réfléchir. Ernest Renan dans un de ses mauvais moments dit que l'évhémérisme, c'est-à-dire les théories d'Evhémère selon lesquelles toutes les légendes sont une trame historique à peine travestie et qu'il faut rétablir, est une pensée très faible et que c'est tout ce à quoi l'esprit sémitique a pu s'élever. Dans cette mesure, en me réclamant de ce jugement impitoyable de Renan, je vais faire de l'évhémérisme. Dans la pièce, il y a ce moment particulier qui est la fin du règne d'Élisabeth, qui est d'ailleurs traité de façon réaliste. La reine vierge avait des enfants de plusieurs amants. Sa volonté d'être femme sans mari est certainement psychanalytiquement liée à son père Henri VIII et aux persécutions que sa mère a subies d'Henri VIII. Elle a reproduit comme tous les enfants battus ce qu'elle avait subi quand elle était enfant. Et Essex, c'est son fils. La passion qu'elle éprouve pour Essex malgré cette différence d'âge n'est pas d'ordre sexuel mais maternel. Essex, se pensant comme le fils de la reine Élisabeth, va essayer de prendre le pouvoir à sa mère. Donc effectivement, Essex a été condamné pour avoir tenté d'abattre Élisabeth. Au même moment le règne d'Élisabeth se termine, je ne dirai pas en queue de poisson, c'est beaucoup dire, mais c'est là la crise. Crise par rapport aux grandes espérances, à l'Union des peuples qui est le résultat d'une conversation entre Élisabeth Ier et le roi Henri IV, d'après les mémoires de Sully. C'est-à-dire d'opposer à l'idée impériale des Habsbourg, l'union des monarchies républicaines, de ces trois grands forces qui ensemble ont tenu tête à la barbarie habsbourgeoise et jésuite : l'Angleterre d'Élisabeth, la France d'Henri IV et la Hollande de Guillaume d'Orange. Ces trois forces sont associées avec la Turquie, qui est à son apogée à cette époque, qui est un grand état européen civilisateur. Ces quatre forces ensemble plus une cinquième, les communautés juives et marranes dispersées à la surface de cette Europe et qui de toutes leurs forces appuient aussi bien la Turquie que la Hollande et bientôt qu'Élisabeth et Henri IV. Ces cinq forces ont mis en échec un des projets les plus barbares et sauvages, les plus dangereux qui menaçait l'Europe, c'est-à-dire celle d'une unification par le fer et par le sang avec le triomphe de la Contre-Réforme. Or, ce que les dernières années de la période élisabéthaine nous montrent, c'est que cette victoire n'était qu'éphémère. Poussin a évoqué de façon cryptée ce moment particulier dans son tableau *Les funérailles de Phocion*. Ce tableau montre les funérailles d'un héros. Phocion a sauvé Athènes et il meurt oublié de tous. C'est l'hommage à la génération des combattants d'Henri IV, de ceux qui ont sauvé la France de la Sainte Ligue et qui peu à peu après la mort du roi se retrouvent marginalisés. Mais ce qui est vrai de la France l'est superlativement de l'Angleterre. Puisque l'arrivée des Stuart engage

l'Angleterre dans une régression, régression qui avait commencé par les dernières années du règne d'Élisabeth avec cette fuite vers l'empire, vers le pouvoir.

Donc la crise et la démocratie ont-elles partie liée ? Marx pensait qu'il y avait un rapport direct de cause à effet entre la crise et la démocratie. Puisque la grande période politique qu'il a connu brièvement, la révolution de 1848 écrasée comme révolution républicaine en 1849 dans la vallée du Rhin, répond à une crise totale de cette société européenne de la Sainte-Alliance par un progrès bouleversant de la démocratie en France, en Allemagne, en Hongrie, en Pologne et donne à voir par le Printemps des peuples la possibilité de transformer une crise politique et sociale majeure en une transcendance démocratique. Cette idée est très présente chez les bolchevicks en 1917. Le dernier Marx – on met tout sur le compte d'Engels - va se déprendre de cette idée d'une connexion directe entre crise et démocratie et va nous accoucher d'une théorie considérée comme la plus faible de tout le marxisme. C'est la théorie de l'effondrement, que Rosa Luxembourg défendra à sa manière dans les années 1910, et qui peut se résumer ainsi : l'impossible valorisation du capitalisme, qui est largement engagée dans la baisse tendancielle du taux de profit, fait qu'un beau jour tout ce système va tomber à terre. Et dans cette situation qui est inscrite dans la dialectique du capitalisme, il faut simplement que les forces du prolétariat et celles qui lui sont associées (les forces démocratiques, les forces socialistes) se préparent comme des syndics de faillite à prendre des mains tremblantes de ce capitalisme effondré, la direction de la société sous une forme électorale, dit Engels. La théorie de l'effondrement du capitalisme contre-investit le culte de la révolution. La crise provoque de manière superlative le changement de régime. Evidemment on a beaucoup ri de cette théorie, et puis on l'a récuser, Lénine en premier. Ce primat du politique rétabli semblait à toute notre génération l'expression ramassée de ce que le grand malheur du XXème siècle, la Première Guerre Mondiale, les révolutions avait rétabli.

A la fin du XXème siècle et au début de ce XXIème, nous avons affaire à deux effondrements dans lesquels la participation populaire n'est pas très grande. Nous avons assisté avec Gorbatchev à un effondrement sans révolution, sans grande mobilisation avec le pouvoir qui tombe dans les mains mûres d'un brave alcoolique courageux et d'une théorie de jeunes gommeux qui ont appris l'économie brièvement dans des manuels américains qu'on venait de traduire. Voilà un premier exemple. Aujourd'hui quel est le pays capitaliste qui a le plus important secteur public ? La réponse est simple, ce sont les États-Unis. Avec les sept cent milliards de dollars qui ont été épongés pour terminer la crise des banques nous avons aujourd'hui l'ensemble du système financier américain qui est entre les mains de Monsieur Hank Paulson qui est en train de faire du chantage non pas au nom du prolétariat, mais au nom du capital financier en déroute pour dire aux banques « investissez ! », parce qu'elles ne veulent plus le faire, et on aura mis sept cent milliards de dollars qui vont se transformer en participation d'Etat à pratiquement toute les banques américaines, notamment les banques d'affaires. Alors ça c'est une crise, c'est une crise qui ressemble à la crise du système soviétique. Tout d'un coup une classe dirigeante perd les pédales ; ça passe en Union Soviétique par la folie militaire. On envoie des jeunes appelés se faire couper le cou en Afghanistan et puis l'Europe de l'Est tout entière subit le contrecoup des premières sanctions. A Gdansk, un bel été, ça éclate : une grève générale. Les fous qui sont à la tête de l'Union soviétique se disent que tout ça vient du Pape et qu'il faudra le liquider contre Andropov. C'est là que commence l'histoire shakespearienne de la fin de l'Union Soviétique.

Donc les crises et la démocratie oui jusqu'à un certain point. Les crises sont une opportunité démocratique. S'il existe des forces démocratiques elles jouent en leur faveur, mais elles peuvent aussi être ce qu'Althusser avait appelé « des processus sans sujet ni fin », c'est-à-dire

une accumulation de contradictions dont aucune force sociale n'est vraiment consciente et qui font venir à la surface des choses qui étaient refoulées jusqu'alors. L'effondrement de l'Union Soviétique a fait venir à la surface des forces démocratiques mais elles étaient superficielles. Elles n'ont pas tardé à être absorbées par l'oligarchie. On a d'abord vu des jeunes professeurs universitaires et des intellectuels gorbatchéviens, et bientôt on a vu une révolution populaire capitaliste, c'est-à-dire les laissés pour compte du système brejnévien qui s'emparaient avec un appétit extraordinaire des dépouilles de l'économie russe. Finalement peu de démocratie est sortie de cette crise. Et aujourd'hui l'intuition américaine, car l'Amérique est la plus grande des démocraties, la plus puissante pas seulement sur le plan matériel mais sur le plan spirituel, c'est l'anticipation qu'a représentée l'élection d'Obama. Obama, face à deux *establishments*, celui du parti démocrate Clintonien, puis celui du parti républicain, déjà à la ramasse, a gagné en expliquant simplement qu'il fallait changer, que le système n'allait pas marcher. Il y a une capacité prophétique qui ne porte pas sur les mécanismes économiques, Obama ne connaît pas bien l'économie. En revanche il a bien senti que ce système était parvenu à la fin. C'est sur ce discours et sur la symbolique que représentait son élection qu'il a fini par créer une majorité très conséquente. Là où les démocrates jugés plus acceptables comme John Kerry n'y étaient pas parvenus.

Alors ce sont donc des crises qui sont dues à des forces sociales dont à un moment donné l'aveuglement est tel qu'elles ne peuvent pas ne pas aller jusqu'au bout de la faillite. C'est un ressort tragique intéressant, on voit comment des hommes essayent d'obvier à cette impossibilité. Ce sont les réformateurs de la dernière heure, par exemple dans l'Allemagne de Weimar, juste avant que n'arrive le basculement vers Hitler, un homme exceptionnel émerge, qui est le général von Schleicher, le chef de la Reichswehr clandestine, l'homme des négociations politiques, qui dans son dernier effort essaie de sauver quelque chose de Weimar. Pendant quelques semaines, quelques mois, il négocie de tous les côtés. Il négocie avec Staline, et obtient que le groupe parlementaire communiste ne vote pas contre le gouvernement, ce qui aurait entraîné une dissolution immédiate et de nouvelles élections. Il négocie avec les syndicats, en essayant de les faire rentrer dans son gouvernement. Il développe, influencé par Yall Marshart qui se ralliera ensuite à Hitler, l'idée d'une reflation et c'est comme cela qu'Hitler engrangera les premiers bénéfices d'une nouvelle politique économique. Deux ans plus tard au moment de la nuit des Longs Couteaux il sera assassiné par les SS dans son jardin. C'est un personnage pathétique et tragique qui contient déjà en lui toutes les erreurs et toutes les contradictions du complot contre Hitler de 1944, qui viendra douze ans plus tard au moment où l'Allemagne est déjà à genoux.

Andropov c'est la même chose. Cet homme qui était d'une lucidité remarquable avait été un précoce. Il avait été à l'âge de vingt ans, au moment de la guerre d'Espagne, ici en France, un peu avant en mission en Allemagne, c'était le dernier qui reliait cette Union Soviétique à la ramasse et le grand espoir léniniste bolchévique des années 30 antifasciste aussi, on le voit nager contre les flots, d'autant plus qu'il se sait mourir (les médecins ne lui ont pas caché sa situation), et se dit dans ces conditions j'y vais, et il y va, puis arrête pendant un temps les choses. Jamais Gorbatchev n'aurait pu faire ce qu'il a fait en matière de démocratisation, si son parrain n'avait pas fait place nette avant, c'est-à-dire n'avait pas monté la scène en éliminant y compris physiquement 80% du personnel brejnévien, surtout après l'attentat contre le pape. C'est une histoire qu'il faudra écrire, mais elle est intéressante parce que la volonté d'Andropov, cet homme qui meurt et qui se sait porteur d'une histoire qui a été grande, est très insuffisante par rapport au flot d'entropie qui traverse l'Union soviétique et ses pêchés. J'espère qu'Obama ne sera pas le Gorbatchev américain, mais on retrouve chez lui à la fois une très grande bonne volonté démocratique, et pas nécessairement les instruments

pour sortir rapidement l'Amérique de la crise. Il reste que la société américaine est beaucoup plus saine, elle l'a montré en ses élections, que ne l'était la société soviétique traversée par la fièvre nationaliste.

Si vous me permettez cette conclusion inutile : La crise ça dépend. La crise par exemple, et c'est cela qu'il y a dans *Coriolan*, de l'alliance anti-Habsbourg, au tournant du XVI<sup>ème</sup> siècle et au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, n'a pas été surmontée. C'est ce que dit le tableau de Poussin, c'est ce que disent les écrivains, c'est ce que disent la naissance de ces sociétés secrètes qui cherchent à obvier à la défaite, c'est-à-dire qu'une victoire héroïque à l'arrachée, celle du parti des politiques à l'échelle européenne retombe lourdement devant la force du capital financier, la force des galions espagnols, la force de l'Inquisition, la force de l'église tridentine, des jésuites, des complots payés richement par l'Espagne. Les Howard qui sont les chefs des partis catholiques anglais, vont s'emparer de l'entourage de Jacques I<sup>er</sup> et l'Angleterre va laisser détruire la Prague des protestants et le parti protestant allemand. Il faudra plus tard, après une série d'accumulation de terribles défaites, un cardinal français gallican, Richelieu, pour donner au protestantisme incarné par la Suède les chances d'une revanche. Shakespeare, comme l'a dit Jean-Pierre Vincent, ce Dieu qui se répond à lui-même, le voit à ce moment là. Il y a une crise massive de ce parti protestant catholique modéré qui a pourtant gagné militairement. Cette crise va aboutir à Jacques I<sup>er</sup> d'un côté, à Louis XIII de l'autre, à l'abandon du calvinisme allemand dans un troisième cas. C'est ce que pressentent les auteurs.

GERALD GARUTTI : Donc la crise, opportunité démocratique.

ETIENNE BALIBAR : Je me pose aussi la question de savoir si Obama sera le Gorbatchev de l'effondrement de l'empire américain. Ce n'est pas exclu, et la confrontation avec les problèmes que nous pose la pièce est pleine d'intérêt. Je voudrai dire d'abord que je trouve très intéressantes les clés événementielles pour l'interprétation de la pièce proposées par Alexandre Adler et Blandine Kriegel qui mettent en rapport les personnages, l'intrigue, le schéma, le problème lui-même tel qu'il est porté sur le théâtre, avec les questions politiques du temps et les personnages politiques du temps. Mais je crois que ça ne sert à rien, c'est plus nuisible qu'utile, parce qu'on ne parle plus de la pièce, on ne lit plus son texte, ou on le lit à travers une grille interprétative et pour ma part ce n'est pas comme ça que je suis tenté d'établir le rapport entre l'urgence politique de certaines questions d'aujourd'hui et l'extraordinaire instrument d'analyse, et d'abord parce qu'il est énigmatique, que représente le texte de Shakespeare.

Il me semble que le texte de *Coriolan* peut être interprété, en particulier en raison de son étonnante façon de citer et de retravailler la tradition républicaine, comme une tentative de réflexion sur les apories, les contradictions sans solution qui sont au cœur du rapport entre ces différents termes que nous appelons démocratie. La démocratie se présente toujours comme succédant soit à une oligarchie, à une aristocratie, de façon générale à un régime d'inégalités institutionnelles qui sont à la fois des inégalités sociales et des inégalités de rang, de statut ; soit à une tyrannie, au sens étymologique du terme à savoir à un pouvoir monarchique. Il me semble que la façon dont Shakespeare traite les choses, premièrement confirme une thèse sur la démocratie, au détriment d'une autre et qui a rapport avec la crise ; deuxièmement, introduit au cœur du débat la question des rapports non pas entre démocratie et impérialisme ou dictature, mais entre démocratie et populisme, entre la question de la démocratie et la question de l'amour du peuple, dans les deux sens du terme ; troisièmement, soulève de façon très profonde, et c'est pourquoi je crois que Schiaretta a eu raison d'inscrire cette formule

énigmatique sur le théâtre, la question de savoir comment une dimension théâtrale intervient là-dedans, qui est liée aux deux, à la démocratie et au populisme. Sur le premier point il me semble que Shakespeare confirme l'idée que la démocratie n'est pas un régime politique comme les autres. Et justement en raison du rapport qu'elle entretient avec la crise. J'irai plus loin qu'Alexandre, mais je pense dans le même sens que certains exemples qu'il a pris et en particulier ses références à Marx. Je pense au Marx de 1843, qui se continue dans celui de 1848 - en amont il y a un certain Spinoza, et aujourd'hui quelqu'un comme Jacques Rancière, tous des gens qui nous expliquent que la démocratie ne peut pas se limiter à la République. Ce n'est pas un régime politique qu'on pourrait définir par sa constitution. Pour être rigoureux, il ne faudrait pas parler de démocratie mais de démocratisation. La démocratisation est toujours réponse à une crise, c'est une question qui surgit au premier plan de l'histoire dans des circonstances critiques lorsque certains rapports sociaux ou certains rapports de pouvoir sont devenus à la fois intenable pour ceux qui en bénéficient et insupportable pour ceux qui en sont les victimes. C'est alors que se pose le problème de la démocratisation, mais la conséquence de cette thèse c'est que la démocratie, comme moment, est nécessairement le conflit. Il y a toujours une crise ouverte ou une crise plus ou moins maîtrisée, déplacée ou détournée dans les expériences démocratiques. Le degré de démocratie est extrêmement bas dans la France d'aujourd'hui, mais il a été plus haut dans des périodes antérieures, avec toutes leurs limitations et ceci était dû au fait qu'il y avait une dimension de crise - c'était les guerres coloniales, certains types de mouvements sociaux mal organisés, personne n'était content - qui faisait au fond non pas que le parlementarisme n'avait pas de raison d'être ou que la représentation était inutile, mais qu'elle représentait quelque chose.

En ce qui concerne les rapports entre la démocratie et le populisme, la pièce de Shakespeare jette une lumière très étrange. Tout comme Alexandre, j'avais l'intention de citer Althusser. En raison de l'extrême intérêt de quelques phrases à la fin de son essai posthume sur Machiavel, dans lequel il essaie d'interpréter la leçon politique que Machiavel tire à la fois des succès et des échecs des tentatives de constituer un pouvoir de type nouveau qui s'appuie sur une force populaire. Suivant le texte de Machiavel à la lettre mais sélectionnant les formules qui lui importent, Althusser dit que ce que Machiavel entrevoit comme solution susceptible de permettre à un prince, c'est-à-dire à un pouvoir politique représentatif, dans tous les sens du terme, qui s'incarne dans une figure qui permet à des masses de se représenter à elles-mêmes leurs objectifs, de fonder un Etat nouveau et capable de durer, est la solitude. Coriolan cherche, d'une certaine façon, cette solitude. En quoi il n'est pas un Obama, soit plutôt de gauche, soit plutôt de droite qui suscite la haine. La question de savoir pourquoi il suscite la haine est au cœur de la pièce et on ne cesse de nous en donner de nouvelles raisons. Et il suscite la haine non seulement chez ceux qu'il s'est choisi lui-même comme ennemis politiques, mais également chez ceux dont il est censé être le porte-parole. C'est pourquoi il est un OVNI, c'est pourquoi il se présente comme un dieu. Donc l'interprétation de Cavell quasi-psychoanalytique, ou post-psychoanalytique, tourne autour de la question du désir de Coriolan. Les questions que se pose Althusser après Machiavel à propos du rapport entre le prince et la foule sont les questions du populisme - ici je ne prends pas le terme de populisme dans un sens systématiquement péjoratif. L'interprétation de Cavell est que le désir de Coriolan non seulement n'est pas le désir d'être aimé, mais est le désir d'être vomé ou rejeté.

Le dernier point porte sur la question du théâtre. Si la démocratie n'est pas un régime politique, mais si elle travaille efficacement tout régime politique, s'il y a une dimension tragique dans la démocratie et dans les expériences démocratiques, est-ce que ça ne tient pas aussi secrètement au rapport que la démocratie entretient avec le théâtre? Tout pouvoir politique est théâtral, tout pouvoir politique est fait de symboles, d'emblèmes, est fait de

Commenté [d1]:

mises en scène, fabrique des scènes diverses, mais la démocratie entretient avec cette question du théâtre, ou du théâtre dans le théâtre, une relation particulière dans la mesure où il ne lui suffit pas de chef ou de porte-paroles, où il faut que ça soit la puissance du peuple ou l'agir du peuple qui soit de cette façon au départ et à la fin du processus, c'est-à-dire qui soit représentée sur la scène du politique. Et il y a là une contradiction dans les termes, dont je ne sais pas si aucune expérience démocratique qu'elle se réclame de la république, de la nation, ou du socialisme n'a jamais pu se sortir, dont il est certain qu'elle doit l'affronter.

ALEXANDRE ADLER : Il y a une ressemblance de nature entre le jeu démocratique et le jeu théâtral. Mais les Athéniens l'ont pensé de manière encore plus radicale, puisque au moment même où Démosthène s'évertue contre les progrès de Philippe II, il écrit un grand discours, *Du théorique*. Dans ce texte, c'est essentiellement cela que dit Démosthène, que la démocratie athénienne ne peut pas vivre sans théâtre et qu'il faut consacrer au théâtre les ressources nécessaires, parce qu'il est une composante indépassable de la démocratie. Et sans aller jusqu'à exagérer la portée des propos de Démosthène, on remarquera que le théâtre ne survit guère à la démocratie. Plus exactement quand il réapparaît il est absolument une revendication démocratique parfois étouffée. Donc le théâtre est lié à la démocratie et à la liberté. Je vais dans le sens d'Étienne pour dire qu'il ne s'agit pas tant du régime démocratique que de l'aspiration à la liberté et à l'égalité. Et pourquoi ? Parce que la mise en scène, la purgation des forces extrêmement violentes qu'une telle ambition suscite, passe aussi par leur symbolisation. Les Grecs ont trouvé une forme de symbolisation exceptionnellement productive qui est ce théâtre. La mise en scène que fait Shakespeare, c'est la mise en scène du caractère indépassé des contradictions que provoque une victoire qui est une fausse victoire.

ETIENNE BALIBAR : Il y a quelque chose de très étrange dans le cas de Shakespeare qui me trouble beaucoup : quand les Grecs essayent de penser par le biais d'une théorie des passions, des passions politiques, le rapport intrinsèque entre la question démocratique et la forme théâtrale, et notamment tragique, on peut dire qu'ils sont contemporains de leurs problèmes. Tandis que lorsque Shakespeare se demande si c'est bien de cette question là qu'il s'agit, il s'agit plutôt d'une espèce de souvenir, il n'y a pas de problème démocratique.

ALEXANDRE ADLER : Mais si. D'abord il y a la Révolution hollandaise... je préfère que Blandine réponde à ma place, elle sera plus efficace.

BLANDINE KRIEDEL : Je voudrais dire un mot sur la place de l'Histoire. Étienne a raison en un sens c'est que l'historicisme en lui-même, s'il s'agit simplement de rappeler l'événementiel, c'est-à-dire des événements qui se sont passés hier et qui n'ont plus aucune actualité intéressante aujourd'hui, n'a pas d'intérêt. Au fond la seule chose intéressante c'est d'aborder la question ontologique de la définition de la démocratie. Qu'est-ce qui est intéressant et incontournable dans l'Histoire ? C'est que cette question est posée par Shakespeare, et en particulier dans le texte de *Coriolan* à travers des injures, une façon effroyable de terrasser la revendication démocratique, mais la revendication démocratique s'exprime, elle est déclarée caduque, nulle et non advenue, mais elle est présente. La question qui est intéressante, c'est savoir ce qui, dans le cadre de ce mouvement républicain démocratique qui a traversé l'Europe, a invalidé la revendication démocratique. Deux constats sont tirés par Coriolan lui-même. A partir du moment où il n'y a pas de place pour la démocratie, assez rapidement une vision purement monarchique du gouvernement, de la république s'impose et l'emporte. La république voit ses jours comptés et ce commentaire-là, qui a intéressé les historiens anglais de première grandeur comme Franz Hezies, ce constat-là est très intéressant pour nous.

GERALD GARUTTI : Je retiens entre autres de ces échanges cinq enjeux. 1. La notion d'opportunité : la crise est une opportunité éventuelle pour la démocratie, éventuellement une condition nécessaire mais non suffisante.

ALEXANDRE ADLER : Aléatoire.

GERALD GARUTTI : 2. L'idée de démocratie comme tendance, donc l'idée de processus de démocratisation comme force plutôt que comme régime défini, avec une distinction entre république et démocratie. 3. La démocratie comme basculement possible d'une république en empire. 4. La démocratie comme forme des conflits insolubles. 5. Le théâtre comme manière de mettre en exergue cette dimension conflictuelle essentielle et insoluble. C'est ce que Shakespeare nous montre : il n'y a pas de conclusion. Shakespeare a beau être aristocrate et manifester un non-démocrate, il n'en reste pas moins que les choses sont indécidables à l'issue de Coriolan. Je sature ainsi le discours pour être sûr que vous n'allez pas rebondir et pouvoir ainsi demander la parole à Jean-Louis Hourdin. Dans quelle mesure démocratie et crise ont partie liée, et notamment dans ton travail?

JEAN-LOUIS HOURDIN : Mettez vous à ma place ! Ce n'est pas facile... Il y a eu un grand tableau fait sur toutes ces questions, et moi je suis la petite miniature, le petit homme dans la crise, entre deux géants. Comme j'avais un peu peur j'ai écrit un petit texte, comme ça on pourra en parler après - si vous voulez.

Le monde est foutu. La vie est intacte. Et je crois que le théâtre est une des parties de l'intact du monde. C'est un rassemblement commun sur la chose commune où, dans le temps même de la représentation, les hommes se rassemblent pour étudier la blessure. Pas forcément pour la calmer mais pour amicalement la revisiter ensemble, et essayer, en sortant du temps de la représentation, que dans la vie on soit communs, d'être comme un. Le monde change, radicalement ; comme jamais dans l'histoire. Nous le savions, mais nous n'y croyions pas. C'est là. Nous sommes entourés d'assassins. L'OMC et le FMI sont patrons du monde. Le Medef avoue ouvertement que les politiques que nous élisons n'ont plus de pouvoir. L'A.G.C.S. a cassé le monde, l'utopie. L'Ouest règne sur l'Est et le Nord sur le Sud sous prétexte d'une fatalité de l'Histoire, enfin de l'argent. Non, il n'y a pas de fatalité de l'histoire, il y a, rebelle, la fatalité de la révolte, celle que nous livre mots en mains, en cœur, en intelligence, les poètes. Nous ne pouvons plus continuer le geste théâtral comme nous l'avons fait jusqu'ici. Il nous faut inventer ; et inventer, « c'est penser à côté » comme disait Einstein. Mais pourquoi avoir peur de l'inconnu puisque c'est nous qui allons le créer ? Aucun travailleur quelque soit son métier, ne peut plus ignorer la violence que certains imposent à tous, et de ce fait, il doit changer obligatoirement sa façon de travailler et de vivre. « La salle appelle au secours autant que la scène » disait Monsieur Grüber, qui malheureusement est mort. Il ne nous faut plus seulement une belle actrice ou un bel acteur jouant des beaux personnages dans de belles pièces et de belles mises en scène. Il nous faut des femmes et des hommes dressés dans la catastrophe, dignes et porteurs de pensées, porteurs de sensualité de la pensée, dans « l'énergie du sens », en garde rapprochée du poétique et du politique et du partage. Il faut absolument essayer de trouver des pratiques nouvelles, avec la rage et la joie au ventre d'amorcer, peut-être, le chemin de nouvelles fraternités pour tuer le malheur, sans savoir si nous réussissons.

Ça a un côté petit tract. De désespoir. Vous savez je suis chef de troupe, acteur, et il me semble bien qu'il n'y a pas de pièce sur le bonheur, notre fond de commerce à nous les

acteurs c'est la crise, c'est le malheur. C'est de danser sur le malheur. Et c'est d'une contradiction terrible. Et c'est pour ça que certains d'entre nous boivent beaucoup, pour continuer à danser. C'est vrai que le temps allant à une vitesse terrible, que des choses sont vraies maintenant alors qu'elles ne l'étaient pas il y a cinq mois, l'Etat n'est aujourd'hui plus qu'un comité de gestion des intérêts multiples de la bourgeoisie. Brusquement, l'Etat donne de l'argent, on a l'impression qu'il devient actionnaire des grandes entreprises ou des grandes banques. Les choses deviennent surréalistes dans la rapidité. Depuis quelques années, dans nos métiers, nous tentons de répondre à cette crise de la démocratie. On essaye de répondre par un travail sur la pensée, plus que l'innocence d'aller jouer la comédie on se remet dans les catacombes, au point que quand Grüber dit «la salle appelle au secours autant que la scène», moi je suis sur le plateau et j'ai peur du plateau maintenant parce que rendre compte du monde sur un plateau c'est tellement dur que depuis quelques années j'enlève la scène. Parce que je trouve qu'il n'y a aucune raison que brusquement quelqu'un d'une façon péremptoire nous impose son point de vue. Mais personnellement, je suis tellement inquiet, cette crise amène à se poser la question du citoyen. Moi j'étais sûr que j'étais un citoyen et que je faisais du théâtre, que j'étais chef de troupe. Depuis quelques années je me suis dit «tu n'es plus assez citoyen dans ton métier, face à la crise». Mon prochain spectacle va s'appeler *Hurle Monde*. C'est les catacombes qui viennent doucement. C'est surtout dans des stages ou dans des écoles que je peux continuer ce travail, car on ne peut accueillir que 100 spectateurs, si on supprime la scène. Je mets une servante au milieu et il y a un rassemblement du public. Les acteurs sont dans le public, ils se dressent pour raconter le drame, ou parlent à leurs voisins-spectateurs, ou chantent ensemble doucement, comme si chaque spectateur pouvait aussi se lever pour raconter son point de vue face à ce que nous traversons tous en ce moment, qui est du domaine de la suppression de la pensée. Une salle de répétition, une salle de spectacle, c'est un établi de la pensée. La beauté de nos métiers, c'est de créer une communauté avec tous les artisanats poétiques du théâtre, c'est à dire avec l'éclairagiste, qui éclaire l'histoire et ne fait pas d'effets, le décorateur, qui fait pousser des accessoires poétiques indispensables et ne fait pas du décorum, le peintre, le régisseur, les menuisiers... Tous les artisanats poétiques doivent être unis dans un travail en commun sur la pensée poétique, et la grammaire poétique du poète. Puisque nous avons deux patrons qui sont les poètes et le public. Nous nous ne sommes que les transparents du verbe, nous sommes des interprètes dans le vrai sens du mot, puisque les langues poétiques sont des langues inconnues. On ne parle pas le Shakespeare dans les bistrotts, malheureusement. Nous sommes simplement des passeurs. Moi si j'arrive à ne pas me tuer c'est grâce aux poètes. Je me souviens à 18 ans quand j'avais été voir le Prado et que j'avais vu les *Peintures noires* de Goya, j'avais eu envie de me tuer devant la beauté de la toile, et dans le même temps j'avais eu envie de vivre et brusquement j'étais plus riche. Parce qu'un d'entre nous se lève et dit la beauté, la terreur du monde, et on est sauvé. Il y en a quelques uns comme ça, Shakespeare, les peintres, les musiciens qui heureusement sont la meilleure part de nous-mêmes et qui nous permettent d'être ce que nous sommes. Albert Cohen dit une chose très belle : «il faut essayer de quitter ce que nous sommes, c'est-à-dire des bêtes, pour aller vers ce que nous ne sommes pas, c'est-à-dire des humains.» Et c'est vrai que la route est longue encore vers l'humaine nature, sans quitter la part animale. On essaie de tuer l'homme tous les jours de plus en plus. Je crois que le poème et le fait de se dresser dans la catastrophe, est une chose magnifique. Il faut que le poète soit le bien de tous et pas seulement d'une classe.

GERALD GARUTTI : Dressé dans la catastrophe. Debout dans la catastrophe.

**Echange avec le public.**

UN SPECTATEUR : Pour faire un lien entre Politique et théâtre, je voudrai revenir sur ce qu'à dit monsieur Balibar, sur le désir de Coriolan. Il ne voulait pas être aimé ? La troisième intervention a ravivé les cœurs. Quand on va au théâtre on arrive à se soigner des blessures du monde, on porte tous les blessures du monde. Les poètes, les acteurs et à travers eux les metteurs en scène, ont vocation quelque part à être acclamés, à être applaudis, à la fin d'une pièce. Un politique qui a vocation à être la parole du peuple si on parle de démocratie, a-t-il vocation à être acclamé ?

ALEXANDRE ADLER : Il y a des discours qui ont été acclamés, depuis les grands orateurs révolutionnaires jusqu'au discours de Lincoln à Gettysburg, jusqu'à des discours récents. Ils ont le caractère d'une œuvre littéraire et d'un cri qui demande l'acclamation. Il existe dans la littérature politique, dans la rhétorique politique des choses qui encore aujourd'hui nous tiennent aux tripes autant que certaines œuvres théâtrales. La différence c'est que l'homme politique est d'un seul côté et qu'il cherche à convaincre, à entraîner, à se faire un avec son public, alors que la grandeur du théâtre c'est qu'il refuse cette unité et qu'il laisse la contradiction ouverte. Comme dit Aristote, « le plaisir est un plus ». Si cette contradiction nous touche tellement que nous en avons un plaisir ou une libération, c'est en effet que le théâtre a parfaitement rempli son rôle. Il l'a cependant rempli en oubliant la beauté, alors que la grande rhétorique est peut-être plus immédiate dans la beauté. Bien entendu toute la rhétorique biblique qui a inspiré le grand art oratoire anglo-saxon est portée par cet enthousiasme. Mais je pense, pour vous répondre, que le théâtre lui est supérieur parce qu'il ne renvoie pas les gens à l'unanimité, mais à eux-mêmes. C'est en ça qu'il purge les passions, selon les classiques.

ETIENNE BALIBAR : Je retraduits ça dans un langage plus brechtien. Il y a dans le théâtre un effet de distanciation ou de mise en distance qui permet de compliquer les choses par rapport à la situation de tout ou rien que crée l'art oratoire dans le champ immédiatement politique : c'est-à-dire le rejet ou bien l'enthousiasme, la mobilisation des masses, l'identification au grand homme. C'est peut-être ce qui est en train de se passer aux Etats-Unis. Et c'est pourquoi la situation est tellement intéressante. J'enseigne une partie de l'année dans une université américaine, et mes étudiants américains se sont investis à cent pour cent dans la campagne électorale. Ils ont mis à certains égards leur vie en jeu, en tout cas leur vision du monde, de telle sorte que si ça se casse la figure, c'est une partie de leur monde qui va s'écrouler. Il y a un véritable enjeu de ce point de vue.

Pour dire un dernier mot sur le désir de Coriolan, ce qui ne cesse de me frapper dans cette pièce, c'est l'effet de distanciation. Le mot de distanciation est courant chez Brecht, mais quand il traite de Coriolan il s'en sert d'une façon très intéressante, qui lui ajoute un élément supplémentaire : il parle de distanciation intérieure à la pièce. Cette distanciation est en particulier liée au caractère monstrueux du personnage de Coriolan, c'est ça qui nous trouble. Nous ne tirons pas simplement de la pièce l'idée que la démocratie ne va pas sans le conflit ou qu'elle côtoie la guerre civile, ou qu'elle est constamment voisine de phénomènes de populisme, parce que Coriolan n'est pas un démagogue, c'est tout le contraire. Dans la scène qu'on a vu, il ne cherche pas à se faire aimer.

Ce n'est pas intéressant de critiquer le travail des artistes. Mais on peut aussi exprimer des jugements. Je trouve que cette dimension manque dans la mise en scène de Schiaretti. On ne le sent pas tout à fait. On a le sentiment d'une très belle présentation du théâtre politique dans laquelle le personnage de Coriolan joue son rôle, comme s'il était au même niveau, comme s'il en faisait lui-même partie, comme un aventurier, un personnage dont d'ailleurs on

découvre peu à peu qu'il est très difficilement situable, il se balade entre deux pays, il ne joue pas le jeu du conflit de classes sous la forme qui est en train de s'institutionnaliser, il a des côtés exceptionnels et en plus, il a des côtés monstrueux. De ce point de vue il est aux antipodes de ce que vous décriviez. Son discours n'est pas destiné à provoquer l'adhésion, ou l'enthousiasme de personne. Ce qui oblige à se poser la question de savoir ce qu'il cherche. Ce qu'il cherche n'est pas surhumain, au sens du grand homme hégélien, ce qu'il cherche est d'une certaine façon inhumain, il cherche à se diviniser lui-même, et par là même il renoue avec une certaine figure de la bête féroce. Il ne faut pas non plus pousser la chose au point d'oublier tout ce qui dans la présentation de Shakespeare, et conformément à une certaine tradition historiographique et mythique, lui confère des qualités extraordinaires, fait de lui un homme admirable. Mais ces qualités sont employées à des fins profondément énigmatiques, ce qui fait qu'à la fin de la pièce nous ne concluons ni qu'il faut relancer la lutte des classes pour que la démocratie ait sa chance, ni que la démocratie est une saloperie. Les démagogues c'est les tribuns du peuple ; Shakespeare ne les a pas beaucoup flattés.

GERALD GARUTTI : Et encore on aurait pu en faire un portrait beaucoup plus violent, alors que là on voit qu'il participe des intérêts du peuple, mais il est certain que Coriolan a cette part de monstruosité et de démesure. Il dit d'ailleurs : « je suis comme un homme qui serait l'auteur de lui-même ».

ETIENNE BALIBAR : Ce n'est pas la soif du pouvoir.

GERALD GARUTTI : Non, au contraire.

ETIENNE BALIBAR : Sa mère fait un autre grand discours, dans lequel elle lui dit : mon vieux ? il faut que tu exerces le pouvoir et pour cela il faut employer les méthodes que tu connais parfaitement. Elles relèvent d'une stratégie, et tu es un grand stratège. Et c'est ça qui détruit.

GERALD GARUTTI : Oui, cette notion de machiavélisme, Coriolan refuse de l'appliquer totalement, mais effectivement on ne saura pas quel est son désir, à part celui d'être un héros dont on tait la gloire, puisqu'il ne supporte pas la moindre évocation de son triomphe. Il y a quelque chose d'assez paradoxal chez cette figure. On peut se demander dans quelle mesure Coriolan pointe les problèmes, la crise de la démocratie. Que nous dit Coriolan à cet égard ?

ALEXANDRE ADLER : C'est toute la théorie du principat du XVIème siècle, c'est-à-dire comment faire pour que le prince soit peuple, pour le dire dans les termes mêmes du début du *Prince*. Machiavel dit : « on voit mal une montagne d'une plaine, alors que si on monte sur une montagne on voit la plaine ». Le prince ne peut pas se détacher du peuple, du moins Machiavel le croit-il, lui qui a par ailleurs écrit un très grand ouvrage sur les guerres civiles de l'Italie en prenant le point de vue républicain et en condamnant les princes. Mais ce prince doit dépasser les princes, cette réflexion qui est celle de cette charnière où se prépare déjà la guerre de Trente Ans, où se finissent la première phase des guerres de religion. Et on s'aperçoit avec amertume que le camp de la liberté lui-même accouche de monstres, c'est pour ça évidemment que Brecht a pensé à Staline, la bouche de monstres, de reîtres, ou de dictateurs...

BLANDINE KRIEGEL : Coriolan n'est pourtant pas le camp de la liberté ?

ALEXANDRE ADLER : Tels qu'ils sont présentés, les Volsques sont l'ennemi de la civilisation. Ils représentent à cet égard ce qui est extérieur. Ce qui est grand dans *Coriolan*, c'est de montrer que la violence est à l'intérieur de la société, que les contradictions ne sont pas battues par la victoire militaire, mais qu'il existe au sein même de la société que l'on a voulu défendre quelque chose qui la ronge et qui est des deux côtés. C'est pour ça que Shakespeare conclut, avec Ménénus et avec la Reine, dans le sens d'un régime mixte, d'un régime moyen. Ce qui est beaucoup plus important et c'est en cela que c'est une œuvre d'art et pas un traité politique, c'est de montrer l'extrême violence qui peut sourdre d'une société en apparence unie dans la lutte contre un adversaire extérieur. On pense dès lors à deux choses. D'une part, dans le discours de Coriolan, on pense à l'immense violence conservatrice d'un Burke, à cette peur de la Révolution Française, cette peur du peuple déchaîné qui s'est exprimé chez Burke par un Wig, par un libéral au départ modéré, rendu fou par la Révolution Française. Burke a d'ailleurs pratiquement emprunté son expression « *swinish multitude* », « la multitude porcine » à ce discours. Puis on pense à l'apostrophe terrible de Spinoza à la mort des frères de Witt, qui tombent sous les coups non pas des adversaires de la Hollande mais d'un parti protestant autoritaire : « *ultimi barbarorum* », les derniers des barbares. C'est le caractère impossible à combler de la cassure de ce front à l'intérieur de la société anglaise c'est quand même la dernière pièce de Shakespeare, c'est une inquiétude de l'avenir. C'est pourquoi cela nous parle si fort, parce que nous n'en sommes plus aux solutions faciles des années cinquante, porté par les espoirs de la résistance : il y a un bon camp, et puis il va en encaissant les coups, et en relevant la tête, il va petit à petit remonter et s'emparer de la société. Puis on sait que ce bon camp n'en est pas tout à fait capable.

J'ai été très impressionné par votre discours qui était un poème et qui a capturé des choses de notre temps qui sont absolument incontestables. Mais ce qui me frappe le plus en ce moment c'est l'inanité du bien, regardez par exemple ce parti que j'ai aimé de tout mon cœur et de toute mon âme, le parti communiste italien, il finit dans la publicité, la fusion avec les démocrates chrétiens, l'envie de faire des numéros de claquettes plus ambitieux que ceux de Berlusconi, tous ces gens là prenaient la vie très au sérieux vingt ans plus tôt, cette tombée dans l'inutile, dans le dérisoire me touche personnellement. C'est l'inanité du bien que nous vivons aujourd'hui que certainement la génération de la fin des guerres de religions a connue. Oui Henri IV l'a emporté, oui la Sainte-Ligue est partie, Oui l'Angleterre est restée indépendante, oui la Hollande est une vraie République. C'est comme ça que j'entends la pièce, bien sûr de façon trop historiciste, mais il ne fait pas de doutes que le combat pour la liberté a eu des ancêtres et que Shakespeare l'a vécu avec passion.

BLANDINE KRIEGEL : J'ai été extrêmement touchée par les paroles que vous avez prononcées, je les ai trouvées belles et surtout profondes. Il m'est revenu en mémoire une association qui n'a pas toujours été si heureuse, entre la démocratie et le théâtre : je veux parler de la querelle du théâtre qui a eu lieu au XVIIIème siècle et des positions prises par le seul défenseur de la démocratie : Rousseau. Je voulais le signaler parce qu'aujourd'hui le théâtre, pour beaucoup d'entre nous, est un refuge de la pensée, de l'expression, d'une demande démocratique. Pour Rousseau, le théâtre, qui avait eu ses heures de gloire si fastueuses avec le théâtre élisabéthain, le théâtre sous Louis XIII et Louis XIV, était un instrument d'oppression. Dans la mesure où le théâtre est le lieu de la représentation, il pouvait, selon Rousseau, servir à l'éloignement de la nature et de la vérité. Aujourd'hui nous avons trop de rousseauistes. Les philosophes en France, quand ils sont d'opinion différente, comme le soulignait Etienne, se rencontrent peu sur une tribune, débattent peu entre eux. Or le théâtre reste ce lieu de débat. Et c'est pour ça que je voulais vous remercier.

GERALD GARUTTI : On va tenter de faire en sorte que le théâtre reste ce lieu de débat. Il l'est essentiellement mais il l'est également grâce à vous. Merci aux intervenants et au public.

## DEUXIEME JOURNEE

# *Le règne de la représentation*

### 3. Le pouvoir en représentation

Table ronde animée par **Gérald Garutti**, avec **Jean-Marie Apostolidès** (historien de la littérature), **Geneviève Fraisse** (philosophe), **Dominique Reynié** (politologue), et **Jean-Pierre Siméon** (poète).

#### *Ouverture*

GERALD GARUTTI : Nous allons, pour ceux qui n'étaient pas présents lundi, faire un résumé des épisodes précédents, puisqu'il s'agit d'une petite saga en trois temps. L'idée de cette Résonance à *Coriolan* est d'examiner l'idée de fin de la démocratie avec, encore, un point d'interrogation. Après avoir examiné la question du régime, le pourquoi de la démocratie et la notion de crise, nous allons aujourd'hui examiner la question de la représentation dans le double sens du terme, à la fois comme représentation politique et représentation théâtrale, avec l'enjeu suivant : dans quelle mesure le fait qu'il y ait représentation politique, et donc délégation de pouvoir, implique-t-il une forme de détournement, de simulacre de souveraineté ? Sera d'abord exploré le pouvoir en représentation, qui dépasse d'ailleurs le cadre de la démocratie – je pense que nous entendrons, notamment avec Jean-Marie Apostolidès, l'idée que tout pouvoir est en représentation. Cette première table ronde réunira Jean-Marie Apostolidès, Geneviève Fraisse, philosophe et historienne, Jean-Pierre Siméon, écrivain, et Dominique Reynié, chercheur en sciences politiques. Nous allons commencer par présenter un moment clé de *Coriolan*, un moment de représentation du pouvoir. Vous vous souvenez que cette pièce raconte dans quelle mesure un héros militaire ne parvient pas à devenir chef politique. Ce héros, Coriolan, doit en passer par une élection par le peuple, se soumettre à un rite appelé « la toge d'humilité » qui pourrait lui permettre d'accéder au Consulat. Cette forme ritualisée de l'élection est, comme on va le voir, absolument balisée, et montre comment le pouvoir est à la fois représentation et simulacre.

#### *Projection d'un extrait de Coriolan : Acte II, scène 3.*

GERALD GARUTTI : Cet extrait présente le peuple dans sa diversité et sa contradiction. On voit d'emblée des opposants à Coriolan, soupçonné de vouloir devenir un tyran, et d'autres qui considèrent au contraire que l'héroïsme de Coriolan justifie son accès au pouvoir. Le deuxième citoyen définit d'ailleurs ainsi le peuple : nous sommes comme une hydre, nous avons autant d'avis que de têtes, nous sommes comme des cheveux qui partent dans tous les sens. Cette hydre, dénoncée par l'aristocratie, se sait être le règne de la diversité et de la contradiction. Les citoyens n'ont d'ailleurs aucune peine à se contredire en permanence. Aussitôt après avoir expulsé Coriolan, ils affirment qu'ils ne voulaient pas du tout l'expulser. On trouve ici une contradiction consciente d'elle-même, qui provoque en même temps un débat, et comme le dit un citoyen : c'est la majorité qui l'emporte. Le paradoxe de cette élection, c'est qu'il s'agit d'une élection forcée, comme s'il y avait le choix entre oui et oui. Comme le citoyen le dit : nous n'avons pas le pouvoir d'exercer le pouvoir de dire non. Dans

*Coriolan*, tout l'enjeu pour le peuple sera d'apprendre à dire non, d'apprendre à outrepasser un droit qui est un droit formel, en proposant une alternative. C'est ce que les tribuns du peuple proposeront au peuple à la toute fin de la scène en disant : il faut maintenant que vous imposiez à Coriolan votre voix et votre loi. L'élection proprement dite vient ensuite, sous la forme d'un rite assez énigmatique qui, à Rome, est le rite de « la toge d'humilité » : qui a commis des batailles pour son pays doit montrer ses blessures. Son corps porte en quelque sorte la marque des sacrifices faits pour la patrie, et rend légitime l'élection et l'avènement au pouvoir. Coriolan est ici dans la lucarne et la mise en scène de Christian Schiaretti joue à cet égard sur trois aspects avec ce cadre. Premièrement, il s'agit effectivement d'une « toge d'humilité » : on voit un personnage qui est censé s'humilier. Dans *Médée*, film de Pasolini, par exemple, on voit que les rois sont stigmatisés : le peuple crache sur les souverains et c'est une manière de faire passer le fait qu'ils détiendront du pouvoir. Il y a donc une humiliation. Deuxièmement, il y a l'icône religieuse. On voit clairement qu'il s'agit d'un contexte de mystification. Ce pouvoir se pare d'un mythe, d'une aura spirituelle, représentés par la présence des flamines, les prêtres romains. Troisièmement la lucarne, dans l'idée de Christian Schiaretti, représente évidemment la télévision, lieu de la représentation actuelle du pouvoir donnant l'illusion d'une intimité. La dimension paradoxale de cela, c'est que Coriolan ne joue pas le jeu. On accède notamment au sous-discours que l'on n'entendrait pas à la télévision – vous n'imaginez pas Sarkozy disant : voilà deux abrutis qui me regardent, ou en tous cas on l'entendrait en off. Dans le cas de Coriolan, on entend en quelque sorte la voix off, tout le sous-texte de celui qui refuse de jouer le jeu de la représentation. Représentation donc, et en même temps refus de jouer ce jeu de la représentation qui sera finalement la pierre de touche pour invalider l'élection. Voilà ce que je voulais dire très rapidement sur cette scène pour poser un point de départ qui va nous permettre d'entrer dans le vif du sujet avec nos invités, que je vais présenter brièvement.

Dominique Reynié est professeur à Sciences Po où il a dirigé pendant quatre ans l'Observatoire interrégional du politique. Ces travaux bien connus portent sur l'opinion publique, les transformations du pouvoir, l'élection. Il est depuis deux mois directeur de la Fondation pour l'innovation politique, un *think tank* progressiste, libéral et européen. On peut retenir notamment ses articles dans le *Figaro* consacrés à la vie politique française et européenne.

Geneviève Fraisse est connue pour ces travaux de philosophe et d'historienne sur la question sexuelle, la question de l'émancipation des femmes. Elle est directeur de recherche au CNRS. Elle produit également une émission pour France Culture. Son travail, dont on peut dire qu'il s'inscrit en partie dans la ligne foucauldienne, vise à déplacer les lignes sur la question sexuelle, sur le mélange et la différence des sexes. Ce travail théorique s'est prolongé par une action politique que ce soit au Parlement européen ou comme déléguée interministérielle aux Droits des Femmes.

Jean-Marie Apostolides, professeur à Stanford, est un universitaire polymorphe, c'est-à-dire partagé entre la sociologie, la psychologie, la littérature, le théâtre. Il a réalisé des travaux notoires sur la question de la théâtralité du pouvoir, je pense évidemment au *Roi-machine* et au *Prince sacrifié* sur la théâtralité au XVII<sup>e</sup> siècle. Mais le spectre est large de Guy Debord, aux situationnistes, jusqu'à actuellement Orson Welles. Il s'intéresse à tout ce qui articule la question politique et la question spectaculaire ou théâtrale.

Jean-Pierre Siméon est poète, écrivain, dramaturge, directeur du Printemps des Poètes, ainsi que poète associé au Théâtre National Populaire.

Nous allons commencer cette session par une présentation de Jean-Marie Apostolides sur représentation politique et représentation théâtrale, qui nous permettra ensuite de rebondir sur le pouvoir en représentation.

**Représentation politique et théâtrale, par Jean-Marie Apostolides.**

JEAN-MARIE APOSTOLIDES : Merci Gérald, merci à vous tous d'être là. Je souhaite vous présenter quelques réflexions, quelques hypothèses, à la fois dans la prolongation des petits travaux que Gérald a eu la gentillesse de rappeler ici, et en réponse ou en prolongation à un livre, *Political Actors*, d'un historien américain que je trouve remarquable et qui s'appelle Paul Friedland. C'est dans ce contexte que je présenterai simplement des hypothèses, sans avoir l'ambition d'aller plus loin. Ces hypothèses ont un cadre historique précis, celui du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles français, libre à vous ou à nous de prolonger ces hypothèses, de les critiquer, de les démolir dans un autre cadre. Je partirai de mon hypothèse de départ : la représentation constitue un système général de compréhension et de construction du monde, système qui a dominé en France pendant une époque précise qui court de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle environ. Ce système de la représentation est une vision politique du monde, qui prend la place d'un système précédent qui était fondé sur une vision globale religieuse du monde, et que j'appellerais : « le règne du simulacre ». Il me semble que depuis la Seconde Guerre Mondiale – mais je placerais plus précisément la rupture en 1968 – un nouveau système s'est mis en place, fondé sur une vision technologique du monde et que j'appellerais, après Jean Baudrillard et beaucoup d'autres : « un système de la simulation ». La représentation se situe entre les deux et *grosso modo* couvre la période pendant laquelle l'Etat se structure, d'abord sous forme d'absolutisme et ensuite dans les diverses formes de l'Etat moderne que nous avons connues. Il me paraît exister, dans ce système de la représentation, trois pôles importants – et je vous prie de considérer les mots que je vais employer dans leurs diverses significations : celui de l'auteur, celui du spectateur et celui de l'acteur. C'est dans l'équilibre entre ces trois pôles, ou entre ces trois cases, ou « personnages », que l'on peut cerner l'histoire de la représentation. Car le système de la représentation lui-même a une histoire et c'est un moment charnière de cette histoire que je voudrais essayer de mettre au jour.

*Le corpus mysticum*

Je vais vous parler d'un premier moment de la représentation, moment qui est lié à l'absolutisme. Je vais commencer par la représentation politique. Au XVII<sup>e</sup> siècle, au moment de la monarchie absolue, c'est-à-dire des Bourbons, la nation entière s'incarne dans le corps du roi. La nation représente une espèce de *corpus mysticum*. Le roi est l'acteur principal en même temps qu'il tient, en un sens, la place de l'auteur, cumulant entre ses mains le pouvoir législatif et le pouvoir exécutif. Tandis que les spectateurs – et j'ai tout à fait conscience de schématiser ce que je suis en train de vous dire – sont muets puisqu'ils ne peuvent parler qu'à travers la fiction du corps du roi. Ce système est valable sous Louis XIV. Ceux qui d'entre vous connaissent l'Histoire savent qu'à partir de Louis XV, dans la séance dite de flagellation du Parlement, il y a des tentatives de paroles en dehors du corps du roi. Louis XV a rappelé que la nation s'incarne tout entière dans son corps, qu'il n'était pas question pour lui d'aboutir si je puis dire à un démembrement au bénéfice d'une autre structure représentative. Je ne vais pas trop entrer dans le détail de cette première représentation, puisque ce sont des choses que j'ai jadis développées dans quelques travaux et qui sont relativement bien connues depuis. Je vais parler en parallèle de la représentation théâtrale. Le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas

véritablement un théâtre en rond mais si vous me permettez cette expression : un théâtre en rectangle, en ce sens que le bâtiment théâtral est la plupart du temps un ancien jeu de paume. L'auteur se tient en un sens comme une réincarnation de la tradition : regardez les préfaces de Racine qui, modestement en même temps que d'une façon très arrogante, se veut simplement la voix d'une *auctoritas* qui le dépasse beaucoup et qui remonte à la Grèce ancienne. Tandis que l'acteur, qui est en un sens le personnage principal, joue devant les spectateurs qui l'entourent, à la fois ceux qui sont sur la scène : les nobles, ceux qui sont dans les galeries, et devant le parterre, qui est debout et est le sujet du discours, puisqu'il appartient à un ordre différent. Je propose comme hypothèse que le rôle de l'acteur était d'abord de faire croire en son rôle, et d'y croire lui-même, d'être un incarnateur d'une voix qui le dépassait. La représentation n'était d'ailleurs pas réaliste : l'acteur, maquillé de blanc, complètement statique, sans espace sur scène, ne joue pas, il est en face des spectateurs et prononce les vers d'une façon presque ritualisée, cérémonielle, dans un décor qui est toujours le même et dans lequel, de toute façon, il ne peut pas jouer. L'acteur tient donc un rôle très différent de celui du comédien d'aujourd'hui. Les spectateurs, eux, sont vus dans une espèce d'unité et dans leur division, dans leur diversité, dans leur hiérarchie en fonction des ordres, puisque cette hiérarchie est reproduite dans les places. Vous n'oubliez pas qu'au XVII<sup>e</sup> siècle le système de la représentation n'est pas du tout la même chose que pour nous : les bougies restent allumées autant dans la salle que sur la scène, l'éclairage est probablement presque le même, et toute une partie de la représentation consiste moins dans la récitation du texte de l'auteur que dans les jeux de regards et d'investissements sociaux, politiques, imaginaires, entre les différents groupes de spectateurs. La représentation théâtrale est un ensemble de phénomènes qui pour nous n'existent plus pour les raisons que vous pressentez. J'ai défini jadis la représentation théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle comme une espèce de cérémonial empruntant à la fois au religieux et au politique. Ce cérémonial cherche d'une certaine façon à sacraliser la figure du roi en montrant sur scène ce que le roi lui-même ne peut plus être fondamentalement : un être à la fois sacrifiant et sacrifié. Dans la réalité du pouvoir, le roi est un gestionnaire, un administrateur, mais dans l'imaginaire collectif, il est encore un sacrifié. Est-ce que lui-même ne peut plus risquer sa vie dans un enjeu qui serait la bataille comme le faisaient les rois médiévaux ? Eh bien cela est représenté d'une façon théâtrale, mensongère si vous voulez, dans le sens marxiste du mot. J'ajouterai pour terminer cette très brève et très caricaturale présentation que l'émotionnalité était probablement extrêmement forte, que l'on n'a pas d'idée du rapport immédiat entre la voix du comédien – j'insiste sur le terme *voix* – le texte dit et la réaction du spectateur. Au niveau sensible – si on pouvait reconstituer la sensibilité des humains qui nous ont précédés – on se trouve dans une époque de passion. Il y a un véritable investissement du comédien, un risque pris sur son âme. C'est peut-être pourquoi les comédiens sont si fascinants à l'époque, mais c'est peut-être aussi la raison pour laquelle ils sont des excommuniés : ils s'emparent d'une âme autre que la leur, pour incarner une image. Ceux qui d'entre vous ont une « bonne éducation », je veux dire une éducation catholique, comprennent qu'il y a une présence réelle du comédien dans le rôle qu'il joue, et donc un investissement spirituel, sentimental, qui fait qu'on sera beaucoup plus proche de la réalité du théâtre du XVII<sup>e</sup> si on le voit en parallèle avec la messe catholique plutôt que comme un genre littéraire ou artistique, comme nous aurions tendance à le voir aujourd'hui. On pourrait maintenant pousser plus loin en montrant ou en dressant le parallélisme entre la représentation monarchique à l'intérieur du corps du roi et la représentation théâtrale. Beaucoup d'éléments apparaîtraient certainement non pas en causalité l'un avec l'autre mais relevant l'un et l'autre d'un système général de représentation dont nous comprendrons mieux les mécanismes si nous comparons ce qui s'est passé au moment de l'absolutisme à une autre période, et ce sera donc mon deuxième point.

### *Le mythe du quatrième mur*

Je fais un saut immédiat dans l'histoire pour vous parler de la représentation un peu avant et au moment même de la Révolution française. Je vais commencer curieusement, pour mieux me faire comprendre, par parler de la représentation théâtrale. A partir de 1750-1760, les nouvelles salles construites sont plus ou moins des salles à l'italienne. Elles se caractérisent surtout par la coupure entre la scène et la salle. Vous savez qu'à partir de 1753, le comte de Lauraguais rachète les places sur la scène de façon à ce qu'il n'y ait plus de spectateurs sur le plateau. Une autre innovation très importante consiste à mettre des bancs dans le parterre. Le prestige économique du parterre change : de place la plus misérable, le parterre devient petit à petit la place importante. Il s'y fait un mélange des couches sociales et le parterre ne représente plus une classe d'individus mais beaucoup plus un groupe anonyme. Les lumières s'éteignent et la salle entière plonge dans une espèce d'anonymat. Les réactions avec les comédiens changent, le jeu du comédien lui-même change : il n'est plus cette espèce de rituel religieux qui plaisait tant au XVII<sup>e</sup> siècle et devient un jeu plus réaliste selon nos critères. Ce qui implique une importance du costume : petit à petit, on va associer des costumes à leur époque historique. Ce qui implique aussi un certain réalisme des décors, décor dans lequel le comédien va jouer alors qu'il servait auparavant de simple fond, de tableau. De toute façon, d'après ce que l'on sait de l'histoire du théâtre, c'est le même décor qui servait pour toutes les tragédies, de même que le décor était le même pour toutes les messes dans l'église. Les comédiens, chose très importante, commencent à jouer entre eux, ils se donnent la réponse et ne s'occupent plus des spectateurs, font comme si les spectateurs n'existaient plus. C'est le début d'un mythe qui a gouverné l'histoire théâtrale pendant très longtemps : le mythe du quatrième mur. Les comédiens sont entre eux et presque toute l'esthétique du théâtre commence alors à changer, c'est-à-dire que la responsabilité de la performativité, si vous me pardonnez un mot aussi barbare, ne repose plus sur le comédien mais sur le spectateur. C'est au spectateur qu'est déléguée la croyance en la crédibilité ou non du spectacle. L'acteur se sait un acteur, un joueur, donc un hypocrite, il ne s'investit plus. Au niveau de la sensibilité, cela a été montré jadis, on passe de l'époque des passions à celle du sentiment, le sentiment étant dans l'optique que j'utilise ici une passion dominée, maîtrisée, beaucoup moins violente. L'auteur lui-même change de statut : il devient propriétaire de ses textes, vise petit à petit non plus à se situer dans une lignée, mais au contraire à innover, à amener des solutions qui étaient inattendues auparavant. Au moment de la Révolution Française, sous l'influence de Beaumarchais, va se créer une Société des Auteurs qui existe toujours. Le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle, après 1760 et surtout à la veille de la Révolution Française, ne représente donc plus du tout une espèce de cérémonial mais au contraire devient presque une œuvre d'art autonome, selon des critères qui nous sont plus proches puisque jusqu'à un certain point ils sont encore les nôtres.

Dans mon point suivant, je vais essayer d'approfondir un peu plus les caractères de la représentation théâtrale mais gardez en mémoire que cela vise aussi à faire comprendre la représentation politique. La représentation en général est tarte, c'est-à-dire fausseté, fiction, théâtralisme. La croyance en la vérité repose, je l'ai dit, sur l'invention de techniques nouvelles de la part du comédien et de l'auteur, mais elle repose en fin de compte sur le spectateur puisque c'est lui qui décide si cela marche ou pas, si le spectacle est vrai ou faux, s'il est croyable ou incroyable. Le spectateur suspend pendant le temps de la représentation – et c'est la magie du théâtre – son incrédibilité : sur scène, ce n'est pas Néron que je vois mais Talma ; mais pendant le temps de la représentation, c'est Néron que je vois. On est donc passé, si vous me permettez la continuation de ma métaphore religieuse, d'une représentation de type catholique à un modèle protestant. Vous vous souvenez que ce qui différencie les

catholiques des protestants c'est que pour les catholiques quand le prêtre prononce les mots sacrés *Hoc est corpus meum*, l'hostie devient réellement le corps et le vin devient réellement le sang de Jésus Christ, tandis que pour les protestants, ce n'est qu'un symbole. Au théâtre, s'en est fini de la transsubstantiation, on passe à un modèle protestant de représentation dans lequel il n'y a plus transsubstantiation de l'âme du roi dans le corps du comédien mais au contraire imitation, terme qui définit d'ailleurs toute l'esthétique théâtrale de l'époque. Une autre chose qui n'a pas toujours été observée par les historiens du théâtre, si je puis me permettre cette petite remarque en passant, c'est qu'on passe au niveau des sens de l'entendre au voir. Je pose comme hypothèse qu'au moins au XVII<sup>e</sup> siècle, l'élément principal est la voix de l'acteur, et que l'espace théâtral est moins défini par les limites, par le mur du jeu de paume, que par la portée de la voix des comédiens mâles et femelles qui englobent les spectateurs dans une espèce de corps vivant, entier, chaud, chaleureux. On passe donc, je l'ai dit, de la passion au sentiment, et de l'entendre au voir. Ce qui détermine cette deuxième période du système de représentation c'est la domination du visuel, la domination du voir et donc l'esthétique visuelle. Le parterre lui-même – il faudrait développer chaque fois pendant une demi-heure mais je ne vais pas abuser de votre gentillesse ni du temps que Gérard m'a donné – forme une masse d'individus silencieux qui auparavant participait d'une façon très forte à l'intérieur du corps du roi si je puis dire. Ils sont en masse, en silence, en regard, devant ce qui se passe.

#### *L'invention de l'opinion publique*

Qu'en est-il de la représentation politique ? Un premier élément à rappeler ici, très important et que beaucoup de penseurs ont analysé, que ce soient Habermas en Allemagne ou Richard Sennett aux Etats-Unis, c'est l'invention de l'opinion publique. Il se passe de nouveaux phénomènes sociaux où l'opinion publique commence à agir et à créer une masse générale. Sur cette opinion publique repose la croyance ou non dans les acteurs, non seulement sur scène mais politiques. Au niveau politique, je me restreindrai à un seul exemple parce qu'il me semble important, mais on pourrait en prendre beaucoup d'autres : la convocation des Etats Généraux. Puisque dans l'Ancien Régime le seul moment où ce *corpus mysticum* se visualisait lui-même – quoique sur ce point je ne suis pas tout à fait d'accord avec certains historiens : je pense que le *corpus mysticum* se représente dans toutes les entrées solennelles – c'est dans les Etats Généraux. Or ces derniers cessent d'être convoqués pendant cent cinquante ou cent soixante ans et le sont de nouveau en 1788 pour les raisons économiques et politiques que l'on sait. A travers cette convocation des Etats Généraux, la monarchie absolue essaie de retourner aux sources de la représentation traditionnelle, c'est-à-dire de mettre en scène le corps du roi unifié dans sa totalité, dans sa visibilité immédiate. Mais les ruses de l'Histoire sont telles que la convocation des Etats Généraux n'est sous le contrôle ni du clergé ni du deuxième ordre mais passe sous le contrôle du Tiers Etat qui va, petit à petit, se constituer en Assemblée législative Constituante. A ce moment-là, sans entrer dans le détail de tous les débats, il se passe quelque chose d'important. Au départ, chaque député aux Etats Généraux avait un mandat précis : représenter les cahiers de doléances de son patelin, de sa ville, de son groupe, et s'en tenir à ce mandat ; il était donc l'immédiate expression d'un groupe particulier concret. Les députés des Etats Généraux, après de multiples débats que je ne peux exposer ici, décident qu'ils ne sont plus les représentants d'un ordre et d'un lieu particuliers mais plutôt les acteurs généraux d'une nation collective et que le vote ne se fera pas en fonction de leur ordre mais de leur individualité. Ils rompent donc avec leur mandat pour monter sur la scène de l'histoire en costume romain, comme le dira Marx dans un texte fameux, et surtout pour prendre la parole comme des acteurs qui vont jouer entre eux, entre lesquels la vérité du pouvoir de la représentation va se situer ; ils vont discuter entre eux,

jouer entre eux, et vont représenter non plus le corps politique mais une légitimité nationale, j'allais dire : presque le corps national. C'est donc une rupture totale avec ce qui se passe auparavant. Dans l'Assemblée Constituante, comme pour les comédiens, le système ancien de la représentation va se dissoudre pour peu à peu donner naissance à un nouveau système qui va nous marquer quasi jusqu'à aujourd'hui. Ce qu'il y a de plus fort, c'est que les acteurs politiques, c'est-à-dire les députés, vont eux-mêmes se voir, se comprendre, comme des comédiens, vont jouer comme des acteurs, vont utiliser la tribune de l'assemblée comme des acteurs et vont prendre un ton théâtral entre eux, tout en se sentant acteur. Les spectateurs vont interpréter les acteurs politiques comme de véritables acteurs. Ils vont eux-mêmes essayer d'intervenir dans la représentation mais vont petit à petit en être éloignés. Les acteurs politiques ont donc reçu un mandat et désormais la légitimité politique ne passe plus par le corps du roi mais par le corps de la nation.

Je vais donc passer immédiatement à mes conclusions pour être dans les temps. Je dirais simplement qu'il me semble que la sphère théâtrale et la sphère politique ne sont pas en relation de causalité l'une avec l'autre mais ne sont pas non plus autonomes l'une à l'autre. Elles me paraissent régies l'une et l'autre par un système général que j'ai appelé le système de la représentation, et dont il me paraît que les lois sont pressenties, par vous, par moi, mais demanderaient encore à être approfondies et comprises. Parce qu'elles impliqueraient peut-être un autre pôle du réel qui permettrait de mieux en comprendre la logique analogique et de créer, dans un modèle plus ou moins foucaldien, une espèce de compréhension générale des champs épistémologiques à travers ces notions de simulacre, représentation, simulation. Si cette hypothèse est exacte – et je n'en sais rien puisqu'elle n'est qu'une hypothèse – on peut se demander ce qu'il en est pour nous. Quelle est la place du théâtre pour nous et quelle est la place de la représentation politique ? Comment considérons-nous nos hommes politiques ? Quelle croyance avons-nous dans nos hommes politiques, dans le système de la simulation ? Est-ce que nous les considérons au même titre que les comédiens ou est-ce que nous considérons les comédiens professionnels comme plus crédibles ou plus valables que les acteurs politiques ? Je ne sais pas. Je n'ai pas de jugement. Je n'ai même pas d'hypothèses à ce niveau mais simplement l'intuition que ce parallélisme entre la représentation théâtrale et la représentation politique ne s'est pas arrêté avec la fin du système de la représentation, qui intervient pour moi en 1968. Je n'ai pas plus que cette intuition à vous fournir sur les temps contemporains, sauf à nous inviter, nous, les hommes et les femmes de bonne volonté, à réfléchir sur les temps qui nous gouvernent actuellement.

### ***La pouvoir en représentation***

GERALD GARUTTI : Merci beaucoup, Jean-Marie, pour cette performance trois fois passionnante. La première gageure était le temps puisque sur un tel sujet, on aurait pu parler quelques jours, le fait d'avoir réussi à en parler en aussi peu de temps est déjà admirable.

JEAN-MARIE APOSTOLIDES : Vraiment, monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire.

GERALD GARUTTI : Absolument. Tu as développé un propos d'une belle clarté et d'une belle netteté, avec des hypothèses sur le passage d'un système de représentation à un autre, et surtout sur le lien entre représentation politique et représentation théâtrale, ou encore entre présence réelle et présence symbolique. C'est sur ce lien entre théâtre et pouvoir, entre les deux types de représentation, qu'on peut ouvrir la discussion. Dans quelle mesure peut-on considérer qu'un acteur politique est un acteur au sens premier du terme ? Jusqu'où peut-on filer la métaphore ? Dans quelle mesure le pouvoir est-il théâtral ? Et qu'en est-il

aujourd'hui ? On a eu l'exemple avec *Coriolan* d'un système de représentation qui fonctionne avec des ratés. C'est peut-être à Dominique Reynié qu'on peut commencer par poser cette question.

DOMINIQUE REYNIE : Tout d'abord, merci Gérald pour votre invitation à prendre part à cette discussion qui me ramène à des travaux que j'ai un peu délaissés, pour partie, mais qui touchent à des questions centrales. Beaucoup de choses viennent d'être évoquées. Il y a beaucoup de choses à dire. Je vais dire un mot sur l'extrait de *Coriolan*. Je rappelle, vous le savez probablement tous, que la démarche de Coriolan est assez proche de démarche du général de Gaulle. Il a même dit explicitement, au moment où il a décidé de faire élire le chef de l'Etat au suffrage universel direct : ce n'est pas pour moi que je le fais. C'était très impressionnant car il a écrit ceci, il a dit : je tiens ma légitimité de l'Histoire et de mon engagement dans la guerre, mais c'est pour les autres qui viendront après moi et qui n'auront pas, il faut l'espérer, à être couvert de cicatrices pour convaincre le peuple de leur aptitude à les gouverner ; la grande épreuve qu'ils devront subir, ce sera précisément celle d'aller demander au peuple de bien vouloir les désigner. Il le dit donc : ce n'est pas pour moi. Deuxièmement, j'ai pensé à Daladier. C'est peut-être un peu incongru, on n'y pense pas souvent. Vous vous souvenez qu'à son retour de Munich, la foule l'accueillant au Bourget l'acclame – parce qu'il a sauvé la paix, bien sûr – alors que Daladier sait parfaitement ce qui va se produire, que c'est bientôt la guerre : il a rencontré Hitler, il a vu que c'était impossible, que c'était un fou. Mais les gens l'acclament, et on rapporte qu'il dit entre ses dents : les cons. On retrouve un peu le sous-texte évoqué tout à l'heure, même si c'est plus difficile d'en être certain. Troisièmement, par rapport à ce qui a été dit – je ne connais pas le monde du théâtre sinon du point de vue de la comparaison qu'on peut essayer d'établir avec le monde de la politique, je dis donc cela avec beaucoup d'humilité, de modestie, et j'annonce par avance que je peux absolument me tromper – il me semble que l'acteur de théâtre cesse d'être acteur à un moment donné. Je ne veux pas dire qu'il cesse d'exercer son métier. Pour être plus précis et plus simple, je vais le poser sous forme de question : l'acteur est-il dans son personnage du matin au soir, y compris lorsqu'il n'est plus en train de jouer la pièce, ou bien cesse-t-il – ce que j'imagine, sans quoi il ne s'agirait pas d'un acteur mais d'un fou – de jouer son personnage ? Je ferais l'hypothèse qu'il cesse de jouer à certains moments. L'homme politique ne le peut pas, jamais. Qu'il s'agisse du tyran ou bien du chef ou prince démocrate, pour simplifier la classification des régimes, on ne cesse jamais d'être un homme politique tant qu'on en exerce la charge. Une personnalité politique qui cesse à un moment donné de faire de la politique commet une faute. Pour prendre un exemple récent – il est, au sens propre, scabreux mais cela ne fait rien –, ce qui est arrivé à Dominique Strauss-Kahn à Washington nous montre un homme politique qui cesse à un moment donné d'être politique. Cet exemple me paraît intéressant parce qu'il met en évidence le système actuel de surveillance des politiques. Dans notre histoire tyrannique, pour aller très vite, dans les temps très durs ou très violents qui nous ont précédés, les politiques ne pouvaient pas cesser de faire de la politique parce que leur vie était en question. Il y a ce monarque, dont j'ai malheureusement oublié le nom – c'est une image très belle et authentique – qui la nuit, de peur d'être assassiné, se faisait hisser par un serviteur dans une cage, seul, et en accrochait lui-même la chaîne de sorte qu'on ne puisse pas le faire descendre pendant son sommeil. Car un homme politique ne peut avoir confiance en personne, c'est une clé, il faut vraiment le prendre comme tel. On ne pouvait donc pas cesser d'être politique parce qu'on pouvait mourir réellement. Je crois qu'on ne peut pas le faire davantage aujourd'hui parce qu'on peut mourir politiquement. C'est moins grave mais il est tout à fait frappant de constater qu'il y a une continuité. Ma question est donc de savoir si le comédien peut, il me semble que ce serait nécessaire, sortir de son rôle.

Je voudrais soulever un deuxième élément de discussion en rapport avec ce que nous venons d'entendre. Une chose me frappe dans le jeu entre les espaces et les publics concernés : les acteurs, le public. Il y a dans *Coriolan* un moment absolument prodigieux où la multitude se joue sur scène. Je trouve que jouer la multitude sur scène est un point limite du théâtre, parce qu'il s'agit précisément de ce qui n'est pas représenté. Le public n'est pas la multitude. Les citoyens n'ont pas toujours été la multitude. Il n'y a pas équivalence. Et le monde du théâtre qui enferme acteur, auteur et spectateur – je reprends votre classification ternaire – n'enferme pas tout le monde cependant. Il y a « l'en dehors » et c'est précisément le problème de la politique. Cet « en dehors », c'est la multitude. Elle n'est même pas et n'a pas toujours été majoritairement citoyenne, c'est-à-dire invitée à donner son point de vue. Si on prend le cas d'Athènes, de la démocratie athénienne si déterminante dans la construction du mythe, on sait bien que ni les femmes ni les métèques ni les esclaves ne sont invités à donner leur point de vue. On trouve cet « en dehors » y compris dans la Révolution Française, où le peuple n'est jamais que le peuple parisien, un peuple d'ouvriers n'ayant rien à voir avec le peuple paysan qui forme pourtant la très large partie du peuple français. Ce dernier n'a rien à dire dans cette Révolution Française qui se passe à Paris et va déterminer son destin sans qu'il ait son mot à dire, voire qu'il en soit informé puisque, dans bien des parties de France, la Révolution Française arrivera comme information assez tard par rapport à l'avènement, si je puis dire, de l'événement. Il y a donc cette question de la multitude. Habermas – il y a été fait référence – ne sait pas penser cela, il est tellement incapable de penser la multitude qu'il dit dans *L'espace public* : en parlant d'opinion publique, je ne parle pas de l'opinion plébéienne. Il le dit explicitement : elle n'est pas éclairée, formée, je la laisse de côté. Tout le problème de la politique est peut-être d'arriver à convaincre l'opinion éclairée, et d'avoir à tenir fermement l'opinion plébéienne, la multitude, puisqu'au fond la comédie de la représentation consiste à déléguer le pouvoir à une minorité qui va l'exercer au nom de tous, dans une forme de fiction acceptée. Il y a cette espèce de pression, je ne sais pas si on peut l'appeler anthropologique, qui me préoccupe toujours, que je trouve tout à fait centrale, et par laquelle je vais terminer en disant que cette multitude, qu'on peut reconstruire en peuple, est aussi l'objet d'un mythe, et que, reconstruite très largement, de manière inorganique ou anomique, elle est capable du pire. Il y a donc à la fois un scandale de la représentation : quelques-uns pour tous, et une monstruosité de l'absence de représentation : le chacun pour soi, qui est une forme de violence sans aucun contrôle ni régulation, et sans aucun monopole dans les grandes crises de nos histoires.

GERALD GARUTTI : On se trouve au coeur de l'aporie présentée par *Coriolan*. Sans représentation, c'est le chaos. Avec la représentation, c'est la mystification, le détournement. A propos de ce que vous venez de dire sur cette mise à l'écart de la multitude, on trouve la même remarque chez Kant qui dit : j'appelle public la société des gens qui lisent. Autrement dit, il faut en effet avoir déjà une forme de conscience éduquée pour faire partie non pas de la multitude, mais de ce qui serait le public. En fait, on se trouve dans la même logique censitaire que celle de la monarchie de Juillet au XIX<sup>e</sup> siècle, et que celle d'Athènes que vous décriviez : une partie va représenter le tout. Ce qui m'amène à poser à Geneviève Fraisse, sur ce rapport entre pouvoir et représentation, la question suivante : n'y a-t-il pas systématiquement une forme non seulement de théâtralité mais de détournement, de déperdition ? Quelle en est la part et est-ce que cette part, notamment par rapport à la question sexuelle, n'est pas insurmontable ?

GENEVIEVE FRAISSE : Insurmontable ? J'ai eu un immense plaisir à aller voir *Coriolan* à Nanterre et la chose stupéfiante, c'est que le dénouement se fait à la suite du pouvoir de la

mère ou de cette femme qui est aussi une mère. Cela doit se discuter. C'est Volumnia qui va pouvoir demander la paix, pour les raisons qui sont les siennes, et qui fait le dénouement de la pièce. Ce qui nous met du coup immédiatement dans l'Histoire et non hors de l'Histoire. Mais avant d'en venir à cela, je voudrais parler de la scène que nous avons vue tout à l'heure et je vais prendre un éclairage oblique par rapport à ce que vient de dire Dominique Reynié. Au fond, Coriolan est contraint, dans le déroulement logique de l'histoire, à devenir représentant à partir du moment où il est vainqueur. Je trouve qu'on ne peut pas minorer cette dimension, et je le dis d'autant plus facilement que je me suis trouvée, à mon petit niveau, dans cette situation. On m'a effectivement demandé de faire ce que j'appelle un service politique, c'est-à-dire de devenir déléguée puis députée... toute chose qui n'était ni dans mon programme ni dans mon parcours ni dans mon ambition ni dans mon envie... Cela veut dire qu'une logique peut survenir dans ce système démocratique en raison d'une compétence, dans le cas de Coriolan : le fait qu'il a gagné la guerre et porte les blessures qu'il faut. Je livre cette réflexion à la discussion commune parce qu'elle éclaire autrement l'acteur, et le fait qu'il puisse décoller de son rôle ou pas, parce qu'il est, à ce moment-là, dans ce que j'appelle un service, comme on faisait sa conscription. Les femmes aussi font l'histoire dans *Coriolan*... Même s'il y a trente et un hommes sur trente-quatre comédiens en scène, il y a quand même trois femmes.

GERALD GARUTTI : Vingt-sept hommes et cinq femmes.

GENEVIEVE FRAISSE : Il y a cinq femmes ? Pourquoi est-ce que je n'en vois que trois : la mère, l'amie et la femme ?

GERALD GARUTTI : Il y a une femme du peuple et une femme qui joue également le petit garçon. Elle ne joue pas uniquement le petit garçon.

GENEVIEVE FRAISSE : En tous cas, Shakespeare nous dit clairement que les femmes font l'histoire : alors que le vieil ami n'obtient rien, Volumnia obtient de Coriolan qu'il renonce à la destruction de sa ville. Mais je voudrais remonter le fil généalogiste. Rousseau dit, un peu plus tard : les femmes sont « la précieuse moitié de la République ». Passons donc de la démocratie à la république si vous le voulez bien, parce qu'il s'agit dans *Coriolan* de la République romaine. J'ai beaucoup utilisé cette formule de Rousseau, qu'on trouve dans la dédicace du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, parce que je ne m'intéresse pas seulement à la question de la moitié – qui nous renverrait aux affaires de la parité, dont on peut bien sûr parler – mais surtout au fait qu'elle est « précieuse ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Ce n'est pas la question de la démocratie de savoir si la représentation va concerner tout le monde ou bien quelques uns, c'est-à-dire une seule des deux catégories sexuées du monde. « Précieuse » veut dire ce qu'ils disent tous, à savoir que les femmes font les mœurs et les hommes les lois. Shakespeare le montre parfaitement. Faire les mœurs, c'est éduquer le guerrier à venir. Volumnia a éduqué son fils et l'importance de la mère nous oblige à nous poser cette question. On ne sait pas où est le père, mais je veux justement y venir. Les femmes font les mœurs, elles sont la « précieuse moitié », elles peuvent rester dans l'espace familial, que je n'appellerais pas l'espace privé. Rousseau va consolider le propos des théoriciens du contrat social, surtout à partir de Locke, pour dire : il n'y a plus d'analogie entre le père et le roi. Shakespeare nous parle aussi de cela. Les énoncés du patriarcat de Filmer disent que du père au roi la conséquence est bonne, que c'est parce qu'il y a des pères qu'il y a des rois et que la légitimité de l'un et de l'autre sont assurées. Hobbes, lui, va dire une chose : la mère intervient plutôt au début et le père vient ensuite. Il y a donc un flottement. Tout cela intervient quelques années après l'écriture de *Coriolan*, en pleine sécularisation de la question

monarchique britannique, en plein dans ces questionnements de la construction du contrat social. Shakespeare est aussi là-dedans. C'est donc peut-être la mère plutôt que le père que l'on trouve au départ dans la famille. En tous cas, l'homme devient chef de famille et va se trouver dans cet autre espace qu'est la chose publique, la *res publica*, le guerrier comme l'homme politique. Hobbes sépare les deux choses sans vraiment le dire, Locke dira qu'il n'y a plus d'analogie entre la famille et l'Etat, et Rousseau s'aperçoit effectivement de la question démocratique et non pas seulement de la question républicaine. C'est-à-dire que si l'on conserve l'analogie, les femmes vont demander ce qu'elles ont demandé depuis deux siècles, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> : que de la démocratie entre dans l'espace familial. C'est ce qu'on vient de faire en deux siècles. Cela ne fait que quelques années par exemple que l'autorité parentale est partagée entre les hommes et les femmes. C'est extrêmement récent. Vous citez un chercheur américain, on pourrait citer la chercheuse Carole Pateman sur la question du contrat sexuel et pas seulement celle du contrat social. Moi qui ai davantage travaillé sur la Révolution française, je dirais autrement le puzzle de ce que j'appelle la démocratie exclusive, non pas excluante mais exclusive, c'est-à-dire qui va permettre l'inclusion ensuite.

Disons deux choses pour résumer. Premièrement, Shakespeare nous parle bien de république avec cette « précieuse moitié ». Deuxièmement, si on pousse le geste jusqu'à celui que fera Rousseau, puisqu'il faut qu'on parle aussi d'aujourd'hui, on passe à un système démocratique où l'égalité dans la chose publique, l'égalité dans la cité, fera retour dans l'espace familial. Ce sont deux siècles de pratique d'émancipation et de droits des femmes depuis la Révolution Française. C'est ce que Tocqueville ne veut pas : que de l'espace public à la famille, la conséquence pourrait être bonne ; parce qu'il s'agirait alors de la représentation de l'égalité et non plus de la représentation dans l'autre sens : du père au roi. Je vais évidemment trop vite, pour en arriver à un autre point important, à savoir cette distinction entre la femme et la mère. La question de la mère, avec les tâtonnements de Locke et de Hobbes, et l'absence de tâtonnement de Filmer, pose tout de même la question de l'origine du pouvoir. Finalement, Volumnia n'arrête pas de dire qu'elle possède le pouvoir et elle a effectivement le pouvoir sur son fils : elle l'a fait guerrier comme elle le fera renoncer à la destruction de sa propre ville et de sa lignée, puisqu'il faudra passer sur son ventre et sur le ventre de sa femme. J'en déduirais qu'il est facile de parler de l'analogie patriarcale comme le fait Filmer. Quelle est la dimension sexuée de la démocratie ? Il est trop facile de le penser comme un espace privé. Puisque, comme le dit Shakespeare, c'est Volumnia qui produit le dénouement, et c'est sur ce point que je m'arrêterai : il faut réfléchir au fait que c'est bien elle qui produit le dénouement.

GERALD GARUTTI : La pièce aurait pu s'appeler *Volumnia*. Elle s'appelle *Coriolan*, qui est la figure de l'échec. Il y a une forme de minorisation du personnage de Volumnia, peu présente dans la pièce, mais en réalité elle est en effet à l'origine du pouvoir. Volumnia fait l'histoire et s'il y a un chef de parti, un souverain, et finalement une reine de la représentation, c'est bien Volumnia.

GENEVIEVE FRAISSE : Mais elle a tout perdu. Elle le dit à la fin de la pièce. Elle finit quand même par demander la paix alors que ce qui l'intéressait, c'était que la guerre l'emporte.

GERALD GARUTTI : A mon avis, elle a au contraire tout obtenu : la victoire et la fusion des peuples, ce qui vaut mieux encore que l'écrasement. Volumnia fonde un nouvel ordre.

GENEVIEVE FRAISSE : Oui, on peut le dire comme cela mais on peut aussi penser qu'elle a perdu. Je suis très frappée aussi par la façon dont le petit garçon est traité dans cette histoire, dont la femme et le fils sont traités.

GERALD GARUTTI : En l'occurrence, il n'y a de place que pour la mère.

GENEVIEVE FRAISSE : Mais si on traduit ce que vous dites en terme de fabrique de l'Histoire, Coriolan ne transmet rien à son fils.

GERALD GARUTTI : Oui, Coriolan n'a pas de père et de fait, son fils est une ombre. Mais encore une fois, c'est parce que tout repose sur Volumnia, qu'elle est à la fois productrice de cette lignée de guerriers et qu'elle a voulu produire une lignée de chefs politiques. Comme elle ne peut pas accéder elle-même au pouvoir...

GENEVIEVE FRAISSE : Cher Gérard, simplement, le fait est que comme le dit Hobbes quelques années après l'écriture de cette pièce, les hommes et les femmes sont égaux dans l'état de nature, les femmes mettent au monde... Mais ensuite il y a ce que Locke appellera le « consentement tacite », le fait que les femmes vont accepter par le contrat conjugal, par le mariage pour dire les choses simplement, de perdre leur pouvoir. La question du contrat social va se faire par la suite entre hommes. Shakespeare ne dit donc pas qu'elle a tout gagné, de ce point de vue, puisque cela ne va conduire nulle part. Elle a seulement sauvé sa peau et celle de sa descendance.

GERALD GARUTTI : Et celle de Rome, accessoirement. Qui va devenir un empire mondial, et grâce à cette absorption du peuple volsque voisin pour commencer.

GENEVIEVE FRAISSE : Bien sûr, mais il y a quelque chose qui s'arrête dans le rapport à son fils.

GERALD GARUTTI : Je crois que nous avons une vraie divergence sur le sens de cette figure shakespearienne. Cela dit, je vous rejoins totalement sur le fait qu'il s'agit d'une figure de pouvoir, pouvoir qu'elle redéfinit. A cet égard, il y a une révolution qui s'opère dans la pièce. Durant le grand moment rhétorique de Volumnia, une prise de pouvoir s'opère. Alors qu'elle ne peut pas accéder à la représentation, au pouvoir, elle tente de l'enseigner, sans y parvenir, à Coriolan, et se montre capable de l'exercer sous la forme d'un pouvoir d'ordre théâtral, au service d'un projet politique. Je voudrais maintenant questionner Jean-Pierre Siméon sur ce rapport entre pouvoir et représentation à la lueur de ce qui a été dit, notamment sur la théâtralité, sur la parole du pouvoir.

JEAN-PIERRE SIMEON : Je ne suis pas un maître du savoir comme ceux qui sont à côté de moi. Je ne dis pas cela pour me défausser, simplement, je veux parler en poète. On n'entend pas assez les poètes donner leur point de vue sur des questions aussi essentielles que les questions politiques et les questions du pouvoir. Quel peut-être l'angle de vue du poète sur cette question ? Dans le spectacle qu'il a mis en scène, Christian Schiaretti a une intuition qui me fascine, que je trouve formidable, qui au fond est toute bête : Coriolan arrive, se présente, et fait descendre le cadre. Ce cadre, ce petit signe polysémique, dit énormément de choses sur l'image, du rapport à l'image, du pouvoir en représentation, c'est-à-dire qui se met en représentation, fait le beau, donne de lui-même une image... Voilà ce qui me préoccupe. Je crois que c'est une des questions essentielles pour la démocratie aujourd'hui. De mon point de vue, la démocratie est très malade, bien sûr, parce qu'elle souffre de façon massive d'un

effondrement du langage. Un effondrement du langage dans la double relation du sujet au réel, c'est-à-dire la médiation entre nous et le réel, qui se faisait et s'est faite, au moins historiquement, sur une grande période, dans une langue, une langue sous tous ses avatars idiomatiques, une langue qui était prioritairement le lieu de traversée pour arriver au réel, dans la relation du sujet au réel et dans la relation des sujets entre eux. La question se pose pour moi de savoir de quel langage nous disposons pour communiquer du point de vue du pouvoir, du dominant, du dominé. Or, ce qui me frappe, c'est que nous sommes aujourd'hui dans une hyper-dominance du visuel, de l'image, ce qui n'est pas sans conséquences. J'ai lu il y a quelques années un livre de Roger Munier, philosophe et poète, un petit bouquin qui s'appelait *Contre l'image*, paru en 1963 et qui disait des choses essentielles. Aujourd'hui, nous sommes gouvernés par l'image, et Roger Munier disait, d'une façon bien plus fine que je ne pourrais le faire comme cela, que le statut de l'image, notamment objective, celle de l'écran, celle de la photo, celle de la télévision, est à discuter et à critiquer de toute urgence parce que l'image objective a au moins cette caractéristique de pétrifier la pensée, d'être dans une immédiateté de la réception, de passer le cap du langage, de faire l'abolition du langage. L'image parle d'elle-même, dit-on. Sauf qu'elle ne parle d'elle-même que dans une tautologie. Elle dit : je suis, je suis le monde, me voici telle quelle. Chez les jeunes – j'ai beaucoup enseigné à des étudiants –, on voit à quel point aujourd'hui le médium image façonne leur rapport au réel. Il y a bien sûr de l'image qui est aussi interprétation du monde, je veux dire de l'image dessinée qui demande d'emblée à être déchiffrée, qui est forcément polysémique, l'image peinte... Mais si on prend le système dans son ensemble, on se trouve dans une saisie du réel qui fait plus ou moins, et plutôt plus que moins aujourd'hui, l'économie du truchement vers le réel, celui de la langue – et je parle de la langue complexe, celle qui permet de restituer la polysémie du réel.

Qui, en tous temps, dans toute société, dans toute culture, en a eu la charge ? Ce sont les poètes, ceux qui font tout le temps confiance à la langue, la contestent sans cesse, dès qu'elle s'appauvrit, s'affaiblit – c'est la tendance, la pente fatale, de toute langue, elle se dévalue sans cesse – ceux qui sans cesse la réarment, c'est-à-dire l'opacifient sans cesse, de nouveau, sans cesse lui redonnent sa polysémie. Ils disent sans cesse : nous revendiquons une langue opaque, polysémique, compliquée, il faut le dire : emmerdante, inconfortable, parce que le réel est inconfortable, polysémique. Quand il y a abandon à ce niveau, démission, il me semble que c'est tout le système social qui souffre. L'exclusion des poètes du système au profit du récit, de la narration est un signe très fort, me semble-t-il, de dégénérescence de la démocratie. Je crois que plus que jamais on a besoin de mettre en jeu la langue, la langue complexe, incertaine, indocile, des poètes. C'est un vrai enjeu politique. Sans quoi nous tombons dans une immense logosphère, bourrée de langue, je veux dire de fausse langue, d'ersatz de langue. Si l'on réfléchit un instant (des savants vont peut-être me contredire), je crois que jamais dans l'histoire de l'humanité, l'homme n'a produit autant de textes : à chaque instant, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sur tous les coins de la terre, des milliards de mots sont émis par la télévision, la radio, les publicités... Jamais on n'a vécu dans autant de langage, sauf que cela parle mais ne dit rien. Si on cherchait un précipité, le sens résiduel dans le magma de paroles dites par exemple aujourd'hui en France sur vingt-quatre heures, qu'est-ce qu'il resterait vraiment ? A quel moment sommes-nous dans une intensité du sens ? Dans quelque chose qui rend compte d'une complexité intense du réel ? Voilà ce qui me préoccupe et je pense que revendiquer la poésie veut dire revendiquer la préoccupation majeure d'une langue complexe. Or, on voit bien que tout se fait aujourd'hui à travers l'image, qui porte un sous-texte immédiatement simplificateur : regardez les talonnettes de Sarkozy, la bague de Rachida et la tunique bleue de Ségolène Royal. L'image porte bien sûr en elle quelque chose comme un texte mais un texte sans langue, appauvri, avec une sorte de monosémie

immédiate. Cette manipulation est une manipulation grave. Voilà le propos qui me semble devoir me revenir : dire qu'il faut revendiquer plus que jamais un partage démocratique d'une langue qui complexifie le réel et accepter l'obstacle que représente la langue.

On doit, d'abord par objection de conscience et par pratique, exercice citoyen, sans cesse assumer une langue poétique, je veux dire une langue qui fait un bras d'honneur à toutes les dévaluations de la langue, tous les bavardages. Parce que je dis qu'un poème ridiculise la plupart des discours. Parce qu'un aphorisme d'Héraclite ou de Char envoie en l'air des tonnes de discours, et c'est cette intensité et cette densité dans la langue qu'il faut revendiquer. Or, le lieu dans la cité destiné à l'exercice quotidien, pour tous, l'exercice démocratique d'une langue insolite et indocile, c'est le théâtre. Et si Shakespeare est grand, c'est simplement parce que ce qu'il nous dit, il nous le dit dans le poème. Son texte est truffé de métaphores tellement polysémiques qu'elles peuvent nous faire discuter encore pendant des siècles. La poésie a ceci de désespérant qu'elle n'épuise jamais notre interprétation et c'est en même temps notre chance : elle rend dignité à la complexité du réel. Je crois qu'aujourd'hui la poésie n'est pas le supplément d'âme, comme on le dit trop souvent, mais une objection à cet effondrement du langage dont je parle.

GERALD GARUTTI : Jean-Marie Apostolides, dans quelle mesure cette hégémonie de l'image, du spectacle, a transformé le pouvoir même ?

JEAN-MARIE APOSTOLIDES : Je dirais une seule chose en réponse à ce que vous venez de dire. Je comprends votre suspicion vis-à-vis de l'image, je comprends les risques qu'elle pose. Simplement, je crois quand même que l'avènement de l'image est une chose importante, riche, et pour ma part je pense que c'est ce qui nous a fait passer dans une nouvelle structure. J'aimerais le poser, d'une façon naïve mais claire, en termes marxistes. Je dirais que parmi les phénomènes très importants de la société occidentale, il y a l'invention de la monnaie qui permet un système de représentation et d'équivalence générale de toutes les marchandises. Si on reprend la division de Marx, qui me semble encore valable, entre valeur d'usage et valeur d'échange, je dirais que la monnaie est à la valeur d'échange ce que l'image est à la valeur d'usage. Et la multiplication de l'image me paraît aujourd'hui un phénomène aussi essentiel que la multiplication de la monnaie. Nous n'allons pas revenir en arrière. Cela aboutit à un nouveau niveau de complexification, très probablement pendant au moins un certain temps à un appauvrissement de la parole, mais il faut être optimiste sur le fait que les humains arriveront à rétablir la balance. Personnellement, je ne suis pas un inconditionnel de l'image mais j'en vois l'immensité, la nouveauté, et le fait qu'elle est en train de transformer radicalement la sensibilité humaine. Il me paraît que c'est un phénomène très important. Je comprends parfaitement ce que vous avez dit, je le partage aussi, mais sur le long terme je suis optimiste en me disant que l'image est là, ne changera pas, va prendre une place de plus en plus grande, et qu'il faut jouer avec. Si vous m'autorisez avec un peu d'arrogance ou de prétention de parler de mon propre travail de mise en scène, je divise mon activité de metteur en scène entre la mise en situation d'un côté, ce qu'on appelle en anglais le *blocking*, et la mise en tableau de l'autre côté, qui est l'intervention dans les textes d'images. Parce que contrairement à vous je pense que l'image permet une grande complexité et permet au contraire de dépasser le niveau un peu immédiat de la pièce. Personnellement, je ne dis pas que je suis un inconditionnel de l'image mais je suis face à l'image, et cela me semble probablement un des phénomènes sociaux les plus importants de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

JEAN-PIERRE SIMEON : Il y a évidemment une complexité de l'image, une syntaxe complexe de l'image chez Godard, Tarkovski, Bosch ou Bram van Veld... Il y a un traitement

savant et complexe de l'image, j'entends bien. Sauf que la question se pose de savoir s'il est dominant, ce que je ne crois pas. Ensuite, le problème n'est pas seulement celui de la diffusion mais de la réception. Quelle lecture avons-nous de l'image ? Je parle de l'ici et maintenant, dans la démocratie française. A quelle lecture complexe de l'image le citoyen est-il formé ? Il n'y a pas de démocratie sans éducation, sans formation. Du point de vue de la poésie, il y a un déficit de lecture de la langue complexe, y compris dans l'intelligentsia. Je fréquente des gens dans l'intelligentsia qui me disent : la poésie, je ne peux pas. Ils sont incapables de lire un poème d'Eluard ou de René Char. Voilà qui est grave. Ne pas être capable de cette lecture, de cette réception attentive d'une langue complexe, est un déficit majeur dans la relation au monde. Et je dis la même chose à propos de la lecture de l'image. La majorité des gens, je crois, n'ont pas de formation pour cela. Les gens sont donc dans une réception passive, émotive, intuitive et soumise à l'image, qui n'est pas du tout l'image dont on parle.

DOMINIQUE REYNIE : Je ne veux pas accabler le poète et la poésie mais les hommes politiques, vous le savez, se targuent de lire beaucoup de poésie.

JEAN-PIERRE SIMEON : Pas Sarkozy.

DOMINIQUE REYNIE : Il n'y a pas que Sarkozy dans la vie. Simplement, l'argument que ces hommes politiques donnent, c'est que les poèmes peuvent se lire rapidement. Je comprends parfaitement ce que vous avez dit sur l'image mais il y a une chose que je veux ajouter pour essayer de donner un contrepoint. Au fond, vous avez fait une hiérarchie entre des images riches de sens, construites patiemment par de grands artistes, et des images ordinaires, sans doute produites à foison. Ces dernières ont au moins une raison d'être aimées : nous ne savons pas comment faire aujourd'hui pour être ensemble en tant qu'humanité. C'est ce que nous essayons de faire depuis quelques années. Nous faisons de la politique en tant qu'humanité, ce qui ne s'est jamais produit auparavant. Nous ne trouvons pas facilement de langue commune, sinon par l'image. Je pense que c'est extrêmement important. Je suis d'accord avec ce que vous avez dit mais, même s'il y a des effets compliqués, jamais dans notre histoire l'humanité n'a été en mesure de s'éprouver elle-même, de quasiment se voir et même un peu de parler avec elle-même. Mais comme vous l'avez très justement dit, pour parler et décrire ou dire des choses considérées comme profondes et belles, dans le cas de la poésie, il faut bien sûr une sacrée langue. Sauf à imaginer aujourd'hui qu'une langue pourrait avoir l'empire, ce que personne ne souhaitera. L'alternative, c'est l'image. Et la blogosphère, cette immense conversation qui est dépréciée, je trouve, exagérément, est aussi la caractéristique, du moins à mes yeux, d'un monde faisant la part à des personnes qui n'avaient pas le droit de parler. Il y a une histoire du droit de prendre la parole. On sort effectivement d'une culture aristocratique encore très prégnante. Si des personnes parlent et blablatent sur leurs blogs, conversent, donnent leur point de vue, multiplient les fautes d'orthographe, inventent des mots épouvantables... c'est l'opinion plébéienne. Dans l'histoire de l'homme, c'est principalement le monde qui n'avait vraiment pas le droit d'ouvrir la bouche. Quand ils commencent à parler, effectivement comme jamais, cela devient une forme de bruit insupportable. Cela pose quand même une question. Parce qu'assumer le fait que la démocratie est un régime où les masses sont sages parce qu'elles écoutent ce que leur disent les élites éclairées est une position qui a, évidemment, des conséquences.

Je ne veux pas renvoyer ce qui a été dit à des débats antérieurs mais le même débat est apparu chaque fois que s'est produite une extension de la quantité des personnes autorisées à donner leur point de vue. Quand les femmes se sont mises à parler de droit, on a considéré qu'il y

avait un excès de conversation. Lorsqu'on est passé de vingt et un à dix-huit ans pour la majorité : excès de conversation. Chaque fois qu'il y a une ouverture, même dans le simple fait de donner au peuple – y compris quand le peuple, c'est la bourgeoisie – le droit de choisir ceux qui vont gouverner, le thème le plus prégnant de la critique est l'excès de conversation, le blabla. « Dix millions d'ignorances ne font pas un savoir », disait Hippolyte Taine à propos du suffrage masculin en 1848. C'est une constante. Même s'il ne faut pas ignorer les problèmes posés par l'extension du droit de dire ce que l'on veut, je crois qu'il faut déplacer la question : comment faire pour que le grand nombre, jamais atteint jusqu'à ce jour, de celles et ceux qui ont le droit de parler, soit compatible avec un discours entendu, qui pèse sur leur propre destin, et ne soit pas simplement une forme de voix sans écho ? Mais je pense que l'anomalie n'est pas du côté du grand nombre de prises de parole.

GERALD GARUTTI : Nous allons passer, justement, la parole au grand nombre.

#### *Echange avec le public.*

UN SPECTATEUR : Je suis magistrat. Je ne suis pas choqué par le fait que l'image ait pris le pas sur le langage, parce que l'image unit, parce que tout le monde peut comprendre une image alors que le langage divise : c'est Babel. Monsieur Reynié, vous avez pensé à De Gaulle, moi j'ai pensé à César. Dans l'extrait que nous avons vu, on aperçoit dans la foule, dans cette multitude, un barbu, qui prend un peu le pas charismatique sur les autres, et qui leur dit : suivez-moi, je vais vous montrer comment faire... Et la foule le suit, laissant l'homme politique, plutôt mauvais, qui joue le jeu sans véritablement gagner. Ma question est finalement la suivante : dans cette démocratie représentative de moins en moins comprise, parce qu'on veut de plus en plus intervenir, même quand on a élu quelqu'un, pour le bloquer ou modifier sa politique, le risque n'est-il pas plutôt l'émergence d'un nouvel impérialisme ou d'un César, quelqu'un qui serait plus malin que Coriolan, peut-être moins honnête que De Gaulle, et un peu plus porté sur le coup d'Etat ? Parce qu'après la République est venu l'Empire.

JEAN-PIERRE SIMEON : Sans répondre à cela, je voudrais simplement reprendre l'une de vos remarques à laquelle je m'oppose frontalement. Vous dites que l'image rassemble et que les langues divisent. Je pense exactement le contraire. A mon avis, le rassemblement sur une image est factice. A travers la multiplicité des langues, il y a au contraire le lieu d'un pot commun. D'ailleurs, la poésie universelle – la poésie existe dans tous les pays du monde – est peut-être cet *esperanto* dont on parle, une langue commune où justement on parle radicalement de la même chose : l'homme réduit à ses éléments essentiels. Dans toutes les époques, sous toutes les latitudes, d'Homère à Emily Dickinson, on parle tous de la même chose. Par ailleurs, il n'y a pas mieux pour comprendre et se lier à une autre humanité que de traduire. Vous pouvez regarder pendant des heures des images de la Russie, vous connaîtrez moins la Russie que si vous essayez pendant quelques heures de rentrer dans la langue russe, d'entendre de la poésie russe. Je le crois profondément. Mais c'est une conviction et non un savoir.

UN SPECTATEUR : J'essayais de m'imaginer le citoyen idéal d'une démocratie idéale, et je donnerais cette formule : il s'agirait d'un homme à tout moment prêt ou en mesure d'assumer la fonction de représentant. Alors, la dichotomie entre le représenté et le représentant diminuerait, car chacun dirait : non seulement je peux mais je devrais assumer la fonction de représentant.

GERALD GARUTTI : La conséquence logique de votre proposition, c'est le tirage au sort.

GENEVIEVE FRAISSE : C'est aussi ce que je disais tout à l'heure à propos de l'extrait de *Coriolan* : il doit logiquement devenir représentant en raison de ses actes, ce qui ne signifie pas qu'il en a envie. Le texte qu'on a appelé le off tout à l'heure montre bien qu'il n'a pas cette ambition que l'on prête nécessairement à toute personne en statut de représentation politique. Je voudrais que l'on fasse une analyse, par exemple à Sciences Po, sur les personnes qui se sentent obligées d'y aller. Je me suis sentie obligée d'y aller. D'une certaine façon, à un moment donné, on n'a pas le choix. C'est ce que cet homme raconte dans l'extrait. Ce n'est pas seulement la question du tirage au sort, c'est aussi un temps. On le remarque souvent dans des représentations locales, les gens exercent une fonction puis arrêtent en disant : cela suffit, je l'ai fait, j'ai été adjoint au maire. Il est intéressant de voir ce qui se passe pour eux à ce moment-là. Ce n'est donc pas seulement la question du tirage au sort mais aussi celle de la représentation tournante.

GERALD GARUTTI : Ce que vous décrivez suppose qu'une personne ait une légitimité, disons civile, et soit par conséquent investie d'une responsabilité politique. Pour *Coriolan*, c'est en l'occurrence une légitimité militaire puisqu'on se trouve à Rome. Je pense que ce qui a été dit allait plus loin : le fait que chacun puisse se sentir prêt suppose que chacun puisse à tout moment intervenir sans aucune légitimité.

GENEVIEVE FRAISSE : Si, parce qu'il est en lui-même, dans la représentation de sa légitimité, celle-ci n'a pas à être octroyée de l'extérieur. Je ne ferais pas d'opposition entre les deux.

GERALD GARUTTI : Ce que je veux dire, c'est que dans votre cas, on vous a demandé d'exercer certaines responsabilités au vu d'un certain nombre de vos travaux...

GENEVIEVE FRAISSE : Oui. Lorsqu'on rencontre des élus – j'ai eu l'occasion d'en rencontrer un certain nombre – certains y vont parce qu'à tel moment, cela leur paraît nécessaire. Je me suis intéressée aux femmes sollicitées pour constituer des listes paritaires, parce qu'il fallait absolument constituer des listes paritaires pour les Européennes. C'était amusant parce qu'on a pu tout à coup trouver l'amante de... Ce n'est pas ceux qui travaillent le moins bien, je veux dire : celles qui travaillent le moins bien. C'est pourquoi j'annulerai l'opposition que vous faites entre ce qui viendrait d'une compétence et ce qui viendrait d'une légitimité spontanée dont on parle. Je mettrais les deux choses éventuellement côte à côte.

GERALD GARUTTI : Je parlais moins de la compétence que de la reconnaissance sociale.

GENEVIEVE FRAISSE : J'entends la compétence, moi.

GERALD GARUTTI : Mais il est vrai que *Coriolan* pourrait s'appeler *L'Acteur malgré lui* ou *Le Chef malgré lui*, de même qu'il y a *Le Médecin malgré lui*.

GENEVIEVE FRAISSE : Cela me paraît très important, je l'entends beaucoup dans la pièce.

CHRISTIAN SCHIARETTI : Je voudrais intervenir sur ce qui a été dit sur le rapport à l'image. Premièrement, il ne faut pas confondre image et pictogramme. Il faut faire la différence entre un usage d'une image nous permettant de nous réconcilier tous dans une indication, une direction, de sensibilité commune, et l'image en tant que pictogramme. Je

trouve qu'on va un peu vite. Nous sommes profondément liés à ce travail sur l'image : on ne peut pas dire qu'en mettant en scène ce *Coriolan*, je fasse un spectacle sans images. Un autre débat est de savoir quelle est son origine, quelle part elle fait au public qui la regarde et quelle ouverture est la sienne. Rappelez-vous que dans la pièce Volumnia dit à son fils que l'ignorant est plus enseigné par ses yeux que par ses oreilles et que pour séduire l'ignorant il faut utiliser l'image. C'est tout de même le lieu de démagogie élémentaire, et nous savons très bien le faire, mieux que beaucoup de politiques.

Je voudrais revenir à la question de Volumnia parce que vous avez exprimé ce qui nous a tarabudés. Je vous livre deux ou trois explications sous forme d'énigmes et non de résolutions, si vous le voulez bien. L'actrice qui la première a créé le rôle ne voulait pas le jouer. Nada Strancar trouvait que c'était un petit rôle installé dans une conscience de lui-même. Je lui ai dit qu'elle se trompait, que l'œuvre devait tourner autour de cela et que nous y trouverions la résolution même de l'œuvre. Nous avons dans le secret de notre élaboration déplacé les actes et reconstruit la pièce en fonction des scènes de Volumnia. Car lorsqu'on travaille, on a une conscience énergétique de l'œuvre qui ne nous met pas forcément aux endroits de lecture dramaturgique justes, et nous avons déplacé les choses du point de vue de Volumnia. Lorsque Nada Strancar m'a dit qu'elle ne comprenait pas où je situais cette résolution pour l'actrice, qui optimisait totalement le rôle, je lui ai dit que c'était la suite de *Père* de Strindberg que nous avons travaillé auparavant et qui est pour moi une immense pièce contemporaine ainsi qu'une vraie tragédie moderne. Lorsque Laura dit au capitaine : imagine que tu n'es pas le père de ton enfant et que tu n'as plus aucun pouvoir, c'est la capitulation d'un capitaine ayant tout le potentiel de pouvoir, tous les signes militaires de la représentation du pouvoir. Parce que la question qui en l'occurrence se trouve derrière cela, celle de la simulation, est une donnée fondamentale dans le rapport de guerre des cerveaux qu'établit Strindberg.

A l'intérieur de l'œuvre, Volumnia apparaît dans l'absence de père comme l'Immaculée Conception. C'est-à-dire que la référence généalogique de Coriolan ne peut se vérifier à aucun moment. Elle ne se vérifie pas. Elle avance donc comme un mystère, constituant un terme, une immobilisation totale du devenir de son fils qui pour sa part se situe dans un univers de finitude et doit constamment faire la preuve des marques garantissant son accession au pouvoir, qu'il s'agisse de ses cicatrices ou de celles du discours, car s'il y a une suspicion de l'image chez Coriolan, il y a la même suspicion vis-à-vis de la parole. S'il appelle sa femme son « divin silence », ce n'est pas un mépris misogyne mais un refuge contemplatif. J'en veux pour preuve la première scène où l'on voit Volumnia et qui est une scène sur la représentation : vous devez sortir, dit-elle, parce qu'il est nécessaire que nous assumions ensemble, en l'absence du héros, du combattant, la représentation de la famille dans la cité et la femme de Coriolan dit : non, je n'irai pas. Cette première scène est un conflit sur la question de la représentation que Volumnia mène et perd. Elle constitue donc pour Coriolan un refuge d'essence contemplative. C'est-à-dire que Coriolan tend vers l'inaction. Il résout son désir dans l'état de guerre permanent puisque l'alternative stratégique proposée à Coriolan est la suivante : prendre Rome très vite – ce sont les deux meilleurs généraux, ils pourraient prendre Rome très vite – ou bien ne pas le faire et créer une société d'hommes en guerre perpétuelle, une razzia. Nous avons bien sûr beaucoup pensé à *Au cœur des ténèbres* de Conrad. Il y a un moment d'aboutissement où une cité en guerre perpétuelle est finalement créée. Elle n'est plus liée à des enjeux électoraux mais uniquement à la hiérarchie des militaires et au mérite objectif, et elle exclut toute possibilité de descendance, de procréation. Nous avons évidemment pensé à Elisabeth Ière et à l'image de la Vierge Marie. La comparaison avec Héraclès est également très claire. On perçoit bien les comparaisons Christ / Héraclès ou Junon / Elisabeth. Il nous est apparu très clairement qu'il y avait deux devenirs

d'un pouvoir stabilisé, momentané. Je suis d'accord avec vous : la prise de pouvoir de Volumnia n'est que momentanée, puis l'histoire recommence – c'est de toute façon l'histoire du vivre en commun. Elle crée un moment d'équilibre, dans deux alternatives qui ne se posent pas la question d'une résolution sexuée du pouvoir.

GENEVIEVE FRAISSE : Vous dites que cette pièce vient après *Père* de Strindberg, je dis non. On voit effectivement à l'œuvre cette fameuse « précieuse moitié de la République », selon l'expression de Rousseau et, comme vous le dites, la première scène, dans laquelle elle demande à sa fille de sortir et que celle-ci refuse, interroge bien la manière de faire le lien avec l'espace public en l'absence du héros. *Coriolan* ne peut pas être la suite de *Père* parce que le problème de Strindberg concerne, dans le cas de cette pièce, la question de la paternité, et dans d'autres pièces d'autres questions, qui est cette chose terrible qui arrive : l'égalité des sexes. Voilà le problème de Strindberg : l'égalité des cerveaux et l'égalité tout court. Strindberg aime d'ailleurs les femmes qui ont du cerveau en général, cela fait aussi partie de l'histoire : il les aime plutôt cérébrées que décérébrées. Je ne peux donc pas mettre ces pièces l'une à la suite de l'autre, parce que l'enjeu de Strindberg est la démocratie et que l'enjeu de Shakespeare est la république, ce qui n'est pas la même chose.

CHRISTIAN SCHIARETTI : Je parlais d'un cheminement intime entre un metteur en scène et une actrice, un cheminement créatif à travers des questions que nous devons aborder, notamment cette question du fini et de l'infini avec, en son centre, la question procréative. Nous retrouvons cette question fondatrice en travaillant sur Shakespeare et nous trouvons une résolution, du moins une possibilité de résoudre le cheminement, qui n'est pas simple, de Volumnia, en nous aidant du travail antérieur sur Strindberg. Nous n'avions évidemment pas l'innocence de penser que c'était une démonstration intellectuelle.

UN SPECTATEUR : Je voudrais faire deux remarques qui se contredisent, si vous acceptez qu'elles se contredisent. Premièrement, cette remarque n'a pas été faite et je souhaiterais qu'elle le soit : il apparaît clairement au fil des siècles que le pouvoir dans notre système patriarcal est essentiellement de nature masculine. Il est difficile pour une femme – madame Fraisse y a échappé – d'accéder au pouvoir sans reprendre les schémas masculins. Vous posiez la question de savoir si le pouvoir est sexué. Je crois qu'il faut s'interroger sur le rôle de la mère, Volumnia, dans *Coriolan* : elle a mis au monde, fabriqué, engendré, développé un général. Cela nous interroge quand même. Quelle conception de la femme ? Quel est le rôle de cette femme dont la seule fonction est de produire des généraux ? C'est ma première remarque. Ma deuxième remarque, qui contredit la première, c'est que Volumnia est une mère castratrice. Que fait-elle ? Elle met au monde un général d'une cruauté énorme. Or, ce général cruel fabriqué par une mère castratrice est incapable d'accéder au pouvoir politique. Ma deuxième remarque contredit donc la première.

GERALD GARUTTI : Contradiction relative.

GENEVIEVE FRAISSE : Je me méfie des gros mots. Qu'est-ce qu'on a dit une fois qu'on a dit « castratrice » ? Je vous suis parfaitement par ailleurs mais certains mots font parfois écran.

LE SPECTATEUR : Absence d'autonomie de décision. On a vu aussi en germe la manière d'élever le petit fils. C'est-à-dire absence de volonté propre, absence d'autonomie. Interrogez-vous sur le fait que Coriolan n'est pas un homme pour sa femme. C'est quand même gênant, et je trouve que l'acteur aurait pu jouer cela aussi. Qu'est-ce que c'est, sinon être castratrice ?

GENEVIEVE FRAISSE : C'est la définition de ce mot. J'ai du mal à le définir.

GERALD GARUTTI : Avec Coriolan, on a le paradoxe d'un produit qui a été formaté mais à moitié fini. On a l'impression que Volumnia a réussi la première partie du programme : faire de Coriolan un guerrier, et échoué la seconde : en faire un chef politique. Il y a effectivement une manière de résister au désir de la mère en refusant la puissance. D'une certaine manière, c'est presque une autocastration, pour reprendre votre terme. Que veut Coriolan et que ne veut-il pas ? Que refuse-t-il ? Ce refus de la représentation, de jouer le jeu du pouvoir, s'opère manifestement contre sa mère. Au point que Coriolan, quand il se retourne contre Rome, affirme : « je suis comme un homme qui serait l'auteur de lui-même ». Manière de dénoncer le lien maternel, en le coupant. Ce qui est très intéressant, je trouve, dans cette conversation, c'est comment cette question du pouvoir de la mère, donc d'un éventuel pouvoir féminin et de ses dérivés, est liée à la question de la représentation.

GENEVIEVE FRAISSE : Il faut tout de même faire le rapprochement entre deux choses. On peut dire que *Coriolan* est une pièce d'hommes, que la question de la représentation n'intéresse que les hommes, et une fois de plus on « oublie » les femmes. En même temps, cela revient au cœur même de la construction du fait historique, dans la pièce mais aussi dans nos propres représentations. C'est ainsi que cela fonctionne aujourd'hui, je ne parle pas que de la pièce. Est-ce que vous avez lu le *Monde* daté d'hier matin ? C'est extraordinaire. On nous explique tout le week-end que le comité central que vient de créer Martine Aubry est paritaire et vous découvrez en ouvrant le journal cinq portraits d'hommes. Alors vous vous dites que c'est la même histoire. Ils n'ont pas réussi à mettre un seul portrait de femme. C'est tout de même génial. Il n'y a plus qu'à rire.

GERALD GARUTTI : Dominique Reynié, j'aimerais revenir sur cette question de la représentation dans le cas particulier de la démocratie. Existe-t-il à votre avis un type de représentation du pouvoir propre au régime démocratique ? Puisque nous avons eu un passionnant parcours tracé par Jean-Marie Apostolidès entre monarchie absolue et moment révolutionnaire, qu'en est-il aujourd'hui ? Quel serait, disons, le schéma représentatif dans le contexte actuel de la démocratie ?

DOMINIQUE REYNIE : Je vais faire état d'une sensation. Il me semble que vous la partagez mais il est possible que je me trompe. Il me semble que nous nous trouvons aujourd'hui dans une espèce de sensibilité consistant à penser spontanément que la représentation n'est pas le fin mot de la démocratie. Je ne le pense pas mais je le ressens profondément en observant, par exemple, le scandale que provoque la ratification d'un traité européen par les parlementaires, parce que seul vaut le référendum. Notre époque interroge beaucoup l'illégitimité des élus, des représentants, et il y a aujourd'hui une espèce de cycle de la crédibilité ou de l'adhésion qui me paraît s'achever. Je reprendrais, non pas *verbatim* mais dans l'esprit, Machiavel, qui a dit une chose très puissante et très belle, qui d'une certaine manière me hante : « Toutes les formes politiques sont des formes mortelles ». Machiavel est, je pense, un grand théoricien de la démocratie : il est tout de même le premier à justifier de manière systématique le choix des représentants et des gouvernants par le peuple lui-même, et pour des motifs qu'il est le seul à développer à ce point et à cette époque. J'ai l'impression que nous nous trouvons à un moment de corruption, au sens ancien, du corps démocratique qui suppose (sans quoi il ne fonctionne plus), à la différence de la tyrannie, l'adhésion de ceux qui sont gouvernés. L'adhésion profonde est le propre du régime démocratique, puisqu'on demande aux citoyens de choisir ceux qui vont leur donner des ordres, pour aller vite, et que le cœur de la

démocratie se joue dans cette espèce de situation invraisemblable. C'est cela même qui paraît aujourd'hui fragilisé. Des formules – vous le disiez à l'instant, monsieur – comme « démocratie participative » sont des énoncés faisant état de ce sentiment ; de même que le retour en force de la question du tirage au sort dans les discussions, les débats voire les pratiques politiques : au Brésil, par exemple, des communautés urbaines choisissent leurs gouvernants locaux par tirage au sort. Ce dernier n'est plus simplement aujourd'hui une référence érudite mais à nouveau une pratique.

Au sujet de cette espèce de moment de fin de ce qui avait jusqu'alors fonctionné, au moins dans l'ordre de la croyance et de la participation, pour être empirique, il y a une sorte de confusion entre trois modèles que je crois mêlés. Dans la représentation telle que nous la vivons, il y a premièrement, me semble-t-il, une dimension archaïque que j'appellerais la représentation / incarnation. On trouve une espèce de tentation populiste dans le moment démocratique, et singulièrement chez nous à travers cette élection invraisemblable qui consiste à élire le chef de l'Etat au suffrage universel direct. Il faut être psychotique, je le pense profondément, pour vouloir être élu Président de la République et avoir un destin, rencontrer le peuple. Si vous n'avez pas cette disposition psychologique, vous ne pouvez pas être élu. Si vous êtes distrait, si vous avez des moments de bonheur simple, envie de passer un week-end à la campagne, vous n'êtes pas élu président, c'est impossible. Il faut que ce soit obsessionnel – je suis sérieux. Il y a donc une étrangeté de la représentation / incarnation. Même si l'on s'en défend, on voudrait tout de même que le chef soit un peu de nous-mêmes. Ce dernier joue souvent d'ailleurs à être un peu nous-mêmes. Je change de régime politique, mais Mussolini, quand il était le Duce, a posé dans une série d'autoportraits – il faudrait d'ailleurs faire un album avec cela, je ne sais pas si cela existe déjà – où il se mettait en scène comme ouvrier, comme aviateur, comme paysan... Il ne l'a jamais fait comme femme mais en revanche, il mettait en avant le nombre de courriers qu'il recevait d'Italiennes lui déclarant leur flamme, comme une espèce de sondage affectif puissant. Là encore, il était une forme d'incarnation.

Le deuxième modèle, qui est le plus souvent évoqué, est celui de la représentation / délégation : ils gouvernent à notre place. Il y a une ambiguïté parce qu'il est confondu avec le troisième modèle, celui de la représentation / reflet : ils nous ressemblent. Je pense qu'il y a là une confusion importante entraînant un grand nombre de problèmes. On peut défendre l'idée que nos élus nous ressemblent un peu, ou bien qu'ils soient un peu dissemblables, mais pas au point par exemple en France d'avoir quatre-vingt huit pour cent d'hommes à l'Assemblée nationale, c'est-à-dire un peu plus qu'au Sénat. Vous savez qu'aujourd'hui le Sénat est plus féminisé que l'Assemblée. Il y a donc une asymétrie qui fait dire : ils ne nous ressemblent pas. L'idée est donc la suivante : être bien représenté ne signifie pas être bien gouverné mais être ressemblant. Le procès intenté aujourd'hui aux représentants est celui de la dissemblance. Et les représentants s'efforcent en conséquence de ressembler à ce qu'ils pensent être le peuple leur demandant de lui ressembler. D'où ces comportements populistes essayant au fond de donner le change alors que cela me paraît évidemment impossible.

Je vais terminer par deux remarques. L'idée de désigner des personnes qui, pour aller très vite, vont nous commander est une idée absolument géniale. C'est une grande trouvaille de l'ingénierie politique humaine, surtout associée à la rotation. Ce n'est pas une fois pour toutes : ceux qui commandent sont donc certains d'être commandés au terme de leur mandat. C'est évidemment très important de gouverner en sachant qu'on le sera à son tour. Cela donne une autre image de l'exercice du pouvoir. L'idéal serait de se gouverner soi-même. Voilà ce que nous n'osons pas vraiment exprimer, parce qu'on ne sait pas comment l'organiser, tout en

le pensant : idéalement, il faudrait pouvoir se gouverner soi-même. Ma deuxième et dernière remarque porte sur le détachement de l'opération consistant à désigner des représentants de la circonscription territoriale qu'est la nation. Ce détachement s'est opéré de deux manières. Premièrement, ce qu'on appelle la souveraineté nationale n'est plus repéré comme un opérateur de pouvoir par ceux qui y participent : c'est la globalisation, les grandes forces se distribuent et la nation, surtout dans le cas de nations moyennes ou petites comme les nations européennes, n'est pas capable d'agir sur ce monde. Cela ne sert donc à rien de désigner des gouvernants qui n'en sont pas. Il y a là une espèce de comédie. Deuxièmement, nous avons inventé – et c'est une spécificité européenne – une assemblée transnationale élue au suffrage universel direct. La seule instance démocratique transnationale dans l'histoire de l'humanité, jamais encore imitée à ce jour, est le Parlement européen, qui suscite année après année une abstention croissante, devenue majoritaire au niveau européen, et absolument massive chez les jeunes générations. On constate donc une forme de désertion de ce modèle qui apparaissait pourtant comme une relance du modèle représentatif s'émancipant du fait national. Comme vous le savez, en Union européenne, nous sommes les premiers à avoir dissocié citoyenneté et nationalité, étant les seuls à pouvoir prendre part en tant que citoyens électeurs à la décision politique électorale dans un pays dont nous ne possédons pas la nationalité. Cette espèce d'agencement très original et au fond très moderne ne suffit pas, on le voit bien, à relancer le système représentatif au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Je dirais que ce système est devenu très confus aujourd'hui dans ce qu'il promet et qu'il semble susciter une forme, non pas de rejet, mais de perte de croyance.

GERALD GARUTTI : De désaffection. Ce qui est très intéressant dans ce que vous dites sur la représentation / reflet, c'est qu'on la voit également s'opérer, me semble-t-il, sur le plan de l'héroïsme, thème dont on parlera lors de la troisième journée de débats. Il fut un temps où le héros était un demi-dieu, un autre où il était un prince. Aujourd'hui, le héros est monsieur tout le monde. Dans le domaine du sport, c'est bien sûr toujours de l'ordre de l'exceptionnel. Mais si on prend par exemple le chanteur, on est dans cette espèce de fantasme que le héros c'est nous, celui qui peut nous ressembler.

GENEVIEVE FRAISSE : Le livre dont vous êtes le héros.

GERALD GARUTTI : Absolument. Il y a comme un point limite du gouvernement de soi et de l'identification de soi au chef et au héros. Je trouve que c'est effectivement un point limite capable de ruiner totalement le système. Nous allons terminer cette session, si tu le veux bien, Jean-Pierre, par la lecture d'un texte que tu as écrit, un Sermon joyeux.

JEAN-PIERRE SIMEON : Un extrait, seulement. Le Sermon joyeux est un genre médiéval, discours en vers qui étaient dit par des bateleurs, parodies de discours politiques et tout simplement de sermons, à fonction polémique, satyrique... Il faut préciser que ce sont bien sûr des textes de mauvaise foi, paradoxaux. Vous savez que Marina Tsvetaïeva disait qu'être moderne, c'est aller contre les neuf dixièmes de son temps. Vous allez comprendre quelle modernité je revendique. Cela s'intitule : *Au vrai chic parisien* (Diatribes contre les revenus de tout).

***Lecture d'un extrait du Sermon joyeux par Jean-Pierre Siméon***

TROISIEME JOURNEE  
*Le héros et la masse*

**4. Qu'est-ce qu'un héros ?**

Table ronde animée par **Gérald Garutti**, avec **Christian Schiaretti** (metteur en scène), **Marc Goldberg** (auteur et metteur en scène) et **Jean Gillibert** (écrivain et homme de théâtre).

GERALD GARUTTI : Merci à vous d'être venus au Théâtre des Amandiers pour entendre parler de démocratie, ou du moins de ce qu'il en reste, le thème de notre cycle de débats étant : « La fin de la démocratie ? ». Il reste un point d'interrogation et donc des raisons d'espérer. C'est d'ailleurs l'une des questions que nous aborderons aujourd'hui avec cette session consacrée au héros. Avant même d'évoquer cette notion de héros, je vous propose de vous présenter trois extraits de *Coriolan*. Certains d'entre vous ont vu la pièce, d'autres non. Je vous propose trois moments présentant le héros sous trois visages. Le premier est celui du héros militaire qui, seul, réussit à prendre une ville ennemie donnée vainqueur. Ce héros, c'est Caius Martius, général romain, patricien arrogant, que nous allons voir en pleine action face à l'ennemi volsque.

**Projection du premier extrait : Acte I, scènes 4 et 5.**

GERALD GARUTTI : Ce premier extrait nous montre le héros tel qu'en lui-même, c'est-à-dire capable à lui seul d'écraser une ville entière, de la conquérir, contre l'avis même de ses hommes qui, comme le dit l'un des soldats, pensent que c'est de la folie. Le héros va donc au-delà de la folie et accomplit l'impossible, semble-t-il, à mains nues. Nous allons voir maintenant un deuxième temps, assez canonique, qui prend la forme du duel, dans lequel un héros affronte non plus une troupe, une armée, mais un autre héros, celui du camp adverse, en l'occurrence le général Aufidius.

**Projection du deuxième extrait : Acte I, scènes 8 et 9.**

GERALD GARUTTI : Ce deuxième extrait nous montre un héros en combat singulier, qui surpasse son ennemi, Aufidius – il l'a d'ailleurs surpassé de nombreuses fois et lui est donc essentiellement supérieur. Il s'agit en même temps d'un héros malgré lui, puisque confronté à son triomphe, à la célébration de son acte, Coriolan se déclare trop modeste, réclame la part commune, le même sort que tout le monde. C'est un héros paradoxal qui commet des exploits mais ne supporte pas d'être considéré comme extraordinaire. On touche à l'une des problématiques fondamentales de *Coriolan*. On voit qu'il y a une faille dans ce héros, qui s'avérera héros militaire incapable de devenir chef politique de Rome. Nous allons maintenant voir le troisième temps, qui est la conclusion logique de cette faille, à la fois refus de la louange et haine sociale, refus de jouer la comédie politique : le bannissement du héros.

**Projection du troisième extrait : Acte III, scène 2 et Acte IV, scène 1.**

GERALD GARUTTI : « On m'aimera quand on ne m'aura plus », dit Coriolan. Le héros bannit la Cité, en un renversement qui rappelle le mot de Brecht, lorsqu'en juin 1953, après la mort de Staline, le peuple de Berlin se soulève et que le gouvernement réprime ce soulèvement : « Le gouvernement devrait dissoudre le peuple ». Par un renversement, le héros

se place au-dessus de la masse, méprisant le peuple. Accusé de vouloir devenir un tyran et donc de renverser la République romaine, il est banni et, ce faisant, va devenir, de défenseur de Rome, son pire ennemi, menaçant de détruire la cité qui l'a vu naître. A partir de ces trois moments, nous allons réfléchir à la notion même de héros, et notamment en contexte de démocratie, à l'ère des masses. Il s'agit évidemment d'une figure particulière puisque Shakespeare fait résonner plusieurs époques : celle du début de Rome, celle de la Rome des guerres civiles, qui pointent, ainsi que sa propre époque ; et puisque la mise en scène est d'aujourd'hui, les résonances fonctionnent évidemment avec notre propre époque. Nous allons maintenant pouvoir accueillir les trois intervenants de cette première partie.

Jean Gillibert a une histoire de théâtre immense puisqu'il a été l'un des pionniers du Groupe de Théâtre Antique, un ami et collaborateur de Jean Vilar. Il a dirigé Maria Casarès, Alain Cuny, travaillé avec Niels Arestrup, Philippe Léotard... Il a à son actif plus d'une centaine de mises en scène, de Shakespeare à Brecht, Eschyle, également des traductions, des textes de théâtre, des textes autobiographiques... Outre son activité théâtrale considérable, Jean Gillibert a également une activité de praticien en psychanalyse et en psychiatrie.

Marc Goldberg est philosophe de formation, metteur en scène, traducteur, auteur. Il a travaillé sur des textes qui vont du Moyen Age, dont il est traducteur, jusqu'à nos jours, récemment Cassavetes, et la problématique du héros traverse son travail depuis longtemps.

Christian Schiaretti, directeur du Théâtre National Populaire depuis 2002, a à son actif de très nombreuses mises en scène, dont *Coriolan* que vous pouvez voir en ce moment même, le désormais mythique *Par dessus-bord* au Théâtre National de la Colline, *Mère Courage* de Brecht, *Père* de Strindberg...

Nous allons tenter ensemble de réfléchir à la notion même d'héroïsme, à partir de *Coriolan* mais de manière plus générale à travers l'histoire, en examinant également ce qu'il peut en rester aujourd'hui, avant d'accueillir dans la deuxième partie de cet après-midi Alain Badiou pour réfléchir à la régénérescence et à la dégénérescence de l'héroïsme. Qu'est-ce que l'héroïsme ? Quelles sont les différentes formes d'héroïsme ? On peut peut-être commencer, Marc Goldberg, par se demander ce qu'est l'héroïsme en particulier dans *Coriolan*.

MARC GOLDBERG : Dans *Coriolan*, à mon avis, il y a deux niveaux d'analyse, qui sont absolument essentiels pour la notion d'héroïsme, et qui sont conjoints : le thème politique, au niveau collectif, et un autre niveau d'analyse qui se situe au niveau du personnage, au niveau individuel. Au niveau politique, l'histoire de Coriolan est en un sens l'histoire d'un échec. Le personnage a toutes les qualités pour devenir un héros : la noblesse, le courage, le panache, les actions héroïques. Mais – et c'est le nœud de la première partie de la pièce – il refuse absolument tout le processus d'appropriation de son destin par la collectivité. Je crois que Shakespeare nous dit une chose absolument essentielle : il n'y a pas de héros objectif. Aucun héros ne résiste à une analyse critique de son action. Si héros il y a, c'est parce que son destin a été repris par une collectivité. On le voit très clairement au Moyen Age avec les chansons de geste. Qu'est-ce qu'une chanson de geste ? Une reprise de l'histoire par la collectivité, d'abord dans l'oralité puis dans l'écrit, qui transforme des événements historiques en événements légendaires. Il y a une sorte de fusion entre la personne et le personnage, mais au fond le héros est un personnage, et Coriolan refuse absolument tous les rituels par lesquels la cité va s'approprier son action. C'est ce qui apparaît dans le deuxième extrait. Ménénus se veut toujours le chantre des actions de Coriolan mais Coriolan le refuse, et à plusieurs reprises. Il y a ce très beau passage dans le cinquième acte où ils se retrouvent dans le camp

des Volsques. Ménénus dit qu'il tenait la chronique des exploits de Coriolan en les exagérant, il le reconnaît lui-même. Ce à quoi Coriolan répond : « *He goded me* », il me transformait en Dieu, il me déifiait. C'est précisément ce que Coriolan refuse. Refusant ce processus d'appropriation par la collectivité, refusant aussi de montrer ses blessures, tout ce qu'il juge humiliant, il ne deviendra pas le héros de Rome. *Pride*, l'idée d'orgueil, est un mot qui revient sans cesse dans la pièce. Coriolan a toutes les qualités pour devenir un héros, mais également un énorme défaut qui va tout ruiner : cet orgueil démesuré. Coriolan est trop un individu pour devenir le héros d'une collectivité. On pourrait même interpréter la trahison de Coriolan comme la conséquence logique de ce que je viens de dire. Comment faire pour être certain qu'il ne sera pas manipulé et que son destin ne sera pas repris par la collectivité : devenir traître. En devenant l'anti-héros absolu, Coriolan empêche les historiens, les tribuns du peuple, les sénateurs, de faire de son histoire ce qu'il n'a pas lui-même choisi. De ce point de vue, il se place au-dessus, radicalement, de la collectivité.

Je pense que cela rejoint le deuxième point de l'analyse, c'est-à-dire l'analyse au niveau individuel : Coriolan est un héros shakespearien exemplaire, peut-être le plus abouti de ce point de vue de tous les héros de Shakespeare. Je pense au très beau texte sur le héros shakespearien dans *L'Esthétique* de Hegel. Hegel nous dit que le héros shakespearien est un caractère à l'état de nature, qu'il est « conduit par l'impulsion violente d'une passion personnelle ». C'est-à-dire que pour Hegel, le héros shakespearien en général n'a pas d'idée universelle, pas de motifs rationnels. Il ne réfléchit pas, n'a pas de sentiment religieux, pas de sentiment moral. Il agit d'une façon radicalement individuelle et sous sa propre impulsion : la personnalité, la subjectivité, est portée au plus haut point, l'indépendance de caractère à son plus haut degré. Selon Hegel, qui parle d'énergie et d'opiniâtreté, c'est cette énergie radicale, cette indépendance radicale, qui nous font admirer les personnages de Shakespeare et les traiter comme des héros, même lorsqu'il s'agit d'anti-héros absolus comme Richard III. Richard III est un monstre et a pourtant une dimension héroïque qui soulève l'admiration. La même admiration est présente face à Coriolan, qui est pourtant un traître. On voit bien qu'il s'agit de personnages qui s'élèvent au-dessus des valeurs morales. Dans le vocabulaire de Nietzsche, ce serait exactement ce qu'il considère être un surhomme, un créateur de valeurs, ou du moins quelqu'un qui échappe totalement au modèle des valeurs convenues. De ce point de vue, Coriolan est un héros absolu. Il y a un problème dans l'articulation du héros abstrait si l'on veut, au niveau de l'individu, et du héros dans une collectivité. En particulier avec toute la problématique du héros national qui a tellement marqué le XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle.

GERALD GARUTTI : On trouve en effet systématiquement cette notion d'absolu chez Shakespeare, où le dramaturge nous force à l'admiration. Le mot « absolu » est d'ailleurs prononcé par la mère de Coriolan, qui lui dit : vous êtes trop absolu, trop entier, comme si ce héros n'avait pas sa place et ne pouvait pas participer à cette communauté. Ce que tu dis du rapport entre le héros et le personnage est évidemment très important. C'est comme si, tout entier dans l'entière de sa passion, de son caractère, Coriolan se refusait à jouer un rôle autre que le sien. Ce rôle, qui serait par exemple un rôle politique, dans les deux sens du terme : à la fois théâtral et d'action, il ne peut pas y rentrer. Il est trop grand pour lui. Tu parlais du XIX<sup>e</sup> siècle et de Nietzsche, du rapport entre héros et anti-héros, de la question de la trahison, du dépassement des valeurs, du renversement de la morale, on peut à cet égard demander à Jean Gillibert, qui a notamment mis en scène *Vautrin*, comment s'agencent pour lui ce mélange d'héroïsme et d'anti-héroïsme et ce renversement des valeurs, en écho à Coriolan mais aussi à cet autre personnage monstrueux qu'est Vautrin.

JEAN GILLIBERT : Je crains de ne pas être à la hauteur de la situation devant *Coriolan*, que je connais mal. Je crois qu'il faut faire une différence entre le héros littéraire, qu'il soit théâtral ou romanesque, et le héros politique, le héros social. Il y a là une marge beaucoup plus grande qu'on ne l'imagine. L'art théâtral, mais tout art de manière générale, consiste en premier lieu à représenter le monde, ensuite à se représenter lui-même comme art, enfin à réaliser une synthèse qui est à la fois la conception du monde et la conception de l'art. Nul mieux que Shakespeare n'a représenté ces valeurs. Je ne doute pas que Coriolan ait une vérité historique, mais ce qui m'intéresse, c'est le héros théâtral et le héros littéraire, en l'occurrence Vautrin, que je connais quelque peu. Quelque chose m'est quand même apparu dans la lecture que j'ai faite il y a quelques jours du *Coriolan* de Shakespeare. Le personnage semble osciller entre le robot et le sauveur. Il n'est d'ailleurs ni l'un ni l'autre, mais artistiquement, lyriquement, il passe de l'un à l'autre. Les deux notions que j'aimerais dégager avant de parler directement de Vautrin sont l'engendrement et le vide, le vide intérieur. On ne peut pas ne pas penser à la Révolution et aux héros de la Révolution, à savoir le peuple. Le héros, c'était le peuple. Dans Shakespeare, le peuple devient la plèbe, très vite, ce qui n'est pas la même notion.

J'en arrive à ce pour quoi j'ai pensé être mobilisé par la notion de héros, à travers le héros littéraire et en même temps contre-héros qu'est le Vautrin de Balzac. Tout le monde connaît l'aventure du bagnard qui devient héros. Victor Hugo avait déjà tenté de montrer l'héroïsme de Jean Valjean dans son grand roman, *Les Misérables*. Valjean est condamné au bagne pour une pécadille : le vol d'un chandelier. C'est un merveilleux roman, mais il se positionne d'une façon très morale sur la mainmise de la société, sur un héros qu'elle culpabilise alors qu'il n'a pas fait grand chose de répréhensible. Balzac – que je préfère à Hugo, je dois le dire – va beaucoup plus loin. Il choisit la figure du bagnard Jacques Collin, qui a commis un ensemble de crimes et va sans cesse permuter dans toutes les présentations. Du bagnard Jacques Collin, il va devenir un bon bourgeois, Vautrin, puis suite à un crime commis en Espagne sur l'abbé Carlos Herrera, il va devenir l'abbé Carlos Herrera lui-même, de sorte qu'il agira dans *Splendeurs et misères des courtisanes* en tant qu'abbé Carlos Herrera. Chose curieuse – et c'est pourquoi la notion d'engendrement me paraît très importante y compris dans *Coriolan*, puisqu'on ne voit pas son père, si j'ose dire – dans Vautrin, alors que Balzac ne cesse de lutter avec force violence avec l'état civil : Vautrin n'a pas de parents, on ne sait pas de qui ni de quoi il est né. A un moment, Balzac dit que Vautrin est né de Jean-Jacques Rousseau, mais le Jean-Jacques Rousseau qui est un herboriste. Il est né de la Révolution, c'est tout ce qu'on sait. On ne lui connaît pas de parents. Vautrin va dire : « Je suis père, je suis mère, je suis fou », comme si la folie de son ambition héroïque était une résultante du fait d'être à la fois père et mère. Ecrivant au moment de la Restauration, Balzac ne cesse d'évoquer la Révolution et bien entendu Napoléon – enfin Bonaparte puis Napoléon après le Directoire – qui reste le grand héros historique. On sent très bien que Vautrin-Balzac est hanté par l'image de Napoléon. La Révolution a apporté une liberté libérale de la volonté générale. Or Vautrin a agi de sa propre volonté en tuant l'abbé Carlos Herrera, en devenant, après le bourgeois, un personnage reparaissant cher à l'écriture de Balzac – tous les personnages de Balzac sont des personnages reparaissants, selon une technique romanesque – pour finir sous l'aspect d'un curé par séduire et parvenir dans le monde à ses fins.

Que veut-il, ce personnage de Vautrin ? Il va obéir à ce qu'on pourrait appeler, on peut me critiquer sur l'expression allemande que je vais prendre : le *Führerprinzip*, qui donna bien sûr le héros du mal que fut Hitler. Vautrin sera appelé Trompe-la-mort. Car chaque fois qu'il risque sa vie, il trompe la mort. Il finira bien sûr directeur de la sûreté, alias Vidocq, dont Balzac a utilisé l'histoire. Il y a une notion d'engendrement, qui me paraît capitale, dans le fait

que Vautrin n'est pas engendré. L'engendrement n'est pas du même ordre que la naissance sexuelle. Je vais citer *Macbeth* de Shakespeare. Commettant tous les crimes que l'on connaît, tyrannique, se voulant héros, Macbeth n'a qu'une peur qu'il exprime très vite : être tué par quelqu'un qui ne serait pas né d'une femme. Ce personnage existe : Macduff, qui à la fin de la pièce va tuer Macbeth en lui apprenant qu'il n'est pas né d'une femme. Shakespeare n'est pas un grec, il dit : la mère de Macduff a accouché prématurément, ce qui fonctionne comme une valeur mythologique : il n'est pas né d'une femme. L'engendrement n'a rien à voir avec la naissance sexuelle, avec la parturition de la mère, de la femme. Athéna est née de la tête de Zeus. Dionysos est né, comme on le dit vulgairement, de la cuisse de Jupiter, de la cuisse d'un Zeus romanisé. L'engendrement est à nos portes : le clone va exister, le clone humain pourrait très bien exister s'il n'y avait pas de lois qui l'illégitiment. Le clone, c'est l'engendrement et non une naissance sexuelle. Dans l'histoire juive, naissance sexuelle et engendrement sont liés très étroitement. Dans le christianisme, Jésus n'est pas créé mais engendré, c'est devenu un dogme de l'Eglise. La notion d'engendrement est capitale. Dans Shakespeare, elle est prégnante de façon prodigieuse, essentiellement lyrique, poétique, bien sûr.

Vautrin, pour en revenir à lui, est engendré on ne sait par qui, sinon par l'auteur, par Balzac. C'est un héros littéraire engendré par une notion si on veut mythique où la Révolution et Napoléon jouent un rôle considérable. Balzac le dit comme tel. Sous la forme de l'abbé Carlos Herrera qu'il a tué et dont il a pris la dépouille à savoir la soutane, Vautrin fait cette fameuse rencontre, qui a hanté toutes les Lettres après Balzac, Proust le premier, avec Lucien de Rubempré. Lucien est un petit jeune homme, très beau, très androgyne, ayant les qualités masculines et féminines conjuguées dans son physique, un poète qui écrit des choses assez médiocres, qui est monté à Paris dans un esprit de conquête, a échoué et est rentré chez lui à Angoulême. Lorsqu'il sort d'Angoulême pour remonter à Paris, c'est dans l'idée de se suicider. Arrive, au moment où Lucien va passer à l'acte, la voiture dans laquelle se trouve l'abbé Carlos Herrera-Vautrin, qui voit ce jeune homme et jette évidemment son dévolu sur lui. Ici se situe certainement le dialogue le plus extraordinaire de la littérature française. Vautrin séduit Lucien, lui dit qu'il va l'emmener avec lui à Paris, le faire connaître, lui faire épouser une grande aristocrate, faire de lui un grand poète. Vautrin agit alors par personne interposée, en réalisant son ambition. Vautrin se cache, non seulement sous l'habit de l'abbé Carlos Herrera, mais également dans Paris. Il fait agir Lucien qui épouse effectivement une aristocrate et réussit admirablement dans la société. On voit alors une espèce de Napoléon, pourrait-on dire secret, méconnu, vivant avec deux femmes – qui s'appellent Asie et Europe, rien que ça – ayant une soi-disant sœur qui fut la maîtresse de Marat... enfin un salmigondis invraisemblable où la Révolution et la figure de Napoléon sont présentes de manière occulte mais capitale. Lucien de Rubempré gagne tous ses galons, devient un personnage connu, et Vautrin dit : je ne suis personne, je ne suis rien, il y a un vide en moi, je ne suis que Lucien de Rubempré.

Cette parole est capitale car j'ai remarqué qu'il y a toujours un vide considérable, un vide au sens métaphysique du mot, dans les personnages d'héroïsme. Je ne connais pas assez *Coriolan* pour en parler. Mais le vide, sans lequel il n'y a ni ambition ni goût du pouvoir, est capital. Le héros naît avec un sentiment de vide intérieur que la littérature théâtrale ou romanesque a admirablement cerné. Jean-Jacques Rousseau lui-même, qui pourtant n'avait pas l'intention de devenir un héros, en est devenu un d'une certaine façon à travers ce qu'il a écrit, qui est assez génial, et à travers la Révolution française. Mais il avait exprimé admirablement ce sentiment de vide intérieur, qui l'a d'ailleurs fait délirer, je ne veux pas trop en parler mais Jean-Jacques est devenu un paranoïaque incontestable quand il a écrit cette chose magnifique : *Rousseau juge de Jean-Jacques*. J'ai eu la chance de connaître Antonin

Artaud quand il était à Ivry après ses hospitalisations à Rodez pendant la guerre. Je retiens d'Artaud, qui est pour moi l'une des figures capitales du théâtre, un sentiment de vide intérieur considérable qui le faisait rejoindre par certains côtés la divinité, tout en le faisant bafouer aussi bien le christianisme que n'importe quel dieu.

Vautrin exprime ce sentiment de vide en disant : je ne suis pas moi, je suis Lucien. Vautrin ne s'est jamais senti l'égal de la société. Ce n'est pas un homme politique. Dans cet immense discours fait à la sortie d'Angoulême, Vautrin dit à Lucien que la politique n'est rien, ne compte pas, que ce qui compte est une chose – c'est un peu paradoxal ce que je dis – proche de la sainteté, d'une sainteté laïque, bizarre – héros et saint sont quelquefois conjugués – et du *soter*, le sauveur. Je rappelle que *Œdipos tyranos*, traduit littéralement, veut dire : « Pieds enflés le tyran », et qu'Œdipe est le héros sauveur de Thèbes, puisqu'il la guérit de la peste et tue les monstres qui la hantent. Il devient le sauveur mais se découvre – et c'est ce qui fait l'horreur tragique de la fin – *tyranos*, tyran qui prend le pouvoir, c'est-à-dire ne répond pas à une lignée généalogique. Du tyran *Œdipus tyranos*, il devient *Œdipus basileus*, car il est bien, en fin de compte, le fils de son père et de sa mère : Laïos et Jocaste. A un moment d'ailleurs dans *Œdipe roi*, le fils et la mère en ont assez des dieux et d'Apollon – qui est un dieu du néant, un dieu qui néantise l'être humain quand il n'obéit pas aux paroles oraculaires, ou du moins quand il les écarte – et Jocaste dit à Œdipe, je vulgarise : nous allons établir une société fondée sur la rencontre de la mère et du fils. Œdipe acquiesce à ce que dit Jocaste. Quand il se sera crevé les yeux à la fin de la pièce, il ira jusqu'à dire et revendiquer en le chantant : ce n'est pas Apollon qui a crevé mes yeux mais moi, Œdipe, qui les ait crevés. Si j'ai donné tous ces signes – qui sont insuffisants, je m'en rends compte – à partir de Vautrin, c'est qu'il y a je pense chez Vautrin un seuil où un vide total et absolu doit être rempli, impliquant une conquête du *socius*, une conquête de l'amour. Pour Vautrin, ce sont bien sûr les jeunes gens. Tout cela à condition qu'il y ait une notion d'engendrement qui précède, à savoir : mes parents n'ont aucune importance, ce n'est pas d'eux que je suis né, ce qui rappelle que je ne suis et ne serai jamais présent dans la scène où j'ai été engendré. C'est une notion de profonde amertume et de profond désarroi dans certaines pathologies de la folie. La scène primitive, l'*Urszene* décrite par Freud, étant une toute petite chose à côté de la scène de l'engendrement, car tout le monde peut imaginer la scène primitive, un gosse se l'imagine en voyant des chiens copuler dans la rue... Mais la scène de l'engendrement, je n'y serai jamais. Et devant cette nécessité qui se dédouble, cette limitation de l'humain – je ne parle donc pas du divin – l'angoisse, la naissance du héros peut avoir lieu.

GERALD GARUTTI : Merci, Jean, pour cette magnifique évocation qui fait résonner Œdipe, Coriolan, Vautrin et Macbeth. Ce qui me semble essentiel dans votre propos, c'est cette double notion d'engendrement et de vide, le vide intérieur comme principe d'une démesure, d'une sorte d'emplissement de soi par l'action, par la transgression, par le débordement, par la conquête, au point qu'on peut se demander si ces héros ne sont pas à la quête de leur propre destruction ; si le néant qui travaille le héros, dans cette espèce d'appétit et de dévoration du monde, de l'autre, ne se retourne pas contre lui-même et si le héros ne cherche pas finalement sa propre destruction. En tous cas, on se le demande à propos de Coriolan ou de Richard III. De même que face à l'insistance avec laquelle Œdipe mène son enquête, en sachant tout en ne sachant pas de quoi il retourne, on peut se demander s'il ne vise pas d'une certaine manière sa propre fin. Ce qui est une manière de revenir à cette origine énigmatique et de l'annuler. Sur la notion d'engendrement, il me semble qu'on trouve un écho absolument évident dans Coriolan, qui dit : « Je suis comme un homme qui voudrait être l'auteur de lui-même » et se refuse à cette filiation impossible, refuse cette mère qui ne lui a pas laissé de place, et qui, comme vous le dites, n'a pas de père. On peut peut-être demander à Christian Schiavetti

comment ces enjeux de vide, d'engendrement ou de refus de l'engendrement, cette question de l'absence de nom, également de Coriolan, ont constitué une pierre de touche du travail.

CHRISTIAN SCHIARETTI : Quelque chose m'a toujours amusé dans la figure de Coriolan : c'est un héros raté / réussi. C'est-à-dire que Coriolan a réussi son ratage. Je vais citer trois exemples. Pour comprendre la pièce de Shakespeare, il faut remonter à Plutarque et voir comment Shakespeare l'adapte. Dans les *Vies parallèles*, Plutarque met Coriolan en parallèle d'Alcibiade, lequel est reconnu comme un héros grec, du moins comme un citoyen grec au parcours tout à fait honorable, de traître, et de héros aussi, mais historique. Pour Coriolan, on ne sait pas. On peut donc supposer que s'il l'a été, il l'a tellement bien été qu'il n'a pas laissé de postérité crédible, historique. Vous comprenez ce que je veux dire en disant qu'il est réussi / raté ? Il l'est déjà dans Plutarque et j'aime à penser que Shakespeare lisant Plutarque devait lui-même être amusé par cette suspicion historique d'un personnage donné comme historique et qui ne fait que travailler à sa propre disparition. Le deuxième exemple concerne Shakespeare lui-même. *Coriolan* n'est pas une de ses pièces les plus montées, on a du mal à la nommer, à résumer ou à avoir, dans une sorte de geste qui serait la silhouette de la pensée, la même fulgurance pour Coriolan que l'on a pour Macbeth, Richard III, Richard II... La pièce, dans sa difficulté à être portée à la scène, achève ce que le héros recherche. Je suis très frappé par le fait que la pièce ne fait que parler de bannissement et de déjection et que le personnage lui-même, la pièce elle-même porte cela dès le départ. Certainement que la lecture qui fut la nôtre a fortement été inspirée par cela, par le fait de sans arrêt le percevoir. Pour rester dans la suite du discours de Jean Gillibert, il suffit de regarder le titre, qui est un oxymore : *Coriolanus*. Ce n'est pas un hasard. Deux choses sont présentes dans le nom : la victoire, la glorification, et l'anus. Ce double mouvement est inscrit tout de suite, et il existe une exégèse élisabéthaine qui recommande de jouer en disant : « Coriolanus » et non : « Coriolan ». Il y a une immense farce là-dedans et on peut parfois se demander où se situe la tragédie. Je trouve que tout est dans le titre.

Pour moi, le mot le plus important est prononcé par Volumnia dès le début, dans la troisième scène de *Coriolan* : le mot « renommée ». Parce que ce mot porte les deux acceptions dans la pièce : la renommée au sens où le héros, effectivement, ne peut être qu'un personnage. Il est donc facteur du récit qui le conditionne. L'objectivation est impossible. Il est forcément le résultat d'un positionnement qui passe par un récit ou une peinture, en tous cas par une description qui en fait un personnage. De ce point de vue, Volumnia le dit dès le départ : ce tableau ne vaudrait rien si la renommée n'était pas une plus-value à ce qu'il est. Elle le dit tout de suite à propos de son fils. Renommée dans le sens où il est achevé en tant que personnage, donc. Puis renommée dans le sens où Coriolan n'existe pas. C'est-à-dire que l'origine de Coriolan, l'absence de père, fait que son nom est toujours une hypothèse. D'ailleurs, je pense que le personnage est une hypothèse. La figure qui se trouve au-dessus de celle de Coriolan est évidemment celle d'Héraclès. Volumnia se compare à Junon, jamais à Alcmène. Derrière Héraclès, il y a bien évidemment le Christ. Derrière Volumnia, l'Immaculée Conception. Coriolan est ce lieu, cet être, qui va être obligé de s'inventer des personnages successifs : Caius Martius puis Coriolan, et autre chose ensuite, qui n'advient pas mais qu'il se réalise dans le double que constitue Aufidius, quand Coriolan dit : « Je voudrais être l'auteur de moi-même ». Il fuit constamment un vide, je suis tout à fait d'accord, qu'il doit non pas remplir mais habiller, et l'habillement est celui du nom.

De ce point de vue, toute la pathologie du personnage est une pathologie d'acteur. C'est une pièce sur le théâtre, fondamentalement. Toutes les manifestations pathologiques de Coriolan sont des manifestations pathologiques d'acteur. Trou de mémoire : « Comme un mauvais

acteur, j'ai oublié mon rôle », dit-il ; refus du costume, de la toge d'humilité ; et je dirais aussi l'incapacité de la scène, en gros l'angoisse de l'acteur, tout son échec. Quand on le joue, on est obligé de se poser cette question, on est obligé en quelque sorte d'être au plus près de la vérité de cela, car c'est la vérité tangible de la représentation. C'est très difficile pour l'acteur de le gérer en tant que tel parce qu'à chaque fois Coriolan dit qu'il ne peut pas jouer le texte qu'on lui donne. Son problème n'est même pas qu'il ne puisse pas être Coriolan, c'est qu'il ne peut pas dire *Coriolan*, le texte. On peut entendre de ce point de vue le mot de Coriolan à propos de sa femme : « mon divin silence ». Quand la salle entend : « divin silence », elle pense qu'il s'agit d'un effet de la bestialité de Coriolan. Je ne pense pas. Je pense que ce silence de sa femme est divin précisément parce qu'il évacue la renommée, au sens strictement banal et vulgaire du terme : enjoliver et montrer le héros, mais aussi d'une façon plus profonde : le mot en tant que tel qui de toute façon nommerait la chose. Ce silence l'achève plus – et c'est là pour moi qu'intervient le vide dont parlait Jean Gillibert – que tous les discours ou toutes les tentatives de nomination qui sont les siennes. C'est pour cela que Coriolan est raté. En quelque sorte, nous l'avons manifesté dans l'effet de construction du spectacle en achevant sa mère, pas physiquement, mais en lui donnant une fin, en la faisant accéder à un pouvoir qu'elle assume dans une superposition à l'image d'Elisabeth Ière, reine qui avait pour figure tutélaire la Vierge Marie. Comme si le point de crise où se trouve la société à ce moment-là arrivait à se résoudre dans une image qui s'est débarrassée de la question de la procréation ou du moins la dépasse.

En face de cela, le fils s'installe dans un choix stratégique qui me paraît aussi important : celui de la guerre perpétuelle. L'hypothèse posée par Aufidius est celle de deux guerres possibles : une guerre fulgurante où l'on conquiert Rome – et rien n'empêche Aufidius et Caius Marcius de le faire, parce que ce sont les deux grands généraux du moment – ou une guerre qui consiste à tourner autour de Rome pour leur faire peur. C'est ce dernier choix qui est fait. Face à la figure d'Elisabeth, on trouve en quelque sorte une danse de morts, d'hommes qui se résolvent eux aussi dans l'exclusion complète de la question génitrice, et qui vivent entre eux. Nous avons évidemment pensé à Conrad, *Au cœur des ténèbres*, à un moment d'achèvement complet, une sorte de société qui ne se pose plus la question de son devenir puisque la question de son devenir n'existe pas physiquement. Elle est en quelque sorte dans une éternité où Dieu, un dieu, qui ne se nomme pas, peut advenir. Coriolan n'y arrive pas puisque sa mère arrive à temps pour qu'il ne se nomme pas. C'est alors qu'il dit : « Comme un mauvais acteur, j'ai oublié mon rôle ». Quand on travaille ce type de texte, on arrive à le résoudre comme un jeu d'échecs, et on est très présomptueux et très heureux de cela : on a réussi à ce que les gens lisent, comprennent. Une fois qu'on pense avoir résolu la question, être en maîtrise, on sent en réalité le terrain s'enfoncer à mesure que l'on avance. Il n'y a pas de fondations là-dedans mais une sorte de relativité de nos petits arrangements avec nos amoindrissements natifs : comment on peut vivre ensemble et comment on peut se débrouiller. Derrière cela, il y a une vaste machine, beaucoup plus molle, fort difficile à faire entendre et dont le moteur se trouve, je crois, dans les questions que je viens de soulever et qui s'inscrivent dans le droit fil de ce que je viens d'entendre.

GERALD GARUTTI : Ce personnage sans nom, on pourrait en traduire le nom, « Coriolanus », par « héros de merde », en allant jusqu'au bout, puisque Corioles est la ville de la victoire et Anus la dimension scatologique du rejet, qui est manifeste. On a une sorte d'annulation, du moins de contradiction, et le nom de Coriolan même ne cesse de faire problème. Il est censé être le fils de Mars, ce Caius Marcius, et on lui refusera jusqu'à son surnom. A la limite, ce personnage, comme tu le dis, est une hypothèse ou n'existe pas et tend

à s'annuler. Marc Goldberg, sur cette question de l'annulation du héros et du vide, peux-tu prolonger ce que l'on vient de dire par rapport à Coriolan ou d'autres héros ?

MARC GOLDBERG : Tout cela résonne bizarrement avec ce que je vous disais tout à l'heure de l'analyse de Hegel, qui considère au contraire que le héros shakespearien est plein d'une énergie individuelle extrêmement forte. Vous allez me dire que dialectiquement on peut passer de l'un à l'autre assez facilement. Ce qui est certain, c'est que l'une des dimensions qui me frappent chez Coriolan, j'en ai parlé tout à l'heure, c'est cet orgueil qui le mène en permanence. Il a une discussion à ce sujet avec sa mère, je crois à l'acte III, dans laquelle elle lui dit, du point de vue de l'engendrement, que cet orgueil ne vient pas d'elle. Il y a cette idée qu'elle assume être sa mère pour tout sauf en ce qui concerne ce moteur extrêmement puissant qu'est l'orgueil. Cet élément ne viendrait donc pas de sa mère. Est-ce justement la trace du père absent ? Quelque chose qu'il faut absolument conquérir et en même temps cet orgueil, là encore, de s'être fait soi-même ? Je ne sais pas. Il y a quelque chose en tous cas qui me venait à l'esprit en vous écoutant parler : rapprocher cela à la fois de Hegel et de ce fil conducteur de l'orgueil et de l'énergie de Coriolan qui est absolument sans limites. C'est pour cela aussi qu'il s'installe dans une logique de guerre. Le lieu naturel de l'héroïsme, c'est la guerre. L'héroïsme est d'abord né dans la poésie épique. C'est d'abord Achille, la guerre de Troie, puis la grande période des héros médiévaux qui traversent toutes les chansons de geste et sont repris au XIX<sup>e</sup> siècle. Quand Wagner se ré-interroge sur la question de l'héroïsme, où va-t-il chercher toute la matière de *Tristan et Isolde*, de la Tétralogie... ? Dans des récits médiévaux, des récits de chevalerie, donc dans des récits de guerre. Le lieu naturel de l'héroïsme, c'est le conflit. Il y a une volonté de Coriolan de ne jamais mettre fin à la guerre sous peine d'être à nouveau dépossédé de lui-même, par le récit, la réification que l'on fera de son destin. Une fois que la guerre s'achève, c'est le temps de Ménénus, le temps du discours, et Coriolan est dépourvu de prise sur son destin. Il a en effet un problème avec la parole, comme d'ailleurs beaucoup des personnages de Shakespeare. En ce sens, on rejoint directement Hegel. Ce sont des personnages qui peuvent être dans l'action mais qui ont un problème de réflexion, et donc un problème de parole, des personnages qui ont du mal à dire ce qu'ils font et finalement à se nommer eux-mêmes.

GERALD GARUTTI : Qu'est-ce qu'un héros en temps de paix ? C'est une question problématique puisque, comme tu le disais, l'héroïsme s'enracine dans l'épopée. Le théâtre, à la limite, présente des héros qui sont, comme le disent les tragiques, des tranches découpées du banquet d'Homère. On trouve le grand récit héroïque dans ces batailles opposant des peuples entiers et où l'exploit est possible. Mais lorsque la toge prend le pas sur les armes, que peut-il rester du héros ? Peut-être une forme d'héroïsme civil ? Qu'est-ce que cela voudrait dire ? En tous cas, chez Shakespeare, on se trouve tout le temps dans une impasse à cet égard.

MARC GOLDBERG : Charles Péguy voit dans le père de famille le héros des Temps modernes. Il y a un petit peu chez Péguy cette idée qu'en temps de paix, le père de famille s'oppose au célibataire. On a l'impression que le célibataire est le héros mais finalement le célibataire, c'est le chevalier, le chevalier errant, il n'y a pas grande responsabilité là-dedans, il n'y a pas grande difficulté. Le vrai héros, c'est le père de famille. C'est un héros peut-être médiocre, à l'image des Temps modernes.

GERALD GARUTTI : Jean Gillibert, je crois que vous avez une expertise sur le père de famille.

JEAN GILLIBERT : Je rappelle que Péguy ne connaissait pas son père, son père était absent. On parle de la guerre de Troie, de *L'Iliade*. Les Grecs étaient les auteurs de la guerre de Troie et Achille a été le héros presque coriolanesque de la guerre de Troie. Qu'est-ce qui se passe à la fin du poème *L'Iliade* d'Homère ? Un moment qu'on peut appeler « Les nuits saintes de la Grèce » : Achille a perdu son aimé Patrocle ; Priam, le roi de Troie, a tout perdu, en particulier son fils, Hector ; sous la tente, Priam et Achille pleurent tous les deux et à travers les larmes pour l'être aimé perdu, ils se réconcilient. C'est la fin du poème *L'Iliade*. Il n'y a que les Grecs pour inventer cette fin, qui peut nous paraître un peu édulcorée, alors que la fin du poème de *L'Iliade*, qui se termine donc par cette image de deux hommes pleurant ce qu'ils ont de plus cher, est admirable, grandiose, on ne peut que s'arrêter un moment. Il se trouve que j'ai relu il y a peu de temps *Mein Kampf, Mon combat*, pour des raisons multiples. Le vide chez Hitler était permanent, il le dit, et le suicide par lequel il a terminé sa vie, si j'ose dire fort heureusement, lui est venu antérieurement à sa réalisation après la défaite. C'était la seule réponse qu'il trouvait au vide qu'il avait en lui. Jean-Jacques Rousseau dit dans les *Confessions* : « Il m'aurait fallu deux âmes dans le même corps, sans cela je serai toujours vide ». Il y a une anecdote que je peux me permettre de dire : j'étais pion au lycée Lakanal et il y avait un jeune homme que je trouvais très sympathique. C'était Paul Thorez, le fils de Maurice Thorez et Jeannette Vermeersch. Je suis devenu ami avec lui, on a travaillé ensemble, et un jour il m'a proposé d'aller à Villejuif pour rencontrer sa mère. C'était Volumnia avant la lettre, la militante absolue, remarquable, si l'on accepte le militantisme. Les parents de Paul Thorez n'étaient pas mariés. Ils vivaient, si j'ose dire, en concubinage, et Paul Thorez souffrait, je cite – je m'excuse de citer les morts – que ses parents ne soient pas mariés légalement. Il souffrait beaucoup, il était communiste, il a écrit deux ou trois livres... Et il a tellement souffert du vide qu'il sentait en lui qu'il s'est suicidé. Si je rappelle cela, c'est que c'est une chose que j'ai trouvée très douloureuse, très particulière, et qui se raccorde, peut-être de manière lointaine, avec Coriolan. J'ai évoqué le rapport entre Volumnia et Coriolan à travers le rapport de Paul Thorez et sa mère, Jeannette Vermeersch, qui était en effet une très grande militante du parti communiste.

La dernière chose qui m'est venue en vous écoutant concerne à nouveau Vautrin. A la Conciergerie, Lucien de Rubempré se suicide par pendaison. Vautrin se trouve toujours à la Conciergerie parce qu'on a découvert qu'il était « le plus grand criminel de son époque ». Vautrin apprend la mort de l'être aimé et demande à Rastignac, qui a assisté aux obsèques de Lucien de Rubempré au Père-Lachaise, de les lui raconter. Vautrin-Balzac a alors cette parole que je trouve prodigieuse : « Cela va m'arriver à moi aussi, je vais mourir et rejoindre Lucien, c'est encore un bonheur que de pourrir ensemble ». Vautrin n'est pas un héros au sens de Coriolan ou de Macbeth, tout criminel qu'il fut : il est sauvé, comme Achille et Priam, par une générosité... Quel mot dire, quel concept trouver pour exprimer ce que renferme cette parole de Balzac-Vautrin : « C'est encore un bonheur que de pourrir ensemble », en parlant de lui et de Lucien dans la mort, dans la tombe ? Dans *Macbeth*, on s'en approche. Dans *Coriolan*, je ne sais pas. Même Hitler, cet horrible personnage, qui n'aimait pas beaucoup les femmes, ne s'y intéressait pas, se pose la question au sujet d'Eva Braun : est-ce qu'elle va me suivre dans la mort ? Il ne s'agit pas de rédemption. Mais j'ai cité surtout *L'Iliade* et Vautrin pour parler de cette espèce de chose qui n'est plus liberté, égalité, fraternité, qui sont des valeurs morales abstraites, mais quelque chose de l'ordre de la générosité, de très particulier à l'être humain quand il se trouve tout d'un coup seul, abandonné, ou dans la plus grande détresse, celle d'un deuil futur et présumé.

GERALD GARUTTI : Rousseau et Schopenhauer diraient : « la pitié ». Ce que vous appelez la générosité, la manière de pouvoir aller vers l'autre...

JEAN GILLIBERT : Le mot est un peu faible.

GERALD GARUTTI : Compassion, amour, ou pitié au sens fort du terme. En tous cas, plusieurs choses me frappent dans ce que vous dites. D'abord, la notion du vide chez Hitler. Il faut savoir que Hitler avait fait faire des plans de Berlin en ruines, qu'il a imaginé Berlin après sa destruction. On est là aussi dans l'idée que la mort est le terme voulu, recherché, et on sait que la devise des SS était justement la mort. Dans *Le Silence de la mer* de Vercors, on trouve cette parole d'un officier allemand : « Grâce au Führer, chaque allemand aura son quart d'heure de gloire sous le ciel ». La gloire pour tous, comme si l'héroïsme était contagieux, comme si cette race de surhommes en construction bénéficiait à partir du Führer, qui est lui-même un noyau de vide, d'une sorte de contagion de l'héroïsme, même si ce n'est que pour un quart d'heure. Mais dans ce cas précis on parle d'un projet de masse, dans d'autres temps et dans un autre contexte, évidemment idéologique et historique. Ce qui me frappe, c'est ce rapport entre le héros et la collectivité, et dans le cas particulier de Coriolan, son impossibilité d'enclencher sur cette collectivité. Le bannissement est absolument inscrit dans le personnage. Ce bannissement du héros, on le trouve chez Œdipe, sorte d'auto-bannissement lié au crime. Vautrin, lui, se range : il devient chef de la sûreté, chef de la police, sorte d'intégration qui est exactement l'inverse. On voit que les temps ont changé, la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle n'est plus l'univers héroïque, épique, de *L'Iliade* ou des temps de Coriolan. C'est une question pour Christian Schiaretti. Tu as monté de nombreuses pièces, je pense récemment à *Père, Mère Courage, L'Opéra de quat'sous*, où la figure du héros est constamment malmenée, problématique, comment est-ce que tu définirais la relation du héros à l'autre, aux autres, à la collectivité, à partir de *Coriolan* mais aussi d'autres exemples que tu as pu traverser ?

CHRISTIAN SCHIARETTI : Une chose est certaine pour *Coriolan* – je file sur l'idée que c'est une pièce sur le théâtre plus que sur le politique : c'est la choralité assemblée qui fait ses spectateurs, qui définit le rôle qu'il a à jouer. En dehors du regard et d'une sorte de commande qu'on adresserait à un acteur selon la conjoncture et les moments de la pièce, on lui demande de changer de rôle, d'en jouer plusieurs. Lorsqu'il vient mater l'insurrection au début de la pièce, il est dans le rôle, il joue le rôle qu'on lui demande : celui du héros répressif, en quelque sorte, de l'alternative répressive. Les sénateurs arrivent tout de suite après et l'annonce de l'attaque des Volsques est prononcée. On lui demande alors de devenir le sauveur de la patrie, de jouer ce rôle. Il obtempère, il joue. Il monnaie mais il joue. Quand il revient, on va trouver cette succession incroyable de scènes strictement théâtrales, où le théâtre est le fond même : comment parler ou comment dire. On va avoir toutes les figures théâtrales possibles : l'improvisation, le texte écrit et le texte soufflé. Encore une fois, on n'arrive pas à l'objectiver. Il est fabriqué, construit par la nécessité historique du moment et par la qualité de l'auditoire qui est le sien. Auditoire qui peut le transformer à sa guise en libérateur ou en oppresseur. Après, il joue ou non. Il est dans la situation d'un acteur qui dirait constamment à la salle : « Mais c'est faux ». La salle dirait : « Oui, mais on le sait » et lui : « Non, vous ne le savez pas ». Donc, l'acteur qui joue le personnage le dénie. Ce qui ne serait pas le cas pour d'autres figures héroïques appartenant à une tradition peut-être moins réfléchie ou d'un geste plus réconfortant par lequel la salle elle-même est conviée à l'identification. C'est le cas de Mackie dans *L'Opéra de quat'sous*. A aucun moment, Mackie, ou plutôt Brecht, ne détruisait lui-même, à l'intérieur, le processus d'identification. Sauf peut-être à la fin lors de la pendaison. Dans *Coriolan*, c'est le théâtre lui-même, comme si Shakespeare jouait à faire tomber notre capacité à représenter un héros ou même à jouer un héros. Ce n'est pas le cas non plus dans *Père*, qui est d'un cadre théâtral plus fermé. Ce n'est pas le cas dans

*Mère Courage* non plus. La difficulté, ici, c'est que la dénégation de la partition est dans la partition elle-même.

GERALD GARUTTI : Est-ce qu'il n'y a pas de héros sans auditoire ou sans spectateurs ? Est-ce que tout héroïsme suppose cette assemblée de regards ?

CHRISTIAN SCHIARETTI : Oui.

JEAN GILLIBERT : Bien sûr. Je pense que l'héroïsme est littéraire, dans le théâtre, le roman. Mais si l'on accepte le héros civique, on peut dire qu'il relève aussi du théâtre, au sens métaphorique du mot, non au sens réaliste du mot. Vous citez *Mère Courage*, que j'ai montée. Ce qui m'a le plus frappé dans l'aventure « héroïque » de *Mère Courage*, c'est qu'elle n'ensevelit aucun de ses enfants. Elle dénie Petitsuisse, dans une séquence qui s'appelle d'ailleurs « La dénégation », elle abandonne sa fille aux paysans et cette dernière est tuée. Or, ne pas ensevelir un être humain est évidemment contraire à toute civilisation. On l'a vu, si j'ose dire auprès de nous, avec Auschwitz : le non-ensevelissement est une anti-civilisation. Il y a quelque chose de très particulier chez Brecht, que j'admire... En même temps, je pense qu'il n'a pas résolu le problème théâtral. Shakespeare, à mon avis, a résolu le problème du théâtre, un problème essentiel, et j'adhère tout à fait à ce que vient de dire Christian Schiaretti. Brecht, quel que soit son génie qui est très grand, n'a pas résolu ce problème pour des raisons multiples, pas tellement à cause de son inféodation au marxisme, mais parce qu'il y avait en Brecht quelqu'un qui s'est révolté profondément contre le piétisme d'où il était issu et qu'il n'a jamais, à mon avis, complètement régulé. Il en a fait du théâtre, ce qui n'est déjà pas si mal.

GERALD GARUTTI : *Mère Courage*, qui vit du profit de la guerre, a cette parole : « Ne me dites pas que la paix a encore éclaté ». On peut se demander si la guerre n'est pas un état naturel du héros. Certes, *Mère Courage*, comme toutes les figures chez Brecht, n'est pas une héroïne, elle l'est peut-être encore moins que d'autres, comme Galilée...

JEAN GILLIBERT : C'est une héroïne de la destruction. Brecht le dit lui-même : elle est le personnage occidental de la destruction. Aux Indes, il existe un dieu de la destruction. En Occident, non.

MARC GOLDBERG : Par rapport à la question du héros en temps de paix, j'ai parlé de Péguy et de qui sont les héros en temps de paix. Mais il y a une autre question plus directement liée à *Coriolan* : Qu'est-ce qu'on fait de quelqu'un qui a été reconnu comme un héros une fois que la paix advient ? Il y a presque explicitement dans *Coriolan* une référence à ce que faisaient les Grecs du héros en temps de paix : l'ostracisme. C'est exactement ce qui se passe dans *Coriolan* puisque l'accusation de tyrannie, portée par les tribuns démocrates, a un sens. Coriolan veut s'installer dans la guerre. Coriolan est bien dans la guerre et de ce point de vue, c'est un dictateur en puissance et les accusations des tribuns, que l'on a toujours tendance à ridiculiser parce qu'ils seraient la voix du peuple, sont aussi une voix de sagesse, qui était la sagesse des Grecs, face aux héros. Je voudrais dire une dernière chose sur ce point. Il y a un personnage de Shakespeare qui, dans une des plus célèbres tirades de Shakespeare, se demande comment devenir un héros en temps de paix. C'est la très énigmatique et fabuleuse première réplique de *Richard III*. Que dit Richard III ? Je n'ai pas l'occasion de faire la guerre. Nous sommes en temps de paix, comment montrer ma valeur ? Parce que le héros est finalement celui qui s'élève au-dessus des autres, celui qui sort du lot. Richard III dit : je ne peux pas sortir du lot, d'une part parce que je ne peux pas, à cause d'un problème physique,

rentrer en compétition sur le terrain de la conquête féminine, d'autre part parce que je vis en temps de paix et qu'il n'y a pas de place pour les héros en temps de paix. La réponse de Shakespeare, c'est la pièce de *Richard III* elle-même : créer la guerre civile, introduire du conflit là où naturellement il n'y en aurait pas, parce qu'une âme héroïque, si l'on veut, n'a pas le moyen de s'exprimer en temps de paix.

JEAN GILLIBERT : A un moindre degré, Churchill, qui est un héros de la Seconde Guerre Mondiale, n'a pas été réélu tout de suite après la guerre. Quant à De Gaulle, cela n'a pas bien tourné à la Libération, alors en effet le problème est aigu.

GERALD GARUTTI : C'est la guerre d'Algérie qui le rappelle, une autre guerre. La paix le chasse et la guerre le rappelle.

CHRISTIAN SCHIARETTI : On a beaucoup pensé à De Gaulle en travaillant *Coriolan*. Qu'est-ce que tu voulais me demander ?

GERALD GARUTTI : Je voulais savoir ce qu'est un héros en temps de paix.

CHRISTIAN SCHIARETTI : Sincèrement, je n'en sais rien du tout. J'aimerais déjà savoir ce qu'est la paix. La paix de qui ? La paix de quoi ? Qu'est-ce que nous appelons la paix ? Dans *Coriolan*, on peut dire qu'on trouve une réponse très claire, énoncée par ces trois personnages, le cuisinier et les deux serviteurs : « Donnez-nous la guerre, s'il vous plait, puisque la paix est génératrice de cocus ». L'une est violenteuse, porteuse d'énergie, l'autre fait des cocus. Mais je ne sais pas de quelle paix nous parlons. Si c'est la paix des puissants... On a les paix qu'on veut bien décrire et qu'on veut bien poser. Je dis cela parce qu'Alain Badiou va parler tout à l'heure. Nous nous sommes posés la question d'une figure littéraire, héroïque, mais je me souviens qu'à l'époque on revendiquait avec Alain la position d'un théâtre ayant besoin de héros. Parce qu'on pourrait aussi se demander si le théâtre en a besoin ou pas. La figure héroïque est-elle une figure requise au théâtre ? Il y a eu tout un théâtre contemporain pour nous dire que non. Moi je ne partage pas tout à fait l'idée. Mais on s'est donc posé la question et on a fabriqué, à un moment donné, un héros qui se débattait dans un temps de paix défini par les puissants, que lui vivait peut-être comme un temps de guerre, du moins d'oppression sociale, et qui était ce Ahmed, figure de la *Commedia dell'Arte*.

La comparaison avec Brecht m'intéresse et je suis assez d'accord avec Jean Gillibert pour dire qu'il y a quelque chose que Brecht n'a pas résolu totalement et que Shakespeare vit pleinement. Shakespeare est constamment, c'est en tous cas très clair dans *Coriolan*, sur un fil de rasoir entre la farce et la tragédie. Alors que chez Brecht, c'est moins sûr. A l'intérieur d'un processus de farce qui détruit les figures qu'il propose, en même temps qu'il les expose, il y a une résolution pour la figure héroïque au théâtre. Elle existe en tant que figure mais elle est détruite dans l'exercice même de la forme qui la présente. Je dirais qu'elle n'est pas « dangereuse », elle n'a pas un pouvoir mystifiant. Elle est à la hauteur de ce que le héros ressent lui-même, puisqu'il est constamment nommé et que le problème chez Coriolan, c'est ce nom, dont il se défie. Il a la pathologie du mauvais acteur, il est un mauvais héros. Donc la figure littéraire en période de paix, oui, la paix étant définie par qui ?

GERALD GARUTTI : Je vais préciser où je voulais en venir. Dans le cas de *Coriolan*, nous avons une guerre militaire...

CHRISTIAN SCHIARETTI : Sur fond de guerre civile, quand même.

GERALD GARUTTI : Sur fond de guerre civile, c'est exactement le point que je voulais soulever, c'est-à-dire l'illusion d'une paix sociale, totale, alors qu'on est dans la réalité de la lutte des classes, dans une radicalité extrême à Rome puisque s'oppose à la masse des plébéiens, pleins de ressentiments, le petit nombre des aristocrates, les patriciens, et que la guerre civile est toujours sur le point d'éclater. La lutte des classes est permanente. Et même au sein de ces groupes, on est dans une tension, une guerre non seulement civile mais universelle, qui ne demande que la moindre étincelle pour éclater. Si l'on part du principe qu'il faut pour le héros une occasion de manifester son caractère exceptionnel, son dépassement, voire sa démesure dans un schéma tragique par exemple ; si l'on considère que l'état civil, ou disons l'état qui n'est pas l'état de guerre militaire, est malgré tout un état de guerre sur un autre plan, je repose la question : quelle serait la forme de l'héroïsme ?

JEAN GILLIBERT : Un peu brutalement, je répondrais : Kleist. Et la folie qui intervient comme une réponse. Je ne parle pas du personnage de Kleist, qui certes était fou, mais de ses héros, le prince de Hombourg et bien d'autres. C'est la folie au sens de la démesure, pas au sens nosographique et psychiatrique du mot. C'est ce qu'a vécu Artaud, pour qui la folie a été la réponse possible au théâtre qu'il n'arrivait pas à produire et à faire, à son impuissance au moment où la Seconde Guerre Mondiale s'entamait. Il ne faut pas oublier qu'Artaud a prophétisé la Seconde guerre mondiale. Je crois que la folie peut être une réponse et je pense à Kleist particulièrement, au *Prince de Hombourg*, à *La Petite Catherine de Heilbronn*, et à d'autres pièces où la folie prend le visage de cette démesure pour combler le vide et ne pas quitter la paix civique, civile. Cela me paraît incontestable chez Shakespeare, mais c'est à discuter.

GERALD GARUTTI : C'est drôle que vous évoquiez Kleist, je pensais précisément à Kleist quand vous avez parlé du suicide. Je pense à cet héroïsme paradoxal qui est un héroïsme de l'inconscience. Le prince de Hombourg est un héros par somnambulisme, par inconscience, par désobéissance. Et dans cette pièce absolument énigmatique, on ne saura finalement pas s'il doit être considéré comme un héros ou au contraire comme un trublion insupportable à la loi qui s'exerce. Marc Goldberg, sur cette question de la paix comme guerre latente ou effective ?

MARC GOLDBERG : C'est vraiment drôle que vous parliez de Kleist et du *Prince de Hombourg* parce que dans les pages de *L'Esthétique* de Hegel consacrées au héros shakespearien, Kleist est le seul autre auteur mentionné, en tant qu'exact opposé de Shakespeare. Hegel dit précisément que les héros de Kleist n'en sont pas. Le héros possède cette énergie vitale, individuelle, absolue, qu'on retrouve chez Richard III, Coriolan ou Macbeth, et Hegel voit au contraire dans le prince de Hombourg un héros faible, somnambulique si l'on veut, hésitant. On en trouve un ancêtre chez Shakespeare, je pense, en Hamlet. Hamlet est un héros qui anticipe un peu sur cette attitude moins pleine d'énergie, beaucoup plus attentiste, qui va peut-être caractériser les Temps modernes, et pour le coup réellement rejoindre ce que Péguy avait au fond de la tête lorsqu'il parlait du père de famille. C'est à cette forme d'héroïsme du quotidien, le temps de paix comme guerre sociale, que le père de famille est confronté. Il se trouve au centre de toutes ces violences, aussi bien conjugales que sociales. La question est comment faire son chemin à travers cela, justement sans recours possible à l'héroïsme épique de Shakespeare, qui dans ce cadre-là est vécu comme une facilité.

GERALD GARUTTI : Sur cette figure du héros absent, je pense à l'une des premières répliques du *Prince de Hombourg*, qui est proférée par son ami Hohenzollern. Hombourg est assis dans un jardin. Arrive par la rampe l'ensemble de la communauté aristocratique : le prince, le prince électeur... toute la famille que rêve d'intégrer le prince de Hombourg. Et l'un des premiers mots de son ami est : « On cherche le héros ». Héros introuvable donc, qui est là sans être là. On a effectivement cette lignée : Hamlet, Hombourg, Lorenzaccio, avec la particularité que Lorenzaccio a un projet révolutionnaire. C'est là où je voulais en venir dans un second temps. Si guerre sociale il y a, est-ce que le héros n'est pas le révolutionnaire ? On peut penser à Ibsen, à *Ennemi du peuple*, qui ne va pas jusqu'au bout d'ailleurs, mais aussi à d'autres pièces. Christian, tu as quelque chose à dire sur le héros comme révolutionnaire, ou plutôt le révolutionnaire comme héros ?

CHRISTIAN SCHIARETTI : Je ne sais pas. Bien sûr. Encore une fois, comme c'est une figure essentiellement littéraire, qui est parlée par le récit et non en termes objectifs, je ne peux le constater que dans un retour historique, avec une distance historique. A ce moment-là, ce serait bêtise que dire non. Toutes les séquences révolutionnaires répertoriées ont fait fleurir des récits. De ce point de vue, ça me paraît donc très clair. Toute la question est de connaître la qualité du récit et son utilité, de savoir dans quel champ idéologique il s'applique. De ce point de vue, *Coriolan* m'intéresse à cause du fait que le support, donc le récit, est constamment dénié. Il y a une dénonciation soit du récit littéraire soit de l'image, à l'intérieur, par le héros lui-même. Il y a donc une incapacité de devenir. Mais évidemment que la période révolutionnaire porte du héros. Je dirais même que c'est la période héroïque par définition.

JEAN GILLIBERT : Par association d'idée, je voudrais dire qu'on ne peut pas mettre dans la même balance le héros social, au sens large du mot, et le héros littéraire ou théâtral. Parce que c'est le lyrisme de la poésie qui fait naître, entre autres, le héros. Tout à l'heure, on citait Brecht. Que fait Brecht quand un de ses personnages est au bord de l'héroïsme, non seulement Mère Courage mais bien d'autres ? Il fait intervenir la musique, un *Song*, délivrant le spectateur de la possibilité d'une identification à un héroïsme. Pour aller plus loin, je crois que le héros a une source lyrique, au sens de poésie lyrique, fondamentale, et qu'il ne peut pas aller sans cela. Car le théâtre en Grèce est né à travers des mutations, que l'on connaît mal d'ailleurs. Il est né de Dionysos, enfant coupé en morceaux et ressuscitant. Au moment même où le théâtre va naître, c'est à travers un culte qui ne ressemble plus en rien au culte de Dionysos, bien qu'il y ait permanence de la mort et de la résurrection. Je citerai *Antigone*. Au moment où Antigone, l'héroïne, est pourchassée, chassée par Créon, pour aller mourir étouffée vivante, le chœur en appelle à Dionysos : « Toi l'orgueil des Thébains, dieu aux noms innombrables, fils de Zeus, sauve-nous ». Dans Shakespeare, qui ne connaissait pas le théâtre grec, il y a une permanence de ce dionysisme de principe, mort et résurrection, sans lequel il n'y a plus de théâtre épique ni de théâtre en soi, tragique bien sûr. Shakespeare l'a gardé sous la forme de la *furor*, comme on le disait à l'époque élisabéthaine. Simplement, il ne pouvait pas aller là où les Grecs sont allés, parce que l'époque n'était pas la même, pour de multiples raisons. La musique n'a pas servi à Shakespeare comme elle a servi la tragédie grecque, dans laquelle, au moment où l'héroïsme se manifeste et que tout à coup la salle peut s'embraser et prendre le pouvoir, ce qui est arrivé, la musique intervient, le lyrisme musical faudrait-il dire. Ce n'est pas le cas dans Shakespeare. Quelque soit l'apport musical des tragédies du temps de Shakespeare, la musique n'y a pas de rôle. On a cité Wagner. C'est Wagner qui a cru être grec, mais quel que soit son génie, il n'était grec en rien au moment où il a amplifié exagérément le lyrisme musical pour arriver à l'héroïsme germanique. Le processus s'est inversé. Je pense que le héros littéraire, dramatique, théâtral ou romanesque,

est né avec le lyrisme épique ou le lyrisme simple. S'il n'y a pas de lyrisme, il n'y a pas de héros. C'est incontestable.

CHRISTIAN SCHIARETTI : Je voudrais dire une chose, en tant que praticien : c'est ce qui est très compliqué à résoudre quand on joue *Coriolan*. Il dit à un moment donné : « J'ai souvent fui devant les mots ». On pense qu'il fuit devant les mots des autres. Ce qui est assez simple, on peut imaginer un personnage qui se méfierait de la dimension flatteuse de la parole de l'autre. Mais Coriolan ne parle pas des mots des autres mais des siens. L'acteur qui le joue devrait considérer qu'il a un problème de dire, de prise de parole, de rhéteur, de rhétorique. Encore une fois, son problème ne va pas être un problème de rhétoricien mais un problème d'acteur. Shakespeare lui donne des problèmes d'acteur, mais quand il parle et qu'il n'a aucun problème, c'est un excellent rhétoricien, il parle très bien. Il parle très bien à l'armée et l'armée perçoit son discours avec les débordements démagogiques nécessaires, c'est-à-dire que l'objectivation est la nécessité du héros dont on a besoin. On a besoin d'un héros qui dise qu'il ne faut pas que l'armée devienne flatteuse. « Il ne faut pas que l'acier ramollisse », on applaudit. « Je ne veux pas que vous applaudissiez », on applaudit. C'est sans fin. A l'intérieur de cela, l'acteur est obligé de jouer en même temps celui qui fuit devant les mots et qui est en maîtrise d'une rhétorique parfaite, ce qui est très compliqué, c'est contradictoire dans les termes.

GERALD GARUTTI : C'est impossible. C'est une situation intenable.

JEAN GILLIBERT : Que fait Rodrigue dans *Le Cid* au moment où son père, Don Diègue, lui demande d'être un héros en le vengeant ? Rodrigue chante, il dit les stances, qui est le chant, le pur lyrisme. C'est essentiel à la compréhension de la tragédie.

#### ***Echange avec le public.***

UNE SPECTATRICE : Je voulais poser la question des héroïnes : masculinité et héros, féminité et héros.

JEAN GILLIBERT : Cette question est très importante et nous ne savons pas bien y répondre, c'est vrai. On a cité Péguy tout à l'heure. Je dirais que pour Péguy, qui a écrit très peu de théâtre, Jeanne d'Arc est la seule héroïne. Il y a ici quelque chose de particulier à l'esprit français. Jeanne d'Arc et la Révolution Française, qui sont de grands moments historiques, n'ont jamais fait l'objet de pièces de théâtre. Pour Jeanne d'Arc, il a fallu attendre Péguy, et encore c'est *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*... Et aucun Français n'a écrit de pièce sur la Révolution. Ce sont des allemands qui écrivent sur Jeanne d'Arc et la Révolution : Schiller, avec *Die Jungfrau von Orléans*, La pucelle d'Orléans, et Büchner avec *La Mort de Danton*. Nous sommes, nous, Français, incapables d'écrire sur un événement aussi biographiquement énorme, considérable, que Jeanne d'Arc, et que la Révolution Française surtout. C'est à mon avis lié sémantiquement à l'histoire de notre langue, au lyrisme particulier de la langue française, qui est grand, mais qui privilégie certaines choses. Nous n'avons jamais pu écrire de pièce de théâtre sur la Révolution, ni sur Napoléon.

MARC GOLDBERG : Il existe une pièce française sur Jeanne d'Arc, un mystère sur Jeanne d'Arc, un texte extraordinaire écrit moins de dix ans après sa mort et qui a été joué à Rouen plusieurs années consécutives pour les célébrations de la mort de Jeanne d'Arc. Mais c'est effectivement tombé dans les poubelles de l'histoire, cela n'enlève donc rien à ce que vous disiez.

JEAN GILLIBERT : C'est un problème de notre génie français qui se limite, n'arrive pas à parler, alors que les Allemands, les Anglais, Shakespeare le premier, l'ont fait à travers l'histoire de leur nation.

UNE SPECTATRICE : J'ai une question pour le metteur en scène au sujet de *Coriolan*. On voit à un moment Coriolan jouer parmi les détritrus, des cageots... Ne faisiez-vous pas allusion à ce que vous avez dit à propos de « Coriolanus » ?

CHRISTIAN SCHIARETTI : Oui, toute la métaphore scénographique est relativement simple. Je dirais qu'elle procède d'une métonymie quasiment vulgaire. C'est-à-dire que le politique relève, dans sa pratique vulgaire, du refoulé, que le Forum romain était construit sur la *Cloaca Maxima*, les égouts, que Rome s'est fondée sur un crime initial, que c'est une civilisation militaire fondée sur l'accueil de l'autre, du repris de justice, une ville refuge qui assimile des techniques très diverses et édifie son pouvoir politique et militaire sur la *Cloaca Maxima*. Je trouvais drôle que nous jouions sur un espace vide ayant, en son centre, un orifice permettant aux acteurs d'être soit dans une force centripète, lorsqu'ils ne pouvaient échapper à l'attraction, jusqu'à l'absorption, soit dans une force centrifuge, le temps d'un pouvoir relatif, lorsque leur énergie était suffisante, puisque la question du héros est toujours la question du dépassement. A partir de ce moment-là, la métaphore file tout le long de *Coriolan* : on évacue le sang, les eaux sales... Intervenir ou bloquer la société, c'est bloquer ses capacités de régulation de déjection. C'est ce que fait un des hommes du peuple. Il y a du coup un retour du refoulé, le politique patauge. La traduction est ici intéressante. Normalement, c'est au Forum que les sénateurs se donnent rendez-vous. Or, Shakespeare dit : *market place*, place du marché. Et il le dit plusieurs fois, c'est-à-dire qu'à aucun moment il ne fait une transposition complète sur Rome. Il donne rendez-vous Place du marché. Dans la représentation, le peuple, dans sa bagarre primitive avec les cartons, encombre cet espace et l'eau qui s'évacue figure ce qu'est pour moi la fin d'un marché : quand on passe le jet d'eau et qu'il y a les cageottes. Cela nous permettait sans rien changer scéniquement de changer de décor.

Pour nous, une des questions fondamentales – on a parlé du héros, on ne parle pas beaucoup de la masse en l'occurrence – est qu'on ne peut pas représenter le peuple sur scène. Même avec six cent personnes sur scène, je crois que ce serait resté un extrait. Le héros, via le lyrisme, est représentable au théâtre mais le peuple y est toujours le lieu d'un excédent. Je l'ai vérifié en essayant tout ce que je pouvais faire. Le peuple reste une sorte d'hypothèse, d'ailleurs très complexe à manipuler. Nous en avons besoin de façon à ce que les rôles de Sicilius et Brutus, les deux tribuns du peuple, ne soient pas trop liés à la manipulation. Entre le militantisme consenti et la manipulation, l'écart est très étroit. Dans la représentation, il fallait une relative crédibilité donnée au combat ou à sa force, nous avons donc choisi de jeter ces cageottes. Evidemment, Coriolan se retrouve au milieu quand il en parle, mais Volumnia aussi, tout le monde traverse cela. C'est le fantasme que j'ai de Rome. Rome me fascine dans son histoire. Je trouve le Capitole, l'église, affreux, je trouve que c'est une architecture très laide, très lourde. Ils sont curieux, les Romains. C'est fondé dans le sang.

UN SPECTATEUR : Excusez-moi de me référer à un auteur peut-être controversé mais ne serait-il pas possible de voir dans le héros une figure du bouc émissaire de René Girard ? Si oui, n'y aurait-il pas une possibilité, à travers ce bouc émissaire, de représenter le peuple sur scène ? Etant donné que le bouc émissaire représente cette figure d'expulsion collective de la violence, alors qu'à travers la figure du héros on se focalise uniquement sur l'individu. Alors

qu'en temps de guerre on l'assume, en temps de paix, je verrais bien dans ce héros une victime qui commence à devenir potentiellement sacrificable, dans le sens où il voit dans l'émergence de son statut politique l'avènement de son double monstrueux, à savoir qu'il assume son rôle militaire, qui serait son vrai rôle, mais n'assume pas son rôle politique, qui serait son double monstrueux. A partir de là, je ne sais pas si on peut continuer avec le vocabulaire girardien : sacrificiel... mais plus qu'un héros à expulser, peut-être s'agit-il de la violence de la masse. Pour essayer de faire le lien avec la masse qui n'a pas été forcément beaucoup évoquée.

GERALD GARUTTI : On va évoquer la masse. On l'a évoqué en creux, mais la question sera celle du passage du peuple à la masse. Ce sera aussi une question importante.

JEAN GILLIBERT : Cette question est très juste comme la question précédente. Le peuple héroïque s'est manifesté, si l'on veut, lors de la Fête de la Fédération et de l'Être suprême. Le peuple était là mais appelez-vous cela du théâtre ? On peut dire que c'est du théâtre mais c'est une métaphore qu'on utilise. Pour Rome, *L'Énéide* de Virgile est une glorification de Rome, du peuple romain, héroïque, mais c'est un roman lyrique et non du théâtre. La question du théâtre soulève un problème spécifique à l'aventure du théâtre. Dans *Les Perses*, pièce qui fête la victoire du peuple grec sur les Mèdes, Eschyle ne décrit pas la victoire de Salamine, du côté des Grecs. Il ne dit pas : nous sommes un peuple glorieux parce que nous avons vaincu les Mèdes. Eschyle décrit les Perses dans leur défaite. *Les Perses*, c'est la victoire des Grecs sur les Perses, mais le théâtre représente la défaite des Perses et non la victoire des Grecs. Et les écrivains qui ont décrit glorieusement la guerre de 1914 sont dans l'ensemble des écrivains médiocres : Paul Raynal, cela ne vous dit rien, *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*... C'est un problème de la vie du théâtre : peut-on représenter la glorification populaire, aussi bien de la Commune, que de la Révolution, que de la guerre ? Pour le moment, l'histoire du théâtre montre qu'on ne le peut pas.

CHRISTIAN SCHIARETTI : Avant de conclure, on n'a pas bien répondu sur la question de l'héroïne. Si on prend le personnage de Jeanne, pas dans le *Mystère de la charité*, sorte de paradoxe poétique de Péguy consistant à écrire une œuvre qui montée intégralement ferait vingt-deux ou vingt-trois heures, qui ne constitue donc pas une œuvre en tant que telle, ni dans le mystère écrit quelques années après sa mort, mais dans le plus beau texte écrit sur elle : les minutes de son procès. Jeanne a une phrase qui m'a toujours fasciné et qui est sans doute une clé pour la question du héros en tant que tel. Quand on lui pose la question de sa croyance, de sa foi, elle ne dit pas : « Je croyais », elle dit : « J'avais la volonté de croire ». Pour moi, le héros est à cet endroit de la « volonté de ». C'est une force. De ce point de vue, la question de son sexe est à mon avis une question relative. La question de son origine, oui.

JEAN GILLIBERT : Il y a Antigone.

CHRISTIAN SCHIARETTI : Dans les figures littéraires, mais dans les figures historiques... C'est plutôt la question de l'origine qui est fondatrice. « J'avais la volonté de croire », cette parole m'a toujours fasciné.

JEAN GILLIBERT : Elle dit aussi dans le même procès : « Si je n'y suis pas, que Dieu m'y mette ».

CHRISTIAN SCHIARETTI : Et : « Si j'y suis, que Dieu m'y garde ».

GERALD GARUTTI : Que Dieu nous garde et que Dieu nous y mette : dans un quart d'heure, nous nous retrouvons pour parler de l'articulation du héros et la masse, et de la résurrection éventuelle d'un héroïsme.

## 5. La dégénérescence du héros

*Dialogue avec Alain Badiou (philosophe), par Gérard Garutti.*

### Héros, un terme aux multiples résonances

GÉRALD GARUTTI : Après ce premier temps qui fut consacré à la question de l'héroïsme de manière générale où nous avons examiné un certain nombre de problèmes à la fois au plan historique, littéraire et théâtral, cette deuxième session est consacrée plus spécifiquement au rapport entre le héros et la masse, à la question de la possibilité d'un héroïsme en contexte démocratique et à sa réinvention éventuelle. Pour ce faire j'ai le très grand plaisir d'accueillir Alain Badiou, qu'il est totalement inutile de présenter tant son œuvre est notoire. Son œuvre protéiforme est évidemment philosophique, essentielle, mais aussi dramaturgique et romanesque. Il s'est également inscrit dans un travail militant de longue durée indissociable de sa pensée philosophique, à la croisée du platonisme et du marxisme, et de surcroît à la croisée de l'art, de la philosophie, des mathématiques - et de l'amour. Dans un premier temps, Alain Badiou, peut-être pourrait-on réfléchir à la polysémie même de la notion d'héroïsme.

ALAIN BADIOU : J'ai été frappé en écoutant la discussion passionnante de tout à l'heure par le fait que dès qu'on parle du théâtre ou dès qu'on est dans l'élément littéraire, on voit bien se décoller les deux significations fondamentales du mot héros. D'une part, le héros au sens de l'héroïsme, je donnerai une définition plus précise tout à l'heure, au sens du dépassement, de l'énergie, donc le héros comme figure subjective. D'autre part, le héros de la pièce, le héros de roman qui peut être Vautrin, qui peut être Hamlet, et qui évidemment pose le problème de savoir dans quelle mesure il peut représenter ou identifier la première figure. Il y a toutes sortes de variantes : le héros de la pièce, qui est un héros, le héros qui n'est pas un héros, le héros qui est le héros de l'anti-héroïsme, le héros qui permet de dire « *Malheur au pays qui a besoin de héros* », comme nous disait Brecht. Il y a toute une dialectique extraordinairement compliquée des deux significations du mot héros dès lors qu'on est dans le plan historique, politique, littéraire et théâtral. Pour la question que vous nous proposez, je pense qu'il faut revenir sur la question de la définition du héros et sur la question de l'histoire de cette figure, si l'on convient d'adopter provisoirement le mot « figure ». Le héros est une figure subjective. Je crois que nous pouvons retenir plusieurs points, qui ne sont pas absents à la fois de *Coriolan* et de l'interprétation qui en est donnée par Christian Schiaretti et par toute votre équipe.

### Le paradigme militaire

Premièrement, historiquement le paradigme dominant de la figure du héros a toujours été, dans un premier temps, militaire au sens large. Le héros c'est celui qui accomplit des exploits dans un élément où le risque est maximal. De ce point de vue, il est lié à la question du risque et à la question de la mort dans sa généalogie, dans son principe même. Au fond, il est celui dont l'énergie interne, dont la détermination est telle qu'il peut affronter le risque suprême, dans des conditions qui sont des conditions de l'exception. L'exception héroïque, c'est largement, non seulement, une exception positive de type : la grande force, la capacité à réaliser des exploits, le fait qu'il est très costaud, qu'il peut étrangler des grosses bêtes ; le côté herculéen, au sens natif du terme. Mais c'est aussi une nature particulière de l'exposition

au risque, y compris le risque suprême. Même dans l'expression de Heidegger, « *l'être-pour-la-mort* », je pense qu'en définitive il y avait derrière un retentissement romantique de cette figure. Le modèle du héros est toujours lié à une proximité de ce risque suprême. Ce risque peut varier : la guerre, l'activité conflictuelle, l'activité violente, le duel, le monstre, il y a des déclinaisons considérables, en donnent le contenu des fables principales ou des récits principaux, finalement de la factualité principale.

### **Le résistant**

Tout à l'heure quelqu'un a parlé des résistants, je reviendrai sur ce point. Dans le figure du résistant comme héros, une des dernières figures héroïques de notre histoire française, locale, il s'agit d'une décision solitaire de rejoindre un collectif limité, très minoritaire, exposé au risque suprême non seulement la mort, mais aussi la torture, la déportation, au nom d'un principe, d'une idée. Le thème de l'idée est très important, on le développera plus loin. En définitive l'action des résistants eux-mêmes se situe sous un paradigme militaire, elle relève de l'action de partisans, du maquis.

Deuxième point, puisqu'on parle de la masse, de la démocratie, je pense qu'il y a eu une grande cassure, ou une ovation dans ce paradigme militaire qui s'origine dans notre histoire, et qui gravite autour de la Révolution française. Dans le monde antérieur à cette ouverture historique du monde démocratique, l'héroïsme et le héros sont des singularités individuelles : c'est le chevalier errant, c'est les héros de *l'Iliade*. Ces singularités individuelles sont au service de leur nom propre, le héros c'est celui qui rend fameux son nom propre, à la fois dans le récit et dans le réel, c'est celui qui porte et qui fait désormais quelque chose d'éternel avec le nom Achille, avec le nom Ulysse, avec le nom Jeanne d'Arc, ou le nom Chevalier Bayard. Autrefois on apprenait ces figures comme l'imagerie fondamentale de l'Histoire, ça allait de Vercingétorix, en passant par Jeanne d'Arc, aux dernières figures de ce genre. Dans un marxisme un peu étalé on pourrait dire que ce sont les figures antiques ou féodales du héros, aristocratiques en dernier ressort, au sens de ce service du nom propre, dans lequel la catégorie de gloire est une catégorie convoquée. Il y a une gloire du nom qui exauce ce nom propre, qui le fait sortir au milieu des autres noms propres.

### **Le héros anonyme**

Avec la Révolution française et plus spécifiquement avec la levée en masse de 1793-1794 surgit une autre figure, qui est pourrait-on dire, exactement à l'opposé, le héros anonyme, qui va amener au culte de notre Arc de Triomphe, le Soldat Inconnu. Il faut regarder le bouleversement qu'il y a à passer d'Achille au Soldat Inconnu. Le Soldat Inconnu c'est un héros, indubitablement. C'est un héros dont personne ne sait qui il est. Il représente anonymement une figure du héros qui peut être de masse, qui peut être collective, qui peut être honorée à ce titre. Si on veut simplifier la nomination, je dirai que la première figure est une figure du guerrier, alors que la deuxième figure est celle du soldat. Je suis très frappé de voir que le guerrier hante nos sociétés sous la forme abâtardie des jeux vidéo et des films à grand spectacle. C'est très frappant. Je pense qu'il y a comme une nostalgie de la figure singulière du héros qui est donnée dans un imaginaire quasiment commercial et qui vient de ce que probablement nous sommes dans une époque où aucun de ces deux paradigmes ne fonctionne, où le paradigme du guerrier comme le paradigme républicain du soldat sont tous les deux en déshérence, et où par conséquent ce qui est une figure du héros est entré dans un état de crise. Pour revenir au point de la distinction, on peut appeler guerrier cet imaginaire propre qui s'attache à des figures réelles ou à des figures du récit dans lesquelles l'exposition

au risque suprême au nom d'un principe, d'un idéal, d'une idée ou au nom même simplement de sa propre gloire, cette exposition au service de son nom propre se réalise dans la figure de l'exploit individuel. Et de l'autre côté, on peut appeler soldat cette sorte d'héroïsme anonyme qui représente ou distingue, dans la mobilisation populaire, une exposition du même ordre au risque suprême, au nom également d'une idée qui généralement a été soit l'idée nationale, soit l'idée révolutionnaire, soit les deux en même temps, puisque telle est l'origine, la levée en masse ; se définit là les contours d'un héroïsme différent.

### **Le tombeau du héros**

Si on essaie de se tenir plus près de cette différence, on dira aussi que dans le cas du guerrier et dans le cas du soldat, on a deux types différents, en dernier ressort, du rapport à la mort et du rapport au tombeau. Le tombeau du héros est une question très importante. Ce qui est honoré, c'est souvent le tombeau, la stèle, il y a un rapport funèbre mais essentiel entre le héros et son tombeau ou son bûcher. Les différentes figures de la mort, de l'ensevelissement, ou de la crémation du héros jouent un rôle imaginaire et réel tout à fait important. Ce qu'on honore auprès du soldat inconnu est une flamme qui ne s'éteint pas, c'est l'éternité visible de la sépulture, c'est comme s'il était incessamment dans la disparition de son bûcher. Ce que le guerrier met à l'ordre du jour comme figure et pensée de la mort est aux prises avec deux notions : la notion de destin, le guerrier est une figure destinée ou destinale, c'est une figure où le nom propre doit assumer son destin ou nommer un destin. Ça, c'est dans l'origine grecque de la chose et ça se poursuit. Il y aura toujours une sorte de geste du guerrier qui en retracera le destin et la mort est inscrite destinalement dans ce mode d'exposition.

### **Le martyr**

Tandis que dans le héros anonyme, dans le soldat, il n'y a pas vraiment un destin, il n'est pas né pour être héros, il a été saisi par la circonstance, il a été appelé par la patrie, il a été mobilisé pour aller au front. Ce n'est pas une occurrence du destin. Il va être plus proche d'une autre figure, très importante aujourd'hui, comme vous le savez et avec laquelle il faut confronter le héros, qui est la figure du martyr. C'est une dialectique essentielle, celle du héros et du martyr à la fois pour les séparer, les distinguer et pour savoir quelles sont leurs relations. Dans le cas du soldat, on va de façon systématique parler de son sacrifice. Un sacrifice qui tend quand même vers le martyr, même si quelque chose l'en sépare. Ce sacrifice est dû au fait qu'il n'y a pas l'accomplissement d'un destin, il y a une saisie par l'histoire, par le risque, il y a l'idée de la patrie qui plane au-dessus de tout cela, et on va demander à des masses, à des millions de gens, cette exposition sacrificielle à la mort et ensuite on va honorer éternellement ou dans une éternité virtuelle, on va honorer le sacrifice. Le héros, le guerrier a un destin. Alors que dans le cas du soldat anonyme, l'exposition à la mort est celle d'un sacrifice collectif.

GERALD GARUTTI : Cette articulation extrêmement stimulante entre guerrier et soldat, on la trouve nouée dans le mot célèbre de Napoléon : « *Soldats, je suis content de vous* », qui est sa parole à Austerlitz. Un héros national, qui était censé porter la Révolution Française et même l'avoir achevée dans l'Empire, qui est une gloire légendaire, s'adresse aux soldats au service d'une idée. S'y conjuguent ces deux figures du guerrier et du soldat. Ce qui m'amène à vous poser la question de cette articulation entre le héros et la masse et entre ces deux figures que vous évoquez.

ALAIN BADIOU : Cette conjugaison est dans un paradigme militaire au sens strict. « *Soldats je suis content de vous* », c'est le général qui parle. Le général est celui qui militairement définit et met au service d'une pensée stratégique, tactique la masse aveugle des soldats, en définitive à la fois héroïque et sacrificielle. Napoléon est une gloire nationale, vous savez que lorsqu'on lui avait fait des remarques sur les saignées humaines extraordinaires de la conquête impériale, après la bataille d'Hélios, qui avait été une boucherie bilatérale indécise où des dizaines de milliers de gens étaient morts. Il avait dit : « *ça n'a pas d'importance, en une nuit Paris en reféra davantage.* » Là on a un énoncé peu héroïque, un énoncé sur la reproductibilité indéfinie de l'anonymat du soldat, c'était un énoncé en apparence cynique, mais qui je crois éprouve et expérimente la difficulté de la connexion dont vous parlez. Elle est évidente dans le rapport entre la légende napoléonienne, et le réel de cette légende qui est que la figure du soldat s'est consolidée dans un enthousiasme réel, mais au prix de centaines de milliers de morts, d'un prélèvement humain considérable. La connexion est difficile parce que si on a un héros au premier sens du terme et le héros collectif et anonyme au second sens, c'est toujours en vérité que le premier fonctionne comme un nom qui concentre quelque chose des autres, qui est un concentré des autres. Nous entrons dans un problème extrêmement complexe et qui touche à la phrase de Brecht : « *malheur au pays qui a besoin de héros* » : si l'héroïsme est strictement anonyme, la relève de son existence et de sa mémoire dans l'histoire et dans le temps est extraordinairement difficile. Même pendant la guerre de 14, dans les défilés après l'armistice, on voyait les généraux Foch, Joffre sur leur cheval marchant en tête de la masse des fantassins. Même eux avaient été repris par la figure que vous dites.

Ça amène à une hypothèse générale qui est que y compris du point de vue de la masse anonyme des soldats considérée comme portant matériellement la nouvelle figure de l'héroïsme, se fait jour un besoin de nom propre. Il y a un besoin de nom propre, à la fois dans la citation des anonymes, mais aussi comme une possibilité de récollection de la figure dans son ensemble, de sa circonstance. C'est très important du point de vue de la question que nous nous posons, le rapport entre la masse et le héros, le rapport entre le caractère effectif de l'héroïsme collectif, c'est-à-dire le fait qu'il existe des héroïsmes collectifs, et puis un nom propre ou des noms propres qui récapitulent en quelque manière la circonstance et la grandeur de cet héroïsme. C'est pour ça que la question des dirigeants de masse est si complexe et si récurrente. Parce qu'on a parlé tout à l'heure de la question de l'héroïsme révolutionnaire, qui est largement dans le paradigme du soldat. En réalité, le militant au sens du XXème siècle, au sens du militant révolutionnaire de parti discipliné prêt à affronter le sacrifice suprême quelle qu'en soit la tendance ou la figure, c'est évidemment le paradigme de l'anonyme qui fait absolument ce qu'il peut et doit faire sous le signe de l'idée, du principe, de la conviction, y compris l'exposition à la mort. Ça, c'est un versant des choses.

L'autre versant c'est qu'il y a des noms propres : il y a Robespierre, Saint-Just, Lénine, Trotski... Ces noms propres sont nécessaires pour que la figure du soldat soit active, pour qu'elle puisse aussi être référée à des noms propres qui au fond désignent la séquence historique ou désignent le lieu de l'héroïsme collectif anonyme. Cette figure que vous évoquiez, Napoléon disant aux soldats : « *je suis content de vous* », est paradigmatique du lien entre le symbole emblématique d'une séquence historique et la foule des anonymes qui constituent en réalité les héros véritables du point de vue du réel de la situation, mais qui ont besoin d'être enveloppés aussi dans la figure d'un nom propre. Un peu comme Napoléon nomme la bataille que les soldats font. On peut dire que c'est une injustice, mais le symbolique est rarement juste, le symbolique distribue sa puissance indépendamment de la question de la justice ou de l'injustice.

Il y a une phrase de Mao Tsé-Tung (lui c'est typiquement le nom propre qui se réfère à la masse anonyme dans la figure du soldat : l'Armée Rouge, la Longue Marche, on a toute une légende réelle de l'action militaire dans la figure du soldat) qui dit : « *quand un soldat meure il faut faire une cérémonie fut-il, dit-il, simple cuisinier* ». On trouve cette idée de la relève de l'héroïsme anonyme. Il y a une phrase où il emploie le mot héros : « *Les masses sont les véritables héros et nous nous sommes souvent d'une naïveté ridicule*. » Et nous c'est les gens du parti dont il parle, les cadres. C'est inversé à la discussion que nous avons en ce moment. Il y a un nous séparé quand même des masses anonymes, qui est le nous de la direction politique, du parti, de ceux qui ont des fonctions d'encadrement et de direction, mais les héros véritables ce n'est pas ce nous, c'est la masse anonyme de ceux qui sont les militants de la circonstance. C'est dire à quel point nous touchons à une question compliquée, centrale dans l'examen de l'héroïsme politique, qui est le rapport entre la maintenance prolongée du paradigme du soldat anonyme, absolument et inconditionnellement prêt à une exposition complète de lui-même à la circonstance y compris au risque de sa vie, et puis la question des noms propres qui elle vient de l'autre figure, qui elle est en dérivation de la figure légendaire et traditionnelle du guerrier, lequel est au service de son nom propre. Pour autant qu'apparaît un nom propre il doit faire la preuve qu'il est au service non pas de la gloire de son nom mais de l'anonymat des autres. C'est tout le problème.

GERALD GARUTTI : C'est le paradoxe d'un nom propre qui abolirait son propre destin au service de celui de la masse, au service d'une définition collective et à cet égard plusieurs questions naissent de votre propos. D'abord, la distinction entre peuple et masse. Vous citez le mot de Mao, « *les masses sont les véritables héros* », phrase surprenante, pourrait-on dire, le peuple peut être héroïque mais la masse elle ne l'est pas : Qu'est-ce qui articule la différence entre ces deux notions, notamment au regard de l'héroïsme ? Deuxième question : vous citez le paradigme du militant. Celui-ci déplace dans le champ politique des catégories militaires (militant / militaire) : la politique est la guerre continuée par d'autres moyens comme le dit Foucault. Là, on est dans un champ de guerre, en particulier en contexte de résistance, où la question de l'héroïsme se pose pour le militant. Quelles seraient les différences de nature entre l'héroïsme classique (donc militaire) et l'héroïsme politique ? La troisième question est celle du statut de l'idée. Vous évoquiez un héros au service de sa gloire ou d'une idée. Admettons qu'il ne soit pas seulement au service de sa gloire mais également d'une idée. Est-ce que l'articulation possible d'un héros et d'une masse pourrait se faire par l'oubli de sa propre gloire au service d'une idée ? Est-ce que l'idée n'est pas l'élément fédérateur qui permettrait à la fois de constituer un héros et le peuple ?

ALAIN BADIOU : Sur le premier point, le mot masse est pris dans un sens particulier. Il n'est pas pris au sens de la masse inorganique, ou de la masse numérique qui s'opposerait à des choses comme le peuple, le parti. Il est pris au sens du mot masse, dans « mouvement de masse ». Il désigne ceux qui sont activement convoqués, mobilisés dans la situation dont il s'agit et où l'héroïsme est à l'ordre du jour. « Masse » a toujours joué un rôle critique par rapport à un usage formel du mot classe. La dialectique sous-jacente, c'est que « masse » c'est quelque chose qui est lié à la dynamique effective des mouvements en tant qu'un mouvement est démocratique au sens populaire du terme lorsqu'il est un vrai mouvement de masse. Là, ce n'est pas la considération de la classe qui est déterminante, c'est la considération du mouvement réel. Il y a une lutte sournoise et constante dans les circonstances révolutionnaires entre ceux dont la grille d'analyse est strictement théorique et scientifique en terme de classe, et ceux qui valorisent masse en ce sens là. Il n'y pas de contradiction entre peuple et masse. Le critère n'est pas le même. Classe, peuple sont des catégories objectives, tandis que masse est une catégorie dynamique, active. C'est le premier point. C'est lié chez Mao au

remplacement progressif de la référence systématique à la classe par un remplacement systématique à l'analyse de la situation. Il y a un texte où il dit que pour connaître la position de quelqu'un, il est plus important de savoir s'il est ami ou ennemi de la révolution que de connaître sa classe. C'est plus important, parce que pour entrer dans une figure de masse, c'est la subjectivité qui va être déterminante. Peut-être que cette subjectivité est facilitée par l'appartenance de classe. C'est aussi pour ça qu'on retrouve la question du héros, de l'héroïsme, les masses sont les héros. C'est parce qu'on est dans l'élément subjectif, des figures subjectives.

Je passe au troisième point : l'idée. Il y a un point fondamental dans cette question du héros : c'est la fonction du désintéressement. Un héros est quelqu'un qui est prêt à sacrifier ses intérêts, à propos ou pour autre chose. Dans la figure du guerrier, la gloire est représentée comme quelque chose qui ne relève pas de l'intérêt, il est admissible d'être un héros au nom de sa propre gloire parce que la gloire, jusqu'à des temps qui se jouent vers le XVIIème-XVIIIème siècle, est elle-même une catégorie subjective, et non pas une catégorie de l'intérêt. C'est une dimension de l'intensité du sujet et de sa supériorité par rapport aux autres, mais pas de sa supériorité au sens de l'intérêt, de l'institution, mais de sa supériorité devant un tribunal qui n'est que le tribunal de lui-même. Il comparaît devant ce tribunal, il est jugé par lui-même au nom du critère de la gloire et cela reste dans l'élément du désintéressement. La figure du guerrier nous est étrangère, parce que ce point de la gloire est un point qui appartient à l'aristocratie, c'est pour ça qu'il est en déshérence aujourd'hui. Aujourd'hui, la gloire est la catégorie la plus usée du point de vue de la question de l'héroïsme. On aura donc le héros dans la figure du désintéressement.

Mais qu'est-ce que ça signifie, « désintéressement » ? Y a-t-il même une action désintéressée ? C'est une des croix du marxisme. D'un côté, le marxisme nous explique que la figure du social comme figure du conflit des intérêts est la scène objective de l'action, incluant les déterminations pratiques, actives. Et d'un autre côté, il exalte aussi l'héroïsme désintéressé des révolutionnaires en tant qu'ils seraient au service de l'humanité toute entière. Là, on a une centration de la question du héros qui est complexe et dialectique. J'étais embarrassé par cette question. J'ai proposé dans mon livre *L'éthique* le concept « d'intérêt désintéressé », qui était déjà chez Kant, mais que j'ai finalement assumé moi-même. Je voudrais le défendre : il faut dans l'héroïsme le plus pur qu'on imagine qu'il y ait un engagement de la subjectivité, et cet engagement de la subjectivité on peut toujours l'analyser comme un intérêt. On peut toujours démontrer qu'un sujet individuel particulier fait une action à travers tout un système de représentations complexes et éventuellement contradictoires de ses intérêts. Il n'est donc pas complètement vrai que nous ayons renoncé au concept de gloire. Avec la gloire, on avouait qu'il y avait un intérêt désintéressé, puisque la gloire était un intérêt de la subjectivité pour elle-même en tant que subjectivité. Ce n'était pas pour avoir de l'or, ce n'était pas pour avoir une position, ce n'était pas pour marcher sur les autres, c'était le nom de l'intérêt désintéressé dans la figure aristocratique ou finalement dans la figure du guerrier. Peut-être que c'est encore quelque chose comme ça qui existe, et que j'ai appelé intérêt désintéressé, faute de pouvoir lui donner un nom du type gloire précisément, et qui est que l'engagement subjectif représente nécessairement une figure d'intérêt. On ne peut pas spécifier pour cette figure d'intérêt un intérêt extérieur au sujet qui serait la cause de son engagement. C'est un intérêt qui comparaît devant lui-même et qui est en ce sens désintéressé. Intérêt désintéressé veut dire qu'en réalité ce dont il s'agit est une idée, c'est-à-dire que j'appellerais idée ce qui viendrait à la place de gloire. Cela peut être l'idée de la révolution, l'idée de l'émancipation, ça a été aussi l'idée nationale, l'idée patriotique, l'idée de résistance, l'idée de solidarité. Ces idées multiples viendraient occuper la position de la gloire dans

l'héroïsme aristocratique ancien, dans la mesure où elles représentaient une figure au nom de quoi une subjectivité peut être engagée. Cet intérêt étant le porteur de quelque chose qui l'excède, qui est au-delà de lui-même, qui est en un certain sens dans une destination qui n'est pas représentable comme la survie de celui qui la porte.

### **Héroïsme militaire et héroïsme politique**

Cela me pousserait à entrer dans une analyse de conjoncture contemporaine des questions de l'émancipation. La situation actuelle, en tout cas celle des pays qui sont les nôtres, est définie par le fait que la figure du guerrier et la figure du soldat sont toutes les deux obsolètes, dépassées, ont donné ce qu'elles avaient à donner historiquement. Si on prend notre histoire propre, la résistance a été la dernière figure véritable de ce type, dans un paradigme du soldat, l'armée de l'ombre, le soldat de la clandestinité. La Guerre de 14 et la Résistance portent encore une activité positive de la figure du soldat et de son anonymat sacrificiel. Par contre, lorsqu'on a convoqué des masses de jeunes gens dans le borbier colonial en Algérie, ou dans le borbier impérial comme au Viêt-Nam, on a soumis la figure du soldat démocratique ou républicain à une épreuve dont elle ne s'est pas relevée. La masse des jeunes gens, jeunes filles ne sont plus convocables pour le sacrifice anonyme dans les circonstances du présent. La figure du guerrier est une figure ancienne, qui n'a plus chez nous d'existence que dans l'imaginaire commercial. On est en réalité dans un élément où la figure héroïque est atteinte, ne plus avoir de modèle, de paradigme, être démonétisée ; parce que les figures successives de la guerre ont usé et anéanti la figure du soldat, parce que la figure du guerrier est une figure ancienne, parce que la vie commerciale privée hédoniste est aux antipodes de l'idée héroïque sous toutes ses formes. L'idée normale, ordinaire d'exposer son existence pour une idée a disparu du champ subjectif dans des pays comme les nôtres.

Cependant, une politique d'émancipation, une politique qui serait au service générique de l'humanité, une politique égalitaire, je ne pense pas qu'une politique de ce genre-là puisse se passer subjectivement d'un intérêt désintéressé, donc elle ne peut pas se passer d'une figure de l'héroïsme. Cela ne veut pas dire que cette figure de l'héroïsme sera nécessairement convoquée à des expositions radicales. Elle doit exister comme possibilité subjective. Le problème c'est de découvrir, de faire entrer en scène un paradigme non-militaire de l'héroïsme, donc de voir ce que peut être l'héroïsme en temps de paix. Quand je dis en temps de paix c'est au sens large, au sens où on ne traite pas immédiatement des contradictions qui sont antagoniques. Où on n'est pas convoqué dans l'élément de la violence. Comment fonctionne subjectivement un intérêt désintéressé ? C'est une nécessité que je reconstruis abstraitement du point de vue de la philosophie, en disant que malgré tout vivre vraiment, vivre d'une vie qui mérite son nom, c'est en tout cas que cette possibilité lui soit coprésence, qu'elle ne l'exclut pas et que donc on admette au regard de soi-même une vision des choses qui n'est pas sécuritaire. Le sécuritaire peut être collectif, peut être l'idée qu'il faut se protéger contre tout, les jeunes, les étrangers, le climat, etc. Le sécuritaire le plus intime, c'est l'idéologie de la survie à tout prix, c'est-à-dire l'intérêt intéressé, qui est inévitable. Je pense que le monde contemporain est un monde qui nous enjoint, qui nous ordonne de vivre sans idées, d'être toujours en dehors de l'intérêt désintéressé, de toujours normer l'intérêt par son intéressement. Le chemin est difficile à trouver et il sera probablement formalisé ou découvert dans des expériences d'idées fragmentaires, de solidarité avec telle ou telle situation, dans des expositions pour l'instant limitées. Mais cette limitation est nécessaire. Je suis persuadé que nous sommes dans l'ouverture d'une troisième figure de l'héroïsme. C'est pour ça d'ailleurs que nous discutons de cette question.

Au fond je me dis souvent que l'histoire des révolutions au XXème qui a toujours été considérée classiquement comme un fiasco total, comme une chose terrible, totalitaire, c'est en réalité l'histoire du maintien dans l'héroïsme politique de la figure de l'héroïsme militaire. C'est-à-dire l'emprise sur l'organisation politique et l'organisation du combat politique du paradigme de l'héroïsme militaire, le maintien subjectif du paradigme militaire et d'un héroïsme de combat, de dévouement et de solidarité organisée qui n'est pas à l'aise, ne sait pas quoi devenir dans le temps de paix. Les grands épisodes révolutionnaires du XXème siècle étaient liés à la guerre. La révolution bolchevique c'est la guerre de 14-18, la révolution chinoise c'est la guerre de 40, les grands soulèvements asiatiques et au Moyen-Orient c'est les guerres de libération nationale. Ça, c'est un bilan qu'on peut faire qui a donné de véritables épopées, des figures épiques de la politique. Qu'est-ce que c'est qu'une figure non épique de la politique ? On pourrait le dire comme ça : c'est le train-train de l'ordre établi. Ce qui voudrait dire qu'on renonce explicitement à toute figure héroïque dans le champ de la politique, ce que je crois une décision très risquée sur le devenir même de cette politique.

GERALD GARUTTI : Vous évoquiez le discrédit de la figure du soldat lié aux guerres coloniales et impériales. On peut en effet penser au contraste entre ce que l'historien allemand Kantorowicz décrivait de la guerre de 14 dans *Mourir pour la patrie*, c'est-à-dire le fait de pouvoir mourir pour une cause, et l'optique du zéro mort des guerres impériales modernes, c'est-à-dire que les héros anonymes, par exemple les GI américains, sont censés ne pas mourir. Donc on ne doit plus mourir y compris pour ses idées. Définiriez-vous le fait héroïque comme l'acceptation de mourir pour ses idées ?

### **L'héroïsme comme création et affirmation vitale**

ALAIN BADIOU : Je l'ai dit au début, je ne ramènerai pas l'héroïsme à cette définition purement et simplement. Ce serait trop unilatéral et ça convoquerait trop directement et frontalement la question de la mort dans la définition de l'héroïsme. Ce que je cherche à faire, c'est définir d'abord l'héroïsme du point de vue de la vie, ce qui a des conséquences sur la question de la mort. Mais je ne procède pas en sens inverse. Je définirai l'héroïsme comme la possibilité d'engager des processus vitaux, véritables, affirmatifs, créateurs qui soient supportés par un intérêt désintéressé. C'est ce que l'on trouve de façon commune dans les autres procédures de vérité, vous rappelez le quatuor des procédures de vérité, c'est-à-dire : la politique, la science, l'art et l'amour. Dans l'art ? on trouve des exemples courants où le processus de création n'est pas porté ou supporté directement par un intérêt. Je pense que ça doit être possible en politique aussi, collectivement et individuellement. Que quelque chose qui prétend inventer, changer l'ordre politique tel qu'il se présente, puisse être assumé dans sa création même. Il faut partir de là. Si la défense de cette création, ce qui vient autour, le fait qu'elle est menacée par des ennemis effectifs, oblige à la défendre, il faut bien accepter que cette défensive soit aussi dans le processus. Même si on définit un héroïsme de temps de paix, un héroïsme qui ne convoque pas immédiatement la question de la guerre et de la mort, il n'en reste pas moins qu'on doit prévoir, savoir que ce qu'on crée qui est le noyau de ce à quoi on est attaché, ce qu'on crée selon l'idée peut avoir à être protégé, défendu, et savoir que le degré d'exposition au risque dont on est capable ne peut pas être limité d'avance. Il y a bien d'autres risques que la mort. Mais ça peut l'inclure. Il faut dire que la figure défensive de ce qu'on crée positivement sous le signe héroïque de l'idée peut avoir à être défendue. Sinon on en viendrait à l'idée que ce type de création n'a pas d'ennemi. C'est typiquement ce qu'on veut nous faire croire, qu'il peut y avoir une politique sans ennemis, une politique du consensus. Si votre adversaire n'est pas un ennemi, c'est qu'il y a une grande zone d'accord avec lui. C'est bien ce qui se passe dans notre société entre la majorité et l'opposition. On sait très bien que

L'opposition n'est pas prête à mourir pour ses idées, elle a raison d'ailleurs parce qu'elles n'en valent pas la peine.

Il faut prendre acte que la zone d'accord avec l'adversaire partenaire est suffisamment consistante pour que ça soit comme ça. Si on se lance dans un processus d'affirmation créatrice plus ouvert et plus novateur, on ne peut pas conserver cette idée qu'on reste d'accord avec les adversaires, sauf sur la durée des congés payés et la rémunération des heures supplémentaires. Forcément, il y a une zone de conflit plus serré, même s'il ne faut naturellement pas tout de suite convoquer la mort. Je suis prêt à assumer les conséquences du point que je tiens. Ces conséquences sont de toutes sortes d'ordres, mais quand vous risquez quelque chose pour défendre la patrie, vous essayez de ne pas mourir, même le bon soldat ce n'est pas celui qui se fait tuer au premier coup de feu, c'est celui qui est capable de creuser un trou, de s'enterrer, de survivre, de tenir le coup, de porter des coups à l'adversaire. Il y a une exposition au risque et le risque peut être maximal. Ça on ne le sait pas d'avance. La convocation prématurée et essentielle de la mort va définir une conception que je ne dirai pas héroïque, mais que je dirai une conception du martyr. Naturellement le héros peut devenir un martyr pour les autres. Mais en subjectivité, ce n'est pas quelqu'un qui vit dans l'être pour la mort, c'est quelqu'un qui vit dans l'être pour la vie. Sinon ça n'aurait pas d'intérêt ni de sens pour les autres. Ceux qui disaient « vive la mort », c'était les fascistes, ce n'était pas les révolutionnaires. Les révolutionnaires étaient pour la création, l'ouverture, l'internationalisme, la généralité des choses, la solidarité des peuples. On est sur la lisière où il est important que la figure affirmative de l'héroïsme politique, particulièrement en temps de paix, premièrement ait des composantes, des contenus et des déterminations subjectives essentiellement affirmatives, deuxièmement assume l'exposition au risque, parce qu'il y a des ennemis, parce qu'il faut défendre les choses, et troisièmement ne soit pas dans une subjectivité du martyr : « je vais gagner mon salut par la mort ». Là on entre dans une figure qui a des analogies formelles avec l'héroïsme mais qui s'en distingue par son côté mortifère.

### **Héroïsme, notoriété, ressemblance**

GERALD GARUTTI : Merci pour cet appel pour la vie, que j'espérais bien de votre part. Dans la dissolution de cet héroïsme que vous évoquez, on peut se demander s'il n'entre pas en cause un phénomène observé contemporain, qui est dans la logique représentative de la démocratie, l'idée du semblable, de la ressemblance ; celui qui nous représente doit nous être semblable ce qui aboutit dans un cas à un président qui nous ressemble. Par ailleurs, les figures dites « héroïques », qui relèvent généralement du pur vedettariat, sont censées de plus en plus nous ressembler. La logique de prendre un anonyme, n'importe qui, et d'en faire quelqu'un, une star, n'est-ce pas la faillite même de l'héroïsme, ou en tout cas d'une forme de singularité ?

ALAIN BADIOU : Nous sommes sur une lisière théorique et pratique importante et difficile. Il était absolument évident que ce que vous décrivez là nous obligerait à définir héroïsme et vedettariat, ou héroïsme et exposition publique, ou héroïsme et nom propre circulant. Depuis le début nous avons beaucoup parlé du nom propre, mais bien entendu pas en ce sens là, même celui qui est au service de la gloire de son nom ne comparait que devant son propre tribunal, en réalité il ne reconnaît pas le tribunal extérieur. Donc c'est tout à fait différent. Là, on a l'exposition publique d'un nom propre en tant qu'elle est à elle-même sa propre fin. La circulation du nom, non pas son intensité ou sa qualité particulière, est la norme. Pour ce qui est de la ressemblance, il faut bien assumer que, à supposer qu'il y ait un héroïsme politique contemporain, il sera un héroïsme égalitaire, ça c'est sûr, et d'ailleurs il l'a déjà été. Puisque la figure du soldat, c'était en partie l'introduction de cet égalitarisme foncier dans la figure du

héros, ce qui faisait qu'on admettait tout à fait qu'il y ait un héros anonyme, un soldat inconnu, et qu'on allait honorer comme tel, il y avait une reconnaissance d'un héroïsme égalitaire dans cette figure-là. Et nous ne pouvons que prolonger, déployer et rendre moins effroyable qu'elle ne l'a été cette figure, sans la limiter, la renfermer dans le paradigme militaire. Il faut donc distinguer similitude et égalité. La similitude prend les traits extérieurs de l'appartenance sociale, les traits les plus communs de la vie ordinaire, c'est-à-dire commence par considérer que vie et survie, c'est la même chose, que la vie n'est jamais que la répétition archétypale d'elle-même. A partir de là, on va sortir de cette vie ordinaire les héros ordinaires de cette vie ordinaire et en faire des vedettes. Pourquoi ceci n'a rien à voir avec ce que nous discutons ? Ce dont nous discutons est toujours référé à des processus créateurs. Il n'y a pas d'héroïsme sans création affirmative de quelque chose. Et donc l'héroïsme même, s'il est collectif et égalitaire, est toujours dans une figure d'exception, qui n'est pas nécessairement une figure aristocratique. Il y a une exception collective, je dirai une exception générique, au sens où elle est en un certain sens destinée et valable pour tous sans pour autant être dans le mécanisme simple de la circulation. Il faut opposer le générique et l'universalité à la simple circulation de l'image. Parce qu'en plus, ce qui n'est que similitude est de l'ordre de l'image, pas de l'ordre du réel, le semblable va être exhibé comme image en tant qu'image de moi-même. Et on va dire en voyant cette image : je pourrais être à la place de cette image, alors qu'en vérité les hommes réels sont insubstituables. L'égalité véritable, c'est l'égalité entre des individus insubstituables, parce que ce n'est pas l'imaginaire, c'est le réel, donc c'est complètement différent du processus où une image peut être remplacée par une image. L'apologie de l'ordinaire et de la transformation en image spectaculaire de l'ordinaire fait partie de ce que j'appellerai la contre-révolution permanente, qui distrait de ce que serait un héroïsme véritable de l'ordinaire, de ce que serait véritablement la création générique, c'est-à-dire la création qui n'aurait pas besoin d'exception aristocratique mais qui se ferait au niveau le plus élémentaire de l'existence collective ou sociale.

GERALD GARUTTI : Donc un héroïsme démocratique n'est pas une contradiction dans les termes ?

ALAIN BADIOU : Pas du tout, ça dépend comment on définit démocratie.

### **Définir la démocratie**

GERALD GARUTTI : Alors comment définit-t-on démocratie ?

ALAIN BADIOU : Je définirai la démocratie comme la capacité d'invention du collectif humain au regard de son propre destin, comme ce qui est capable de le rassembler non pas sous une règle extérieure, qui le convoque périodiquement dans des conditions préformées à une pseudo-décision, mais à des formes de mouvement, d'organisation, de réunion, de rassemblement qui, sous le signe d'une idée, traite un problème, traite un point. Point dont on doit toujours être en état de démontrer qu'il a une portée ou une valeur universelle, qu'il est adressé à tous dans sa substance même. Et Dieu merci, il y a des choses qui se passent qui sont de cet ordre. Ce n'est pas une utopie, il y a des processus concernant le destin des ouvriers de provenance étrangère, il y a des processus concernant l'interdiction par collectifs de l'expulsion des enfants des écoles, il y a des processus concernant la mobilisation ou l'indignation de la jeunesse, il y a des processus concernant le destin inqualifiable fait à telle ou telle situation industrielle et du travail, il y a une histoire concrète de tout cela. Mais le cadre général est flou pour la raison que nous ne pouvons plus faire avec les paradigmes qui ont servi aux grandes constructions du XXème. Mon état d'esprit n'est pas de dire ça a été

une horreur. Non. Ça a été l'expérience du XXème siècle en la matière, l'expérience de son héroïsme particulier, meurtrière, terrible, guerrière avec tout ce que ça comportait d'usage immodéré de la violence et nous devons faire autrement. L'argumentaire de cet échec est actuellement uniquement utilisé dans le sens de la résignation, c'est-à-dire « restez dans votre coin », « survivez comme vous pouvez », « de toute façon il n'y a qu'une seule possibilité », « tout le reste a échoué donc ne vous en occupez pas », c'est-à-dire, en effet, vivre sans idées. Et autrement dit si l'injonction contemporaine est de vivre sans idées, eh bien il est inéluctable que vivre autrement que sans idées requiert une certaine subjectivité héroïque, puisque l'ordre établi est de vivre sans. Il faut que la subjectivité elle-même accepte cette idée d'une tension au-delà d'elle-même, c'est-à-dire d'une tension de son intérêt comme intérêt désintéressé, au moins en partie, une figure héroïque au sens élémentaire du terme pour pouvoir réellement tenir dans un contexte comme celui-là.

### **Vivre avec des idées en tenant un point**

GERALD GARUTTI : On définit parfois votre œuvre comme une tentative de repenser l'héroïsme moderne, vous avez déjà donné un certain nombre de pistes, si vous deviez cristalliser cette question ?

ALAIN BADIOU : La difficulté de la question de l'héroïsme dans le monde contemporain, telle que nous le pratiquons nous, et tel que nous le connaissons ici, c'est qu'on a tenté d'établir une confusion et on tente tous les jours d'établir une confusion entre sujet et individu. C'est cette confusion qui ferait de l'individu le seul support possible d'une subjectivité véritable qui rend impossible l'avènement d'une nouvelle figure du sujet. Je me suis donc engagé dans le travail considérable d'une rénovation de ce que c'est qu'un sujet, d'une façon qui soit opposable premièrement à la stricte notion d'individu, que j'appelle « l'animal humain », pour bien le mettre à sa place, c'est-à-dire, l'intérêt non désintéressé ; mais d'un autre côté compatible avec l'individu, en admettant qu'en un certain sens, la matière première d'un sujet, c'est l'individu. C'est avec l'individu ou avec des individus que se façonne une figure subjective rénovée. J'ai donc tenté de définir un sujet qui soit tel qu'il n'est pas réductible à l'individu mais pas non plus contraire. Parce que si le sujet est contraire à l'individu vous allez au martyr, vous allez martyriser l'individu pour que le sujet soit. Il faut veiller à la distance et veiller à la compatibilité.

J'ai montré que dans ce cas, un sujet, c'est un processus de création au service d'une idée, qui peut être une idée artistique, un amour radical, une invention scientifique. Quelque chose se passe en relation avec la puissance d'une idée ; un individu peut s'incorporer à cette puissance, il peut faire corps avec cette puissance. Il y a incorporation de l'individu, et quand il s'incorpore à ce processus, il advient comme sujet. L'individu se subjective lui-même en s'incorporant au devenir concret, réel de l'idée dans le monde qui est le sien. On peut montrer que ainsi conçu le sujet répond aux deux précautions initiales : d'un côté, un sujet est un résultat qui est distinct d'un individu ; d'un autre côté, l'incorporation indique qu'il n'y a pas non plus de sujet sans individu qui s'y incorpore.

Par conséquent, le sujet est finalement une possibilité pour l'individu, une proposition qui lui est faite en général par le monde. Quelque chose advient et à laquelle il peut s'incorporer pour faire l'expérience de sa subjectivation. Si on résonne ainsi, on peut dire qu'on rénove la question de l'héroïsme : ce devenir sujet va devoir à son tour inclure des protections, des expositions, et évidemment renoncer, abdiquer, laisser tomber. Le moment où vous vous

désincorporez, le moment où vous redevenez l'individu que vous êtes, où vous retombez dans le support individuel, le moment où chez vous l'individu prend sa revanche sur la subjectivation existera toujours. J'ai été très marqué par ça. Je suis de la génération de la lutte contre la guerre d'Algérie et Mai 68 et j'ai pu voir dans les années 80 un très grand nombre de mes compagnons laisser tomber, considérer que tout ça n'avait été qu'illusion et impuissance. Je les ai vus sous mes yeux redevenir des individus, reprendre les règles traditionnelles de l'intérêt, se réinstaller. Ça m'a beaucoup marqué comme expérience, car c'est aussi une expérience de solitude. Cette expérience m'a stimulé pour reconstruire les choses de telle sorte qu'on puisse montrer qu'on peut subjectiver l'individu, qu'on est dans des expériences très diverses et que ça requiert quelque chose comme un héroïsme, mais cet héroïsme est récompensé, c'est un héroïsme heureux, même s'il est amené à se défendre. Il est plus heureux que l'individualisme.

Il a une chose qui m'a toujours frappé dans la philosophie de Platon, c'est l'extrême importance pour lui de démontrer que le philosophe, c'est-à-dire celui qui subjective la vérité dans son langage à lui, est plus heureux que le cynique. Pendant longtemps, je me suis demandé pourquoi vouloir montrer qu'il est plus heureux, puisque de toute façon il est plus grand. En vieillissant, je deviens sensible au point de Platon, je pense que c'est important de montrer qu'il est plus heureux et de le transmettre ; de montrer qu'on n'a pas à choisir entre le bonheur et la grandeur. Il y a une grandeur de la subjectivation, en ce sens-là, ça excède l'individu qui s'y incorpore. Mais l'idée qu'à ce moment-là, il faut choisir entre la grandeur et le bonheur, donc l'idée que finalement toute subjectivation est un martyr, ça revient à dire qu'il va falloir payer la grandeur en terme de malheur, de souffrance, de mort, de déréliction. Cette idée est inexacte. Et donc il faut la combattre et tenter de prouver qu'on est plus heureux comme sujet que comme individu, que l'intérêt désintéressé apporte plus de satisfactions que l'intérêt brut, et que vivre sans idées est moins heureux que vivre avec idées. Après ça rentre dans des problèmes sur : qu'est-ce que c'est qu'être heureux ? C'est toujours un peu circulaire. On finit toujours par dire qu'être heureux, c'est être plus que ce qu'on est. Ça tourne un peu en rond. Je reconnais. Mais alors à ce moment-là, on en appelle à tout le monde, est-ce que ce n'est pas plus heureux d'être passionnément amoureux que tout seul ? Alors que c'est un grand risque. On retrouverait sur l'amour absolument toutes les données qu'on a remaniées. Il y a un héroïsme amoureux, c'est bien pour ça que c'est finalement difficile et rare. Il y a un héroïsme amoureux de tenir le deux, les points qu'il impose, les choix qu'il exige, la durée qu'il construit, l'expérience nouvelle qui est la sienne. Il suffit d'être amoureux, d'être dans un amour pour être dans une subjectivation qui n'est pas réductible à l'individu. C'est une expérience intéressante, parce que c'est l'expérience du collectif minimum.

GERALD GARUTTI : Je suis sûr que nombre d'entre nous définirait bien l'amour comme un héroïsme. Vous définissez, dans *De quoi Sarkozy est-il nom ?*, ouvrage qui a eu la fortune qu'on connaît, la résistance à la capitulation actuelle comme le fait de tenir un point. Or vous venez justement de dire que l'héroïsme amoureux, c'était tenir le deux. Dans quelle mesure cette notion de tenir est constitutive de l'héroïsme ?

ALAIN BADIOU : Elle l'est de façon évidente au travers de toutes les figures de l'héroïsme que nous avons tenté de classer, de parcourir depuis le début. Déjà le guerrier médiéval ou antique est quelqu'un qui, comme aurait dit mon maître Lacan, ne cède pas sur son désir, quelqu'un qui tient ce qui lui est imparti de tenir. Même lorsque ceci est dans la figure du destin, il va le tenir. C'est le paradoxe du héros antique, *Les travaux d'Hercule*, ça lui est imposé, il n'avait peut-être pas tellement envie de tuer l'Hydre de l'Herne, ou le Sanglier

d'Érymanthe. On ne lui a pas demandé, probablement. Cependant il le fait, comme on tient un point, avec la ténacité, la conscience subjective et héroïque qu'il faut pour le tenir. Et il en va ainsi de toutes les figures héroïques, qu'elles soient dans le paradigme du guerrier, du soldat ou dans le paradigme à venir de la figure héroïque assimilable au temps de paix. Dans les figures de la subjectivation que je propose, il y a toujours cette idée de tenir sur les conséquences de l'incorporation première. Si on est dans la conviction absolue de tenir les conséquences, alors on va avoir un héroïsme minimal mais réel. Cette idée de tenir, tenir un point c'est la matrice de l'incorporation, c'est la matrice du devenir sujet et malgré tout. Sarkozy, mais malheureusement bien au-delà de Sarkozy, le monde ambiant, c'est « *ne tenez rien du tout parce que je m'occupe des affaires* », « *si vous tenez vous allez être aussitôt désindividualisé* ». C'est un chantage chronique qui est l'essence même de la propagande, c'est pour ça que toute propagande est sécuritaire. Ça, c'est un point très important qui est bien compris par les politiciens du capitalisme malade. Toute propagande consiste à dire il y a des risques contre lesquels il faut vous protéger, toute vie doit être une assurance-vie. L'assurance, c'est le contraire de l'héroïsme ; si vous partez, vous savez que quoi qu'il vous arrive, vous serez payé. C'est l'intérêt intéressé sous sa forme pure.

GERALD GARUTTI : Sous toutes garanties.

ALAIN BADIOU : Oui, c'est une autre entrée dans cette question de l'héroïsme et je vous remercie de la proposer. La question que la procédure et la tenue des conséquences est en règle générale sans garanties. Non seulement il n'y a pas de garanties extérieures qui seraient des garanties de succès, de réussite, mais il n'y a pas non plus de garantie interne. Il n'y a pas de garantie qui vous permettrait de vous appuyer sur autre chose pour tenir la subjectivation elle-même. La subjectivation doit s'auto-entretenir dans le processus. C'est pour ça que c'est tellement important de bien veiller soi-même à ce que le moindre succès soit comptabilisé. Ça, c'est un point très important que la vie militante m'a appris. Il ne faut absolument pas se laisser convaincre par la propagande adverse, que ce qu'on a fait était si limité que ce n'était pas important. L'importance du nouveau est toujours d'abord une importance qualitative. Et par conséquent elle est forcément limitée. C'est très important pour tenir la subjectivation que le fait que ça ait lieu soit déjà par lui-même une incitation à continuer. C'est ce que je dis souvent : il se peut très bien qu'une réunion de trois personnes dans un coin soit quelque chose de formidable, il faut être alimenté par ça. Si on commence à demander quand est-ce que ça va réussir, quand est-ce ça va être gros, quand est-ce qu'on va être des millions, on n'est pas beaucoup, on est foutus d'avance. Là, c'est une forme particulière d'héroïsme. C'est l'héroïsme qui consiste à ne pas entériner ou intérioriser la norme adverse du succès. Tout processus doit définir de l'intérieur ce que c'est que son propre succès, c'est un point capital. Dans la création artistique, il y a beaucoup de modèles de ce genre. Aujourd'hui, on s'extasie devant les œuvres de Rimbaud. Mais il faut voir ce que ça a été, Rimbaud. C'était une expérience absolument solitaire, soutenue par trois personnes. Et un livre aussi mondialement connu qu'*Une saison en enfer* a terminé dans une édition à 300 exemplaires, dont 289 étaient dans un garage. C'est vraiment la circulation imaginaire du vedettariat qui est terrible en la circonstance. L'impératif, c'est continuer. Les propagandes sur l'obstination stupide, la butée, la persistance dans l'erreur et dans l'illusion, ne m'impressionnent pas du tout. Je sais très bien ce qu'il y a derrière : la volonté de vous ramener à la voie commune par découragement. Toute propagande vise d'abord au découragement de l'adversaire beaucoup plus qu'à sa destruction.

GERALD GARUTTI : Bien. Puisque nous sommes deux, c'est-à-dire la forme minimale de la sociabilité, comme vous le disiez, on va proposer l'ouverture à d'autres paroles.

## Echange avec le public

UN SPECTATEUR : Vous avez parlé de l'importance de la désignation de l'ennemi. Avant de vous demander d'y revenir, et d'exposer plus avant cette importance pour vous, je me demandais si on ne pouvait pas penser que chaque procédure avait elle-même ses propres ennemis et qu'on pouvait les identifier. À savoir pour l'art : l'Académie. Pour la science : l'obscurantisme. Pour la politique : l'Etat. Et pour l'amour : la pulsion. Ils seraient donc les ennemis identifiables de chaque procédure. J'aurais notamment aimé souligner un deuxième point. Vous avez parlé, en vous référant à Lacan, de l'éthique du désir, qui était derrière la question du « ne pas céder sur son désir ». Est-ce que vous ne pensez pas que l'héroïsme moderne serait plutôt dans une éthique, non pas du désir, mais dans une éthique de la volonté ? Et là Lacan aurait raté la dernière marche. L'héroïsme serait donc de ne pas céder sur sa décision, et plutôt que de ne pas céder sur son désir, à l'inverse, en miroir, ne pas céder à la pulsion, il y aurait une dialectique désir / pulsion qui serait à rapprocher de la dialectique sujet / individu ?

ALAIN BADIOU : Je vous remercie de ces deux questions qui sont tout à fait intéressantes et importantes. En ce qui concerne la première, je crois en effet que le repérage, l'identification, la nomination, la désignation de ce qui est dans un processus de subjectivation constitué comme l'ennemi de ce processus est un point important à l'intérieur du processus, un point beaucoup plus compliqué qu'il n'y paraît. Très souvent, une définition prématurée ou trop globale de l'ennemi tend le processus dans des conditions qui le rendent extrêmement difficile. Il faut identifier l'ennemi à la mesure et de façon interne au processus lui-même. Etant donné une situation, une question politique, formelle ou créatrice, l'ennemi doit être défini en fonction du fait qu'il est l'ennemi de ce processus, pas par une espèce de détermination extérieure, globale et floue de l'ennemi en général. Je me méfie beaucoup, y compris dans le marxisme orthodoxe, d'une identification trop structurale de l'ennemi, c'est-à-dire une identification qui dirait on sait : il y a le peuple, il y a les bourgeois. Et en fin de compte, l'ennemi est à la fois extrêmement global et extrêmement abstrait. Donc je crois que c'est toujours du point de vue de l'intérieur de la subjectivation, de l'intérieur de ce que j'appelle dans mon jargon un « processus de vérité », que les ennemis de ce processus doivent être identifiés pas à pas, en gardant toujours ce principe de tactique et de stratégie qui est de se soucier de réduire la cible de l'attaque plutôt que de l'élargir.

Sur le deuxième point, je serai assez d'accord avec vous. On pourrait définir une vraie décision comme un point subjectif où la distinction entre désir et volonté n'importe pas. Une vraie décision, c'est une décision où entre le désir et la volonté (qui sont des facultés distinctes, que je n'identifie pas du tout), il est très difficile de départager. Peut-être même qu'on pourrait définir une vraie décision comme un point de croisement de la volonté et du désir. Après quoi, le point c'est de tenir les conséquences de la décision. Je crois que c'est ça, la maxime. En ce sens, si le désir n'y va pas, il faudra que la volonté y aille. On connaît dans toutes les procédures de vérité des moments de cet ordre. L'exemple sempiternel de l'amour est parfaitement adéquat. Il y a des moments où le désir n'y va pas mais il faut que la volonté y aille. Parce qu'il faut passer un point et le désir peut revenir. Mais liquider la chose dès que le désir n'y va pas est en général ruineux. C'est pour ça que j'ai proposé, dans *Logique des mondes*, de dire que la vie véritable est une vie qui met fin aux pulsions, qui se soulage de la pulsion. Ce qui ne veut pas dire la supprimer, l'anéantir, mais qui travaille dans un élément qui est celui de la fin des pulsions. On aurait toute une gamme de descriptions subjectives sous-

jaçentes à l'héroïsme de la subjectivation, où la question de la dialectique entre volonté et désir est centrale, et où finalement le point est un point de caractère plus logique que psychologique. S'il y a une décision véritable, peu importe son analyse intime, le point ce sont les conséquences. Moi, je pense toujours que ce qui est encore plus important que la décision, qui la valide rétroactivement, c'est la tenue des conséquences. Et tenir un point, ça veut dire ça aussi.

UNE SPECTATRICE : J'aimerais intervenir sur la notion de la collaboration. Le « collabo », c'est la figure type de l'intérêt intéressé. Ça me paraît assez actuel parce que si on se réfère aux séquences de la Deuxième Guerre Mondiale, il y a des livres canoniques qui rappellent, mais on ne le dit pas souvent, que si le nazisme a pu avoir lieu c'est parce qu'il a trouvé de façon si extraordinaire tant de collaborateurs partout. Il y a d'autres ouvrages qui pointent cette question dans le destin des pays africains. La figure fondamentale du collaborateur. Ça me paraît important par rapport à la question que tu développais. La propagande d'aujourd'hui, cette « vie sans idée », c'est finalement l'idée que tout le monde doit être un collaborateur. Et il y a des tas de propositions et d'évidences quotidiennes qui sont l'évidence du collabo. Donc il y a une question de l'héroïsme immédiat qui est le refus de collaborer, et qui pourtant n'est pas directement critique, qui n'est pas d'opposition. Quelle est la proposition de liaison entre cette figure immédiate qui se donne dans « ne pas collaborer » et ce que tu as développé ?

ALAIN BADIOU : Je crois que cette question est centrale et rejoint celle qui a été posée. L'identification de l'ennemi, c'est l'identification des figures subjectives à travers lesquelles passent sa puissance beaucoup plus que l'identification de lui-même. Donc l'identification de l'ennemi, c'est dans une large mesure l'identification des formes subjectives de la collaboration, internes à la situation, internes aux gens. Il est évident que le « ne pas collaborer », l'impératif négatif de ne pas collaborer, est une figure de subjectivation, même si elle est minimale. Pourquoi ? Parce que ne pas collaborer se donne dans un réseau de conséquences immédiatement beaucoup plus dense qu'on ne le croit. C'est d'ailleurs bien pour ça qu'il y a tant de collaborateurs. Mais jusqu'où ça va ? Ça n'est pas mesurable au départ. La collaboration est aujourd'hui, dans la conjoncture présente dans notre pays, un point de toute première importance, parce que ce qui fait du gouvernement Sarkozy un gouvernement un petit peu différent de ses prédécesseurs, c'est qu'il y a une conscience aiguë de la nécessité d'obtenir par tous les moyens une collaboration très étendue, en même temps que se profilent des résistances qui pourraient l'être aussi - les deux vont de pair. C'est un gouvernement qui cherche de façon systématique à transformer les gens en complices, délateurs, etc. C'est rampant, mais c'est absolument essentiel.

CHRISTIAN SCHIARETTI : Merci Alain. Ça fait beaucoup de bien et de plaisir de te retrouver dans le champ théâtral. Je voudrais rappeler que nous avons collaboré ensemble, pour le moins, que nous avons été des héros d'un intérêt désintéressé. Que nous avons repéré les marques d'un succès, que nous n'avons n'a pas envié et avons laissé aux autres - ils nous l'ont bien fait savoir, du reste. Je voudrai simplement citer de mémoire les derniers mots, et ce sera une conclusion de la philosophie que défendait Ahmed sur son petit tréteau devant le public, « que chacun choisisse son point et s'y tienne » et il ajoutait : « debout les morts. »

UNE SPECTATRICE : Un mot : je pensais à cette formule de Péguy à propos de subjectivation et de sublimation « *dans le théâtre de Corneille l'amour est honoré d'honneur et l'honneur est aimé d'amour.* » C'est exactement aux antipodes de ce que vous disiez à propos de la vie comme assurance-vie.

GERALD GARUTTI : Corneille est avec nous ! Merci Alain Badiou. Et à défaut de constater la fin avérée de la démocratie, longue vie à l'héroïsme, fût-il en métamorphose et à réinventer.