

Ircam, 12 mars 2016,

Séminaire « Hétérophonie(s) ? »

(animé par Violaine Anger, Rudolf Di Stefano, François Nicolas et Olivier Saccomano)

Politique de l'hétérogène¹

Peut-être voudrez-vous ne pas trop me tenir rigueur de proposer ici une réflexion *directement* politique, et en ce sens peut-être un peu incongrue. Pour tout vous dire, je m'y engage avec appréhension.

Selon ce que j'entrevois, votre séminaire invite à s'interroger sur la possibilité de faire jouer ensemble, dans une pratique artistique, des composants hétérogènes. L'adjectif (« hétérogènes ») qualifie, si j'ai bien lu², des éléments qui ne soient, ni assujettis au principe préalable d'une raison commune, ni promis à une relève, une synthèse qui programme leur unification. Cette question est séduisante. La préoccupation en est partagée par de multiples artistes. Je voudrais indiquer sur quels obstacles, redoutables, elle me paraît buter lorsqu'il s'agit de l'exercice d'un théâtre d'aujourd'hui.

¹ [J'ai été invité à participer à une journée de ce séminaire par Olivier Saccomano, à qui je suis lié par de multiples connivences théâtrales et philosophiques. Mais le concept d'« hétérophonies » était pour moi assez mystérieux. J'ai donc essayé de l'aborder par des voies un peu moins lointaines, ce qui m'a conduit à y retenir plutôt la racine « hétéro », et donc à m'interroger sur « l'hétérogène » – tout simplement pensé, sans trop de précaution, comme ce qui manifeste une altérité foncière, radicale. On verra le résultat ci-après. Mais durant la séance, grâce à des remarques de participants, j'ai pris conscience du fait que ce concept (l'hétérogène) méritait d'être lui-même attentivement questionné. En particulier parce que s'il pointe l'altérité (hétéro), il est tout de même lesté aussi par le « gène », qui fait lourdement signe vers la génétique, la genèse, la génération, l'engendrement etc. L'hétérogène est autre, mais par génération, naissance – par nature. Pour porter attention à ce qu'induit le radical « hétéro », on peut convoquer l'hétéronomie, l'hétéropraxie, l'hétérologie, etc. En vérité, je ne revendique donc pas l'hétérogène comme tel. C'est ici un outil, provisoire, pour répondre à cette sollicitation en y confrontant mon expérience et mes inclinations. – *N.B. Les notes entre crochets sont postérieures, de très peu, à la séance.*]

² Document de présentation du séminaire : http://www.entretemps.asso.fr/Babel/-_edn3 .

Ces obstacles se présentent sous deux modalités. D'une part, la scène semble, spontanément, appeler la totalisation³. Elle tend à homogénéiser les figures qui s'y avancement, à constituer le lieu commun, le champ partagé pour leur présentation. On peut dire : ce n'est pas un obstacle. Peuvent coexister sur une surface des objets différenciés, qui ne s'assimilent pas dans cette comparution. Sans doute. Mais des forces tenaces résistent au travail de cette différence. Second obstacle : le temps commun de perception du fait théâtral. Il est délimité par la représentation, temps partagé par des humains que leur coexistence dans ce moment de théâtre paraît appeler à un consensus, une cohésion réelle ou figurée. L'assemblée théâtrale se porte peu vers une division active et productive (non pas : jamais, mais de façon rare, seulement dans certaines conditions définies). Même des éléments disjoints par des traits de nature, ou par certaines fonctions, s'y voient spontanément aspirés par l'unité d'une perception partagée – réelle ou fictive.

Alors on dira : c'est le rôle du travail artistique que de creuser ces différences, d'activer leur vitalité, et donc de les produire ou de les retenir comme hétérogènes. Je voudrais seulement me demander à quelles conditions ce travail est possible. Dans ma pratique (étendue sur quelques décennies), je pointe quelques éléments dont il me paraît difficile de faire admettre (ou aimer) la coprésence partagée, hétérogène, dans un espace scénique ou un temps unique de représentation. En voici trois. D'abord, l'écart entre la dramatisation et le discours référentiel. Ou, si l'on veut, entre l'action dramatique, sous quelque mode qu'elle se présente, et une parole évoquant des faits, des réalités ou des idées dans leur existence extérieure à la scène. Cette différence est aussi vieille que le théâtre : elle court depuis l'opposition entre *mimesis* et *diegesis* chez les Grecs classiques, jusqu'à celle qui sépare le dramatique et l'épique chez Brecht. Elle est encore théorisée, très fortement, par Peter Szondi comme absoluité ou primarité du drame⁴. Telle que je l'ai rencontrée, elle concerne principalement le fait que, dans une première modalité, une histoire est supposée se dérouler sous les yeux du public, dans le temps partagé avec lui (selon toutes les conventions afférentes, bien sûr) et que, dans un second principe, des énoncés renvoient à des existences hors de la scène, indépendantes d'elle, le seul acte scénique présent étant alors l'énonciation

³ [Dans la discussion, Olivier Saccomano a mis en question l'emploi de ce dernier terme. Il s'est demandé si la scène ne peut pas produire des formes d'unité pensables par un concept moins pesamment lié que celui-ci à l'homogénéisation dialectique.]

⁴ Aristote, *Poétique*, 24, 59 b 23-26. P. Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), trad. P. Pavis, L'Age d'Homme, 1983, chap. II, pp. 14-15 ; trad. S. Muller, Circé 2006, pp. 14-16.

de ces énoncés eux-mêmes. Ce double fonctionnement du langage (et sa double référence, soit vers le présent théâtral, soit vers un ailleurs) produit un frottement, c'est peu dire, extrêmement tendu. L'écriture dramatique connaît plusieurs manières de l'adoucir, de le domestiquer. Par exemple : convoquer le discours référentiel ou narratif (ou descriptif, ou spéculatif) dans l'action dramatique sous la forme d'un propos tenu par un personnage, dans la situation : le récit de Thérémène, si on veut⁵. Les classiques y étaient vivement hostiles, au moins en doctrine, comme le dit clairement d'Aubignac⁶. Même Brecht trouve diverses façons de circonvenir la difficulté. Mais si la dualité des modes de discours est pratiquée dans une hétérogénéité franche, le passage du drame au récit (encore plus que l'inverse) est perçu comme une rupture de la convention, et donc du principe d'assemblage, du « contrat » collectif qui fonde la séance, et vécu comme cassure violente, presque comme affront. Cela peut entraîner une certaine violence de réaction en retour. Je l'ai vécu.⁷

Deuxième tension dont l'assomption franche est rude : le conflit entre langues. C'est, bien sûr, le cas de la pluralité des langues « naturelles » au sein d'une même représentation, gêne atténuée par l'extension des surtitrages – mais atténuée seulement pour un certain public, très circonscrit. Ce n'est pas cette différence que je vise : mais la coexistence de formes langagières *classées* – de l'élevé au commun, par exemple. Je ne pense pas non plus à l'insertion de brutalités ou de mufleries sur la scène. Car alors le contact vaut comme opposition, jonction de contraires, et s'offre donc naturellement à la relève dialectique. Rien n'est plus convenu désormais que la grossièreté devant des publics choisis. Ce qui m'occupe est ailleurs : l'ajointement, sans raison visible et comme sans prévenir, de registres de langage concurrents, tels le lyrisme et le prosaïque (voire le lyrisme *du* prosaïque, nourri, baigné de prosaïsme – lyrisme du politique par exemple), sans que leur rivalité soit prévenue par l'insertion dans un schéma narratif : une différence d'origine des personnages, par exemple, qui l'intègre à la dramatisation, et donc à la synthèse. Il s'agit plutôt d'une « saute d'humeur » entre régimes de langue, d'autant moins polie qu'elle est *sans raison*, et s'affirme comme écart sans relève. Ayant à cœur (comme par instinct) de la pratiquer depuis quarante

⁵ Racine, *Phèdre*, V, VI.

⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1643-1657), Champion Classiques 2011, IV, II et suiv., pp. 406 et suiv.

⁷ Par exemple pour la quatrième partie d'*Un Conte d'Hoffmann*, en 1987 à la Comédie de Genève, où la sécheresse de ce passage (à moins que ce ne fût sa tendresse, son *eros*) provoqua une sorte de fronde du public. Cf. D.G., *Un Conte d'Hoffmann*, éd. de l'Aube, 1987, pp. 71-78.

ans, et plus par glissements, frottements ou proches décalages que par confrontations binaires, je rencontre l'imputation d'une sorte de « mauvais goût ». Auprès des accumulations de scatologies qui font se pâmer la mondanité la plus distinguée, j'en reste, à chaque coup, pantois. Enfin, me dis-je avec un regard attendri sur mon enfance oranaise, n'est pas petit gosse des rues qui veut.

Enfin (le plus redoutable dans doute) : le conflit entre horizons, ou propositions normatives. Celui-ci passe inaperçu, pour des raisons sur quoi je vais revenir. Mais il est difficile de faire côtoyer, dramatiquement ou scéniquement, des lignes axiologiques, des dispositifs d'évaluation, hétérogènes ou compétiteurs. Parce que les repères axiologiques aujourd'hui sont inavoués. L'usage est de supposer *qu'en scène, il n'y en a pas* – seulement des pratiques sensibles et leurs diverses vibrations. Que des repères normatifs – disons, des idéologies – soient d'autant plus prégnants qu'ils ou elles sont invisibles, semblent muets ou muettes, c'est une hypothèse exclue du bain d'idéologie ambiante. Celle-ci flotte sur *l'a priori* que l'hétérogénéité normative est exclue, et interdit de faire travailler, sur ce plan, une différence mordante.

Comme je le disais, on peut concevoir que ce soit la tâche des artistes, disons : « critiques », que de perturber ou de disloquer cette homogénéisation – mimétique, langagière ou idéologique. Au théâtre, ce travail désunifiant me semble difficile, pour une raison inattendue, à laquelle je m'arrête un instant. Nul doute, *évidemment*, qu'il doive se faire, d'abord et surtout, sur le terrain formel. Dans le champ des pratiques : dramatiques ou scéniques. C'est certain, c'est *évident*. Mais l'obstacle, lui, n'est rien moins que manifeste. Car, pour accuser ces différences, ces modes d'écart (sur les terrains que je viens de suggérer, mais il en est d'autres, aussi stratégiques), pour les creuser, donc, les faire travailler, les constituer en *histoire* d'une séquence de la vie du théâtre, les confronter avec d'autres praticiens, par voies de solidarités ou de conflits, il ne suffit pas de les produire, sur scène, pendant le temps fugitif des représentations. Les différences, les disjonctions doivent être *re-marquées*, faire l'objet d'un système de marques et de remarques, s'en-registrer sur des registres ou surfaces d'inscriptions, se constituer en chaînes elles-mêmes hétérogènes, polémiques, différentielles, disjointes, déphasées les unes avec les autres – mais re-marquées, repérables, discutables dans ces

disjonctions et déphasages. Où un tel jeu de « reprises »⁸ peut-il avoir lieu ? Attention – la politique approche. Dans des espaces de discussions : revues, presse, réseaux. Voire dans des instances professionnelles, ou d’universités. Les revues, ou chroniques, quant au théâtre sont peu actives, à de louables exceptions près – qui restent discrètes. Les réunions professionnelles s’occupent à des problèmes corporatifs, ou bureaucratiques. Les universités, que je sache (mais je ne sais pas tout), connaissent peu d’espaces où les pratiques hétérogènes (ou les hétérogénéités au sein d’une pratique) fassent l’objet d’une confrontation réflexive. Quant à la presse, je n’y vois pas une ligne, depuis quatre décennies, consacrée à un débat esthétique contradictoire, différentiel, argumenté. La seule tentative aura été, semble-t-il, il y a peu, l’essai, de faible portée, pour opposer un théâtre de texte à un théâtre d’images : comme si les lignes de ruptures ne divisaient pas les images autant que le texte. La question n’est en aucune façon celle de la valeur personnelle des critiques : il y en a, comme en toutes choses, de fins et d’épais, de généreux et d’aigris. Il s’agit d’interroger un dispositif social. Or, ce que je voudrais soutenir, c’est que cet état de choses n’est pas situé au dehors du fait artistique, comme son complément externe, favorable ou désolant. L’ensemble construit une formation historiquement déterminée, étroitement liée aux conditions d’exercice de l’acte théâtral : parce que celui-ci, privé de son interlocution avec une pensée qui justifie le nom de « critique », ne répond de lui-même devant aucune instance discursive ou réflexive, qui le contraigne à exhiber ses présupposés, ses visées, ses protocoles. Ainsi, toutes les hétérogénéités qui devraient travailler et inconforter les pratiques scéniques se dissolvent en une soupe unitaire, qu’aucune différence ne vient fissurer – tant il est difficile, chacun en fait l’expérience, de fissurer une soupe⁹.

⁸ Je reprends évidemment ici le mot de Kierkegaard, qui fait l’objet d’une réflexion par ailleurs. Cf. « Sur les deux sens de la répétition », conférence à l’Université de Genève le 18 mars 2016, à l’invitation d’Eric Eigenmann et Marc Escola.

⁹ Il faudrait ici tenter, en contrepoint, l’analyse de deux autres sortes de reprises possibles : d’une part, l’espace d’autonomie que pouvait constituer, même par exception, il y a encore peu, le mouvement autonome du public, et qui tend à se restreindre du fait de l’évolution des formes de commercialisation du théâtre, et en particulier du raccourcissement des « séries », qui accentue dans un même théâtre le nombre et la rotation des spectacles, favorisant une consommation plus intense par des spectateurs moins nombreux. Alors que les séries longues permettaient la jonction avec des spectateurs plus divers, plus occasionnels. Toutes les contraintes bureaucratiques-marchandes tendent à entraver la possibilité de « chercher » des publics non acquis. D’autre part, la reprise dans de nouveaux réseaux relativement autonomes (parfois, en partie) par rapport aux puissances hégémoniques. A ces derniers j’accorde (comme tant d’autres) une forte attention, (et une grande part de mes efforts – cf. le travail entrepris sur <http://denisguenoun.org>) et l’analyse n’en est pas encore claire.

Peut-être ces considérations vous paraissent-elles périphériques. Je peux le concevoir, mais c'est exactement le contraire que je voudrais défendre. Pour tenter d'accentuer encore l'incongruité de cette hypothèse, je rajoute un plan d'analyse, qui peut sembler encore plus extérieur à l'objet. Puisque nous parlons de la presse, considérons-la brièvement. Chacun aura eu vent du fait que toute la presse française à fort tirage est passée, depuis peu, sous la domination directe de certains des groupes capitalistes les plus puissants. Il ne s'agit plus là du fait que des entreprises, jadis artisanales, se soient vues intégrées aux modèles de gestion, et de propriété, de sociétés capitalistes de taille moyenne : que donc les journaux aient cessé d'être des affaires vaguement familiales pour devenir d'authentiques industries – cette évolution touche tous les secteurs de la vie sociale, et se poursuit depuis des décennies. Non, j'évoque ici le fait que ces journaux sont désormais dans la propriété et sous l'autorité directe de grands groupes capitalistes, parmi les plus importants de ce pays : Arnault, Pinault, Dassault, Drahy, Niel, etc. Et que ce mouvement, qui ne saurait rester national ici plus qu'ailleurs, a déjà largement engagé sa percée des frontières. C'est encore plus évident si on étend le constat aux médias audio-visuels, avec Bouygues, Bolloré, d'autres – et la limite entre ces champs (écrits ou écrans) se montre très perméable.

S'impose alors le constat suivant : de très grands capitalistes engagent des moyens importants pour acquérir des journaux, écrits ou audio-visuels. Il faudrait être naïf pour voir dans ce mouvement général l'effet du désir capitaliste de s'offrir un caprice, ou ce que le machisme économique appelle « une danseuse », ou encore de faire œuvre de bienfaisance. L'acquisition de ces supports d'édition importe à leurs nouveaux propriétaires – d'autant que la rentabilité financière, au moins immédiate, reste parfois incertaine. Le grand capital veut posséder, diriger, sans intermédiaire, la presse. Il montre en cela des intérêts dont il faut faire l'analyse. Même si les journalistes peuvent encore faire preuve d'un certain degré d'autonomie par rapport aux exigences de leurs propriétaires, il faut être ingénu pour croire que le grand capital acquiert ces énormes volumes de productions de discours et d'images en restant indifférent à ce qu'ils véhiculent, et à ce qu'ils disent. Une volonté d'appropriation, à tous les sens du mot, de la parole journalistique, habite le grand capital – qu'il faut analyser avec finesse, et sensibilité aux particularités de l'objet. Imagine-t-on, dans ce contexte, que les espaces voués à la critique d'art soient des zones d'indépendance, de neutralité, préservées par une suspension miraculeuse d'enjeux que, si l'on me suit, il faut appeler *de classes* ? Que

l'employé d'un très grand groupe capitaliste puisse, bénéficiant de sa rémunération par celui-ci, déployer dans ses colonnes ou ses écrans une pensée ou un discours sans aucune implication dans le sort du capitalisme, sa perpétuation, son éventuelle caducité, voire sa chute ? Je ne le pense pas. Même si les agents de la presse du grand capital ne reçoivent pas de consignes sur ce qu'il faut aimer, détester et ce qu'il convient d'en dire, je vois, quant à moi, une forme d'assujettissement des jugements de goût à l'évolution présente du capitalisme, et une action, souvent aveugle, pour neutraliser toutes pratiques qui bousculeraient l'hégémonie des modes de perception, de sensation et de pensée liés à l'époque présente du capitalisme mondial. Je vais tenter d'en modéliser une expression, qui pourrait nous rapprocher de façon plus explicite de notre objet – même si, vous l'avez compris, je suis convaincu de ne l'avoir pas, le moins du monde, quitté.

Voici le modèle que je propose pour tenter de comprendre ce qui entrave, ces temps-ci, la capacité d'un théâtre critique à faire entendre, à rendre productives ses propositions (pratiques, ses actions, ses *pragmata*). Disons que, pendant toute une période, plutôt longue (en gros, à partir du début du XX^{ème} siècle), une certaine culture critique, adossée à l'influence des politiques révolutionnaires, a développé une mise en question assez impitoyable de l'ordre (ou du désordre) du monde, de sa régie, des valeurs qui l'exprimaient ou le conduisaient, des pensées et des arts qui justifiaient sa perpétuation, et donc des modes de vie dans lesquels cet ensemble historique se rendait visible, et concret. La mise en question en était souvent dure, sans concessions, et inquiétait, dans la pensée comme dans les formes, une grande partie des modes de vie courants. Ce qu'on peut appeler un négativisme avait donc cours, dans le roman, les arts visuels, et aussi le théâtre¹⁰. L'important est de se souvenir de ce que ce négativisme n'était qu'une face d'un dispositif de culture. Il était indissociable d'une autre face, positive, dans laquelle s'affirmait la possibilité d'une autre régie du monde, d'autres formes de vie, d'un univers humain ou plus qu'humain qui assume des possibilités rénovées : justice, égalité, invention libre, coopération productive, amour ou fraternité (selon les langages), l'emportant sur la compétition et la haine. Cette affirmation pouvait être (il est vrai que c'était assez rare), explicitée ou bien rester discrète, sa référence n'était pas mise en doute, parce qu'elle entrait dans le contenu

¹⁰ Evidemment, la généalogie et l'analyse du phénomène est plus complexe que ce qui est proposé ici : car le négativisme artistique n'était pas *seulement* adossé à la culture d'inspiration révolutionnaire. Je simplifie, pour soumettre au débat un schéma de réflexion.

d'un terme où la jonction des deux faces était manifeste : celui de révolution. Un art ou une pensée révolutionnaires se définissaient, à la fois par une mise à bas sans ménagement de la culture dominante, mais aussi par un appel à d'autres formes de vie, hétérogènes, qui viendraient lui succéder.

J'ajoute à cela un plan, plus théorique, de cette remémoration. Car, au moins dans le marxisme inventif, la référence positive ne se faisait pas seulement comme évocation d'un futur meilleur, nécessairement douteux et flou – ce qu'on appelle d'un mot qui a tout envahi : utopies, se substituant à la pensée d'une révolution. Le positif était tenu pour visible, au sein du monde tel qu'il est, comme activité effective de forces déjà présentes, existantes et à l'œuvre. C'était ce que contenait, sous ses meilleures élaborations marxistes, le concept de prolétariat : dans son existence présente, effective, il donnait corps à une actualité du futur, par ses savoirs ouvriers, ses compétences de gestion, son intelligence collective, ses valeurs partagées. D'où une certaine culture de la vie ouvrière : qui ne se bornait pas à la peinture d'une misère, et donc à l'urgence éthique d'un changement, mais aussi à faire voir, au sein du monde à changer, le changement déjà en cours, le futur déjà présent. C'était, en économie, la socialisation, voire le socialisme, censément objectifs, déjà réalisés par le capital. Ou, dans la pensée de Marx reprise par Eisenstein, l'idée du communisme, non comme vision d'un futur mais comme mouvement réel du présent, ce qu'Eisenstein avait transposé, au cinéma, dans une formule somptueuse : le cinéma est le mouvement de l'art, comme le communisme est le mouvement du monde¹¹. La pensée du positif ne formait donc pas le versant utopique, fictionnel et rêveur de la culture révolutionnaire, mais valait comme investigation, étude du réel, quand même s'y montraient des trames hétérogènes à la régie dominante du monde.

Il s'est produit que l'affaîssement, voire la révocation de l'horizon révolutionnaire comme but pratique, concret, et comme dimension active du présent n'a pas eu pour effet le retour en grâce de l'état des choses, tel qu'il est. Tout au contraire, la pensée qui s'est crue légataire de l'héritage critique n'a pas ménagé sa charge furieuse contre les formes de vie les plus prégnantes. Soit : rien à y redire – sinon un certain aveuglement devant la vitalité. Mais c'est la face positive qui a disparu. Toute affirmation a été

¹¹ Pensée donc j'ai fait si souvent usage à l'époque de mes recherches sur Eisenstein (cf. *Le Pas*, 1991, réédité sur le site <http://denisguenoun.org> et accessible par le lien : <http://denisguenoun.org/oeuvres-en-ligne/>) que je n'en sais plus la référence exacte. Il me paraît vraisemblable qu'elle fût accessible dans l'ouvrage édité par François Albéra et Naoum Kleiman : S. M. Eisenstein, *Le Mouvement de l'art*, Cerf, 1986.

disqualifiée, réputée suspecte. Non seulement dans une stratégie clairement politique : toute alternative au capital, toute idée d'un autre principe du monde, étant censées fourrières de goulags futurs. Ce qui est bien pratique pour le CAC 40. Mais de façon plus sourde, la positivité elle-même, l'énonciation d'un quelconque horizon du « bien » se sont vus disqualifiés comme « moraux », et donc comme christiano-judaïco-passéistes. Seul le cynisme est moderne. Ce qui a eu pour résultat que la culture affichée comme critique, devenue toute négatrice, s'est pensée comme déploiement d'une destruction sans plus aucune entrave ni contrepartie. Il y aurait beaucoup à dire sur cet effacement du positif, et son lien évident avec l'effondrement sur eux-mêmes des régimes bureaucratiques post-staliniens (enfin, pas tous : il reste tout de même un petit milliard et demi d'humains qui les subissent encore). Beaucoup à dire parce que la pensée révolutionnaire, dans son immense majorité, portait sa critique durement contre ces régimes, et aspirait à les voir secoués par des révolutions à venir. Néanmoins l'effondrement sur leur socle a emporté, non seulement les appareils post-staliniens dans la culture et dans la politique, mais avec eux, en bonne part, l'idée de révolution. Reste le négativisme, absolu, sans frein, nouveau monarque divin de la culture.

Or – c'est à quoi je veux en venir –, cette évolution de la pensée critique rencontre, de façon paradoxale, les besoins et demandes du capital. Le capitalisme, dans sa phase présente, est essentiellement négateur. Le besoin qui l'anime est de nier tout ce qui existe pour appeler à son renouvellement marchand. Tout ce qui se produit, qui se présente, est soumis par lui à une formidable entreprise de profanation, de corrosion, que Marx avait déjà caractérisée dans une page célèbre du *Manifeste communiste*¹², et que l'analyse ultérieure du *Capital* confirme. C'est le processus de la *dévalorisation*, à tous les sens du mot, qui suscite, à un rythme violemment accéléré, l'obsolescence de tout, afin d'en proposer le renouvellement comme marchandisation permanente. Le capitalisme attaque et aspire à détruire toute positivité consistante, pour lui substituer une changeabilité comme dévalorisation monnayable. Le négativisme sans double positif, le négativisme seul occupant de la pensée ou du monde porte un nom : nihilisme. Dans sa phase présente, le capitalisme devient essentiellement nihiliste. Il dissout toute fidélité, toute insistance, toute position affirmatrice, au profit de la destruction intégrale de chaque valeur comme marchandise promise à l'extinction rapprochée. Dans ce contexte, la catastrophe survenue à la pensée critique tient en ce qu'elle a rejoint les

¹² K. Marx, F. Engels, *Manifeste du parti communiste*, éd. Champ libre 1983, pp. 31-32.

besoins et demandes du capital, s'est jointe à lui en de nouvelles noces macabres. Ce qui les unit est la négation globalisée, l'hypnose nihiliste. Leur jonction s'illustre dans la cote d'œuvres d'art, passées ou présentes, qui atteignent des sommets de valorisation financière, quand même tels artistes qu'elle négocie s'étaient vus, eux, pour leur puissance critique, proscrire ou maudire. Le négatif est la langue du vendable. Le cynisme est l'éthique du marché.

Il y a donc peu à s'étonner qu'il prescrive le nouveau conformisme esthétique, tel qu'il se véhicule, à travers des processus subtils et contradictoires, dans les marchés de l'art, les discours « critiques » de légitimation ou de délégitimation, et donc, au passage, dans la presse acquise (c'est-à-dire achetée) par de grands groupes financiers. Mais la presse n'est plus l'essentiel, on l'aura compris. Est en cause la possibilité de développer, dans l'action concrète, des formes créatives critiques et leur jonction de composants impurs. Amputées de leur position affirmatrice, les vues critiques se fondent dans le bain homogène de la négation, transformées par là en auxiliaires du nihilisme marchand. En sens inverse, cette hypothèse conduit à penser que, pour faire fonctionner, et frictionner, des éléments résistants au sein des arts en général et du théâtre en particulier, mieux vaudrait renouveler le modèle d'action et de pensée qu'on peut appeler, provisoirement, révolutionnaire, c'est-à-dire qui ne s'effraie pas de formuler, en mode positif, les régimes de normes qu'il entend substituer aux injonctions dominantes¹³. Et qui veut en chercher l'anticipation dans les pratiques vivantes du présent. C'est une condition pour que s'ouvrent des pages de reprises, qui rendent lisibles ces jointures d'éléments hétérogènes, et permettent de nouer des dialogues avec des forces d'anticipation. Si on leur cherchait des parrainages, de telles pratiques pourraient aisément s'autoriser de concepts deleuziens, et à travers eux de modèles spinozistes – mais aussi de beaucoup d'autres, dont la proximité avec eux viendrait peut-être à surprendre. Et si on trouve ce renouveau lointain, permettez-moi de suggérer que, dans le temps d'incroyable crise historique, historique où nous voilà plongés, le plus

¹³ [Au cours de la discussion, François Nicolas a formulé deux remarques, parmi plusieurs autres. D'une part que le concept de culture, d'art ou de pensée *critiques*, auquel il est fait référence à plusieurs reprises dans l'exposé, lui paraît désormais sans avenir, l'idée *critique* n'étant plus d'un grand secours pour qualifier les tâches présentes et futures. Ainsi, le concept programmatique d'hétérophonies lui semble plus affirmatif que critique. D'autre part, que l'opposition entre capitalisme et révolution lui semble moins féconde que celle qui confronte capitalisme et communisme. J'ai trouvé stimulantes ces deux différences de stratégie, terminologique et conceptuelle. Elles justifieraient une poursuite de cet échange.]

familier pourrait se trouver brusquement frappé de caducité, et le plus lointain s'avérer d'une ahurissante imminence.

Ce pourquoi je vous demandais d'excuser par avance ce propos directement, et donc un peu incongrûment, politique.

D.G., mars 2016