

GRM 8 (5/01/2008) – « Pour un théâtre matérialiste »
Armelle Talbot et Guillaume Sibertin-Blanc

Nous travaillons aujourd'hui principalement autour du texte d'Althusser, initialement paru dans *Esprit* en 1962, puis réédité en 1965 dans *Pour Marx* : « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht (*Notes sur un théâtre matérialiste*) ». Cet article est construit en deux temps.

- 1) Le premier temps propose l'examen d'une mise en scène singulière d'une pièce singulière, à savoir *El Nost Milan (les Pauvres Gens)*, pièce de Carlo Bertolazzi de 1893 montée par Giorgio Strehler au sein du Piccolo Teatro et jouée au Théâtre des Nations en 1962 – spectacle dont nous est d'emblée annoncé qu'il « nous jett[e] au cœur des problèmes de la dramaturgie moderne » (*PM*, p. 131) et qui permet effectivement de cerner, par vagues successives (le résumé de la pièce, la dissipation des malentendus qu'elle a suscités, l'élucidation de sa construction et de ses effets sur le public), ce qui constitue le cœur de tout l'article, c'est-à-dire « la structure de la dialectique à la cantonade ».
- 2) Le deuxième temps est consacré à Brecht et procède à une série d'élargissements. La structure de la dialectique à la cantonade, découverte dans *El Nost Milan*, correspondrait à la structure des grandes pièces de Brecht, ouvrant sur l'hypothèse de fond, posée page 143, qui érige cette structure en condition de possibilité d'un théâtre, voire de tout théâtre matérialiste : « Aussi je me demande si on ne peut tenir cette structure dissymétrique, décentrée, pour essentielle à toute tentative théâtrale de caractère matérialiste ». Dès lors, Althusser semble revenir à Brecht via différentes entrées (la dynamique de la structure latente de ses pièces, sa théorie de l'effet de distanciation et la critique des réductions dont elle fait l'objet, le rapport du spectateur au spectacle), entrées qui, certes, permettent de cerner la rupture opérée par le théâtre brechtien par rapport au théâtre classique, mais qui, de plus en plus ouvertement, posent l'exigence de tout théâtre matérialiste, à savoir lutter contre l'idéologie qui fonde le théâtre comme théâtre et qui fait reposer l'expérience spectatorielle sur « la reconnaissance immédiate de soi » (*PM*, p. 151).

Ajoutons d'emblée à ce résumé la nécessité d'en mettre en cause la belle charpente, laissant supposer un itinéraire linéaire nous menant sans heurt du particulier au général. De fait, la série d'élargissements évoqués ne laissent de se fonder sur l'expérience première que la représentation du Piccolo a permis de « vivre » et de « réfléchir », cette dernière offrant un pôle d'aimantation qui hante littéralement tout le texte et y fait régulièrement retour jusqu'à ce qu'Althusser, dans l'épilogue, mette en scène sa propre disparition comme auteur et impute l'ensemble de l'article au « discours muet » d'un spectacle continuant irrésistiblement sa trajectoire, en lui et malgré lui. Ce constat appelle deux remarques.

- La première concerne l'écriture de l'article : son organisation apparemment binaire et les innombrables plis qui la démontent et s'y enroulent, pourraient bien être envisagés comme un exercice scrupuleux de philosophie à la cantonade, se refusant, dans son style même, à avoir prise sur un objet pour laisser libre cours à une série, inachevée, de reprises et de déplacements dont le lecteur a la délicate charge d'approfondir le cheminement.

- La deuxième remarque concerne la place ici réservée à Brecht : parangon nécessairement attendu du théâtre matérialiste, Brecht n'arrive que dans un second temps, ce qui pourrait bien constituer pour Althusser une manière de déjouer la conscience de soi que les théorisations brechtiennes et la masse déjà consistante des commentaires qui s'y superposent seraient susceptibles de conférer à une pensée matérialiste du théâtre. Connaissant la force d'impact qu'eut en France la représentation de *Mère Courage et ses*

enfants en 1954 par le Berliner Ensemble et le point d’ancrage qu’elle fournit pour les rédacteurs de *Théâtre populaire*, officialisant dans leur fameux éditorial du n° 11 l’avènement tonitruant de « la révolution brechtienne »¹, il est difficile de ne pas considérer le spectacle du *Piccolo* et le statut spécifique qui lui est conféré dans l’article comme l’enjeu d’un décentrement permettant de substituer des coupures moins apparentes aux renversements proclamés. Le détour par cet autre que constitue la mise en scène singulière et mésestimée par la critique d’un auteur mineur qui est antérieur à la révolution brechtienne et dont la pièce pourrait bien dépasser les intentions, produit un effet de retardement salutaire pour percevoir, en Brecht et peut-être malgré lui, ce qui fait l’efficacité proprement agissante de son théâtre (étant entendu, pour Althusser, que cette efficacité ne se joue pas dans « les mots » et notamment dans ces apologues ou ces *songs* censés nous aider à « tirer la leçon » et dont Althusser ne désignera les limites que dans son article de 1968, « Sur Brecht et Marx », regrettant notamment le « côté *Aufklärer* » du dramaturge). Nous y reviendrons.

Si nous insistons sur ce point, c’est que l’enjeu, ici, réside précisément dans l’élaboration d’un concept de « critique immanente » qui déroge à ce que l’on peut attendre du réalisme socialiste défendu par le marxisme orthodoxe et qui récuse, dans le même temps, ce que l’on a pu reprocher au brechtisme, sinon à Brecht (didactisme, position d’extériorité et de surplomb de la salle sur la scène, homologie du théâtre et du procès...), autant d’avaries qui supposeraient que soit maintenue la conscience de soi du spectateur, fût-ce au profit d’un projet révolutionnaire². La réflexion théâtrale ici menée permet ainsi de revisiter un certain nombre de problèmes soulevés par la notion althussérienne d’idéologie, la conscience de soi et le centre illusoire qu’elle fournit constituant le point d’articulation essentiel entre critique esthétique et critique philosophique de l’idéologie dont ces deux types de discours sont

¹ Roland Barthes, « La révolution brechtienne » (1955), in Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2002, p. 134-135 : « Quoiqu’il en soit, il faut du moins marquer l’accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c’est-à-dire que le monde est maniable ; que l’art peut et doit intervenir dans l’histoire ; qu’il doit aujourd’hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire ; qu’il nous fait désormais un art de l’explication, et non plus seulement un art de l’expression ; que le théâtre doit aider résolument l’histoire en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; qu’enfin, il n’y a pas une “essence” de l’art éternel, mais que chaque société doit inventer l’art qui l’accouchera au mieux de sa propre délivrance ».

² Ici récusées par Althusser (notamment p. 148-149 où il s’en prend au partage supposé entre la scène, aveugle, et la salle, lucide), ces avaries seront au cœur de la critique du brechtisme menée dans les années 1970 et justifieront le privilège donné aux pièces de jeunesse de Brecht sur les pièces de la maturité et ce que Peter Stein appelle leur « *flip-flap dialectik* », « c’est-à-dire une dialectique qui avait l’air radicale, paradoxale, mais qui n’était que l’habillage d’une idéologie plus convenue » (Jean-Pierre Vincent, *Le Désordre des vivants*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 31). Il n’est d’ailleurs pas rare que soit alors convoquée, sur un mode inversé, la notion althussérienne de coupure : « En montant *La Noce chez les petits-bourgeois*, Vincent et Jourdheuil avaient eu l’idée de réactiver la lecture de Brecht sur un mode analogue à l’opération qu’Althusser avait tentée avec Marx mais en l’inversant pour ainsi dire. Pour Althusser il s’agissait de retourner les thèses du Marx du *Capital*, qui s’appuyaient sur le matérialisme historique et la critique de l’économie politique, contre les philosophes idéalistes, contre “le jeune Marx” aussi bien. Pour Vincent et Jourdheuil, il s’agissait de jouer le jeune Brecht contre le Brecht classique, joué, le Brecht qualifié, un peu hâtivement sans doute, d’anarchiste et de trublion, le Rimbaud munichois des années de jeunesse contre le Brecht des grandes pièces épiques » (Michel Deutsch, « Organiser le scandale. Entretien avec Michel Deutsch, Matthias Langhoff, Georges Banu et Denis Guénoun », in *Avec Brecht*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 1999, p. 92-93) ; « Tout comme je crois les *Manuscrits de 44* et la lecture de Hegel par Marx plus riches de conséquences marxistes que le *Capital*, je crois le jeune Brecht plus intéressant que le Brecht de la maturité, de la même façon et pour les mêmes raisons. *Baal* est la pièce la plus éminemment politique de toute l’œuvre de Brecht parce que le fait politique en est tellement absent qu’il est ce qui échappe le moins » (André Engel, « Baal à Strasbourg », *Théâtre/public*, n° 10, avril 1976, p. 17).

pourtant parties prenantes et dont ils doivent – au prix de quelles difficultés, de quelles tensions et de quelles résistances ? – tenter de s’arracher³.

I/ Mélodrame, drame, et structure de la dialectique à la cantonade

Venons à la première partie de l’article consacrée à *El Nost Milan*, dont on rappellera rapidement la construction : trois actes se déroulant en trois lieux distincts (une fête foraine, le soir ; une soupe populaire, à midi ; un dortoir public, au matin) et reproduisant, à chaque fois, la même structure – d’abord, la chronique des pauvres gens qui se distraient, mangent et se réveillent ; ensuite, le drame de Nina, de son père le Peppon et du mauvais garçon le Togasso : 1) Nina aime Rico, clown phthisique dont on apprendra bientôt la mort ; 2) le Togasso force Nina à l’embrasser, lui extorque de l’argent, puis se fait poignarder par le Peppon ; 3) le Peppon vient voir Nina pour lui annoncer son crime ; au lieu de la scène pathétique attendue, la jeune fille accuse son père de l’avoir trompée et lui déclare qu’elle va rejoindre le monde des « Messieurs » où elle vivra en se prostituant (ce que Bertolazzi traitera dans la deuxième partie de la pièce intitulée *Les Rupins* et que ne représente pas le spectacle du Piccolo). Nous suivrons ici l’argumentaire d’Althusser en traitant dans un premier temps le statut et la fonction du mélodrame dans la pièce, dans un deuxième temps la structure de la dialectique à la cantonade.

1. Statut et fonction du mélodrame dans la pièce de Bertolazzi – Portrait de Marx en jeune fille

D’abord, soulignons que le préambule de l’article et ses deux premières notes suggèrent chez une partie du public des résistances offrant un contrepoint étonnant au processus de « production d’une nouvelle conscience dans le spectateur » décrit avec lyrisme dans la conclusion. Les réactions de la critique théâtrale à la mise en scène de Strehler en 1962⁴ comme celles du public italien aux pièces de Bertolazzi à la fin du 19^{ème} siècle montrent une conscience spectatrice manifestement rétive au « devenir » par lequel le théâtre matérialiste est censé « mettre en mouvement l’immobile » (*PM*, p. 151). Le verre ne s’est pas brisé pour ce public resté fidèle à son goût et à ses illusions, regrettant un « vérisme » de mauvais aloi ou stigmatisant le mélodrame sans saisir le décentrement dont il fait l’objet : autrement dit, ce qui relève de la relativisation du mélodrame, de sa déficience structurelle, est imputé à la médiocrité de l’auteur ou aux maladroites du metteur en scène. Au niveau de la

³ Cf. Etienne Balibar, « Avant-propos pour la réédition de 1996 », *PM*, p. VIII-IX : La conception althussérienne de la structure « a pour contrepartie l’extraordinaire esquisse d’une critique de la catégorie anthropologique de “conscience”, en termes de structure de distanciation ou de dissociation des temps subjectifs, qui nous est proposée dans l’essai “Le ‘Piccolo’, Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)” : véritable centre géométrique et théorique du livre tout entier (mais qui y figure aussi comme une “lettre volée”, en ce sens que personne ne le lit comme tel, peut-être pour cette raison honteuse qu’il s’agit d’esthétique et de théâtre) ».

⁴ Sur la réception du spectacle, cf. Odette Aslan, « “El nost Milan” et la presse française », in *Les Voies de la création théâtrale*, n° 16, 1989, p. 283 : « Le premier soir, le spectacle est bien accueilli, mais le lendemain, les réactions de la presse sont mitigées. Dans leurs comptes rendus, les critiques, qui n’entendent pas le dialecte milanais, se raccrochent à la trame et au drame des “protagonistes”. Un texte paru dans le programme attirait pourtant l’attention sur le fait que le véritable protagoniste est le sous-prolétariat au sein duquel un tel drame pouvait naître, et que l’action ne progresse que par à coups, dans la présentation critique de la société du XIX^e siècle, aliénée et qui ne sait pas encore exprimer cette aliénation ». Ainsi, Georges Lermier, dans *Le Parisien libéré*, évoque « une pièce anachronique » et « une pitoyable histoire », Paul Morelle, dans *Libération*, mentionne « quelque chose de gris et de plat et de poussiéreux et d’insipide », « une vieille chanson éculée » : « Nous avons vu trop de bonnes et de mauvaises pièces sur ce thème de l’innocence séduite [...] pour que cette sorte de sensiblerie misérabiliste nous atteigne encore », aussi s’agit-il du « spectacle le plus terne, le plus conventionnel, le plus vieillot, le plus obscur, bref le plus mortellement ennuyeux du monde ».

réception, il semble donc que l'idéologie esthétique produise des effets de méconnaissance que les nouveaux usages du théâtre sont impuissants à déjouer⁵. Mais alors sous quelles conditions pourraient-ils bien la faire céder ? Entre les crispations immédiates que provoque la thématization explicite d'un discours matérialiste et les malentendus, sinon les aveuglements, sur lesquels butte la déconstruction formelle des catégories idéologiques qui fondent l'appréhension habituelle de l'œuvre d'art (un sujet-dramaturge, un sujet-metteur en scène, un sujet-spectateur), comment susciter le premier pas qui conduit à l'arrachement idéologique ? Pourquoi ça marche sur Althusser et pas sur les critiques professionnels de *Libération* et du *Parisien-Libéré*⁶ ? S'il suffit, pour se déprendre de ces malentendus, « d'avoir "vécu" le spectacle, ou de réfléchir à son économie » (*PM*, p. 133), formule bipolaire intrigante, qu'est-ce qui explique qu'une part du public, non seulement se dispense de la réflexion, mais surtout *résiste* à « vivre » un spectacle dont Althusser nous explique qu'il a précisément le mérite de ne pas exiger le surplomb analytique pour faire « percevoir » son sens profond ? Ce hiatus qui clive la salle et qui paraît irréductible à un partage entre public bourgeois et public populaire, est d'ailleurs d'autant plus surprenant qu'il n'y a manifestement pas opposition ici entre les attentes mélodramatiques de la critique et les stratégies déceptives du spectacle, mais que l'une et l'autre semblent avoir en partage une même distance vis-à-vis de ce genre : « Ceux qui renaient ce grief [« Sans intérêt : mélodrame » pour paraphraser les termes qui ouvrent l'article sur Cremonini] pouvaient simplement découvrir dans la pièce la critique qu'ils voulaient lui adresser de la salle » (*PM*, p. 134). Pour l'heure, cette question restera en suspens, mais nous y reviendrons.

Venons-en au genre mélodramatique et au sort qui lui est réservé dans *El Nost Milan*. D'abord synonyme de drame chanté, le mélodrame désigne une forme spécifique de drame populaire qui a connu un énorme succès pendant la première partie du 19^{ème} siècle et dont les œuvres de Pixérécourt ont fixé les codes (*Victor ou L'Enfant de la forêt* en 1799, *Cælia ou L'Enfant du mystère* en 1800). Ce genre se caractérise par son esthétique de l'effet, effet

⁵ On notera que l'article d'Althusser sur Cremonini commence également par l'exposition d'un malentendu et l'article d'emblée aux effets généraux de l'idéologie esthétique : « Comme je me trouvais dans la salle de la Biennale de Venise où Cremonini exposait d'admirables toiles, deux Français entrèrent, jetèrent un bref regard, et prirent la porte, l'un disant à l'autre : "Sans intérêt : expressionnisme !" Depuis, il m'est advenu de retrouver le même mot sous la plume de la critique d'art. Appliqué à Cremonini, le terme d'expressionnisme est l'indice frappant d'un malentendu. Après tout, c'est le malentendu de tout jugement critique (et donc de toute esthétique), qui n'est que le commentaire, même théorique, de la *consommation* esthétique : le malentendu dominant de la critique d'art contemporaine, qui, lorsqu'elle n'habille pas son "jugement" dans l'ésotérisme d'un vocabulaire où les complices d'une méconnaissance ne communiquent que leur complicité, lorsqu'elle consent à parler un langage nu, découvre à chacun qu'elle n'est qu'une branche de la dégustation, c'est-à-dire de la gastronomie. Pour "voir" Cremonini, et surtout pour parler de ce qu'il fait voir, il faut abandonner les catégories de l'esthétique de la consommation [...]. L'esthétique de la consommation et l'esthétique de la création ne sont qu'une seule et même esthétique : elles reposent toutes deux sur les mêmes catégories idéologiques de base : 1. la catégorie de *sujet*, créateur ou consommateur (producteur d'une "œuvre", producteur d'un jugement esthétique), dotés des attributs de la subjectivité (liberté, projet, acte de création et de jugement, besoin esthétique, etc.) ; 2. la catégorie d'*objet* (les "objets" représentés, figurés dans l'œuvre, l'œuvre comme objet, produit ou consommé). La subjectivité de la création n'est ainsi que le reflet en miroir (et ce reflet est l'idéologie esthétique même) de la subjectivité de la consommation » – Louis Althusser, « Cremonini, peintre de l'abstrait » (1966), in *Ecrits philosophiques et politiques*, Paris, Paris, Livre de Poche, t. 2, 1997, p. 595-596.

⁶ A ce sujet, voir les retours de Brecht sur ses pièces et sur les malentendus qu'elles ont suscités tant est forte la tentation de l'identification : « Les spectateurs de 1949 et des années suivantes ne voyaient pas les crimes de Courage, sa coopération, sa volonté de participer aux gains du commerce de la guerre ; ils ne voyaient que son échec, ses souffrances. Et c'est ainsi qu'ils regardaient la guerre de Hitler, à laquelle ils avaient coopéré : ç'avait été une mauvaise guerre et à présent ils souffraient. Bref, cela se passait comme l'écrivain de pièces le leur avait prophétisé. La guerre leur apporterait non seulement des souffrances, mais aussi l'incapacité d'apprendre de la guerre. » – Bertolt Brecht, « Remarques sur des pièces et des représentations », in *Ecrits sur le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur et Edith Winckler, Paris, L'Arche, 1979, p. 460.

spectaculaire et terrifiant des décors et des machineries lorsque sont représentés tempêtes ou incendies, effet pathétique et larmoyant provoqué par la mise en scène hyperbolique de l'innocence persécutée. Se donnant comme double mission de divertir et d'édifier, il repose sur une intrigue manichéenne et des personnages stéréotypés : victimes d'un traître multipliant complots, chantages et mensonges, les personnages vertueux sont voués au malheur, les fiançailles rompues, les enfants chassés, la famille dispersée, jusqu'à ce que la vérité soit révélée, le méchant démasqué, la vertu récompensée, le crime puni et l'ordre restauré. Si le public bourgeois n'a pas toujours « joué les dégoûtés » face à ce genre qui attire toutes les classes sociales dans les théâtres du boulevard du Temple, c'est néanmoins à l'adresse du peuple que la morale bourgeoise s'expose ici, comme le souligne Althusser dans la note 4 de l'article. « Le Mélodrame sera toujours un moyen d'instruction pour le peuple, parce qu'au moins ce genre-là est à sa portée » explique ainsi Pixérécourt, à quoi Charles Nodier, préfaçant le *Théâtre choisi* du dramaturge, ajoute que « le crime n'a jamais été plus rare, surtout dans les classes inférieures », que lorsque le genre était à son sommet :

« Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l'histoire. Tout le monde avait été acteur dans cette pièce sanglante, tout le monde avait été ou soldat, ou révolutionnaire, ou proscrit. A ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour à l'ordre les avait sevrés. Il leur fallait des conspirations, des cachots, des échafauds, des champs de batailles, de la poudre et du sang ; les malheurs non mérités de la grandeur et de la gloire, les manœuvres insidieuses des traîtres, le dévouement périlleux des gens de bien. Il fallait leur rappeler dans un thème toujours nouveau de contexture, toujours uniforme de résultats, cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions : que même ici bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. Et qu'on n'aille pas s'y tromper ! ce n'était pas peu de chose que le mélodrame ! c'était la moralité de la révolution. [...]

Le confessionnal était muré, la chaire était vide, la tribune politique ne retentissait que de paradoxes dangereux, la théorie des intérêts matériels avait remplacé l'idée de toute autre destination. Où les hommes seraient-ils allés puiser des enseignements propres à les diriger dans les anxiétés toujours renaissantes de la vie, si ce n'eût été au mélodrame ? »⁷

Le « système de charités préventives » qu'évoque Althusser lorsqu'il mentionne l'invention du mythe mélodramatique par la bourgeoisie et pour le peuple apparaît ici clairement⁸. Genre indissociable du contexte post-révolutionnaire qui l'a vu naître, le mélodrame s'adosse au champ des luttes pour en purger les énergies et lui substituer l'immuable combat du Bien

⁷ Charles Nodier, « Introduction », in René Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, vol. 1, Nantes, édition de l'auteur, 1843, p. VII-IX.

⁸ Sur le mélodrame, cf. Anne Ubersfeld, « Mélodrame », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997, p. 450-456 : « Dans le spectacle qu'offre le mélodrame, les conflits sont résorbés et comme phagocytés : il n'y a pas de véritable problème politique, moral ou social, et tout le monde adopte en définitive un système des valeurs identiques : le Traître se nomme lui-même "scélérat" et "coquin". [...] En réalité, le mal est toujours le fait du Traître ; c'est sa perversité qui produit les désastres à quoi s'ajoutent, parce que le spectaculaire est la règle, les catastrophes naturelles [...]. Le mal dû aux égarements de la nature se combine ainsi avec celui qui naît de la perversité du méchant. Pris en tenailles, entre l'un et l'autre, le mal historique et l'injustice sociale ne trouvent pas leur place. Enfin, le mal dont le Traître est la cause se voit nécessairement désamorçé et racheté par le héros aidé de la divine Providence. [...] Le Traître est toujours puni, même s'il est trop tard pour ses victimes. Ainsi, le dénouement de la fable se caractérise par la récupération du passé et l'expulsion du Méchant ; l'ordre se rétablit, la famille dispersée se ressoude, le père triomphe et retrouve ses honneurs et privilèges. Parce qu'il fige le temps dans un passé irrémédiable, le mélodrame est le contraire d'un drame historique. D'où la facilité avec laquelle il peut se plier à l'unité de temps, le seul processus qu'il connaît étant le retour à l'ordre ».

contre le Mal, combat dont on nous rappelle d'ailleurs régulièrement qu'il fait « peu de cas de la fortune et de la naissance », honneur et probité constituant « les seuls titres » dont peuvent se parer les personnages (*Victor...*). Le genre émerge donc au lendemain du « plus grand drame de l'histoire », et c'est cette scène historique dont la scène mélodramatique, à titre de placebo cathartique, doit assurer le refoulement.

Or *El Nost Milan* permet précisément de rendre sensible la coexistence de ces différentes scènes censées s'exclure et d'opérer, partant, la critique du mélodrame, genre déjà entré en désuétude et fréquemment décrié à l'époque où Bertolazzi écrit la pièce. L'élément le plus évident et le plus tardif d'une telle critique réside dans le dénouement et le règlement de comptes au cours duquel Nina donne simultanément congé à son père et aux illusions dont il l'a nourrie depuis l'enfance. La prise d'écart par rapport à la structure restauratrice du mélodrame apparaît ici en pleine lumière : après l'éviction du Méchant exemplairement incarné par le Togasso, la fable devrait exiger la reconstitution du duo familial à la faveur d'un ordre non seulement rétabli mais aussi renforcé par le spectacle des menaces qui ont pesé sur lui et la restitution du patriarcat dans ses prérogatives. Or de cet effet de clôture confortable, qui fait du *happy end* le clou idéologique de toute fable, Nina ne veut pas, récusant d'un même geste la morale du père et le monde mélodramatique dans lequel il l'a emprisonnée : « C'est ta faute ! Tu m'as élevée sans me dire ce qu'on était. [...] Qu'est-ce que je pourrais faire d'autre ? Peux-tu me le dire si tu en es capable ? Toi qui gueules contre les richards tout en continuant d'avaloir des couleuvres ! (*D'une voix agressive* :) Vous n'avez jamais été capables de prendre votre part ! tu aurais dû penser à ta fille, autrefois, et lui donner une vie moins misérable. Résultat ? Je m'arrange comme je peux »⁹. Pour n'apparaître qu'*in extremis*, un tel déplacement est fondamental et oblige à reconsidérer rétrospectivement toute la pièce. Serait-elle exclusivement centrée sur le trio constitué par le Père, la Jeune Fille et le Méchant, puissions-nous être tentés, par la force de l'habitude, d'opérer un tel centrage en dépit de la pièce elle-même, le congé donné au père, bénéficiaire symbolique de toute la tradition théâtrale bourgeoise, implique son retournement. Perdant le statut moteur qui lui est généralement dévolu en tant que fauteur de troubles, le Méchant n'est plus que le révélateur d'un désordre antérieur à son surgissement de sorte que la bifurcation de l'intrigue constitue un moyen flagrant de déplacer le drame, de mettre au jour la présence d'un drame latent dont le drame manifeste n'est guère que le symptôme, et d'ouvrir la scène sur un ailleurs que la figure de l'intrus ne permet plus de circonscrire.

Notons qu'Ibsen ne procède pas autrement dans *Maison de poupée* : si nous changeons de classe sociale d'une pièce à l'autre, on observe un transfert similaire du champ conflictuel. Alors que Krogstad a opéré sa conversion vertueuse, qu'il a renoncé à faire chanter le couple Helmer en menaçant de dénoncer l'emprunt que Nora a illégalement contracté et que toutes les conditions semblent réunies pour que soit restaurée l'harmonie conjugale, Nora s'en prend *in extremis* à son mari, transgressant non seulement les conventions sociales qui interdisent à une épouse et à une mère d'abandonner son foyer, mais aussi les conventions esthétiques d'une dramaturgie coupée du réel et dont le dénouement devrait normalement entériner l'autosuffisance. Au retournement de situation superficiellement basé sur le chantage de l'odieux trouble-fête, se superposent de profonds dysfonctionnements fondés sur des rapports de force socio-sexuels que cristallise la question de l'emprunt (« une épouse ne peut pas emprunter sans l'accord de son mari »¹⁰ : telle est la condition structurelle de possibilité de

⁹ Carlo Bertolazzi, *El Nost Milan*, cité in Bernard Dort, « L'illusion de la vie quotidienne » (1962), *Théâtre public. Essais de critique*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 295.

¹⁰ Henrik Ibsen, *Maison de poupée* (1879), trad. fr. Terje Sinding, in *Les Douze dernières pièces*, vol. 1, Paris, Imprimerie Nationale, coll. « Le Spectateur français », 1990, p. 181.

l'avènement du drame sous la figure individualisée du Méchant, dont l'intervention postule l'inégalité économique et juridique des sexes, la dissimule en même temps qu'elle la met au jour). « J'ai compris que je vivais depuis huit ans avec un étranger »¹¹ explicitera Nora, pour Torvald et pour elle-même, lors du règlement de comptes final, faisant apparaître une figure d'intrus inattendue qui scelle le caractère illusoire du bonheur domestique qui a pourtant motivé toutes les actions jusqu'ici engagées et qui motive le départ de Nora pour le monde réel, hors-scène, « de l'autre côté » (« Je sais bien que les gens te donneront raison, Torvald, et qu'on trouve ces idées-là dans les livres. Mais je ne peux plus me contenter de ce que disent les gens et de ce qu'on trouve dans les livres. Je dois réfléchir toute seule, et essayer d'y voir clair. [...] Il faut que je sache qui a raison, la société ou moi »¹²).

Qu'il s'agisse de la bourgeoise Nora ou de la populaire Nina, le dénouement non conclusif des deux pièces ouvre sur un arrachement qui est aussi l'indice d'un commencement. Elles ne rompent pas seulement avec le père et le mari, mais avec l'univers qu'ils incarnent, univers apparemment sans dehors dans lequel elles ont été cantonnées, dont elles étaient parties prenantes et qui, au terme d'une révolution copernicienne, apparaît désormais à sa juste place, aux marges du monde réel. De fait, le père de Nina n'est pas simplement une figure typique du genre mélodramatique : *il est ce genre lui-même*, « la figure même du mélodrame » (*PM*, p. 134). Lorsque Nina le rejette, c'est donc le mélodrame lui-même qu'elle repousse : c'est cette pièce de théâtre dans les rapports de laquelle son personnage était pris, qu'elle abandonne. Il est impossible ici de ne pas voir dans la trajectoire existentielle de Nina un analogue dramatique de la trajectoire théorique de Marx s'affranchissant de « l'idéologie allemande ». Certes, l'idéologie allemande, pour le jeune Marx, est prise dans la forme de la philosophie (et spécifiquement de l'idéalisme hégélien), tandis que l'idéologie, pour la jeune Nina, est prise dans la forme du drame (et spécifiquement

¹¹ *Ibid.*, p. 270.

¹² *Ibid.*, p. 267-268. L'investigation sur le mélodrame et les différents avatars de sa « critique immanente » gagnerait peut-être à faire un détour par le cinéma. On songe ici au film bien nommé de Douglas Sirk, *Imitation of life* (*Le Mirage de la vie* – 1959), mélodrame retors qui se clôt sur le spectacle de la famille – blanche – recomposée après l'enterrement – l'éviction ? – du seul personnage noir du film (Annie). Objet de déni chez le personnage principal prônant l'égalité « en droit » des hommes (Lora), la ségrégation raciale est surdéterminante et se meut en principe de mise en scène (de fait, la focalisation de l'intrigue sur le personnage de Lora s'avère hautement ségrégative, comme le montrent de nombreux cadrages qui maintiennent ostensiblement Annie à l'arrière-plan, voire la laissent dans le hors-champ, à l'exception très ironique de la séquence de l'enterrement). Si les deux femmes vivent sous le même toit et partagent les temps de vaches maigres (1^{ère} partie) et de vaches grasses (2^{ème} partie), la mise en scène maintient entre elles d'insurmontables frontières tributaires du traitement cinématographique dont elles font l'objet. Certes, la ségrégation raciale est aussi l'enjeu d'un conflit explicite entre la mère qui accepte le sort que Dieu lui réserve et la fille qui doit la renier si elle veut se faire passer pour blanche, mais ce conflit est insoluble à l'échelle intersubjective : « C'est cruel, mais on peut les comprendre toutes les deux, toutes les deux ont également raison, et personne ne pourra jamais les aider. A moins que nous ne changions le monde. Alors nous avons tous pleuré dans la salle. Parce qu'il est si difficile de changer le monde. Puis, aux obsèques d'Annie, tout le monde se retrouve, ils font pendant quelques instants comme si tout était okay. Et ce "faire-comme-si", à l'occasion, leur fait encore faire les mêmes conneries, parce qu'ils se doutent bien, en vérité, de ce qu'ils désirent, mais ils se dépêchent ensuite de l'oublier » ; « Aucun des protagonistes ne prend conscience que tout, pensées, désirs et rêves naissent exactement dans la réalité sociale ou sont manipulés par celle-ci. Je ne connais aucun film qui ait formulé cet aspect de façon aussi nette et aussi désespérée » – Rainer Werner Fassbinder, « Mirage de la vie. Sur les films de Douglas Sirk » (1971), in *Les Films libèrent la tête*, trad. fr. Jean-François Poirier, Paris, L'Arche, 1984, p. 30 et p. 28. La caméra adopte le point de vue idéologique des personnages qui, tous, acceptent comme une évidence le fait que les Noirs ne puissent occuper que des seconds rôles : actrice qui, à force d'ambition, est parvenue à passer du second rôle au premier, Lora ne s'intéresse à Annie qu'en tant que faire-valoir et s'étonne logiquement, sur son lit de mort, qu'elle ait des amis autres qu'elle ; Annie, elle, se conforme avec zèle à sa place de subordonnée quand Sarah Jane s'y refuse et comprend très bien qu'il lui faut passer pour blanche si elle veut s'en sortir. Cela étant dit, la caméra adopte ce point de vue avec une telle ostentation qu'elle le montre et, ce faisant, en produit la critique.

du mélodrame populaire). Mais cette différence permet précisément d'approfondir l'analogie : de même que la trajectoire de Marx comprend une critique non seulement de l'idéologie, mais aussi de la conception idéaliste de la critique de l'idéologie (par exemple en terme de « renversement » des rapports entre les « idées » et la « réalité »), de même la trajectoire de Nina comprend une critique non seulement des valeurs défendues par le mélodrame, mais aussi de la forme mélodramatique dans laquelle elle est déterminée à vivre ses conditions d'existence. Voilà pourquoi Althusser lui-même invite à voir dans le personnage de Nina une figure de la *coupure*, un support dramatique incarnant ce moment théorique de la rupture avec le monde de l'idéologie et de l'accès au « monde réel » :

« Lorsque Nina se heurte à son père, lorsqu'elle le renvoie dans la nuit avec ses rêves, c'est à la fois avec la conscience mélodramatique de son père et avec sa "dialectique" qu'elle rompt. C'en est fini pour elle de ses mythes et des conflits qu'ils déchaînent. Père, conscience, dialectique, elle jette tout par-dessus bord, et elle franchit le seuil de l'autre monde, comme pour montrer que c'est là-bas que les choses se passent, là-bas que tout commence, que tout a déjà commencé, non seulement la misère de ce pauvre monde, mais aussi les illusions dérisoires de sa conscience. [...] Lorsque Nina franchit la porte qui la sépare du jour, elle ne sait encore ce que sera sa vie, qu'elle perdra peut-être. Nous savons du moins, nous, qu'elle part pour le vrai monde, qui sauf erreur, est celui de l'argent, mais aussi celui qui produit la misère et impose à la misère jusqu'à sa conscience du "drame". Marx ne disait pas autre chose quand il révoquait la fausse dialectique de la conscience, même populaire, pour passer à l'expérience et à l'étude de l'autre monde : celui du Capital » (*PM*, p. 140-141).

C'est dire que la critique du monde mélodramatique dont Nina est le support montre la même chose que la critique de l'idéalisme hégélien : ni l'une ni l'autre ne peut procéder par un simple remaniement des éléments de l'idéologie dans laquelle une pensée et une existence sont d'abord prises, remaniement qui en conserverait les présupposés ou la problématique sous-jacente. Cette coupure exige en effet un changement complet de présupposés, l'élaboration de problèmes radicalement nouveaux et d'une nouvelle manière de poser les problèmes, qu'ils soient théoriques ou existentiels. C'est dire aussi que cette sortie du monde de la conscience idéologique n'est pas elle-même le résultat d'un mouvement de la conscience, fût-il « dialectique » – et c'est pourquoi il faut souligner le caractère non-conscient de la coupure :

« Nina elle-même qui est pour nous la rupture et le commencement, et la promesse d'un autre monde et d'une autre conscience, ne sait pas ce qu'elle fait. Ici, vraiment, on peut dire, à juste titre, que la conscience est en retard, – car même aveugle encore, c'est une conscience qui vise enfin un monde réel » (*PM*, p. 142 ; cf. également p. 140-141).

Nous retrouvons ainsi cette thèse essentielle à tout le travail d'Althusser sur Marx effectué à partir des années soixante : on ne peut passer par transformation continue de la dialectique de la conscience (que l'idéalisme hégélien n'a fait que transfigurer ou sublimer dans la forme de l'empirisme spéculatif) à la dialectique matérialiste. Un tel passage s'opère nécessairement par rupture, passage discontinu d'une problématique idéologique à une *tout autre* problématique, d'une structure théorique (non-scientifique) à une tout autre structure théorique (scientifique), sans que l'on puisse aucunement faire correspondre à ce passage une conscience qui lui serait adéquate, sans que l'on puisse comprendre ce passage comme la conscience de soi d'une vérité qui aurait été auparavant simplement obscure parce qu'« inversée » ou insuffisamment développée.

C'est pourquoi le mouvement critique opéré par *El Nost Milan* ne peut pas être réduit à l'évolution subjective de Nina prenant progressivement conscience de ses conditions réelles

d'existence au fil d'une histoire dont il faut rappeler que la pièce ne lui consacre guère qu'un cinquième de son texte. De fait, les motivations subjectives ou les « raisons » qui l'amènent à sa brusque « prise de conscience » restent obscures au niveau des données manifestes du drame (dialogues et actions). Bien plus, si « prise de conscience » il y a, celle-ci n'apparaît nullement comme une péripétie ou un « moment » du drame mais, à la bordure extrême de ce dernier, comme ce qui exclut le personnage du drame, ou plutôt, ce qui congédie le drame lui-même au profit d'une aventure du dehors, non représentée, l'entrée de Nina dans le « monde réel », celui du Milan de la fin du 19^{ème} siècle, ville en pleine transformation industrielle, où l'argent ne dissimule pas son empire croissant sur les vies et sur les corps (sur le corps même de Nina que vendra celle-ci). C'est donc, non pas dans le personnage ou la conscience de Nina ou du point de vue de sa subjectivité, mais dans la structure complexe de la pièce elle-même (dont la composante mélodramatique n'est justement qu'une composante, prise dans des rapports déterminés avec d'autres), que réside l'opération critique effectuée par la pièce de Bertolazzi et exhaussée par la mise en scène de Strehler.

2. La structure temporelle de la dialectique à la cantonade

Quelle est donc cette structure qui atteste dans la pièce la critique des éléments mélodramatiques qu'elle contient ? C'est une structure *fondamentalement temporelle*, qui procède à la dissociation interne de deux temps. Avant que le père, figure tutélaire du genre mélodramatique et de son appareil idéologique, ne soit explicitement récusé au profit du hors-scène où se joue le monde réel, la construction de la pièce se charge d'ores et déjà d'acculer près des coulisses la trame où notre trio se trouve engagé. De fait, l'« histoire-éclair » qui confronte les trois seuls protagonistes nettement individualisés de la pièce ne survient jamais qu'après un « long piétinement » où rien ne se passe – inaugurant chaque acte par une temporalité vide, étale, sans relief ni conflit, où la masse indistincte et instable des pauvres gens échangent, sur un mode choral, quelques répliques discontinues, vont et viennent, se rencontrent et se dispersent, attendent et mangent en silence... Renforcée par Strehler qui a fusionné les deuxième et troisième actes de la pièce en quatre actes de Bertolazzi, cette organisation rigoureuse juxtapose « le temps de la chronique » et « le temps du drame » (PM, p. 137) : non seulement elle se refuse à les articuler, mais elle exhibe leur hétérogénéité pour fonder la structure même de la pièce, « longue ligne grise qui aurait les soubresauts d'une mèche » selon les termes de Strehler.

Le drame, dès lors, ne se joue plus qu'à la cantonade, selon une expression qui désigne précisément les coulisses dans le vocabulaire théâtral (« parler à la cantonade » se référant à l'origine aux répliques adressées à un personnage supposé se trouver dans les coulisses). Expression dont on précisera qu'Althusser y tient suffisamment pour la solliciter dans une note de la première édition de *Lire le Capital*¹³ dans laquelle il cite cet article de 1962 et pour la réutiliser dans l'article qu'il consacra en 1966 au peintre Cremonini¹⁴. Abordant cette structure de la dialectique à la cantonade, Althusser mêle indistinctement le drame et le mélodrame. Passant d'un genre dramatique spécifique au genre dramatique lui-

¹³ Cf. LC, p. 647 : « Dans un article sur Bertolazzi, Brecht, à propos justement du théâtre, j'avais cru pouvoir avancer l'expression de "dialectique à la cantonade" pour rendre compte des effets d'une "structure latente", qui agissait en sa présence même comme une "absence" ». Cette note 39 apparaissait initialement dans le passage consacré à la *Darstellung*, « concept épistémologique-clé de toute la théorie marxiste de la valeur, et qui a précisément pour objet de désigner ce mode de présence de la structure dans ses effets » (*ibid.*, p. 404-405).

¹⁴ Cf. Louis Althusser, « Cremonini, peintre de l'abstrait », art. cité, p. 602-603 : « Cremonini ne peut jamais peindre de cercle sans peindre en même temps, à la cantonade, c'est-à-dire à côté et à distance du cercle, mais en même temps que lui, et près de lui, ce qui récuse sa loi, et "figure" l'efficacité d'une autre loi, absente en personne : les grandes verticales ».

même (le drame désignant moins ici une sous-espèce contemporaine du mélodrame que le théâtre tout entier), Althusser prépare l'élargissement de la deuxième partie de l'article et l'agrégation corrélatrice de la dialectique dramatique et de la dialectique de la conscience, un théâtre matérialiste exigeant de les déplacer l'une et l'autre, en somme de lutter contre l'idéologie qui fonde le théâtre comme théâtre – lutte structurelle qui s'attaque à la forme théâtrale elle-même et excède la contestation thématique de l'idéologie promue par le mélodrame ou le drame bourgeois du 19^{ème} siècle, que les critiques les plus conservateurs de 1962 ou d'aujourd'hui s'accorderont pour traiter avec ironie tant le message y est désormais repérable comme message et cesse, partant, de fonctionner comme idéologie. Cette agrégation de la dialectique dramatique et de la dialectique de la conscience, rappelons que Hegel se charge lui-même, dans son *Esthétique*, de l'opérer lorsqu'il place le poème dramatique au sommet de sa hiérarchie des genres :

« La poésie lyrique est à l'opposé de l'épique. Elle a pour contenu le subjectif, le monde intérieur, l'âme agitée par des sentiments et qui, au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression. [...] Le troisième genre [à savoir le genre dramatique] réunit les deux précédents [épique et lyrique], pour former une nouvelle totalité qui comporte un déroulement objectif et nous fait assister en même temps au jaillissement des événements de l'intériorité individuelle, si bien que l'objectif se présente comme inséparable du sujet, tandis que le subjectif, par sa réalisation extérieure et la manière dont il est perçu, fait apparaître les passions qui l'animent comme étant un effet direct et nécessaire de ce que le sujet est et fait. »¹⁵

C'est donc une nouvelle fois la dialectique hégélienne qui est visée dans ce « temps mû du dedans par une force irrésistible et produisant lui-même son contenu », dialectique sans dehors et sans altérité qui ne trouve de résolution qu'à la condition expresse d'ignorer la réalité à laquelle elle s'adosse, autrement dit qui ne peut fonctionner à plein régime que dans la mesure où elle tourne à vide. Ainsi, le drame est perpétuellement différé, ses éclairs ne jaillissent que sur le coin de la scène pour être aussitôt refoulés au début de l'acte suivant jusqu'à ce que Nina consomme enfin la rupture d'ores et déjà inscrite dans la structure clivée de la pièce.

A quoi tient dès lors l'efficacité critique de cette structure dissociée ? En fait, cette efficacité se confond avec cette dissociation même, c'est-à-dire avec le non-rapport qu'elle rend sensible entre les deux systèmes dissymétriques qu'elle fait coexister. Autrement dit, l'efficace structurale, ici, c'est l'absence d'efficacité de l'un de ces systèmes sur l'autre, l'absence d'incidence du drame sur le peuple : la dialectique dramatique qui se noue dans le

¹⁵ Hegel, *Esthétique*, trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, Champs-Flammarion, IV, 1979, p. 94-95. Notons la publication, en 1956, de la *Théorie du drame moderne* par Peter Szondi. Adoptant une perspective socio-esthétique, Szondi diagnostique la « crise » du drame vers la fin du dix-neuvième siècle et l'enracine dans la contradiction qui oppose la forme dramatique traditionnelle et les nouveaux contenus qu'elle se propose. Voué à la représentation de relations interpersonnelles qui se déploient dans un pur présent sans autre extériorité que ce que l'action donne à voir et le dialogue à entendre, le drame tel que Szondi le définit après Hegel, est grevé par l'intrusion de thèmes qui renvoient aux rapports problématiques que l'homme entretient désormais avec le monde et remettent radicalement en cause ses principes formels. Objectivation des subjectivités dans l'action, le drame dans sa forme absolue réside tout entier dans ce qu'il manifeste : « L'homme n'entrait dans le drame, pourrait-on dire, que dans sa relation à autrui. La sphère de l'"inter" lui apparaissait comme la sphère essentielle de son existence ; la liberté et le lien, la volonté et la décision ses principales déterminations. Le "lieu" où il parvenait à se réaliser dramatiquement, c'était l'acte de décider. Cette décision en faveur du monde des relations à autrui révélait son être intérieur et le rendait présent dans le drame. Mais sa décision d'agir rapportait à lui ce monde relationnel, lui permettant alors d'accéder à la réalisation dramatique. Tout ce qui était en deçà ou au-delà de cet acte devait rester étranger au drame : l'inexprimable aussi bien que l'expression, l'âme fermée sur elle-même comme l'idée déjà aliénée du sujet. Et surtout ce qui ne s'exprime pas, le monde des choses, quand il n'entrait pas dans les rapports interhumains » – Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), trad. fr. Sibylle Muller, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, pp. 13-14.

trio ne *mobilise* rien, n'entraîne rien dans le réel qu'elle a précisément besoin d'ignorer pour se déployer et dont elle ne révèle que l'impuissance et l'immobilité persistantes. C'est en ce sens qu'Althusser peut voir dans cet effet structural la « critique d'une conscience par une existence ». Critique à laquelle il faut d'emblée associer la réciproque (même si Althusser ne la souligne pas outre mesure), à savoir la critique d'une existence par cette pseudo-dialectique dramatique. Nous voulons dire que si l'on se place du point de vue du tout de la structure, alors le soubresaut mélodramatique apparaît comme le mythe idéologique *de* ce sous-prolétariat lui-même ; la pseudo-action dramatique, comme la seule chose qui puisse avoir le sens d'une « action » *pour* ce sous-prolétariat ; la pseudo-précipitation dramatique, comme la seule chose qui puisse avoir valeur d'événement dans ce monde où il ne se passe rien, bien plus, où le moindre conflit naissant est collectivement étouffé « dans le néant » *pour* qu'il ne s'y passe rien ; la pseudo-nécessité dramatique enfin (le fameux *fatum* mélodramatique qui voue la vertueuse à être bafouée, mais aussi le méchant à être châtié et l'ordre restauré), comme l'idéalisation de cette idéologie populaire suspendue aux espoirs de la loterie.

« BIGETTA. – Qu'est-ce qui nous manque à nous ? Rien. Nous sommes de pauvres bougres, ça c'est vrai. Mais ici, à la cantine, on mange pour quelques sous ; si on est mis à la porte de chez soi, on a tous les asiles de nuit qu'on veut ; quand on est malade, y a l'hôpital. Le gouvernement nous a même octroyé une loterie pour qu'on puisse vivre d'espoir. Que me faut-il de plus ? Vive Milan ! La première ville du monde ! »¹⁶

La dialectique à la cantonade ne mène donc pas simplement la critique de la conscience mélodramatique par « l'existence » du sous-prolétariat (de la superstructure par l'infrastructure, du mythe par la réalité, de la fausse loi du cœur par la vraie loi du monde). Elle engage la confrontation de deux consciences pareillement illusoires et pareillement réelles, à la fois disjointes et solidaires, leur étanchéité permettant leur critique réciproque et en appelant à une « autre scène » qui reste interdite à la représentation parce qu'elle est radicalement irréprésentable. Sans le « drame manifeste » qui se joue aux marges de la chronique, on ne percevrait sans doute pas le « drame latent » du sous-prolétariat, son anonymat, son silence, ses balbutiements. Sans l'histoire-éclair du trio, on ne percevrait pas l'absence de l'Histoire qui grève le temps du peuple, son impuissance vécue dans ce temps vide et cette attente vaine qui n'est autre que *son* idéologie, c'est-à-dire la manière dont il vit ses conditions d'existence (son mythe et sa conscience de soi), tandis que résonnent en contrepoint, d'un hors scène plus lointain que la dérisoire cantonade mélodramatique, les sirènes des usines en construction dans le Milan industriel naissant. (On pourra d'ailleurs discuter sur cette base de la conception somme toute épiphannique qu'Althusser semble se faire de la trajectoire du personnage de Nina, qui certes change de milieu, mais dont la « révolte romantique » paraît tout aussi illusoire que « l'acquiescement naturaliste » des « pauvres gens », comme le souligne Dort dans l'article qu'il a consacré au spectacle).

II/ Retour sur Brecht

1. Esthétique et idéologie I : l'esthétique de la conscience de soi

Comment l'analyse de la mise en scène de Strehler se répercute-t-elle sur la lecture de Brecht ? Notons d'emblée qu'Althusser, suggérant la pertinence de la structure de la dialectique à la cantonade pour comprendre la structure des « grandes pièces » de Brecht, prend résolument le parti d'un Brecht non didactique, d'un Brecht qui ne se contente pas de

¹⁶ Carlo Bertolazzi, *El Nost Milan*, cité in Bernard Dort, « L'illusion de la vie quotidienne », art. cité, p. 293.

substituer au héros traditionnel l'Histoire – avec un grand H – comme nouveau sujet ou nouveau centre du drame. En mentionnant *Mère Courage* et *La Vie de Galilée*, Althusser nous renvoie au contraire aux pièces de Brecht qui conservent explicitement l'histoire à l'arrière-plan d'un drame qui ne s'y articule pas, qui en reste séparé, donnant à voir dans cette séparation même l'aveuglement du personnage « central ». Barthes avait déjà perçu quelques années auparavant cet écart du brechtisme par rapport à un théâtre historique qui, au nom de la science matérialiste, aurait à charge de représenter et de rendre intelligible l'ensemble des rapports sociaux propres à une époque donnée :

« Presque toutes les pièces de Brecht sont situées dans l'Histoire [...], et pourtant aucune n'est une pièce "historique". [...] Par exemple, *Mère Courage* se passe pendant la guerre de Trente Ans, mais la guerre de Trente Ans n'est pas le sujet de *Mère Courage* ; Brecht n'y expose pas largement les intérêts historiques et sociaux engagés dans ce conflit européen ; ces intérêts ne sont jamais travestis ou irréalisés : ils sont là, mais dans la mesure précisément où ils ne sont pas compris par Mère Courage. Et nous, spectateurs, nous voyons bien que Mère Courage ne les comprend pas, mais, pour le détail nous n'en savons guère plus qu'elle : on ne nous fait aucun cours là-dessus. On voit que le théâtre de Brecht n'est pas un théâtre d'historien, même marxiste : c'est un théâtre qui invite, oblige à l'explication, mais qui ne la donne pas, c'est un théâtre qui provoque l'Histoire, mais qui ne la divulgue pas [...]. C'est sans doute cette situation intermédiaire qui fait que Brecht est si souvent reçu avec ambiguïté : son théâtre paraît trop esthétique au militant et trop engagé à l'esthète ; et c'est normal, puisque son point d'application exact, c'est cette zone étroite où le dramaturge *donne à voir un aveuglement.* »¹⁷

Qu'en est-il par exemple de *La Vie de Galilée*, pièce qui, « plus que tout autre », relève de la structure dissymétrique-critique selon Althusser. En quoi consiste l'aveuglement de Galilée, cette figure de la lucidité scientifique à laquelle Althusser compare souvent la coupure marxienne du matérialisme historique ? En quoi cet emblème du décentrement de l'« archè terre » est-il montré dans la pièce de Brecht comme vivant encore ce décentrement sous la forme illusoire de la conscience centrée ? C'est que Galilée substitue à la terre, centre illusoire du système des astres, un autre centre, la raison humaine elle-même, et la toute-puissance du vrai, dont le déploiement autonome suffirait à l'imposer, à travers la dialectique de la conscience savante rythmée par les erreurs, les obstacles et les preuves qui les surmontent. Par où Galilée reste aveugle aux rapports de pouvoir qui vivent, s'entretiennent et se reproduisent de l'ignorance, tout comme aux rapports sociaux et politiques qui conditionnent matériellement ses recherches (on apprend dès le début de la pièce qu'il les

¹⁷ Roland Barthes, « Brecht, Marx et l'Histoire » (1957), in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points/Essais », 2002, p. 229-233. L'idée d'un théâtre historique marxiste se fonde ici sur les deux lettres écrites par Marx et Engels à Ferdinand Lassalle : « Marx et Engels ont donné, en passant, leur point de vue sur le théâtre historique, à l'occasion d'une pièce que Ferdinand Lassalle leur avait soumise en 1859 ; il s'agissait d'une tragédie historique, *Franz von Sickingen*, dont le sujet était le soulèvement de la chevalerie allemande contre les princes, deux ans avant la guerre des Paysans (en 1522). Sans se donner le mot, dans deux lettres parallèles, Marx et Engels critiquaient amicalement Lassalle : en dépit de ses intentions, sa tragédie ne représentait pas la distribution réelle des forces sociales, princes, Eglise, petite noblesse appauvrie, paysans. La critique de Marx et Engels, occasionnelle, ne constitue pas un programme théorique pour l'art socialiste ; mais il est certain qu'à leurs yeux, et quelle qu'en soit la forme, le théâtre doit rendre un compte exact, complet de la réalité historique dans son fondement même : l'auteur dramatique doit porter à la scène une Histoire entièrement intelligible, et c'est au niveau de cette compréhension que doit se situer son principal ressort : il faut expliquer sur le théâtre les rapports sociaux avec la même vérité, le même *réalisme* profond que Balzac, par exemple, a mis dans ses romans. Je n'ai pas lu le *Sickingen* de Lassalle (j'imagine l'œuvre plutôt indigeste), mais il est certain que le théâtre de Brecht, qui doit tant au marxisme (il est juste de dire aussi que le marxisme doit beaucoup à Brecht), n'accomplit pas expressément l'idée marxienne du théâtre historique. Certes, chez Brecht, les masses sociales sont toujours exactement situées : grosse bourgeoisie terrienne, capitalistes, clergé, ouvriers, petites gens, marchands, personnel militaire et paysannerie dans toutes leurs variétés. Mais le théâtre de Brecht ne se donne jamais comme l'explication ouvertement historique des conflits de classe ; ses personnages appartiennent tous à une classe déterminée, mais on ne peut pas dire qu'ils la représentent comme le pion d'un échiquier ou le signe d'une algèbre historique ».

finance en monnayant ses découvertes au profit du développement de l'artillerie et de la force militaire de Venise, tout comme Mère Courage monnaie ses couvertures pour survivre dans la guerre et vivre de cette guerre qui fait mourir ses enfants). De la sorte, la pièce toute entière montre un drame, mais à la cantonade, celui d'une conscience savante qui se vit intensément comme soumise à l'épreuve du négatif – des illusions de la conscience religieuse – qu'il lui revient de surmonter par ses propres forces. Son ami Segredo, dont les vues sur les rapports de forces dans les autorités de Venise et de Florence sont fines, aura juste le temps de prévenir Galilée, mais en vain : « Galilée, je te vois engagé sur un chemin terrible. C'est la nuit du malheur, celle où l'homme voit la vérité. Et l'heure de l'aveuglement, celle où il croit en la raison humaine [...]. Comment les puissants pourraient-ils laisser courir en liberté quelqu'un qui sait la vérité, ne serait-ce qu'une vérité touchant les astres les plus éloignés ! Penses-tu que le pape entendra ta vérité quand tu dis qu'il se trompe, sans pour autant entendre qu'il se trompe ? Crois-tu qu'il inscrira tout simplement dans son journal : 10 janvier 1610, ciel aboli ? Comment peux-tu vouloir quitter cette République, la vérité dans la poche, pour te jeter dans les pièges des princes et des moines, ta lunette à la main ? Toi si méfiant dans ta science, tu es crédule comme un enfant pour tout ce qui te semble faciliter sa pratique » (scène 3, p. 40). Ce n'est pourtant pas le personnage de Segredo qui porte la voix de la critique des illusions de la conscience galiléenne, et qui serait ainsi l'anticipation sur scène de la prise de conscience qui devrait s'opérer dans la salle. Segredo du reste disparaîtra dès la fin de cette scène, sans avoir été entendu. C'est, si l'on suit Althusser, la structure dissociée de la pièce même, qui disjoint le temps non-dramatique, étale, des puissances politiques et religieuses, et le temps dramatique de la conscience galiléenne qui s'éprouve dans la dialectique interne de son impatiente recherche du vrai. Aussi remarquera-t-on que Galilée, pourtant centre apparent de la pièce, n'y figure que dans une marge paradoxale, toujours « à côté » : il reste « *sur le côté, seul* » (scène 6), à l'écart de la salle du Collegium Romanum lorsqu'en hors scène s'y réunissent les astronomes du Vatican pour examiner ses résultats ; c'est encore après coup, à la cantonade, que Galilée apprend, au détour d'une conversation d'astronomie aux allures mondaines lors d'un bal dans la résidence du cardinal Bellarmine à Rome, que ses découvertes sont mises à l'index par le Saint-Office. De sorte que jamais Galilée n'a prise ni ne semble même soupçonner les rapports de forces réels, politiques et idéologiques, qui sous-tendent l'espace du savoir dont il se fait le sujet et la conscience lucide, dans un rapport spéculaire que la scène 4 illustre particulièrement nettement. Visité par un philosophe et un mathématicien florentins, Galilée les prie avec insistance de simplement regarder dans la lunette pour constater *de visu* la présence de satellites autour de Jupiter invalidant le calcul des mouvements astraux fondés sur le système ptoléméen. – Ce que les deux visiteurs se gardent bien de faire en réclamant au préalable une *disputatio* en bonne et due forme sur la possibilité même du phénomène en question compte tenu des textes canoniques d'Aristote. Par quoi ceux-ci témoignent sans doute de leur aveuglement, mais tout autant Galilée qui ne « croit qu'en la raison », comme il s'acharne à le répéter, et partant ne laisse de croire qu'il suffit de « regarder » dans le télescope pour transformer la conscience savante, et de transformer la conscience savante pour que s'impose la vérité scientifique sur cette terre devenue mobile et tournante. L'illusion de Galilée n'est pas extérieure à la rationalité scientifique ; elle en est la méconnaissance spécifique, ou plutôt la méconnaissance qui double la croyance de Galilée que la vérité enfin découverte n'a besoin que d'être *reconnue*. « Mais ces messieurs n'auraient eu vraiment qu'à regarder par cet instrument ! », s'exclame-t-il enfin, dépité (sc. 4, p. 53). Cette illusion, c'est ce télescope lui-même, véritable centre conscientiel de la pièce, à la lunette duquel l'œil de Galilée reste imperturbablement rivé, mais qui demeure lui-même invariablement tourné vers le ciel.

Cela dit, il ne peut s'agir d'« appliquer » simplement aux grandes pièces de Brecht la structure critique de la dialectique à la cantonade. Il s'agit bien plutôt d'approfondir les enjeux du repérage d'une telle structure en identifiant plus précisément la nature de son efficacité critique, et sa portée. Et c'est précisément ce que fait Althusser, nous allons le voir, en proposant de comprendre la fameuse notion brechtienne de « distanciation » (*Verfremdung*) comme cette structure elle-même : par quoi *la distanciation devient chez lui strictement synonyme de « critique »*. A condition d'être rigoureusement défini, l'effet de distanciation, c'est l'opération critique en personne, « la critique en acte » (*PM*, p. 151), ce qu'Althusser appelle précisément, nous l'avons déjà évoqué, une « critique immanente »¹⁸, c'est-à-dire une critique qui n'est pas une position particulière de la conscience (d'indignation, de contestation, etc.) vis-à-vis de ce qu'elle reconnaît comme « réalité », mais l'efficace d'une structure spécifique, cette dynamique structurale précisément repérée dans *El Nost Milan*. Seulement cette dynamique de décentrement (cette structure dissociée articulant en les maintenant disjointes deux formes temporelles hétérogènes, non communicantes, sans rapport dialectique) effectuée à présent la critique, non seulement des illusions de la conscience de tel ou tel personnage de la pièce (par ex. Nina), mais des illusions de la conscience spectatrice elle-même, et ce – voici le point nouveau introduit dans la deuxième partie de l'article de LA – parce qu'elle mène plus fondamentalement la critique de la *forme même de la conscience comme détermination formelle de la représentation scénique elle-même*.

Tâchons de préciser une première fois le sens de cet approfondissement. Ce que l'on observe à travers la rethématisation althussérienne du *Verfremdungseffekt* brechtien, c'est que la question de la critique des illusions de la conscience du personnage (question qui dominait la première partie de l'article) se redouble pour ainsi dire, et se réfléchit dans la question de la critique des illusions de la conscience du spectateur. Or le point absolument fondamental est le suivant : il s'agit en réalité dans les deux cas, dit LA, « du même problème » (*PM*, p. 148). Plus précisément : le point de vue structural (le dégagement de la structure latente de la dialectique à la cantonade, et de sa dynamique immanente de *décentrement*) permet de cerner l'unité (elle-même sous-jacente) de ces deux problèmes, en rompant avec le schème du rapport sujet-objet (ou sujet-sujet) dans lequel on envisage spontanément le rapport du spectateur à la pièce. Comment soutenir une telle rupture ? En montrant, comme le fait Althusser, que la pièce n'est rien d'autre que la conscience du spectateur elle-même (*PM*, p. 151), et que, partant, le problème de l'efficace d'une pièce théâtrale sur cette conscience ne se pose ni en termes d'action d'un objet (pièce) sur un sujet (spectateur), ni en termes,

¹⁸ La même année que l'article sur Bertolazzi et Brecht, en 1962, Deleuze introduisait lui aussi, dans *Nietzsche et la philosophie*, une notion de « critique immanente », dont la philosophie transcendantale kantienne aurait la première posée l'exigence tout en en trahissant cependant aussitôt la radicalité : exigence réclamant une critique qui ne devait pas être « une critique de la raison par le sentiment, par l'expérience, par une instance extérieure quelle qu'elle fût », et qui ne devait pas non plus être extérieure à la raison ou « ne devait pas chercher dans la raison des erreurs venues d'ailleurs, corps, sens ou passions, mais des illusions provenant de la raison comme telle » – bref, une critique de la raison n'invoquant nulle puissance et nulle valeur transcendant notre pouvoir de connaître et les facultés qui en conditionnent le déploiement ; mais trahison de cette exigence en prétendant faire mener cette critique par la raison elle-même, et en instaurant ainsi un « tribunal de la raison » où cette dernière serait à la fois juge et partie, jugée et jugeante, l'accusé et le tribunal lui-même (*Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, p. 104). Disons qu'Althusser, bien qu'il s'oriente dans une voie différente, soumet à la même invalidation tout programme de critique de la conscience qui conserverait la conscience elle-même comme l'instance chargée d'effectuer cette critique d'elle-même (la fameuse « autocritique »...). « Ce ne sont pas les mots qui, en dernier ressort effectuent cette critique, ce sont les rapports et les non-rapports internes de forces entre les éléments de la structure de la pièce » (*PM*, p. 143). Et un théâtre réellement critique, c'est-à-dire matérialiste, aurait alors pour signe distinctif et pour contenu positif de mettre en œuvre une critique immanente conçue comme opération ou dynamique structurale (et non comme position particulière de la conscience vis-à-vis de « la réalité »).

dialogique ou psychologique, d'intersubjectivité (sujet personnage-sujet spectateur), mais doit être posé en termes de dynamique d'une structure latente qui intervient, non seulement dans les rapports scéniques entre personnages, non seulement dans la conscience du spectateur, mais dans cette identité tacite même entre pièce et spectateur (et qui, en y intervenant, parvient à la contester et à la défaire). La question est alors : qu'est-ce qui fonde cette identité tacite ? Rien d'autre que *la forme même de la conscience de soi*. Qu'est-ce à dire ? Que veut dire Althusser quand il dit que « Brecht a bouleversé la problématique du théâtre classique, – lorsqu'il a renoncé à thématiser sous la forme d'une conscience de soi le sens et les implications d'une pièce » (*PM*, p. 144) ? Il faut entendre ici par conscience de soi à la fois l'effet commun de tout appareil idéologique (l'effet de l'interpellation) et le principe d'une esthétique, c'est-à-dire le principe de règles formelles de pratiques artistiques. Dans le domaine du théâtre, Althusser évoque par exemple les règles d'unité de temps, de lieu et d'action du théâtre classique, en tant que ces unités sont subordonnées à, et mises au service de la conscience de soi d'un personnage central dans laquelle vient se réfléchir la totalité de sens de la situation dramatique (ce personnage, suivant la conception hégélienne, s'extériorisant dans cette situation objective). C'est toutefois moins l'esthétique « classique », comme type historiquement déterminé, qui nous paraît ici visée, qu'un classicisme en art comme dimension permanente du rapport d'une pratique artistique à la société de son temps (le classicisme de chaque époque). Car plus que ces trois unités, dont on sait qu'elles furent l'objet dès le début d'usages librement créateurs, importe la possibilité toujours maintenue de réfléchir et de recueillir une totalité de sens dans la transparence d'une conscience, fût-ce à travers la prolifération des actions, des temps et des lieux (solution drame romantique), fût-ce même une conscience de soi déplacée de la scène où se débattent des créatures irrémisiblement aveugles vers la salle où le spectateur est censé tirer la leçon, juger, prendre conscience de lui-même en prenant conscience des illusions qui hantent les personnages : « On vous donne *Mère Courage*. À elle de jouer. À vous de juger. Sur la scène la figure de l'aveuglement, – dans le fauteuil la figure de la lucidité, conduite à la conscience par deux heures d'inconscience » (*PM*, p. 148). Or si la conscience de soi apparaît ici comme une détermination formelle simultanément idéologique et esthétique (l'effet de l'interpellation idéologique et la condition formelle d'une pratique artistique inscrite dans son temps), alors on comprend pourquoi Althusser y voit la condition formelle, suivant une formule étonnante, d'une « esthétique de l'idéologie » elle-même (*PM*, p. 145). Bien sûr, l'idéologie n'a pas seulement une forme mais aussi une matière, des contenus historiquement variables, à savoir des thèmes, des significations et des valeurs, morales, religieuses, politiques, esthétiques, qui constituent « les mythes “familiers”, “bien connus” et transparents dans lesquels se reconnaît (et non pas : se connaît) une société ou un siècle » (*PM*, p. 144), c'est-à-dire par lesquels cette société prend conscience d'elle-même (de ses nécessités, de ses urgences, de ses conflits). Ainsi, la conscience de soi est précisément la *forme* qui correspond essentiellement à ces contenus ou à cette matière idéologique commune (et commune à la scène et à la salle) ; et pour autant que cette conscience transparente à elle-même n'est pas seulement psychologique mais esthétique, les pratiques artistiques qui s'ordonnent à cette forme de la conscience de soi (qui ont besoin de s'y ordonner nécessairement pour véhiculer les mythes idéologiques du temps) sont de véritables instruments idéologiques de reproduction des rapports sociaux. Pour ce qui nous intéresse spécifiquement aujourd'hui : *l'institution théâtrale y trouve sa détermination précise comme Appareil Idéologique d'Etat*.

Nous allons préciser plus avant cette thèse en reprenant l'examen de la *Verfremdung* brechtienne, mais on mesure déjà d'emblée les nouveaux enjeux théoriques qui doivent se déployer à ce nouveau niveau. Il ne s'agit plus seulement d'établir un rapport simplement analogique entre la critique des illusions de la conscience à laquelle procède la pièce de

Bertolazzi et la critique marxienne de la dialectique de la conscience ; il s'agit désormais d'ouvrir un véritable programme théorique qui concerne à la fois la théorie esthétique (singulièrement la théorie du théâtre) et la théorie de l'idéologie (singulièrement le problème du rapport entre esthétique et idéologie). Et c'est de surcroît en fonction de ces deux questionnements que pourra être adéquatement posé, au point précis de leur jonction, le problème de l'effet de la pratique théâtrale sur la « conscience spectatrice », et partant, du rôle et du pouvoir d'un théâtre matérialiste dans la lutte idéologique.

2. Esthétique et idéologie II : reconnaissance, dispositif idéologico-dramatique, Verfremdungseffekt

L'examen de la *Verfremdung* brechtienne est en premier lieu un examen critique de deux de ses interprétations usuelles qui forment en fait un obstacle épistémologique à ce programme théorique : a/ une *interprétation psychologique* de la distanciation, qui aurait pour objectif de s'opposer à « l'identification », ce dernier terme étant censé rendre compte adéquatement du type de rapport commandant fondamentalement le rapport entre le spectateur et la pièce, entre la salle et la scène (ce rapport étant alors lui-même conçu comme purement psychologique) ; b/ une *interprétation purement technique* de la distanciation, conçue comme procédé de mise en scène, de direction et de jeu d'acteur (« bannissement de tout "effet" dans le jeu des acteurs, de tout lyrisme et de tout "pathos" ; jeu "en fresque" ; austérité de la mise en scène, comme pour effacer tout relief accrochant l'œil (cf. les couleurs de terre sombre et cendre de *Mère Courage*) ; lumière "plate" : panneaux-commentaires pour fixer l'esprit du lecteur sur le contexte extérieur de la conjoncture (la réalité), etc. », *PM*, p. 146-147). Que ces deux interprétations soient solidaires, on le voit immédiatement ; mais quelle solidarité ? Une solidarité disons pragmatique, l'interprétation psychologique se plaçant du point de vue de la réception ou du type d'effet produit sur le spectateur, l'interprétation technique se plaçant du point de vue des moyens de jeu et de scène pour produire cet effet psychologique. En fait, pour Althusser, ces deux interprétations sont bien solidaires, mais à l'intérieur d'un dispositif idéologique que l'on peut appeler une *idéologie esthétique-dramatique*, qui se donne dans ces deux interprétations comme une évidence, et non comme l'indice ou le symptôme d'un problème théorique concernant la nature du rapport entre la pratique théâtrale et l'idéologie. Formulons autrement cette thèse que nous allons préciser. Ces deux interprétations, leur distinction, et la conception pragmatique de leur rapport, trouvent leur fondement commun dans une reconnaissance justement idéologique du théâtre, à savoir : une reconnaissance *qui est en même temps une méconnaissance* des conditions de possibilité tant matérielles qu'idéologiques du théâtre, c'est-à-dire du rapport entre l'institution théâtrale et la société dans laquelle elle s'inscrit, et donc aussi du rapport entre l'institution théâtrale et l'élément idéologique dans lequel cette institution est, peu ou prou, *toujours prise* – bien plus, sans lequel elle serait *purement et simplement impossible*. C'est cette précompréhension idéologique du théâtre qui justement s'exprime tout en se dissimulant dans la distinction des conceptions psychologique et technique de la *Verfremdung* et dans la conception simplement pragmatique de leur rapport (au sens, encore une fois, où nous n'aurions affaire qu'à des procédés techniques requis pour causer des effets psychologiques). Cela revient à dire que ces conceptions de la distanciation fonctionnent bien comme de véritables obstacles épistémologiques, bloquant la position même du problème théorique de première importance : le problème du rapport entre esthétique et idéologie dans la pratique théâtrale. Dès lors, la réinterprétation *structurale* de la distanciation brechtienne doit nécessairement s'approfondir en deux sens simultanément, contre son interprétation psychologique et contre son interprétation technique, de manière à repenser tant les opérations réelles comprises par cette notion que la nature de ses effets, et ce faisant, de rendre compte

du caractère idéologique, à la fois réducteur et mystificateur, de ses interprétations psychologique et technique. (Ce n'est somme toute que l'exigence minimale de toute critique matérialiste : ne pas se contenter de critiquer un contenu quelconque pour lui-même, sans se donner les moyens – théoriques et pratiques – de connaître et d'agir sur les conditions qui causent ou déterminent ce contenu, et qui permettent donc simultanément d'en rendre compte et de le transformer).

a/ Pour critiquer l'interprétation psychologique de la distanciation, il faut critiquer la compréhension psychologique qui la sous-tend du rapport entre scène et spectateurs en termes d'identification. Althusser se garde de refuser toute pertinence au « concept psychologique, et plus précisément, analytique » de l'identification, pas plus qu'aux autres notions telles la « projection » ou la « sublimation », et cette pertinence relative doit faire accepter « l'efficacité de processus psychologiques dans le spectateur assis devant la scène » (*PM*, p. 149). Ce qu'il conteste, c'est le psychologisme auquel conduit une simple psychanalyse appliquée, c'est-à-dire la simple application de concepts forgés pour décrire, analyser et intervenir dans « des situations psychologiques contrôlées », à la conduite spécifique et complexe qu'est celle d'un « spectateur-qui-assiste-à-une-représentation » (*ibid.*). Conduite complexe en effet, dans la mesure où elle est une conduite indissociablement sociale, esthétique et idéologique, corrélative d'une forme sociale de conscience elle-même indissociablement esthétique et idéologique, et non seulement psychologique. Cela signifie – et c'est là l'ouverture d'un programme théorique – qu'il revient à l'analyse de cette forme de conscience spécifique (esthétique-idéologique) telle qu'elle est engagée dans la conduite du spectateur-qui-assiste-à-une-représentation-théâtrale, de rendre compte de la manière dont interviennent ou dont sont déclenchés tels mécanismes psychologiques (selon quels facteurs, selon quelle nécessité etc.). Or de ce point de vue, l'identification psychologique cesse de faire problème dès lors que l'on identifie le mécanisme non-psychologique qui détermine cette identification psychologique : ce mécanisme *constitutif de l'idéologique* que nous avons évoqué la dernière fois avec le dispositif de l'interpellation, de la *reconnaissance-méconnaissance* produisant un effet « sujet centré » qui lui-même conditionne tous les jeux de l'identification :

« Avant de s'identifier (psychologiquement) au héros, la conscience spectatrice en effet se reconnaît dans le contenu idéologique de la pièce, et dans les formes propres à ce contenu. Avant d'être l'occasion d'une identification (à soi sous les espèces d'un Autre), le spectacle est, fondamentalement, l'occasion d'une reconnaissance culturelle et idéologique. Cette reconnaissance de soi suppose, au principe, une identité essentielle (qui rend possibles, en tant que psychologiques, les processus d'identification psychologique eux-mêmes) : celle qui unit les spectateurs et les acteurs assemblés en un même lieu, pour un même soir. Oui, nous sommes d'abord unis par cette institution qu'est le spectacle, mais plus profondément unis par les mêmes mythes, par les mêmes thèmes, qui nous gouvernent sans notre aveu, par là même idéologie spontanément vécue » (*PM*, p. 149-150).

Il n'y a pas d'identification psychologique sans une *reconnaissance* idéologique qui constitue la forme même de la conscience de soi, et qui fait en retour de l'idéologique (nous avons insisté là dessus lors des deux dernières séances) ce par quoi peut être vécue une identité d'une conscience et d'un « monde ». Autrement dit, l'idéologique est le système des représentations, habitus incorporés, affects, significations et valeurs vécues dans des comportements et des manières de percevoir, des fantasmes et des rêves, des espoirs et des renoncements, qui *constituent* (et non déforment ou dissimulent) l'appartenance d'une conscience à un monde qu'elle reconnaît comme *son* monde et où elle se reconnaît elle-même comme un centre stable, une identité subjective présente à elle-même dans la présence à soi du monde : « Qu'est-ce que l'idéologie d'une société ou d'un temps, sinon la conscience de soi de cette société ou de ce temps, c'est-à-dire une matière immédiate qui implique, recherche, et naturellement trouve spontanément sa forme dans la figure de la conscience de

soi vivant la totalité de son monde dans la transparence de ses propres mythes » (*PM*, p. 145). Mais alors, si l'on accepte cette définition matérielle de l'idéologique (le système des mythes qui structurent notre rapport vécu à nos conditions d'existence) et la détermination formelle qui lui correspond (la conscience de soi comme forme générale de la reconnaissance), on ne peut reculer devant la thèse qui en découle :

« Nous partageons bien la même histoire, – et c'est par là que tout commence. C'est pourquoi, dès le principe, nous sommes nous-mêmes, par avance, la pièce même, – et qu'importe alors que nous en connaissions l'issue, puisqu'elle ne débouchera jamais que sur nous-mêmes, c'est-à-dire encore sur notre monde. C'est pourquoi, dès le départ, et avant même qu'il se pose, le faux problème de l'identification est résolu par la réalité de la reconnaissance » (*PM*, p. 151).

Voici la thèse qui s'impose, dès lors que l'on dissout le faux problème de l'identification psychologique qui faisait obstacle à la position du vrai problème du rapport entre les spectateurs et la pièce : *le théâtre est fondamentalement idéologique* ; il est, dans son institution et ses pratiques, *toujours idéologique*, idéologique « dès le départ » ou « dès le principe » puisqu'il trouve dans le rapport de reconnaissance-méconnaissance qui détermine la forme idéologique-sociale de toute conscience sa condition de possibilité même. Mais c'est peut-être aussi la raison de son intérêt propre et la marque de sa spécificité dans le système des arts : car cela signifie que la pratique théâtrale a en propre de ne pouvoir être critique et matérialiste, c'est-à-dire critique de l'idéologie dans laquelle elle est prise, qu'en se retournant contre sa propre condition de possibilité et en s'efforçant de la contester, de la déjouer ou de la déplacer de l'intérieur de son propre dispositif dramaturgique – bref, une pratique qui ne peut devenir matérialiste et critique qu'au bord d'elle-même, au plus près de son impossibilité, au plus près de la dissipation de toute théâtralité et de la liquidation de son rapport cardinal : le rapport spéculaire spectateur-acteur. Qu'il y ait là une exigence particulièrement difficile, c'est ce que l'on doit mesurer, pour finir, tant du point de vue dramaturgique et scénique (c'est la difficulté de la « distanciation » brechtienne elle-même quand on cesse de la cantonner dans une acception de simple ficelle technique) que du point de vue de l'expérience critique de la conscience spectatrice.

b/ La critique de l'interprétation psychologique de la *Verfremdung* se répercute immédiatement sur son interprétation technique. Pas plus qu'il n'y a d'identification psychologique sans une *reconnaissance* idéologique, il n'y a de technique par soi, ou indépendamment de structures pratiques qui déterminent ce qui, dans un agencement collectif donné, prend le sens et la valeur d'usage d'une technique¹⁹. Cela signifie qu'il faut comprendre la distanciation brechtienne, non comme une technique isolée ni comme un réservoir de ficelles de théâtre disparates, mais bien comme un système de pratiques. Celui-ci, bien sûr, s'effectue et s'actualise dans et par des techniques précises (par ex. la technique de jeu d'acteur dit du « Non-pas-mais »), mais dans la mesure seulement où ces innovations techniques « sont toujours liées à une conception d'ensemble de la mise en scène, elle-même liée à une conception du sujet, elle-même liée à une conception du rapport scène-public, acteur-public, elle-même liée à une conception du rapport théâtre-histoire, elle-même liée à une conception philosophique » (« Sur Brecht et Marx », *EPP II*, p. 565), et en dernière instance, dans la mesure où la pratique théâtrale qui mobilise ces techniques intervient directement *dans* la structure idéologico-esthétique du théâtre, et nommément, dans le rapport fondamental de cette structure qu'est le rapport de *reconnaissance-méconnaissance*. Concrètement, LA énumèrera en 1968, dans son article « Sur Brecht et Marx », les différentes

¹⁹ « Il n'y a pas de technique toute nue : une technique est toujours insérée dans une pratique, elle est toujours la technique d'une pratique. L[es] révolution[s] de Brecht dans la technique théâtrale doivent être comprises comme des effets d'une révolution dans la *pratique* théâtrale » (« Sur Brecht et Marx », *EPP II*, p. 565).

composantes de ce système de pratiques de distanciation, de *décentrement* de l'esthétique centrée de la conscience de soi, ou comme il le dit alors, de « *déplacement (spostamento)* » ou d'« effet de *décalage* » :

« 1. Il faut d'abord *déplacer le théâtre par rapport à l'idéologie du théâtre qui existe dans la tête des spectateurs*. Pour cela il faut "montrer" que le théâtre est du théâtre, seulement du théâtre, et pas la vie. [...] Il faut montrer qu'il y a entre la salle et la scène un vide, une distance. Il faut montrer cette distance *sur la scène elle-même*. [...]

2. Il faut ensuite *déplacer la conception de la pièce* par rapport à la conception traditionnelle. [...] Ce déplacement consiste essentiellement à décentrer la pièce, à éviter que la pièce ait la forme de la représentation spontanée que le public se fait de la vie, des conflits, du drame et de sa solution. On peut résumer ce déplacement en prenant un exemple tout à fait symbolique, et en disant que la pièce ne doit pas avoir son centre en elle-même, mais hors d'elle-même, ou qu'il ne doit plus y avoir de héros dans la pièce, qu'il ne doit plus y avoir dans la pièce de grande scène où tout est présent et résumé, de grande scène de conflit classique. Par exemple, le grand coup de génie de Brecht dans *Galilée* est de n'avoir pas montré la grande scène du procès. [...] Le résultat, c'est que le centre de la pièce n'est pas dans la pièce, mais hors de la pièce, et que ce centre, on ne le voit jamais.

3. Il faut enfin *déplacer le jeu des acteurs* par rapport à l'idée que les spectateurs et les acteurs eux-mêmes se font du jeu d'un acteur. [...]

Le résultat de tous ces déplacements produit un nouveau rapport entre le spectacle et le public. C'est un rapport *déplacé*. Brecht a exprimé cet effet de déplacement comme effet-V [*Verfremdungseffekt*], dans le public lui-même, comme la fin de l'*identification*. Le public doit cesser de s'identifier avec ce que la scène lui fait voir, il doit se trouver en position critique, et prendre lui-même parti, juger, voter et se décider [...] » (« Sur Brecht et Marx », *EPP II*, p. 571-572).

c/ Althusser en revient-il ici, *in fine*, à une acception psychologique de la distanciation ? Nullement. Il replace ce système de pratiques de décentrement ou de décalage par rapport à son point focal, le rapport idéologique entre spectacle et public : ce rapport de reconnaissance-méconnaissance qui unifie toujours par avance, dans une même conscience de soi, ce qui se passe sur scène et ce qui se passe dans la conscience spectatrice. Et ce faisant, il fait passer au premier plan ce qui restait encore relativement suggestif dans l'article de 1962 : le constat que la *tendance matérialiste* dans le théâtre – tendance vers une critique immanente qu'effectue la dynamique d'une structure dissymétrique et décentrée – est *essentiellement* difficile, non seulement du point de vue des pratiques dramaturgiques et scéniques qu'elle contraint à se retourner contre la condition de possibilité idéologique du dispositif théâtral en tant que tel, mais aussi du point de vue de l'expérience de la conscience spectatrice elle-même, qu'elle contraint à son tour à se retourner contre elle-même. C'est pourquoi Althusser, au terme de son article de 1968, est amené à expliciter des tensions internes à Brecht que le détour par Bertolazzi lui permettait en 1962 de minorer au profit d'une lecture plus univoque, moins soucieuse des ambiguïtés du projet brechtien (se contentant de faire quelques allusions en passant à l'explicitation de ce qu'il faut voir et comprendre dans les *songs*, à la posture de surplomb d'une conscience spectatrice décillée par l'aveuglement des personnages et tirant « les leçons » de leur mystification, etc.). L'une de ces ambiguïtés doit retenir particulièrement notre attention, car elle nous permettra de voir que la difficulté qu'Althusser pointe ici chez Brecht n'est pas une insuffisance que l'on pourrait combler ou dépasser, mais bien une difficulté *essentielle*, c'est-à-dire intrinsèque à l'effort de faire persévérer la tendance matérialiste dans le théâtre.

Cette ambiguïté résiderait chez Brecht en une tendance à identifier la tâche propre à la science matérialiste de « faire connaître » *pour transformer le monde social* et la tâche propre au théâtre de « montrer, faire voir, de manière concrète, visible dans le comportement des acteurs » *pour transformer les spectateurs* (*EPP II*, p. 574). Trahissant « un côté *Aufklärer* chez Brecht », cette tendance à « mettre en rapport direct, en court-circuit, la transformation du monde avec la transformation du spectateur », entraîne une seconde identification entre le

plaisir éprouvé dans le divertissement « montré » et la « joie de comprendre, joie de se sentir capable de prendre part à la transformation du monde, joie de la transformation ». Et cette seconde identification à son tour est des plus problématiques, dans la mesure où Brecht lui-même assigne au théâtre, contre les effets d'identification qu'il suscite par son dispositif même, la tâche de « déconcerter le spectateur, décevoir son attente » (*ibid.*). Comment donc comprendre le rapport de cette déception, d'une part au plaisir du divertissement théâtral, et d'autre part, à la joie de la transformation ? En dépit de sa tournure psychologisante, le problème nous paraît ainsi bien posé, si on le reconduit au rapport idéologique de reconnaissance dont on a dit qu'il constituait la condition de possibilité même du rapport spectateur-spectacle. A ce niveau en effet, plaisir et déception ne doivent pas être conçus comme des sentiments psychologiques (après tout, pourquoi l'identification ferait-elle plaisir ? et pourquoi la distanciation susciterait-elle une déception ?) mais bien comme des polarités métapsychologiques entre lesquelles oscille l'expérience de la conscience spectatrice, au sens où *la métapsychologie se confond ici avec l'idéologique même*. Nous voulons dire simplement par là que si le plaisir peut prendre une valeur de principe dans la vie psychique (au sens où l'on parle de principe de plaisir), c'est parce qu'il ne découle pas lui-même du psychique mais exprime affectivement le rapport de reconnaissance qui constitue la conscience comme telle, c'est-à-dire comme forme idéologique et sociale. Le plaisir est en ce sens un *affect idéologique*, et c'est pourquoi il est recherché *en principe* ou indépendamment des conditions particulières de la vie psychologique ; et c'est pourquoi aussi il est essentiellement éprouvé au théâtre qui, puisqu'il trouve sa condition de possibilité dans le rapport spéculaire de reconnaissance, s'avère de ce fait particulièrement propice à nourrir cette autosatisfaction narcissique fondamentale :

« Lorsque les spectateurs viennent au théâtre, ils ont dans la tête et le corps des idées et des comportements. Sur la scène on leur montre des idées et des comportements, des idées dans des comportements, on leur montre de l'idéologique. Ce qui permet l'existence du théâtre, c'est que le public vient voir sur la scène ce qu'il a dans la tête et dans le corps. Pour reprendre une vieille formule, qui n'est pas fautive, dans le théâtre, ce que le public vient voir, c'est lui-même. Le théâtre est comme un miroir où les spectateurs viennent pour voir ce qu'ils ont dans la tête et le corps, ils viennent pour *se reconnaître*. C'est tout à fait essentiel : car nous savons que l'idéologique a pour fonction la *reconnaissance* (et non pas la connaissance). [...] Le public dit "C'est bien ça ! Comme c'est vrai" C'est l'expression même de la *reconnaissance*, comme devant un portrait : "C'est bien lui." Quand il vient au théâtre, le public vient toujours dans l'espoir de pouvoir dire à la fin "C'est bien ça." Quand il s'est reconnu, quand il est bien sûr de s'être reconnu, il est content [...] plaisir de la reconnaissance de soi idéologique » (*EPP II*, p. 575).

Dès lors, on comprend que la tendance matérialiste dans le théâtre soit nécessairement éprouvée sur un mode déceptif, en entendant par là l'affect spécifiquement liée à une rupture de reconnaissance, et donc à un effet de désobjectivation. Pour le dire autrement, une déception est nécessairement produite par toute critique immanente portée par la structure de décentrement et de distanciation, comme une sorte de pli ou de contre-affect idéologique. La déception est cet affect idéologique paradoxal qui porte l'effet de cette contestation interne d'une reconnaissance pourtant attendue, et d'une conscience spectatrice mise à l'épreuve d'une déprise de soi. Resterait alors à affronter le problème soulevé précédemment du rapport entre cette déception, affect triste semblant voué à diminuer notre puissance de comprendre et d'agir, et la « joie de la transformation » évoquée par Althusser lecteur de Brecht, cette « joie de se sentir capable de prendre part à la transformation du monde ». Et peut-être que pour ce faire, il faudrait s'engager plus avant dans une voie entrouverte à plusieurs reprises dans nos rencontres antérieures : celle d'une reproblématisation d'un concept d'*instinct de mort* dans une épistémologie matérialiste, sans doute nécessaire pour penser aussi bien le conflit que tout processus tant objectif que subjectif de transformation. N'est-ce pas en effet quelque chose de

cet ordre que l'on trouverait sur la pente de cette déception, ou plutôt à sa limite, comme à la limite de toute entreprise de désobjectivation ? (Ce qui tendrait à rapprocher ce qu'Althusser appelle « déception » de la mélancolie, au sens où Freud dit que celle-ci implique un désinvestissement, non seulement du monde – comme dans le deuil –, mais du moi lui-même alors « vide »). Le problème serait alors de comprendre comment une telle entreprise peut passer au service d'une puissance de transformation objective (dont on conçoit mal qu'elle n'implique pas toujours, à quelque degré, un désir de destruction), et au service d'une augmentation de cette puissance (joie), au lieu que cette entreprise se soumette au contraire cette puissance, et la réduise et l'entraîne dans un pur procès d'abolition, de destruction de soi dans et par la destruction objective. – Problème théorique, mais aussi problème pratique de maîtrise des pulsions de mort que mobilisent des organisations de lutte ; et problème esthétique encore, si l'épreuve de décentrement que force à faire une œuvre d'art réellement critique, pour briser la jouissance narcissique de la reconnaissance idéologique, doit cependant échapper à un simple effondrement mélancolique, à la limite un désir de mourir. Tout ceci n'est proposé bien sûr qu'à titre hypothétique pour notre réflexion commune.

Avant de laisser la placer à celle-ci, revenons pour conclure à l'article sur Bertolazzi pour suggérer que cette déception y est déjà présente, doublement. D'abord sur le mode négatif de réaction de la critique bourgeoise qui a accueilli la mise en scène de Strehler : en effet, la critique était bien armée pour *ne pas* éprouver cette déception ; car elle s'attendait non seulement à voir un mélodrame, mais à pouvoir *critiquer un mélodrame*, et à pouvoir se reconnaître ainsi comme conscience esthétique prémunie contre ces « mièvreries », sensibleries « misérabilistes » etc. Et c'est pourquoi elle a reconnu dans la pièce un mélodrame ; et c'est pourquoi elle n'a pas perçu la critique interne du mélodrame effectuée par la dynamique structurale de la pièce elle-même. Il lui fallait y reconnaître un mélodrame pour se reconnaître comme sujet spectateur jugeant en suprême instance, comme conscience idéologique-esthétique. Mais cette déception est également présente sur un mode positif, au niveau de cette dynamique structurale elle-même :

« Nulle part cette structure n'est exposée, nulle part elle ne fait l'objet d'un discours, ou d'un échange. Nulle part on ne peut la percevoir directement dans la pièce, comme on percevrait tel personnage visible, ou le déroulement de l'action. Elle est là, pourtant, dans le rapport tacite du temps du peuple et du temps du drame, dans leur déséquilibre mutuel, dans leur incessant "renvoi", et finalement dans leur critique vraie et décevante » (*PM*, p. 142).

Ce qui implique bien que cette dynamique structurale, pour être déceptive, ait été vécue comme telle, et dans une certaine mesure, perçue. Cela signifie que la modalité affective de la déception est indissociable d'un régime de perception spécifique, qui soit en rupture avec cette monstration dont nous avons vu qu'elle n'avait d'autre contenu que l'idéologique²⁰. Qu'est-ce qui est « perçu » *dans* ce qui est « montré », et pour ainsi dire *contre* lui ? Ce sont de purs rapports structuraux, rapports qui sont bien sûr pour la conscience spectatrice des rapports abstraits et non perceptibles (par exemple les rapports entre les deux formes de temporalités). Nous avons avec la déception une caractérisation affective de la conscience spectatrice « distanciée », c'est-à-dire clivée par la structure disjonctive de la dialectique à la cantonade dans laquelle elle est prise. Nous en avons à présent une caractérisation perceptive, qui désigne en même temps la tâche de l'art matérialiste, telle qu'Althusser la précisera à

²⁰ « Lorsque les spectateurs viennent au théâtre, ils ont dans la tête et le corps des idées et des comportements. Sur la scène on leur montre des idées et des comportements, des idées dans des comportements, on leur montre de l'idéologique » (*EPP II*, p. 575).

l'occasion de son article sur le peintre Cremonini²¹, puis en suggérant un rapprochement pour le moins inattendu entre Brecht et Beckett dans un article ultérieur²² : rendre sensible l'abstrait, faire vivre cette abstraction réelle, rendre perceptible l'imperceptible.

²¹ Cf. « Cremonini, peintre de l'abstrait », *EPP II*, p. 602-603 : « Je ne veux pas dire, car cela n'aurait *aucun sens*, qu'on puisse "peindre" des "conditions de vie", peindre des rapports sociaux, peindre les rapports de production ou les formes de la lutte de classes d'une société donnée [C'est à mon sens l'erreur de la mise en scène de *Georges Dandin*, par Planchon, du moins telle que je l'ai vue à Avignon en juillet 1966 : on ne peut mettre en scène *en personne* des classes sociales, dans un texte qui ne traite que de certains de leurs "effets structuraux" (Note de LA)]. Mais on peut peindre à travers leurs objets, des relations visibles telles qu'elles figurent, par leur agencement, *l'absence déterminée* qui les gouverne. La structure qui commande l'existence *concrète* des hommes, c'est-à-dire qui *informe l'idéologie vécue* des rapports des hommes aux objets et aux hommes, ne peut, *en tant que structure*, jamais être figurée en présence, *en personne*, en positif, en relief, mais seulement, que traces et effets, en négatif, par indices d'absence, *en creux...* ».

²² Voir le résumé du texte d'Althusser paru en Italie, in Warren Montag, *Louis Althusser*, Ed. Palgrave Macmillan, 2002, p. 32-34. Et la lettre de Franca Madonia du 4 août 1962 : « Prenons Brecht par exemple, ton Brecht, le mien : son caractère extraordinaire tient à sa façon de dire les choses, en leur enlevant ainsi qu'aux événements, aux sentiments, leur caractère intime comme ils étaient traités auparavant, en les extériorisant, en dépouillant la conscience de son aspect de refuge personnel, de coffre-fort intouchable, d'antipode de l'action pour en faire l'action elle-même, en somme en abolissant l'idée de base du théâtre romantique pétri des contradictions entre le cœur et le cerveau, entre sentiment et raison, entre conscience et extériorité... [...] Prenons Beckett si différent de Brecht ; eh bien, même chez lui il n'y a plus de drame intime, plus de drame de la conscience comme opposée au monde : la subjectivité ne l'intéresse ni de près ni de loin, et la conscience n'est pas lacération (blessure) personnelle, mais collectivité, simplement au lieu d'être devenue claire, active, présente comme chez Brecht, elle est une conscience absente, une conscience qui agit sur un fond encore non spécifié ; certes la différence est profonde, mais c'est aussi cela qui fait d'un théâtre un théâtre moderne, ce changement de la façon qu'a la conscience de se poser » (Louis Althusser, *Lettres à Franca (1961-1973)*, Paris, Stock/IMEC, 1998, p. 201-203).