

Désir de pouvoir et incertain pouvoir du désir

Nancy Delhalle

DÉPUIS LA FIN DES ANNÉES 1970, le théâtre a abandonné les grands récits proposant des interprétations du monde. Les questionnements sur l'homme et sa place dans une société régulée par les rapports de force des faibles et des puissants ou, plus tard, des classes sociales, ont changé de nature. De Shakespeare à Brecht, ils reposaient sur une présentation des mécanismes de prise de pouvoir. De l'ascension à l'inexorable chute chez l'un aux conditions de « résistibilité » au processus chez l'autre, c'était encore et toujours le pouvoir qui était au cœur des pièces. L'homme y apparaît comme mû par un désir de puissance qui s'exerce au détriment de ses semblables, voire qui ne peut se concrétiser qu'en éliminant ceux qui l'entravent.

Dans les pièces de Shakespeare, le désir de pouvoir est violent, incontrôlable, irrépressible. D'ordre quasi strictement pulsionnel, il semble détaché de toute vision sociale, de tout dogme, de toute conception politique. Son accomplissement voue inexorablement le sujet à la chute. Car la logique du désir qui opère contre toute loi sociale est implacable, elle ne peut générer que la vengeance et l'amorce d'un nouveau cycle indépassable de haine et de désir. Le désir de pouvoir semble non pas intrinsèquement lié à une « nature » humaine, mais bien plutôt constituer la doxa d'un monde social que, précisément, Shakespeare dépeint d'un œil critique. Entre les aspirants légitimes au pouvoir et les usurpateurs, il n'est qu'une différence d'approbation sociale car le désir de puissance circule dans ce monde-là comme unique dimension de l'être. Au fond, n'est-ce pas sur une île déserte que Prospero a pris le pouvoir ? Et cette unique dimension érigée en ordre social tire précisément cet ordre vers les mondes sauvages où le désir se débride, ne trouvant rien pour lui résister sinon la force du désir de l'adversaire.

Cette intrication du « sauvage », du pulsionnel et du policé déchire plusieurs personnages shakespeariens et leur donne leur complexité dramatique. L'unique issue possible est un léger décalage par le biais d'une folie construite. La dimension désadaptée du personnage opérant dès lors comme une critique de la norme sociale.

La question de la sortie de cette mécanique forclose sous-tend également le théâtre de Brecht. Mais chez le dramaturge allemand, la rationalisation des processus commandant les rapports de force et de pouvoir permet de quitter le cercle infernal du désir. En dévoilant les responsabilités multiples et partagées en jeu dans la mécanique du pouvoir, Brecht réduit le désir de pouvoir qui cesse dès lors d'être un fait individuel et une orthodoxie sociale. En montrant les soutiens et les « complicités » qui, le plus souvent en s'ignorant comme tels, participent des mécanismes du pouvoir, Brecht brise la caution de l'orthodoxie sociale. Une fois dévoilée l'implication de Jeanne Dark (SAINTE JEANNE DES ABATTOIRS) ou de Anna Fierling (MÈRE COURAGE)

comme rouages inconscients, le caractère « naturel » du pouvoir s'estompe. Brecht peut alors mettre en évidence la stratégie idéologique liée à la prise de pouvoir : un calcul froid lié à des intérêts de classe. Dans cette perspective, le désir de pouvoir, la pulsion de puissance cessent d'apparaître comme des dimensions singulières de certains individus légitimées par l'ordre social.

On ne peut en effet contrer un désir pulsionnel, sinon en éliminant la personne, ce qui génère un nouveau désir, celui de vengeance. Par contre, on peut prendre part à la lutte pour transformer les rapports de force, faire changer les positions au sein de l'espace social afin que ce ne soient plus toujours les mêmes qui dominent et asservissent pour leur propre intérêt et celui de leur groupe. Chez Brecht, le désir sort de l'orbe du politique. Il n'est plus pris en compte sinon, à l'instar de l'individu, comme un écran déformant la perception des choses et que le travail de rationalisation viendra éliminer.

« Jeter sur scène des corps aux prises avec les idées ¹ »

D'abord écrits dans le droit fil de la conception brechtienne, les textes de Heiner Müller en viennent, dans les années 1970, à laisser voir le désir individuel comme un débordement incessant, une échappée de la tentative rationnelle. Avec Müller, le désir s'impose comme une fatalité, un attribut irréductible de l'être. Parallèlement, le pouvoir de transformation du monde s'étiole et la Révolution paraît improbable. De Brecht à Müller, quelque chose se resserre d'où jaillit un renouvellement du sens dramatique. Le désir individuel redevient une donnée impossible à contourner tandis que l'élan révolutionnaire étouffe dans son propre mythe. L'auteur ne peut plus que ré-écrire et laisser jaillir ce flux pulsionnel mimétique d'un désir désormais tragique. Le deuil impossible du désir de pouvoir laisse un mouvement orphelin quasi ivre de lui-même. Du monde il ne reste plus que le théâtre désormais. La logorrhée müllérienne dit le désir politique endeuillé. Mais elle refuse d'accomplir le deuil. Le verbe de Müller se tient dans cet entre-deux, retrouvant l'espace tragique mais teinté d'ironie et de cynisme. La parole est comme furieuse et sa violence est encore une résistance. Le désir est intact, son objet en morceaux, il se tient quelque part dans le passé. En réponse, Müller mêle les temporalités et les identités (*J'étais / J'étais Macbeth*). Les objets de désir s'amalgament : désir de puissance, de pouvoir (à travers les citations de Shakespeare, notamment), désir de révolution et désir sexuel coexistent en dehors de toute logique. Les points de repère antérieurs sont désormais invalides : « Trois femmes nues : Marx, Lénine, Mao » (HAMLET-MACHINE, p. 79).

1. Heiner Müller.

Ce resserrement est aussi un déplacement de focale. Face à ce désir irrémédiablement inassouvi de transformer le monde, d'installer une alternative au capitalisme, l'individuel et l'intime reviennent hanter les textes. Le théâtre dit « du quotidien » des années 1970 représente déjà une tentative pour explorer ce que la sphère intime recèle de politique. Or, c'est précisément au cœur de cette sphère intime, subjective, que le travail de mise au jour des processus s'avère toujours peu ou prou mis en échec.

Car le paradoxe des années 1970, en voulant reposer différemment (soit de façon non strictement brechtienne) la question du politique, est d'avoir entériné le découplage brechtien du désir, du pouvoir et de la politique mais pour, au final, surévaluer le désir. À travers les schèmes de l'authenticité et de la spontanéité des années 1970, le désir chevillé au corps devient rien moins que politique. Pour le Living Theatre comme pour Richard Schechner (cf. *DIONYSUS IN 69*), la montée libre du désir constitue une base subversive. Mais si, pour le Living, le désir exprimé par le corps est facteur de libération, dans *DIONYSOS IN 69*, Schechner montre pourtant que le désir aveugle peut être récupéré et manipulé.

Le cadre reste donc celui du pouvoir, en l'occurrence celui de transformer la société oppressive et les rapports humains. L'objet du désir reste bien la libération. Ce qui est en jeu est un désir de renaissance. Et si les modèles connus de l'homme nouveau tendent à s'invalider, la force du désir – qui est aussi la force d'une génération en un moment précis de l'Histoire – est telle que l'on peut repartir à zéro. Le cri d'Artaud l'écorché devient un repère. Les mots d'ordre collectifs ne sont plus en mesure d'inspirer le moindre désir à une jeunesse qui est aussi érudite et lettrée. Le désir doit repasser par le corps et cela ne sera plus strictement privé. Il n'y a donc plus d'obscène, le cri est libéré à l'instar du cri animal dans 1789 de Mnouchkine. Loin du corps biomécanique de Meyerhold, vecteur d'un monde en progrès, le corps redevient organique. Cela lui rend son individualité sans le priver du sacré.

Désirer la réalité²

Cependant, si le désir fonde une nouvelle dynamique, c'est évidemment son absence qui devient l'enjeu majeur. Le « théâtre du quotidien » dit-il autre chose que l'absence de ce désir comme dynamique de vie ? Chez Kroetz comme chez Deutsch, si la routine recèle du monstrueux en puissance, c'est aussi parce que le désir s'y trouve réduit et étriqué. Et c'est alors l'action du capitalisme sur le désir qu'il s'agit de montrer et de dénoncer. L'affadissement du quotidien et la dévitalisation des êtres sont l'effet d'une oppression de moins en moins visible mais qui laisse sa trace indélébile sur les pensées, les comportements et les corps.

En scrutant au cœur du quotidien d'êtres anonymes la dissémination du désir – qui, chez Brecht, restait encore associé à la vitalité des personnages – c'est évidemment la disparition progressive de l'utopie qui est pointée. L'absence de désir sous-tend l'absence de désir de changement. Vidé de toute psychologie, le personnage n'est même plus clairement structuré par les déterminismes ou les codes sociaux qui lui donnent des raisons d'aller. Il serait plutôt déstructuré et conditionné comme un produit dans un emballage.

Dans le monde ouvrier et des « petites gens » tel que le théâtre de Brecht le donne à voir et dont un auteur comme Jean Louvet en Belgique propose l'archéologie (cf. *CONVERSATION EN WALLONIE*), les repères étaient structurants même s'ils étaient idéologiquement marqués et donc critiquables. L'amour du travail, l'acquiescement à l'ordre donnaient des appuis, des supports, aux personnages. En démontant cela, en le mettant au jour, les auteurs visaient au final à structurer les personnages autrement. Soit à remplacer un désir (de conformité et d'intégration) par un autre, celui d'un autre monde. Dans cette économie, politique et désir restent articulés. Le « théâtre du quotidien », en ramenant la focale sur les sphères privées et intimes, cherche encore à créer un sursaut, à réveiller un désir de changement. Mais, en l'absence de contrepoint, Mademoiselle Rasch (*CONCERT À LA CARTE*) finit quand même par se suicider. Au désir, il faut un objet. Les dramaturges ont beau pointer le simulacre que représente l'univers de la consommation quant à l'objet du désir, ils ne peuvent dessiner une alternative.

Comment déchirer l'image saturée du désir consumériste ? Un long et lent conditionnement mis en place dans l'après-guerre, où les forces progressistes elles-mêmes misaient sur l'émancipation matérielle des travailleurs, fait écran à tout désir alternatif. Ce n'est plus un code social qui indique et prédéfinit ce qui est désirable, mais exclusivement la loi économique. Dès lors, le désir est capté et détourné vers des produits, condamnant l'être à la perte de la relation intersubjective au profit d'une relation solitaire aux biens de consommation. L'être, dans « le théâtre du quotidien », est comme éteint. Doublement condamné – par la vacuité que lui rapportent ses choix comportementaux et par ceux qui les observent et les montrent (auteurs, metteurs en scène et spectateurs) – il ne peut que s'amenuiser.

Découplage du désir et du pouvoir

Mais si le désir paraît se déliter à ne s'exercer que sur un objet frelaté, il n'en demeure pas moins sous la forme d'un mouvement quasi pulsionnel. N'est-ce pas une oscillation entre pouvoir et valeurs marchandes que donne à voir *DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON*,

2. Première partie d'un slogan de Mai 68 : « Désirer la réalité c'est bien ! Réaliser ses désirs, c'est mieux. » Repris dans « Interdit d'interdire. Les murs de Mai 68 », Paris, *L'esprit frappeur*, n° 16, Vertigo Graphic, 1998.

la pièce de Koltès ? Dans la mise en scène de Patrice Chéreau en 1994, la pièce se présente comme un pur mouvement de désir dont l'objet serait devenu indéfini. Comme sur un ring de boxe, les deux personnages se jaugent, se rapprochent et s'écartent l'un de l'autre, mûs par une force instinctive. Le rapport de force semble encore sous-tendu par un enjeu de pouvoir mais que Koltès érode considérablement. S'agit-il d'asservir l'autre, de le séduire, de le posséder ou, plus platement de « l'avoir » ? L'ambiguïté quant à l'objet du désir crée une confusion entre l'être et la chose. Le désir est là, intact, et les corps, sous le regard de Chéreau, en portent toute la force, toute la violence. Mais que désirent-ils ces corps où s'expriment à la fois une animalité primitive et la perversion prosaïque de l'arnaque ? À l'image du monde des années 1980, la consommation, la réification envahit tout l'espace de l'interrelationnel. Le texte ne sauve qu'un mouvement irrépressible, celui vers l'autre, celui vers le monde, mais son enjeu n'est plus perceptible. En amalgamant l'avoir et le pouvoir, Koltès pointe la fin du politique comme visée de transformation sociale.

Ainsi, dans le théâtre contemporain, le pouvoir semble sortir du cadre des codes sociaux, ceux qui régissent la vie en commun. Il ne constitue plus un objet de désir ni un enjeu de transgression. Le pouvoir passe hors-scène, il ne fait plus signe, ni sens.

À la critique livrée à travers des corps outranciers, littéralement ob-scènes, succède une représentation du pouvoir dissocié d'un désir de transcendance, celui, individuel, de dominer le monde comme celui, utopique, de le transformer. Tout au plus aujourd'hui, le pouvoir est-il communément un objet médiatique à l'importance mineure.

Sur le plateau de *ROMEINSE TRAGEDIES*, la mise en scène d'Ivo Van Hove à partir de Shakespeare, un écran géant médiatise les enjeux de pouvoir dans lesquels évoluent les personnages. Il nous rend ceux-ci proches et comme banalisés. Les plans moyens de la caméra filmant sur la scène permettent une forme d'identification renforcée par les costumes et les postures. Dans cette actualisation, c'est aussi une « déshistoricisation » du texte shakespearien qui est à l'œuvre. Le désir de pouvoir efface sa trace dans les corps. Il n'est plus qu'un phénomène extérieur touchant des individus dont les attributs (ceux d'une hiérarchie sociale, notamment) se sont banalisés : en costumes-cravates, les personnages se fondent dans une sorte de vaste classe moyenne.

Le désir de pouvoir – désir d'agir sur le monde – se dissout dans le flux informationnel. Il se réduit à un arrière-fond dont les incidences, même si les spectateurs sont invités à prendre place sur scène, nous semblent désormais étrangères. Désir et pouvoir se dissocient. Non pas seulement en raison des crimes, des impasses et des tragédies auxquels a mené le pouvoir mais plutôt comme si celui-ci était devenu une vieille chose

appartenant au passé. Dans *WOLFSKERS*, consacré à Hitler, Lénine et Hiro-Hito, Guy Cassiers ne cherche-t-il pas à dessiner « l'espace mental du pouvoir » comme s'il s'agissait au fond d'un corps étranger que nous pourrions aujourd'hui observer au scanner ?

La souffrance mimétique

Mais si désir et pouvoir sont aujourd'hui devenus antinomiques, le théâtre contemporain réfracte un espace désormais vide : celui de l'objet du désir. Les scènes ont entériné que pulsion et désir font sans cesse déborder le réel du projet rationnel. Or, pour nombre d'artistes, le mouvement du désir – celui de la transgression voire de l'émancipation – demeure au fondement de la démarche créatrice. Mais quel objet positif reste-t-il au désir ? Aucun code social ne l'indique plus et il incombe à l'idéologie postmoderne d'avoir effacé jusqu'à la légitimité même d'un tel objet.

Si pour Heiner Müller, le conflit restait une « notion fondamentale dans toute rencontre et relation sociale », il semble bien que ce soit ce fondement même qui disparaisse aujourd'hui. En l'absence de visée, le débat ne s'ouvre plus. Restent alors des corps tendus, convulsés parfois, mûs par un appel désormais invisible ou inexprimable et retombant lourdement sur le sol. Des corps qui se lovent sur la scène tels des enfants balbutiant et titubant ou des mourants se traînant vers un lieu invisible avec l'énergie du désespoir. Des corps à qui il revient de dessiner un espace mental en friche et, en deçà de l'expression et de la thématization, de se faire mimétiques de l'impuissance contemporaine.

Certes, les spectacles restent adossés à des objets de révolte. Chez Pippo Delbono, ce sont le tremblement de terre de Gibellina et ses conséquences hypertrophiées par la misère et la corruption (*IL SILENZIO*), l'incendie de l'usine Thyssen-Krupp à Turin et l'état délabré de ce site avant l'incendie (*LA MENZOGNA*). Ces objets de scandale ne sont plus des allusions, le théâtre n'y renvoie plus par un détour pour focaliser l'attention sur le politique dans les corps comme dans les textes de Vinaver ou de Piemme, par exemple. Ils sont la matière même de l'œuvre : la terre-poussière qui étouffe les bruits sur le plateau de *IL SILENZIO*, ou les armoires des vestiaires de l'usine qui cachent et révèlent dans *LA MENZOGNA*. Mais cette « rêverie sociale » élaborée par Delbono est traversée de part en part par un cri (cf. *URLO*). Demande d'amour ou marque de détresse, ce cri reste suspendu comme fasciné par sa propre intensité. Au cri de douleur privé d'Anna Fierling (*MÈRE COURAGE*) que Brecht rendait muet pour bien montrer qu'il était prévisible, répond le cri de l'impuissance. Le hurlement n'a plus de cause précises, il en a de multiples et de générales, il est privé et dirigé vers l'autre, l'être aimé ou les



hommes tout aussi bien (« Dimmi che mi ami » répété de toute la puissance de sa voix et de son souffle par Pippo Delbono à la fin de *IL SILENZIO*). Une puissance tragique se dégage de cet enchaînement d'images et de sons dont l'action sur les sens peut couper le souffle. L'effet cathartique ne peut manquer : le spectateur en ressort non pas brisé mais tendu de désir.

Sur le plateau, le corps contemporain se fait frénétique, convulsif, mais toujours il s'abîme, retombe sur le sol face contre terre (*HAMLET* vu par Ostermeier), ou dans une position fœtale. L'élan n'est plus brisé, il retombe seulement, faute de savoir à quoi s'accrocher. Ce corps du désir sans objet garde-t-il le pouvoir de « cristalliser les émotions collectives » dans un sens politique ? De façon de plus en plus évidente, il exerce un attrait très fort sur les spectateurs-pairs, ceux qui sont d'accord avec le prérequis de la négation de notre société telle qu'elle est comme objet de désir. Entre la scène et la salle, l'empathie s'établit non plus par le biais de pensées, de rationalisations, ni par celui des discours, mais au travers des affects. Une sorte de communauté se constitue ainsi sur base d'un désir de justice, désir d'amour, désir d'égalité... Désirs hautement universalisés qui ne diraient peut-être au fond qu'un désir d'utopie.

Rage et désespoir

Dans sa posture de provocation exacerbée, Rodrigo Garcia, lui, refuse l'a priori d'empathie, celui d'une communauté des artistes et des spectateurs. Son théâtre conserve massivement le discours et même le message. À destination d'un public plus large que celui des spectateurs-pairs, il redit inlassablement l'inanité et le leurre que constituent les objets de consommation. Mais tandis que la parole de l'auteur s'affiche sur des écrans, les corps, eux, se débattent rageusement contre un ennemi invisible que vient matérialiser le lait, la mousse à raser, le miel ou l'huile, les cannettes de boissons dont on nous a signalé d'emblée l'inanité. Aussi les corps semblent-ils se retourner fébrilement contre eux-mêmes. La disparition de l'objet du désir rend toute lutte vaine, la frappe d'inanité : nul enjeu que ces traces matérielles sur scène que leur annihilation proprement dite, leur invalidation comme valeur, comme objet, fut-il théâtral.

De cette impuissance témoigne encore la désolidarisation des corps et du discours. Fortement moralisateur, ce dernier, chez Garcia, n'émane plus guère des corps, il arrive directement de l'auteur sur l'écran. Le corps ne

Bobò dans *LA MENZOGNA* de Pippo Delbono, texte et mise en scène Pippo Delbono, Fonderie Limone, Turin, octobre 2008.
Photo Jean-Louis Fernandez.



VERSUS
de Rodrigo García,
Théâtre du Rond-Point,
Paris, 2009.
Photo Christian Bertelot.

peut discourir, il se convulse dans le refus qui prend parfois la forme du défi ou de l'auto-dénigrement. Sur le plateau, tout étouffe d'une violence qui semble prouver que la cible désignée n'est peut-être pas la bonne. D'ailleurs, la compagnie de Rodrigo Garcia s'appelle *La Carniceria* (la boucherie) et non par exemple l'abattoir³... Privé d'objet positif, le désir se désolidarise de la transgression. Il n'est plus qu'enragé d'impuissance.

Le théâtre contemporain maintient donc la force du désir contre l'attrait des envies et des caprices. Sur scène, le corps se fait le vecteur premier d'une forme de non-dit, d'une « échappée » relevant apparemment du pulsionnel. Le corps devient dès lors bien autre chose qu'un corps singulier donné à voir dans son désir d'expression. Il prend en charge un désir utopique qu'il fait voir sans exprimer et qui s'avère d'ailleurs largement indicible. Mais à la place de l'objet d'un désir qui resterait d'ordre transgressif, il ne laisse voir qu'un espace hachuré. C'est que, à n'être rapporté qu'à des objets en creux (l'opposition générale à l'injustice, aux inégalités...), le mouvement du désir tourne à vide. Les corps sombrent, ploient, se relèvent, se contemplent en cette force et en cette faiblesse inextricablement emmêlées.

3. Il serait intéressant de poursuivre la réflexion à partir des noms des compagnies théâtrales. Pensons aux flamands *Abattoir fermé*, par exemple.

Et ils semblent faire de cette alchimie médusée, privée de dynamique, le lieu même de la liberté et de la résistance.

Or, aujourd'hui, l'homme pulsionnel s'est imposé comme modèle dominant. De l'optique publicitaire où « s'éclater », donner libre cours à ses désirs, au modèle d'enseignement axé sur les désirs et les intérêts de l'apprenant, le mot d'ordre « vivre sans temps mort, jouir sans entraves » s'est totalement vidé de son sens subversif originel en s'ajustant pleinement à la société du marketing. La plupart des représentations circulant dans le monde social en témoignent. Aussi le corps du désir sans objet se heurte-t-il à la vitesse à laquelle sont aujourd'hui récupérées toutes les formes d'interdits. La nudité, le sexe, la dilapidation des biens, et même les pulsions ne forment plus guère les interdits de notre société. Plus encore, leur monstration – l'image – est aujourd'hui le cadre de perception fondant la vision commune du monde.

Au final, en se maintenant dans une posture mimétique, le corps du désir sans objet se présente comme transgressif en soi, comme une transgression « pure ». En quoi il fait peut-être oublier que le désir – et non seulement son objet – est lui aussi une construction sociale.