

DOUBLE JEU
THÉÂTRE | CINÉMA

Double jeu
Théâtre / Cinéma

10 | 2013
Figurations du pouvoir

Avant-propos

David Vasse et Éric Vautrin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/451>
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013
Pagination : 7-18
ISBN : 978-2-84133-494-0
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

David Vasse et Éric Vautrin, « Avant-propos », *Double jeu* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/451>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

AVANT-PROPOS

Représentation et pouvoir sont de même nature. Que dit-on lorsque l'on dit pouvoir ? Pouvoir, c'est d'abord être en état d'exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un ; non pas agir ou faire, mais en avoir la puissance, avoir cette force de faire ou d'agir. Puissance, le pouvoir est également et de surcroît valorisation de cette puissance comme contrainte obligatoire, génératrice de devoirs comme loi. En ce sens, pouvoir, c'est instituer comme loi la puissance elle-même conçue comme possibilité et capacité de force. Et c'est ici que la représentation joue son rôle en ce qu'elle est à la fois le moyen de la puissance et sa fondation. Le dispositif représentatif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir, et cela deux fois, d'une part en modalisant la force en puissance et d'autre part en valorisant la puissance en état légitime et obligatoire, en la justifiant.

Louis Marin, *Le Portrait du roi*¹

LE GOÛT DE L'ÉPOQUE : *STORYTELLING OF OURSELF*

Le projet de ce numéro de *Double Jeu* est né il y a trois ans autour d'un intérêt commun pour le film *Pater* d'Alain Cavalier. Intérêt et curiosité pour un film qui retissait ensemble la représentation démocratique et la représentation symbolique par l'art d'une manière qui nous semblait inattendue. Il paraissait alors résister à l'analyse habituelle d'une œuvre et de sa portée politique ou idéologique : la seconde n'était pas la critique de la première ni sa justification, mais son écho. Le réalisateur et son acteur (Vincent Lindon) jouent ensemble à être respectivement président et Premier ministre, combinant la situation réelle du cinéaste – recrutant son acteur – avec celle fictionnelle d'un président exposant ses plans à son pragmatique second, débattant dans une cuisine de la possibilité d'imposer un écart maximum entre les salaires. Jouer, faire un film, cela semblait, pour Alain Cavalier, être l'occasion de réinvestir ses critiques et ses espérances

1. Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 11.

en la chose publique – *chose publique* qui était alors autant un film qu'un moment historique. Montrer le politique, ce n'était plus mettre à distance les structures symboliques ou oppressives et débattre dialectiquement de leurs formes attendues, mais se l'approprier pour en ausculter les nuances, les intrications, les subtiles corrélations entre les affects et le symbolique, la décision et l'accident ou le jeu – le pouvoir et l'existence. *Pater* nous invitait à envisager la critique du pouvoir par l'art, d'une façon non dialectique.

Si ce film nous retenait, ce n'est pourtant pas seulement parce qu'il reformulait ainsi ce que peuvent une fiction et sa puissance critique, mais aussi parce qu'il résonnait étrangement avec l'époque. Il était en effet présenté au même Festival de Cannes 2011 que *La Conquête* de Xavier Dürringer, qui *rejouait* la campagne présidentielle de Nicolas Sarkozy – deux films dont Nathalie Mary propose une étude croisée dans ce numéro – et *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller qui exposait les difficultés d'un ministre des Transports à gérer un événement dramatique. George Clooney réalisait la même année *Les Marches du pouvoir*, et Luc Besson *The Lady*, adaptation romancée de la vie de l'opposante birmane Aung San Suu Kyi.

L'intrigue politique n'a certes rien de nouveau au cinéma, mais elle semblait un *pitch* particulièrement attractif en cette fin de décennie 2000. Fallait-il pour autant rejoindre l'analyse de Carole Desbarats qui, dans un bel article pour la revue *Esprit*², voyait dans ces regards portés sur le *travail politique* autant de symptômes d'une « époque qui peine à trouver un projet politique fédérateur », à l'inverse d'autres époques où le cinéma se serait davantage intéressé à la révolte de l'individu contre le pouvoir ou aux tentatives pour le changer ? Et en effet, ce cinéma récent semble dramatiser l'exercice du pouvoir ou du jeu politique plutôt que d'en analyser dialectiquement les ressorts et les structures ou encore d'entretenir la flamme de la contestation critique. Ces films présentent moins l'intrication des ambitions personnelles avec les intérêts supérieurs de l'État, ou les corruptions diverses entre politique, justice, criminalité ou monde économique – à la manière, par exemple, du récent *L'Ivresse du pouvoir* de Claude Chabrol en 2006 – qu'ils s'intéressent à la façon dont celui qui s'engage en politique se trouve au centre d'un maelström mêlant compromis et compromissions, ego, affects et ambitions, engagement, capacité d'analyse et résistance à la pression, travestissement, rhétorique et idéalisme. Que penser alors de cette singulière figuration du pouvoir ? Relève-t-elle d'une démission ou au contraire d'une reformulation, par le cinéma, de sa capacité à critiquer l'actualité ? Certes, ces films s'intéressent à la politique mais en tant que celle-ci n'a plus grand-chose de politique au

2. Carole Desbarats, « Filmer le travail politique », *Esprit*, octobre 2011, p. 76.

sens d'une gouvernance effective de la chose publique. À la politique, ils préfèrent le pouvoir, ce qu'il engage, permet ou ne permet pas, et les effets qu'il produit sur celui qui s'en empare. Qu'est-ce que ce déplacement, si c'en est un, vient dire – de l'art ou de notre temps ?

L'HOMME POLITIQUE EN EFFIGIE

Ces films n'étaient pas les premiers à s'intéresser au travail politique. Depuis quelques années, le pouvoir et ses hommes de main et de bureau donnent lieu à une inventivité renouvelée avec des films pas toujours réussis mais souvent singuliers. *Le Promeneur du Champ de Mars* (Robert Guédiguian, 2005), *Président* (Lionel Delplanque, 2005), *Dans la peau de Jacques Chirac* (Michel Royer et Karl Zéro, 2006), *Le Caïman* (Nanni Moretti, 2006), *W., l'Improbable Président* (Oliver Stone, 2008), *Harvey Milk* (Gus Van Sant, 2008), *Il Divo* (Paolo Sorrentino, 2008), *Le Président* (Yves Jeuland, 2010), *Quai d'Orsay* (Bertrand Tavernier, 2013)... entre autres, avaient pour sujet des personnages politiques réels ou fictionnels et les suivaient de mille manières dans leurs gestions affectives, tactiques et politiques du pouvoir. Parfois formellement inattendus, jouant des échos du réel et de l'histoire récente dans la fiction, reformulant la frontière entre celle-ci et le documentaire, parfois politiquement explicites parfois beaucoup moins, tous participaient de ce qui nous semblait une singulière dramatisation du pouvoir – mais à quelles fins ? Le personnel politique serait-il devenu une figure héroïque, effigie d'une époque en crise et sans destin ? Plus avant, pourrait-on y voir une tentative de reformulation de la participation de l'art au débat public après la « fin des grands récits » et alors que les conflits idéologiques se reformulent en confrontations identitaires et en delirium socio-économico-financier ?

LES SAISONS POLITIQUES

C'était assez pour s'interroger sur ce que le cinéma contemporain attendait de ses propres descriptions, surtout si on y incluait la reconnaissance critique et les audiences inattendues de documentaires politiquement engagés³. Mais il nous apparut bientôt qu'il fallait ouvrir le champ : d'un

3. Pour n'en citer que quelques-uns : *Le Cauchemar de Darwin* d'Hubert Sauper (2004), *We Feed the World* d'Erwin Wagenhofer (2005), *Bowling for Columbine* de Michael Moore (2002), *Ils ne mourraient pas tous mais tous étaient frappés* de Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil (2006), *Notre Monde* de Thomas Lacoste (2013)...

côté en incluant les séries télévisées à notre enquête, de l'autre en mettant en perspective ces films avec l'avènement concomitant du *storytelling* en politique.

Six mois après la sortie de *Pater*, France 2 diffusait la mini-série *Les Hommes de l'ombre*, consacrée aux conseillers en communication politique quelque part dans Paris. Des hommes vêtus de noir évoluaient dans des bureaux aux parois de verre et tables blanches. Leur objectif : « monter » un nouveau leader politique, entre trahisons internes et « plan de com ». La relative indifférence devant le cynisme de cette description de l'appareil politique, qui le présentait comme un banal produit marketing aux mains de jeunes loups impétueux, n'était pas le moindre intérêt de cette série française. Quelques semaines plus tard, la série danoise *Borgen, une femme au pouvoir* rencontrait ses premiers succès en France⁴. Ces deux séries politiques venaient après les succès américains *The West Wing* et *The Wire* et la pionnière britannique *House of Cards* (1990)⁵. *Borgen* raconte la vie et le travail d'une leader politique danoise centriste, entre tactique politique supervisée par son charismatique *spin doctor*, convictions, hésitations et vie de famille de cette mère bientôt divorcée. Incontestable succès, *Borgen* ausculte le travail politique et dramatise la vie de ses ouvriers tout en décrivant les mutations d'une société – et si *The West Wing* et son président latino semblaient avoir anticipé l'élection d'Obama aux États-Unis, *Borgen* était produite quelques mois avant qu'une femme ne soit nommée Première ministre du Danemark.

DU POUVOIR 1 : LA VIE DE BUREAU

Il est possible d'analyser cet intérêt des scénaristes de cinéma et de télévision pour l'exercice du pouvoir selon trois perspectives au moins : le travail comme drame, la relation intrinsèque entre pouvoir et mise en scène, et l'importance prise par le *storytelling* en politique. D'un côté, filmer l'affairement politique permet de dramatiser le travail de façon particulièrement efficace, et pas seulement parce que la tension entre vie au travail et vie privée y est exacerbée. De l'autre, les enjeux de la réalisation effective de ce travail-là sont accessibles à tous. En effet, le travail politique interpelle le travail comme situation personnelle, comme préoccupation sociale, comme sujet majeur du débat politique.

4. Première diffusion en février 2012 sur Arte.

5. L'adaptation américaine du même nom a été produite par Netflix et diffusée par Canal+ en 2013.

Tout se passe comme si la monotonie et le piétinement de notre monde du travail – qui se retrouve dans la variation lente et répétitive propre au système des épisodes – étaient devenus plus problématiques qu’auparavant⁶, ou que le triangle tracasseries (quotidien) / héritage (liens au passé) / ambitions (projections dans le futur) était devenu plus évident, plus probant, plus efficient à travers la vie de bureau plutôt que dans le cercle familial. Si le versant réactionnaire de nombreuses séries télévisées est ancien et toujours renouvelé – la raison d’État primant sur le droit (*24 heures chrono*) ou bien la justification des pratiques d’espionnage de la vie publique et privée (versions spectacularisées de « l’état d’exception »⁷: *Urgences*, *NCIS*... la liste est longue) –, force est de constater que la famille ou le cercle d’amis, qui avaient jusque-là fait les grandes heures des feuilletons, semblent reculer au profit de la vie de bureau, à commencer par celle du monde politique.

C’est la place du travail dans la vie intime qui se retrouve dans la série ; mais le travail est également une préoccupation sociale majeure, c’est peu de le dire, devant « l’atomisation de la vie ouvrière, le renoncement à l’action collective, l’impossibilité de décrire de l’intérieur l’intensification du travail, la disparition des solidarités, un système néolibéral de plus en plus impitoyable pour les travailleurs sans emploi »⁸, pour reprendre les termes de l’éditorial d’un numéro de la revue *Images documentaires*.

La problématique du travail interpelle alors directement les attentes sociales et ce que l’on projette dans l’État, autrement dit l’efficacité du travail politique, sa capacité à structurer la vie collective et à transformer les conditions d’existence comme sa fonction dans un état de droit. La lutte contre le chômage renvoie sans cesse la politique à ses doutes sur ses possibilités concrètes d’action, question remise en débat depuis trente ans au moins, le débat sur l’austérité en étant un des rappels actuels. Mais le travail politique renvoie aussi à la situation de ceux qui œuvrent au service de l’État, les fonctionnaires, main-d’œuvre d’un service public qui fonde à la fois l’identité politique de l’Europe – à commencer par la France – tout en étant de plus en plus contesté par la libéralisation avancée de ses

-
6. Voir l’intervention de Mathieu Potte-Bonneville lors du débat organisé par *Le Nouvel Observateur*, le 19 avril 2012, compte rendu en ligne : <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20120423.OBS6898/de-mad-men-a-the-wire-le-monde-moderne-vu-par-les-series.html>, consulté le 10 février 2014.
 7. On parle d’état d’exception lorsqu’un État décide d’ignorer la légalité pour se maintenir devant un péril supposé. Conçue par Walter Benjamin, théorisée par Carl Schmitt, elle a été discutée notamment par Giorgio Agamben dans *État d’exception*, Joël Gayraud (trad.), Paris, Seuil (L’ordre philosophique), 2003.
 8. « La question du travail », *Images documentaires*, n° 71-72, juin 2011, p. 3, cité par Carole Desbarats, « Filmer le travail politique », p. 75.

structures (hôpitaux, équipements territoriaux, écoles, universités comme institutions culturelles). *Politique* recouvre alors ce que l'on attend du service public autant que ce qu'il peut concrètement dans la structuration de la vie collective.

En scénarisant le travail politique, l'ambition est donc bien d'articuler avec acuité la vie personnelle, la vie collective et les attentes vis-à-vis de la politique.

DU POUVOIR 2 : GLOIRE ET GOUVERNEMENT

Mais ce n'est pas tout : comme l'a montré Giorgio Agamben⁹ après Louis Marin, le pouvoir n'est pas seulement le gouvernement qui instruit l'économie réelle et symbolique entre les hommes et les choses, mais aussi la gloire, cet « appareil cérémonial et liturgique » qui, en Occident, l'accompagne depuis toujours. Pour Marin, qui a étudié comme personne auparavant les liens entre pouvoir et représentation, l'image a la double fonction d'instrumentaliser la force et de fonder le pouvoir : l'image rend présent un absent et fait de celui qui la regarde un sujet regardant¹⁰. Il y a un lien direct entre le pouvoir et la représentation : le pouvoir a besoin structurellement de sa mise en scène répétitive et ritualisée pour rappeler sa présence et prouver sa légitimité active, et c'est ainsi par l'image que le monarque devient sujet du pouvoir. Mais pour Agamben, cette mise en scène se reformule aujourd'hui au moment où l'État ne se définit plus que comme gestionnaire économique alors que, justement, le contrôle de l'économie lui échappe : acclamations et protocoles, mises en scène et représentations servent à entretenir *la possibilité même de ce vide* que le pouvoir serait devenu.

Ainsi le pouvoir doit se mettre en scène pour se constituer en pouvoir, pour prendre pouvoir sur le pouvoir. Il est précisément, écrivait récemment Roberto Nigro, ce qui donne une image et une forme à la puissance¹¹. En le filmant, les scénaristes et les réalisateurs enregistrent des situations qui ont un besoin impérieux d'être filmées et mises en scène – point sur

-
9. Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire : pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*, Joël Gayraud, Martin Rueff (trad.), Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2008.
 10. « Le dispositif représentatif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir, et cela deux fois, d'une part en modalisant la force en puissance et d'autre part en valorisant la puissance en état légitime et obligatoire, en la justifiant » ; Louis Marin, *Le Portrait du roi*, p. 11, repris dans « Le pouvoir et ses représentations », *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 74.
 11. Roberto Nigro, « Pratiques de pouvoir, violence représentative », *Rue Descartes*, n° 77/1, 16 avril 2013, *Pouvoir, violence, représentation*, Judith Revel et Roberto Nigro (dir.), p. 1.

lequel revient le texte consacré au documentaire de Patrick Rotman ; la représentation est d'une certaine façon *déjà dramatisée*, ce que chacun d'eux interprétera avec plus ou moins d'astuce et de pertinence.

DU POUVOIR 3 : LE COUPLE FICTION ET RÉALITÉ REFORMULÉ PAR LE *STORYTELLING*

Enfin, la notoriété grandissante des *spin doctors* a peut-être relancé la problématisation du rapport entre politique, fiction et médiatisation, ces éminences grises dont l'existence déjà ancienne est apparue sur le devant de la scène comme la mauvaise conscience de la démocratie occidentale – à travers notamment le rôle quasi public de Karl Rove dans les deux élections de George Bush aux États-Unis ou l'influence d'Henri Guaino et de Patrick Buisson sur Nicolas Sarkozy. Quelles que soient les critiques que l'on peut faire du livre *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* de Christian Salmon¹² (2007), celui-ci a participé à la compréhension du *narrative turn* que l'auteur repère dans les sciences humaines, la politique et le marketing. Le *storytelling* est en effet une technique rhétorique venue du marketing et qui cherche à impliquer l'affect dans la prise de décision, pour un achat ou un vote par exemple, en racontant une histoire qui semble témoigner de la qualité d'un produit ou la valeur d'une personnalité – jusqu'à, et c'est la thèse de Salmon, court-circuiter les arguments réels et, en politique, les débats idéologiques contradictoires. Les campagnes de George Bush, Barack Obama et Nicolas Sarkozy avaient marqué la confirmation définitive du *storytelling* en politique : non seulement les conseillers idéologiques étaient devenus des conseillers en communication (ou l'inverse), mais l'argumentation politique s'était dissipée devant une *success story* pour l'un et la réinvention d'une fiction nationale mythifiée pour l'autre¹³ venant finalement recouvrir le débat politique. Une décennie auparavant, la performativité politique du langage qui implique l'individu affectivement et socialement avait justement

12. Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* [2007], Paris, La découverte, 2008. Pour une lecture critique de ce livre, voir Nelly Quemener, « Christian Salmon (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer les images et à formater les esprits* », *Communication*, vol. 29/2, 2012 : <http://communication.revues.org/2635>, consulté le 30 janvier 2014.

13. « En juillet 2007, le conseiller de Nicolas Sarkozy, Henri Guaino, résumait ainsi, dans un entretien au *Monde*, sa contribution à la campagne présidentielle : "La politique, c'est écrire une histoire partagée par ceux qui la font et ceux à qui elle est destinée. On ne transforme pas un pays sans être capable d'écrire et de raconter une histoire" » ; Christian Salmon, *Storytelling...*, p. 200.

été étudiée par Judith Butler comme un nouveau lieu du pouvoir¹⁴, dans son analyse de la réaction du politique face aux discours de haine. Fiction et politique se liaient d'une nouvelle manière, rien d'étonnant que le cinéma ou les fictions télévisées s'en soient fait l'écho.

Il y aurait ainsi deux questions concomitantes : d'une part, problématiser les liens entre information (le fait) et communication (l'annonce), fiction (le récit) et représentation symbolique (la fonction), liens rendus confus par l'hyper-médiatisation de la vie publique ; de l'autre, dramatiser un travail fait de lassitudes et d'ambitions, de lourdeurs administratives et d'affects – et finalement très peu d'actions visiblement concrètes. C'est assez, sans doute, pour justifier de cette récurrence du pouvoir dans les fictions contemporaines.

RESTAIT LE THÉÂTRE

Si les arts de l'écran semblaient ainsi s'intéresser au monde politique, fût-ce sous l'angle du travail et du pouvoir, les arts de la scène nous semblaient ces dix dernières années avoir délaissé le terrain. Notamment en France et aux États-Unis, la grande majorité des créations récentes (qui ne va évidemment pas sans de notables exceptions, de Michel Vinaver à Rodrigo García en passant par Benoît Lambert) nous apparaissaient privilégier au contraire les recherches conceptuelles, formelles, poétiques ou techniques aux analyses des rapports de pouvoir ou à la description du monde politique – pour éventuellement interroger de façon plus ou moins explicite la politisation des pratiques ou les rapports entre corps et idéologie, mais en privilégiant davantage l'exploration de soi, des usages, des lieux et des mémoires, voire une conception de l'art comme retrait critique.

Le constat devait pourtant être nuancé. D'une part par la géographie : le théâtre allemand, comme en témoigne dans ce numéro Leon Gabriel, reste fortement impliqué socialement et politiquement, dans l'héritage de Brecht et de Müller, et à la façon didactique d'un Ostermeier ou radicale d'un Castorf ; de même que le théâtre anglais, quoique d'une tout autre façon, comme le montre plus loin Clare Finburgh, cette fois dans le sillage d'Edward Bond, Sarah Kane ou Mark Ravenhill. D'autre part, par la représentation et ces rapports au pouvoir : c'est l'objet explicite des spectacles d'Adeline Rosenstein et Sandra Iché dont on lira l'entretien croisé dans ce numéro – spectacles qui portaient sur les liens entre

14. Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* [*Excitable Speech, a Politics of the Performative*, 1997], Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

pouvoirs et représentations au Moyen-Orient. D'une autre façon, Agathe Dumont montre comment la question du pouvoir trame des spectacles chorégraphiques à travers la maîtrise du corps, à travers ce qu'elle appelle « l'incorporation du pouvoir ». D'une autre façon, le metteur en scène suisse allemand Milo Rau défend un théâtre documentaire au plus près du réel, moins pour montrer des structures d'oppression que pour révéler la complexité de situations sociopolitiques que la postmodernité médiatique simplifie jusqu'à les déformer. Mais le pouvoir n'est pas soluble dans le politique : Yannick Butel l'observe dans le traitement dramatique des sciences médicales, et Clare Finburgh dans celui de l'armée sur les scènes britanniques. Le pouvoir n'est pas absent des scènes – c'est encore une fois sa figuration qui a changé.

FIGURATIONS DU POUVOIR

Ainsi nous nous proposons d'analyser la manière dont se reformulent aujourd'hui la figuration du pouvoir à travers les arts du spectacle et l'éventuelle critique de celui-ci par ceux-là. Par ailleurs, si *Pater* était notre équinoxe, il nous fallait une période : nous avons choisi de nous intéresser aux cinq dernières années, depuis l'élection d'Obama.

Nous avons repéré, à travers les contributions des auteurs de ce numéro, trois stratégies : la dramatisation du pouvoir, sa représentation et sa documentation, comme trois manières de le mettre en scène. *Dramatiser* : charger de tensions dramatiques des situations d'exercice ou de rapports de pouvoir impliquant le spectateur par l'émotion ou l'empathie. La dramatisation du pouvoir vise à *dé-montrer* les fondements symboliques qui assoient tout pouvoir, comme l'a montré Louis Marin ; ou à les ré-instaurer, comme le soulignent Yannick Butel et Clare Finburgh dans certains des exemples qu'ils ont choisis. *Représenter* : exposer les termes du pouvoir, montrer ce que représenter implique. Il s'agit alors de révéler le pouvoir à travers ses effets sur les corps et les esprits de ceux qui lui sont soumis. Mais c'est aussi éprouver la *re-présentation* du pouvoir, cette puissance seconde de l'image du pouvoir, également étudiée par Marin, qui s'abat sur celui qui s'en empare car il se trouve alors pris entre la puissance infinie recherchée par tout pouvoir et mise en forme par ses représentations – le portait du roi ou du président comme expression de sa puissance – et la finitude de sa condition humaine. *Documenter* : présenter des éléments inédits ou mal connus sur des pouvoirs spécifiques, redonner à repenser le réel par le montage de documents ou par leur présentation théâtralisée. Il s'agit alors de défaire le lien qui, selon la démonstration décisive de Peter Sloterdijk, agence savoir et pouvoir depuis les Lumières. Pour le philosophe allemand,

le savoir critique s'est progressivement allié au pouvoir et aux institutions jusqu'à pratiquer « une pénombre cynique »¹⁵ car il finit par installer un moralisme destructeur et une critique tenue par quelques paroles autorisées, proches du pouvoir et ne divulguant du savoir que ce qu'il faut pour assouvir les faibles. Dans une telle configuration, n'importe quel moyen d'action politique se trouve justifié puisqu'il s'agit d'imposer ce qui a été prescrit comme vrai par la science. Documenter le pouvoir revient à restaurer la puissance critique en déjouant, par l'humour ou l'extrême rigueur, ce que le pouvoir présente comme inéluctable parce que vrai, logique et cohérent. Il n'est alors pas anodin que, dans deux des quatre exemples que nous avons retenus, les artistes s'emparent des connaissances et méthodes des sciences humaines, leur conférant une efficace critique renouvelée en les sortant des cadres institutionnels.

Ces trois infinitifs viendront ainsi scander ce 10^e numéro de la revue *Double Jeu* – le lecteur comprendra, au fil des pages, qu'ils ne s'excluent nullement les uns les autres.

Lorsque le pouvoir *s'incarne*, se dramatise ou se donne *comme un travail* et non comme un *rapport*, et si, comme l'a montré Foucault, c'est bien le rapport de pouvoir qui détermine la subjectivisation de chacun, quel rôle prend alors l'art du récit et des représentations dans cette même subjectivisation, condition de l'émancipation ? *Pater* pouvait en effet nous surprendre pour cette raison : s'il montrait deux êtres au travail, tour à tour en charge de cinéma et de politique, c'était pour déplacer le rapport de force de l'intérieur du film, entre les protagonistes, vers son extérieur, représenté par son spectateur. Car le film dramatise à peine la relation entre les deux individus – il la déroule, s'en amuse presque – et plus encore celle qu'ils pourraient entretenir avec leurs prétendus administrés, totalement absents du film. Ce faisant, le spectateur est pris entre l'évident plaisir des artistes à *engager* un tel montage et la teneur politique des propos. Loin du constat documenté ou de la dramatisation des idées communes sur le politique, l'ambiguïté de ce film sur les thèmes qu'il aborde (des relations de pouvoir à l'impuissance politique) le distingue sans doute des autres films cités. Une série comme *The Wire*, étudiée plus loin par Simon Lefebvre, renverse elle aussi le rapport dramatique vers son spectateur, quitte à le placer dans une position d'inconfort : cherchant un style réaliste en se basant sur des enquêtes de terrain, évitant les descriptions manichéennes en donnant à voir et à comprendre les points de vue – de la police, des gangs, des médias, des syndicats, suivant les saisons –, elle joue des ambiguïtés entre

15. Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Hans Hildenbrand (trad.), Paris, Christian Bourgois éd., 2000, p. 109.

les figures attendues et leurs attributs, à l'instar d'Omar Little, gangster justicier, tout droit sorti du western, et homosexuel. Milo Rau faisait rejouer en mars 2013 à Moscou trois procès de commissaires d'expositions et d'artistes, dont celui des Pussy Riot. Devenues spectacle, présentées dans un centre d'art, les plaidoiries faisaient entendre la complexité du débat opposant la liberté de l'art au respect des traditions et des pratiques, là où la médiatisation des procès réels avait entraîné des positions de principe se refusant à l'argumentation.

Dans ces trois exemples au moins, les rapports de pouvoir ne sont pas absents des œuvres; signes des temps, ils se sont déplacés, des rapports dramatiques entre protagonistes vers la relation de la représentation au spectateur, au crédit que celui-ci accorde à celle-là et à l'effet que l'un produit sur l'autre. Voici bien ce qu'il nous faut décrire: ces nombreux rapports entre art et pouvoir tels qu'ils semblent se reformuler aujourd'hui.

David VASSE ET ÉRIC VAUTRIN
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

BIBLIOGRAPHIE

- ABÉLÈS Marc, *Le spectacle du pouvoir*, Paris, Herne, 2007.
- AGAMBEN Giorgio, *État d'exception*, Joël Gayraud (trad.), Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2003.
- *Le règne et la gloire: pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*, Joël Gayraud, Martin Rueff (trad.), Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 2008.
- BURDEAU Emmanuel, VIEILLESCAZES Nicolas (dir.), *The Wire. Reconstitution collective*, Paris – Nantes, Les prairies ordinaires – Capricci, 2011.
- BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* [*Excitable Speech, a Politics of the Performative*, 1997], Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2004.
- CARROLL Jerome, GILES Steve, JÜRS-MUNBY Karen (dir.), *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*, Londres, Methuen, 2013.
- DESBARATS Carole, « Filmer le travail politique », *Esprit*, octobre 2011, p. 74-84.
- FLEURY Laurent, « Le chiasme du pouvoir et de la mise en scène: mise en scène du pouvoir et pouvoirs de la mise en scène », in *Mises en scène du monde*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2005, p. 407-426.

GAME Jérôme, WALD LASOWSKI Aliocha (dir.), *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*, Paris, Archives contemporaines, 2009.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La découverte, 2013.

SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* [2007], Paris, La découverte, 2008.

SLOTERDIJK Peter, *Critique de la raison cynique* [1983], Hans Hildenbrand (trad.), Paris, Christian Bourgois éd., 2000.

SubStance, vol. 25, n° 2, 1996, *Politics on Stage*, Marcel Hénaff (dir.).

Tête-à-tête, n° 3, 2012, *Images du pouvoir*.

Théâtre / Public, n° 207, 2013, *Théâtre et néo-libéralisme*, Stéphanie Loncle (dir.).