



Poétiques de l'altérité

À L'OCCASION DE CETTE RENCONTRE « chimérique », j'aurais bien aimé être devant vous avec les 18 acteurs-patients de notre troupe de théâtre, pour vous présenter notre spectacle « sans queue ni tête », selon la définition élogieuse d'un critique de la presse brésilienne. J'essaie de les imaginer ici, en train de vous offrir leurs chimères, leurs gestes intempestifs ou hilarants, leur précarité et leur splendeur, leur grâce et leur chute. Oui, le théâtre réussit ce miracle : extraire de la chute elle-même sa partie immaculée. Nous avons été invités au festival de théâtre le plus important du Brésil, à Curitiba ; quelques minutes avant le spectacle, notre narrateur, personnage-clé du scénario, m'a fait savoir qu'il n'y participerait pas – cette nuit était celle de sa mort. Il a bien fini par entrer, mais sa voix, en général tremblante et vibrante, est sortie si pâteuse qu'il paraissait dramatiser le texte qui disait : « Ma mémoire bat de l'aile ces derniers temps... » Les mots glissaient les uns sur les autres, visqueux, et au lieu de servir de fil narratif à la pièce, ils nous ont vautés dans un borbier glissant. Nous nous sentions plus proches des têtards que des hommes. Et le narrateur, au moment de conduire Orphée à Eurydice, dans le rôle de Caron, au lieu de l'emmener dans son embarcation en direction de l'enfer, sort brusquement par la grande porte du théâtre pour aller dans la rue ; c'est là que je le retrouve quelques minutes plus tard, assis, d'une immobilité plus que cadavérique : il exige en balbutiant une ambulance – son heure est venue. Je me mets à genoux à



**Peter Pål Pelbart est
philosophe et
thérapeute à São
Paulo.**

côté de lui et il me dit : « Je vais dans la mare. » « Comment ça ? », lui ai-je demandé. « Je deviens un crapaud. » Le prince changé en crapaud, lui ai-je répondu affectueusement, tout en pensant que pour cette première tournée artistique il voyage avec sa nouvelle petite amie, c'est comme une lune de miel. Mais il me répond, de manière inattendue : « Message pour ACM » (initiales d'un homme politique de droite très connu au Brésil). Sans tituber je lui dis « rien à faire », je ne suis pas l'ami d'ACM, il vaudrait mieux que ce soit ACM qui aille dans la mare et que nous, nous restions en dehors. Ensuite, la situation s'allège, au lieu de l'ambulance il demande un sandwich de chez McDonald's, nous discutons des résultats de la loterie où nous avons fait nos paris ensemble et de ce que nous ferons avec les millions qui nous attendent. J'entends les applaudissements de la fin qui viennent de l'intérieur du théâtre, le public commence à se retirer. Ce qu'ils voient en sortant dans la rue c'est Hadès, roi de l'enfer (mon personnage) agenouillé aux pieds de Caron mort-vivant, et nous recevons une révérence respectueuse de chaque spectateur qui passe à côté de nous ; pour eux, cette scène intime semble faire partie du spectacle.

C'est de justesse que notre narrateur ne s'est pas présenté, c'est de justesse que si, il s'est présenté, c'est de justesse qu'il n'est pas mort, c'est de justesse qu'il est vivant... C'est de justesse que tout arrive, mais ce « de justesse » n'est pas dissimulé – il est sous-jacent à chaque geste et le fait vibrer. L'assurance du monde en est ébranlée ; mais cet ébranlement ne fait que dévoiler le coefficient d'indétermination, de jeu et de hasard du monde lui-même. Tout est comme ça dans la vie aussi bien que sur scène. Le spectateur ne peut jamais savoir si un geste ou une parole vont avoir un dénouement, s'ils vont être interrompus par une contingence quelconque, et chaque minute finit par être vécue comme un miracle. Un mélange de précarité et de scintillation, de défaillance et d'éclat, n'est-ce pas ce que le théâtre recherche, en fin de compte ? Il y a dans ce qu'on appelle folie une charge de souffrance et de douleurs, sans aucun doute, mais également une lutte vitale et viscérale, où entrent en jeu les questions les plus primordiales de la vie et de la mort, de la raison et de la déraison, du corps et des passions, de la voix et du silence, de l'humeur et

de l'existence. Or, depuis les Grecs, l'art est toujours venu boire à cette source, et surtout l'art contemporain, qui essaie de relever le défi de représenter le non représentable, de faire voir l'invisible, de dire l'indicible, de faire entendre l'inaudible, de vivre l'invivable, de faire face à l'intolérable et de donner une expression à l'informe ou au chaotique. Il faut se souvenir de ce que disait Lyotard – l'art contemporain aurait suivi la piste du sublime kantien, dans son caractère d'inachèvement ou d'incommensurabilité... Notre théâtre est fait de ceci : inachèvement et incommensurabilité. Mais ce n'est pas tout. En résonance avec l'esthétique contemporaine, il est également fragmentaire et rhizomatique, métastable, non narratif, non représentationnel : dimension contemporaine de la schizoscénie. De toutes façons, dans cette rencontre entre la scène et la folie, à travers la métamorphose magico-poétique qui est propre au théâtre, l'impalpable gagne de la consistance, le lourd devient léger, le plus discordant trouve sa place et peut même inaugurer un monde – peut-être parce que le théâtre offre un champ d'aimantation privilégié pour ce qui nous vient de l'univers de la psychose.

Le théâtre *Ueinzz*

J'aimerais vous présenter un exemple qui pour nous a été initiatique. Il y a quatre ans, au cours d'une des premières répétitions que nous avons faites à l'hôpital de jour où je travaille, les deux metteurs en scène de théâtre invités pour monter une pièce ont proposé aux patients un exercice classique sur les différents modes de communication disponibles entre les êtres vivants – certains communiquent par gestes, d'autres par des grimaces, des sons, les humains utilisent le langage... Ils ont demandé quelle autre langue chacun parlait, et un patient qui ne proférait d'ordinaire que des gémissements indistincts répondit immédiatement, avec beaucoup de clarté et d'assurance, ce qui était tout à fait exceptionnel chez lui : allemand. Surprise générale, personne ne savait qu'il parlait l'allemand. Et quels mots savez-vous en allemand ? *Ueinzz*. Et que veut dire *Ueinzz* en allemand ? *Ueinzz*. Tout le monde rit – voilà la langue qui est elle-même son propre sens, qui s'enroule sur elle-même, langue ésotérique, mystérieuse, glossolale.

Quelques semaines plus tard, les metteurs en scène, s'étant inspirés du matériel recueilli dans les laboratoires, apportent au groupe leur proposition de scénario : une troupe nomade, perdue dans le chaos du désert, part à la recherche d'une tour lumineuse, et sur son chemin, croise des obstacles, des entités, des tempêtes. Durant le parcours, elle se retrouve face à un oracle, qui, dans son langage sibyllin, indique aux marcheurs la bonne direction. L'acteur pour le personnage de l'oracle est vite trouvé : c'est celui qui parle allemand. Quand il lui sera demandé où se trouve la tour Babeline, il devra répondre : *Ueinzz*. Le patient se glisse rapidement dans son rôle, tout correspond, les cheveux et la moustache bien noirs, le corps massif et petit d'un Bouddha turc, ses manières évanescentes et son air schizo, le regard vague et scrutateur de quelqu'un qui est en constante conversation avec l'invisible. Il est vrai qu'il est capricieux, quand on lui demande : « Grand oracle de Delphes, où se trouve la tour Babeline ? », il répond quelquefois par un silence, quelquefois par un grognement, d'autres fois il dit « Allemagne » ou quelque chose comme « Trifouilly-les-Oies », jusqu'à ce qu'on lui demande plus spécifiquement, « Grand oracle, quel est le mot magique en allemand ? » et à ce moment-là, infailliblement, arrive le *Ueinzz* que tout le monde attend. De toute manière, le plus inaudible des patients, celui qui fait pipi dans sa culotte et vomit dans l'assiette de la directrice – c'est à lui qu'incombera d'indiquer au peuple nomade la sortie des Ténèbres et du Chaos. Après avoir été proférée, sa parole magique doit proliférer par les hauts-parleurs dispersés dans le théâtre, tournant en cercles concentriques et s'amplifiant en échos vertigineux, *Ueinzz, Ueinzz, Ueinzz*. La voix ordinaire que nous avons généralement tendance à ignorer parce que nous ne l'écoutons pas, trouve ici, dans l'espace du théâtre, une réverbération extraordinaire, une efficacité magico-poétique. C'est ainsi que notre premier spectacle s'est appelé *Ueinzz*, et aujourd'hui nous sommes la Compagnie de Théâtre *Ueinzz*, avec plus de trente présentations publiques dans les théâtres les plus importants de São Paulo...

À la fin de notre première représentation, les patients sont arrivés dans les loges, euphoriques, heureux, réalisés, et criaient « Nous sommes guéris ! » Il ne s'agit pas d'y croire

littéralement, et d'ailleurs qu'est que cela peut bien vouloir dire, mais je dirais que le théâtre aide à les guérir, et nous avec, d'une série d'équivoques. Par exemple, de celui de les réduire à un personnage exclusif appelé malade (ou malade mental), rôle auquel eux-mêmes, très souvent, se raccrochent de façon monocorde, bien que l'indignation ait été générale lorsqu'un journal les a appelés ainsi – ils étaient acteurs, pas malades mentaux, le malade c'était le journaliste ! Il faudrait donc cesser de représenter de manière monotone toujours la même pièce hospitalière et œdipienne, ouvrir portes et fenêtres, changer de théâtre (!), changer de scène – qu'y aurait-il de plus radicalement analytique que de plonger dans une autre scène, et transformer ainsi les coordonnées de l'énonciation de la vie ?

Je dirais très sommairement, pour conclure cette première moitié de mon intervention, que dans cette œuvre collective, toute bizarrerie trouve sa place, même et surtout si elle représente une rupture de sens. Une singularité a-signifiante, comme c'est le cas pour *Ueinzz*, peut devenir un foyer de subjectivation, une étincelle autopoïétique – voici un cristal de singularité qui devient porteur d'une productivité existentielle entièrement imprévue, mais partageable. C'est une production d'œuvre, de subjectivité, d'inconscient, de ruptures et de remaniements dans la trajectoire d'une vie, qu'elle soit individuelle ou collective.

Pouvoirs sur la vie, puissance de la vie

Puisqu'on parle de la vie, j'aimerais vous proposer maintenant un bond extravagant ; relire cette expérience théâtrale dans le contexte biopolitique contemporain. Partons du plus simple. La matière-première de ce travail, comme je l'ai déjà dit, est la subjectivité singulière des acteurs, et rien de plus – leur vie. Il se trouve que je me suis intéressé ces dernières années à la question du travail immatériel, et c'est pourquoi je suis resté attentif à une dimension qui pour moi était auparavant complètement insoupçonnée dans la mise en scène que j'ai décrite. Je résume de la manière la plus caricaturale et imprécise ce dont quelques-uns des collègues liés à *Chimères* s'occupent de manière systématique. On appelle travail

immatériel celui qui produit des choses immatérielles (par exemple, au lieu de frigidaires ou de chaussures, des images, de l'information, des signes), celui qui, pour être produit, mobilise chez ceux qui le produisent des ressources immatérielles (non pas la force physique, mais l'imagination, la créativité, l'intelligence, l'affectivité, le pouvoir de connexion intersubjective). Et enfin, celui dont le produit affecte, sur un plan immatériel, celui qui le consomme (son intelligence, sa perception, sa sensibilité, son affectivité, etc.). Ce qui caractérise le travail immatériel, tendanciellement prédominant dans le capitalisme d'aujourd'hui, c'est que d'un côté, pour être produit, il exige surtout la subjectivité de celui qui le produit – à la limite, même ses songes et ses crises sont au service de la production – et que, d'un autre côté, les flux qu'il produit, d'informations, d'images, de services, affectent et surtout refont le tracé de la subjectivité de celui qui les consomme. Jamais l'obsession de Guattari de ce que la subjectivité est au cœur de la production capitaliste n'a eu plus de sens qu'aujourd'hui. Avec un supplément que Guattari laissait déjà entrevoir : non seulement la subjectivité est aux deux extrémités du processus, de la production et de la consommation, mais encore est-ce la subjectivité elle-même qui est devenue « le » capital, comme j'essaierai de montrer par quelques exemples. Mais avant, entendons-nous bien : lorsque nous disons que les flux immatériels affectent notre subjectivité, nous voulons dire qu'ils affectent nos manières de voir et sentir, de désirer et jouir, de penser et percevoir, d'habiter et de nous habiller, en somme, de vivre. Et quand nous disons qu'ils exigent de ceux qui les produisent leur subjectivité, nous voulons dire qu'ils convoquent leurs formes de penser, d'imaginer, de vivre, à savoir leurs formes de vie. En d'autres termes, ces flux immatériels ont pour contenu des formes de vie et nous font consommer des formes de vie. C'est-à-dire, de la vie. Donc, osons une formule lapidaire. Aujourd'hui le capital pénètre la vie à une échelle encore jamais vue et la « vampirise ». Mais le contraire est également vrai : la vie elle-même est devenue de ce fait un capital. Je m'explique : si les manières de voir, de sentir, de penser, de percevoir, d'habiter, de s'habiller deviennent pour le capital un objet d'intérêt et d'investissement, elles se transforment

en source de valeur et peuvent elles-mêmes devenir un vecteur de valorisation.

Je vais donner un premier exemple. Un groupe de détenus, au Brésil, est devenu célèbre en composant et en enregistrant des chansons : ce qu'ils étaient en train de montrer néanmoins, et de vendre, ce n'était pas seulement leurs chansons, ni les histoires scabreuses de leurs vies, mais aussi leur style, leur singularité, leur perception, leur révolte, leur causticité, leur manière de s'habiller, d'« habiter » en prison, de gesticuler, de protester – en somme, leur vie. Leur unique capital étant leur vie, dans son état extrême de survie et de résistance, c'est de cela qu'ils ont fait un vecteur de valorisation, c'est cette vie qu'ils ont capitalisée et qui de cette manière s'est autovalorisée et a même produit de la valeur. Dans la périphérie des grandes villes brésiliennes, cette situation est en train de s'amplifier, avec une économie parallèle, libidinale, axiologique de groupe ou de gang, esthétique, monétaire, politique, faite de ces vies extrêmes. Il est clair que dans un régime d'entropie culturelle cette « marchandise » intéresse par son étrangeté, son aspérité, sa viscéralité, encore qu'elle puisse facilement être transformée en simple exotisme de consumérisme jetable.

C'est le cas de mon deuxième exemple, qui est presque un contre-exemple. Il y a quelques mois, une ONG d'Indiens m'a proposé d'accompagner la venue à São Paulo de deux tribus du Xingu, qui voulaient faire acte de présence lors de la commémoration des 500 ans de la découverte du Brésil, mais à leur manière, en présentant la force de leur rituel et en offrant au président une lettre ouverte dans laquelle ils déclaraient ne rien avoir à commémorer. J'ai voyagé en compagnie des deux tribus Xavante et Meinaku qui ne se connaissaient pas (l'une des tribus plus guerrière et l'autre plus spirituelle), en bus du Xingu à São Paulo, pendant deux journées entières. Beaucoup d'entre eux n'avaient jamais vu de ville, et en ma qualité de « témoin » j'ai suivi leur regard apeuré, surpris ou fasciné durant leurs déplacements à São Paulo. Ils voulaient que la présentation de leur rituel aux blancs soit un geste d'affirmation culturelle, un pari sur leur survie dans le futur, mais comment éviter que le sens rituel et politique de cette démonstration, une fois portée sur une scène éclairée, ne se dilue en

une simple « spectacularisation », et, de plus, télévisuelle ? La forme de vie qui voulait se préserver et s'autovaloriser courait le risque manifeste d'être déglutie comme du folklore. C'est ce qu'ils ont vite perçu avec horreur dans l'exposition d'art indigène que j'ai eu le privilège de visiter avec eux. À la sortie, le *cacique*, le chef, dans un élan de nietzschéisme tropical, me dit : tout ça c'est plutôt la vanité de connaissance de l'homme blanc que la vie des Indiens. Il n'a jamais été aussi clair pour moi combien l'asepsie d'un musée peut dissimuler de violence et de génocide. Les parois blanches, la superficie lisse, les courbes des rampes métalliques, la luminosité étudiée – tout ici cachait le fait que chaque objet exposé était une dépouille de guerre. Il n'y avait pas une seule goutte de sang dans toute l'exposition. La mort avait été expurgée d'ici, mais la vie aussi. Dans cette muséologisation de la culture indigène, nous retrouvons notre vampirisme insatiable. Je voudrais encore ajouter un dernier exemple. Arthur Bispo do Rosário est l'un des artistes les plus en vue actuellement au Brésil, si tant est qu'on puisse qualifier d'artistique son travail, entièrement réalisé dans un asile au long de dizaines d'années d'internement, lui qui n'avait qu'une obsession dans la vie, enregistrer son passage sur terre pour le jour de son ascension au Ciel, moment pour lequel il a préparé son majestueux Manteau de Présentation, où se trouve inscrite une partie de l'histoire universelle. Les musées, les critiques d'art, les chercheurs, les collectionneurs, les psychologues, le « marché » ont pris d'assaut cette vie singulière, son dialogue direct avec Dieu et avec toutes les régions de la terre, de sorte que cette mission céleste est devenue l'objet d'une contemplation esthétique, comme on pouvait s'y attendre, bien qu'elle ait semé, dans les manières de concevoir la relation entre art et vie, sa dose d'étrangeté.

Expériences

De ces trois expériences se sont dégagés des destins variés : un bandit se transforme en pop-star à l'intérieur de la prison, un autre refuse justement le marché vis-à-vis duquel il garde une distance critique (studio d'enregistrement indépendant, etc.) ; le fou est catapulté dans les sphères muséologiques ;

l'Indien s'indigne de la manière dont les blancs empaillent les signes de sa vie, etc. Grosso modo, je dirais : dans les trois cas, ce qui est en jeu ce sont des formes de vie, ou la vie elle-même... Mais soit la vie fonctionne comme un capital, soit elle est vampirisée par le capital – qu'il s'appelle marché, média ou système d'art. Lorsque la vie fonctionne comme un capital elle réinvente ses coordonnées d'énonciation et fait varier ses formes, elle s'autovalorise. Lorsqu'elle est vampirisée par le capital, elle est, comme dit Agamben d'une façon que certains trouvent discutable, renvoyée à sa dimension nue, de simple survie ; nous nous transformons par exemple en bétail cybernétique ou en cyberzombi, comme le rappelle Gilles Châtelet dans son texte *Penser et vivre comme des porcs*.

Permettez-moi d'explicitier dans un dernier mouvement la toile de fond biopolitique qui m'a poussé à ajouter ces exemples à celui du théâtre. Il y a quelques décennies, Foucault forgeait la notion de biopouvoir pour définir un régime qui prenait pour objet la vie. La vie n'était déjà plus ce que le pouvoir réprimait, mais ce dont il se chargeait, ce qu'il gérait, ce qu'il administrait – le biopouvoir s'intéresserait aux conditions de production et de reproduction de la population en tant qu'espèce, en tant que vie. Foucault a cependant très vite senti que ce que le pouvoir était en train de prendre d'assaut – la vie – était précisément ce qui ancrerait dorénavant la résistance contre lui, en une réversion inévitable. Mais peut-être n'a-t-il pas mené cette intuition à ses ultimes conséquences. À Deleuze revient le mérite d'explicitier qu'au pouvoir *sur* la vie devrait répondre le pouvoir *de* la vie, la puissance politique de la vie en tant que résistance et création, en tant que variation, en tant que production de formes de vie. Ce à quoi le groupe entourant Negri a donné priorité, allant jusqu'à parler de biopuissance, inversant le sens foucauldien et donnant au terme de biopolitique non seulement une acception négative d'un pouvoir *sur* la vie, mais surtout un sens positif et productif du pouvoir *de* la vie. Dans cette perspective, et pour revenir à notre sujet, s'il est clair que le capital s'approprie la subjectivité et les formes de vie à une échelle encore jamais vue, la subjectivité est elle-même

un capital biopolitique dont chacun dispose de plus en plus, virtuellement, fous, détenus, Indiens, mais également tous et tout un chacun avec la forme de vie singulière qui lui appartient ou qu'il lui est donné d'inventer – et qui peut devenir vecteur d'autovalorisation, avec des conséquences politiques à déterminer.

Que m'est-il arrivé à moi ?

C'est dans cet horizon, à mon avis, qu'il faudrait situer l'expérience de théâtre dont je vous ai parlé brièvement, dans cette région intermédiaire entre l'art et le travail immatériel où ce qui est en jeu et sur scène c'est la vie elle-même. C'est la subjectivité qui est ici appelée à travailler. Ce qui est en scène est une manière de percevoir, de sentir, de s'habiller, de se déplacer, de parler, de penser, mais aussi une manière de jouer un rôle et de s'en jouer, d'associer en dissociant, d'être sur scène et en même temps chez soi, dans cette présence à la fois précaire et de plomb, impalpable, qui prend tout extrêmement au sérieux et en même temps « s'en fiche complètement », partir au milieu du spectacle en traversant la scène, le sac à dos à la main – après tout, pourquoi rester jusqu'à la fin, si on a déjà fait sa part ? – ou bien laisser tout tomber parce que son heure est venue et qu'on va mourir d'ici peu, ou intervenir dans toutes les scènes de manière imprévue et obliger ainsi les autres acteurs à improviser, ou encore discuter avec le souffleur qui n'est pas censé être présent, ou bien alors devenir crapaud... Ou grogner ou coasser, ou comme les nomades dans *La Muraille de Chine*, parler comme des choucas, ou tout simplement dire *Ueinzz...* Le chanteur qui ne chante pas, presque comme Joséphine de Kafka, la danseuse qui ne danse pas, l'acteur qui ne joue pas, le héros qui s'évanouit... Je ne peux pas m'empêcher de penser que c'est tout ceci qui fait que tant de gens pleurent au milieu des éclats de rire, car le spectateur, face au scénario labyrinthique ou intergalactique qu'on lui offre, ne se demande pas « que s'est-il passé ? » ni « qu'est-il arrivé à ce personnage ? » (d'ailleurs, on n'en sait rien), mais bien plutôt « que m'est-il arrivé à moi ? ». Mes élèves de l'université, beaucoup d'entre eux venus du milieu de la danse ou du théâtre, en voyant la pièce pleuraient sans

arrêt sans savoir pourquoi. Ils se sont brusquement sentis étrangers à eux-mêmes, puis ils sont sortis de la salle avec la certitude que c'était eux les morts-vivants, que la vie véritable était de l'autre côté de la scène – c'est ce qu'ils m'ont dit après la représentation. Et je propose de prendre cette affirmation au sérieux dans notre contexte biopolitique contemporain, littéralement **c'est de la vie** qui était à l'avant de la scène, non pas la vie nue, mais la vie en état de variation, des modes mineurs de vivre qui habitent nos modes majeurs et qui, au théâtre, ont acquis visibilité scénique, légitimité esthétique et surtout consistance existentielle. Il est incontestable que dans cette rencontre entre le théâtre et la folie, que pour rigoler un peu on pourrait appeler une schizoscénie, la folie est devenue un capital biopolitique. Mais je me demande si au-delà des frontières du dispositif théâtral et au-delà même du cadre de la folie, on ne pourrait pas en dire autant des poétiques de l'altérité qui éclosent de toute part et à travers lesquelles les modes mineurs de vivre se réinventent chaque jour.

