

## LEVINAS, LE DRAME ET L'ETHOS

Ayant à traiter du théâtre à partir de la pensée d'Emmanuel Levinas, je vois trois façons de le faire.

La première, qui correspond le plus à l'attitude du commentateur ou de l'historien, consiste simplement à relever ce que Levinas a pu dire du théâtre en tel ou tel endroit, ou un peu plus largement dans quels termes il a évoqué, instrumentalisé peut-être l'idée du théâtre dans certains moments de ses exposés. C'est la manière la plus légitime, mais elle court le risque de construire tout le propos dont elle est capable à partir d'éléments de rôle et de poids mineur au sein du propos levinassien. Contrairement aux apparences, si tel est le cas, on n'aura pas vraiment traité du sujet "Levinas et le théâtre".

La seconde consiste à prendre appui sur quelque chose qui a déjà été repéré par les lecteurs de Levinas : que ce dernier infléchit la méthode phénoménologique, en venant à développer ce que Didier Franck – pionnier à cet égard à ma connaissance – appelle une "dramatique des phénomènes"<sup>1</sup>. Cette formulation, si elle touche juste, semble impliquer que quelque chose de la théâtralité est impliqué dans la façon même dont Levinas use du regard ou de la sagacité phénoménologiques. L'avantage, par rapport à l'entrée précédente, est qu'on mobilise cette fois une dimension non accessoire de la pensée de Levinas.

La troisième manière consiste, pour moi, à mobiliser ce qui n'est pas exactement Levinas, mais qui se rapporte à lui comme à sa source et son inspiration : l'ethanalyse, la philosophie personnelle, sorte de prolongation du programme phénoménologique, que je m'attache à écrire. Je me demanderai, donc, de quelles manières l'ethanalyse intersecte la chose théâtrale.

Tout cela ayant à être dit dans un intervalle de temps extrêmement bref, je m'y engage sans perdre de temps.

### Evocations levinassiennes du théâtre

Une plongée dans les textes révèle que l'emploi le plus fréquent du mot théâtre par Levinas lui fait désigner une forme inauthentique et dégradée. C'est, en bref, un emploi fortement disqualifiant. Le théâtre est associé au jeu, et ensemble ils constituent un pôle qui n'est pas seulement celui de l'inauthenticité – critique implicite se situant encore sur le terrain ontologique – mais qui est plus décisivement celui de l'irresponsabilité. Voici quelques extraits qui me semblent probant :

« Même à la première personne, le Moi est un concept. Dans l'intrigue de la responsabilité, tout se passe comme si je m'échappais du concept du Moi pour devenir moi dans mon unicité. Unicité qui est celle de l'otage à qui personne ne saurait se substituer sans transformer cette responsabilité en rôle joué sur la scène d'un théâtre. Alors cette responsabilité inconditionnelle pourrait être choisie par le sujet, celui-ci pourrait garder son quant-à-soi, et tous les refuges de la vie intérieure seraient sauvés. »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>. Cf. Franck, D., *Dramatique des phénomènes*, Paris, PUF, 2001.

<sup>2</sup>. Cf. Levinas, E., *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 183.

« Enchantement des sites, hyperbole des concepts métaphysiques, artifice de l'art, exaltation des cérémonies, magie des solennités - partout se soupçonne et se dénonce une machinerie de théâtre, une transcendance de pure rhétorique, le jeu. Vanité des vanités : l'écho de nos propres voix, pris pour réponse au peu de prières qui nous reste encore ; partout retombée sur nos propres pieds, comme après les extases d'une drogue. Sauf autrui que, dans tout cet ennui, on ne peut pas laisser tomber. »<sup>1</sup>.

Le passage sur le jeu est sans doute le plus frappant :

« Le jeu commence aussi, mais son commencement manque de sérieux. Il est la légèreté même. On peut, à tout instant, en tirer son épingle. Il se compose de gestes, de mouvements, de décisions, de sentiments, autant d'actes qui commencent, mais sa réalité de jeu se situe au-dessus de cette base et est essentiellement faite d'irréalité. C'est pourquoi la réalité scénique - et chose remarquable, cela ne s'est jamais dit ni d'un poème, ni d'un tableau - a toujours été interprétée comme jeu. En tant que réalité, elle ne laisse pas de traces. Le néant qui la précède est égal à celui qui la suit. Ses événements n'ont pas de vrai temps. Le jeu n'a pas d'histoire. Il est cette existence paradoxale qui ne se prolonge pas en avoir. L'instant du jeu est, mais il ne tient pas à lui-même. Il n'entretient pas avec lui-même une relation de possession. Il n'a rien, ne lègue rien après son évanouissement, sombrant « armes et bagages » dans le néant. Et il peut si magnifiquement finir parce qu'il n'a jamais commencé pour de bon. Un temple désaffecté est encore habité par son Dieu, une vieille maison délabrée est encore hantée par les fantômes de ceux qui y vécut ; un théâtre vide est affreusement désert. On peut y sentir la présence de Sarah Bernhardt ou de Coquelin qui y ont agi, mais Phèdre ou Cyrano de Bergerac n'y ont rien laissé de leur désespoir ou de leur tristesse. Ils s'y dissipèrent comme de légères nuées, se mêlant indifféremment les unes aux autres, portant la marque du même néant qui constitue l'atmosphère essentielle du théâtre après la représentation. »<sup>2</sup>.

Au moins deux idées se superposent dans cette évaluation. Le théâtre m'exclut de la responsabilité, et, corrélativement a-t-on envie de dire, le théâtre retourne à l'absurdité de *l'il y a* : en ce sens, il me livre au désespoir et à l'ennui.

Le premier point vient à travers une formulation en quelque sorte inverse ou réciproque : ce que veut surtout dire Levinas est que ma responsabilité pour autrui n'est pas un rôle. Si c'était un rôle, je l'aurais choisie, elle ne m'investirait pas. L'exercice de la liberté, y compris dans sa force de contingence, consiste ici en ce que j'endosse ou non cette responsabilité, non en ce que je la choisisse comme ma posture parmi un ensemble de postures possibles. Mais indirectement, cela signale la région du "joué" dans le comportement, en tant que région de ce qui advient sur la scène de théâtre, comme région de l'irresponsabilité.

Levinas souligne, aggrave ce qui précède d'un poids surprenant en décrivant le jeu et sa légèreté comme ce qui détermine l'auto-suffisance de l'instant, l'éphémère disparition d'un commencement vain. C'est au point que, pour lui, le jeu du théâtre n'a pas d'histoire, ne fait pas trace : l'humanité qui se présente sur la scène, étant sans gravité, est sans conséquence et ne motive même pas le retour désespéré vers elle.

On pense, en lisant la citation sur le jeu, à ce que dit Levinas de l'art dans « La réalité et son ombre »<sup>3</sup> : que son geste de base consiste à figer la réalité humaine, à la fixer sur une phase, qu'il invite à contempler indéfiniment. L'art ne ferait jamais autre chose que transmuier en "éléments de destin" la diachronie des vies humaines, ce "passer" au fil duquel elles s'altèrent d'une façon qui leur échappent, mais sont aussi

---

<sup>1</sup>. Cf. Levinas, E., *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, p. 31.

<sup>2</sup>. Cf. Levinas, E., *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1963, 1990. Edition de 1990 p. 34-35.

<sup>3</sup>. Cf. Levinas, E., « La réalité et son ombre », in *Les imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, 1994, p. 123-131.

envoyées vers plus qu'elles-mêmes. Pour Levinas, toutes les œuvres d'art sont des captures comparables à celles de L'invention de Morel<sup>1</sup>.

Il est clair que sa vision du théâtre perçoit surtout en son jeu et sa scène un tel figement. Au théâtre, ce qui est représenté est exactement le jaillissement de la vie, lorsque les corps se font face et les paroles s'élancent de l'un vers l'autres. Mais ce qui jaillit jaillit comme joué, et, conséquemment, s'expose à une répétition où à chaque fois, s'oublie l'humanité qui aurait pu traverser, depuis un avant, et vers une perte et une mission, un tel jaillissement. Il y a pour lui un lien entre le décalage du comme si, du *make believe*, et la perte de la gravité, c'est-à-dire celle du sens, de la responsabilité, et de la possibilité du désespoir elle-même.

Dernier commentaire sur ces évocations "primaires" du théâtre par Levinas : elles sont liées, peut-être de manière en partie paradoxale, à sa vision du "jeu de l'être". En dernière analyse, l'absurdité de l'être comme tel, de l'être sans étant, est pour lui celle d'une processualité sans fin, où ne surgit jamais aucune motivation – à défaut d'un *pour soi*, de son présent, de son ici et de son corps – pour qui ce qui arrive compterait de telle ou telle manière. Levinas décrit cet *il y a* comme bourdonnement, remue-ménage. Mais ce qu'il dépeint de la sorte est encore pour lui le jeu de l'être. En quel sens ? L'il y a n'est pas une représentation que l'être nous donne, il est l'essence de l'être sans médiation : pas sa manifestation, elle-même. Un point important de la pensée de Levinas est que la manifestation de l'être est seulement l'être comme manifestation, une forme du bourdonnement, du processus, de l'absurde, et non pas une auto-distanciation, creusant l'écart d'une représentation possible au-delà de la présentation. Pourtant, cela mérite encore d'être décrit comme jeu, au sens où cela ne tolère pas d'implication subjective. Le jeu n'est pas seulement, donc, ce dans quoi la faculté d'implication du sujet se dément en se soumettant à la modalité du comme si, en se fictionnalisant en quelque sorte. Il est aussi ce dans quoi une implication subjective non modalisée n'a tout simplement pas de place. Le mot jeu devient synonyme de processus impersonnel, si l'on veut.

Notons, cela dit, que l'on trouve aussi des usages du mot théâtre un peu différents chez Levinas. Voici deux citations de cette espèce :

« En dessinant derrière la philosophie où la transcendance est toujours à réduire, les contours du témoignage prophétique, on n'est pas entré dans les sables mouvants de l'expérience religieuse. Que la subjectivité soit le temple ou le théâtre de la transcendance et que l'intelligibilité de la transcendance prenne un sens éthique, ne contredit certes pas l'idée du Bien d'au-delà de l'être. Idée qui garantit la dignité philosophique d'une entreprise où la signifiante du sens se sépare de la manifestation ou de la présence de l'être. »<sup>2</sup>.

« L'identité est, dès lors, critère du sens. Dans notre tradition intellectuelle, être et connaissance de l'être dans son identité, sont le théâtre même de l'Esprit. Selon le Timée, le cercle du Même englobe ou comprend le cercle de l'Autre. »<sup>3</sup>.

Dans les deux cas, théâtre désigne seulement le site de ce dont on parle, le cadre convenant à son déploiement ou son expression. Dans le premier cas, ce dont on parle est le positif absolu de la transcendance, dans le second cas, c'est le positif relatif, à

---

<sup>1</sup> . Que je connais d'après son évocation dans *Là-Bas comme ici* par Corinne Enaudeau (Paris, Gallimard, 1998, p. 39-40). En substance : un inventeur a trouvé la technique de l'enregistrement hologrammatique du temps de vie des humains ; un spectacle a été installé sur une île, qui répète indéfiniment les 7 derniers jours de la vie des enregistrés ; le narrateur tombe amoureux d'une des héroïnes de l'hologramme, et finit par s'enregistrer lui-même pour lui donner la réplique indéfiniment (quoique mort).

<sup>2</sup> . Cf. *De Dieu qui vient à l'idée*, p. 124.

<sup>3</sup> . Cf. *De Dieu qui vient à l'idée*, p. 176.

dépasser, de l'Esprit purement théorique, faisant de l'identité du viser avec le visé le *telos* du sens.

Ce qui est clair en tout cas c'est que théâtre n'enveloppe plus, dans ces deux emplois, la présupposition du décalage, de l'irresponsabilité. Apparemment, lorsque le théâtre est envisagé par rapport à l'expression, il est son site adéquat, lorsqu'il est envisagé par rapport au sujet, il nomme le dévoiement et le retrait de son implication (ouvrant, de plus, la possibilité de l'ambiguïté).

Le bon rapport du théâtre à l'expression, peut-être, est une motivation pour une méthodologie dramaturgique en phénoménologie.

## **Théâtre interne à la description ?**

Je pense que je résume à peu près correctement la lecture de la méthode levinassienne en phénoménologie en disant ce qui suit.

Levinas retient simplement de la phénoménologie qu'elle est la discipline renvoyant toute discussion sur les significations à la procédure d'accès fondamentale que nous partageons à l'égard de chaque signification en cause. Une procédure qui conditionne, donc, ce que nous pouvons légitimement dire et penser, dans la mesure où elle est la clef phénoménologique fondatrice.

Mais finalement, il semble que les accès que dégage Levinas, dans ses descriptions, aient toujours le type de l'événement. Même lorsqu'ils se laissent présenter de façon substantive, c'est en fin de compte un événement qui est évoqué : ainsi, lorsque Levinas dégage le corps comme un moment de l'insurrection de la subjectivité, le corps vaut en fait comme base de retrait (en liaison avec le récit du sujet qui se blottit dans un coin pour trouver avec le sommeil son refuge dans une suspension de l'être<sup>1</sup>). De même que le sujet est lu comme hypostase, c'est-à-dire à la lumière de l'arrachement insurrectionnel au processus interminable et enveloppant de *l'il y a*, de même le corps apparaît comme l'écho de cette insurrection (qui est en l'occurrence un repli).

On n'aura pas de peine, en effet, à montrer qu'à tout moment de son œuvre, Levinas propose, comme arrière-plan phénoménologique éclairant à l'égard d'une signification, quelque chose comme un petit récit, une intrigue. En se reliant à ce qui précède, on serait tenté de dire qu'il y a un théâtre, support authentique d'expression pour cette intrigue, à chaque fois.

L'hypostase est un geste, ayant comme écho ou réplique (à l'instar d'un tremblement de terre) le marquage de l'ici, du présent et du corps. La subjectivité en tant que signification fondamentale n'est pas alors introduite autrement que comme théâtre de l'hypostase.

La signification de la moralité est enveloppée dans l'intrigue éthique, la plus célèbre dans l'œuvre : autrui s'exprime comme visage auprès de moi, il m'appelle et m'enseigne. Intrigue à deux personnages : moi et autrui. Autrui s'excepte de la scène, c'est le rôle écrit pour lui. Mais, du hors scène qu'il ouvre depuis la scène, il appelle et il enseigne un moi resté sur la scène et recevant l'appel au vu de l'humanité entière.

La signification de la justice jaillit en liaison avec la signification du logos de vérité, à la faveur d'une intrigue élargie, où intervient en plus le tiers. Le scénario de cette intrigue consiste simplement en l'ajout, à la précédente, d'une perplexité du moi.

La signification de la subjectivité est présentée d'abord par l'intrigue de l'hypostase, nous l'avons déjà vu. Ensuite, Levinas greffe la signification de la

---

<sup>1</sup>. Cf. *De l'existence à l'existant*, édition de 1990, p. 119-120.

subjectivité éthique sur la première, tout en y réinjectant le moment de la jouissance (associée à l'insurrection subjective depuis *De l'évasion*, et que *Totalité et infini* a repris fortement). L'élément dramaturgique supplémentaire essentiel, pour la subjectivité éthique, est celui de l'un pour l'autre, exposé dans *Autrement qu'être* : en revenant à moi au sens de la jouissance et en vue d'elle, je trouve mon geste le plus proprement humain et personnel comme celui du don : la flèche qui boucle sur moi s'ouvre donc vers l'autre, au gré d'un ricochet métaphysique "fou".

La formulation qui se suggère le plus spontanément est celle que nous avons déjà donnée : "derrière" les substantifs posant une chose, Levinas voit l'événement que cette chose enveloppe ou par lequel elle vient pour nous, et il rapporte cet événement à la fois comme l'essence pour nous de la chose et la phénoménologie de son apparaître. Un tel événement se trouve alors, comme l'indiquent les exemples que nous avons parcouru, consister plus précisément en une intrigue, quelque chose qui arrive entre quelques protagonistes (*l'il y a* et l'hypostase ; moi et autrui ; moi, autrui et le tiers). L'événement est pour ainsi dire recueilli sur une scène, son avoir lieu est théâtral. Ceci est l'occasion pour nous, lecteurs et interprètes, d'éviter une méprise : celle de confondre l'événement auquel la pensée de Levinas se réfère avec l'événement largement célébré dans la philosophie française contemporaine (par exemple par Deleuze et Lyotard, pour citer deux noms évidents derrière nous). Pour cette philosophie, selon un de ses accents au moins, l'événement est la vérité (vérité foudre plutôt que vérité adéquation), l'événement est l'enjeu de la seule éthique (politique) qui vaille, et l'événement est la divine faculté des arts. La célébration de l'événement dont je parle est indubitablement héritée de Heidegger et de son *Ereignis*. Elle est liée à une façon de regarder la temporalité qui privilégie la césure du temps, suscitant l'écartement abyssal et fondateur d'un avant et d'un après. Une façon, aussi, qui insiste sur la singularité : si on célèbre les événements, c'est encore pour faire prévaloir l'une fois unique de "ce qui arrive", pour travailler à l'insurrection de l'ici et maintenant contre les rets menaçants du partout et toujours (liés à la logique, au concept, à la représentation).

L'événement lévinassien, celui que rapporte sa phénoménologie pour éclairer et situer les significations cruciales, est théâtral. Ce qui veut dire, d'abord, qu'il s'accomplit entre des sujets (même dans le cas limite où l'événement est celui du surgissement premier du sujet, *l'il y a* en son absurdité fonctionne comme une sorte de "partenaire" malgré lui du sujet arrivant). Et, ensuite, que cet événement est typique, il nous donne l'accès à une signification revenant indéfiniment dans le langage et les situations humaines : nous pouvons le concevoir comme se répétant au fil d'une série d'occurrences scénarisées, un peu comme la série des représentations d'une pièce. Chaque intrigue de la phénoménologie lévinassienne enveloppe la distinction d'un avant et d'un après, certes, mais il ne s'agit pas pourtant de la singularité bouleversante, tragique et triomphale d'une telle césure, mais plutôt de la réitérabilité "théâtrale" de son accomplissement "entre nous".

Je pense que ce recours lévinassien à la notion d'événement, alors même que ce qu'il a en vue est de dégager le statut éternitaire et directeur de certaines intrigues, a très souvent induit ses lecteurs à le mé-lire et lui attribuer une sensibilité autre que la sienne. Si ce court texte pouvait être l'occasion de redresser nos lectures sur ce point, il aurait, à mes yeux, déjà largement justifié son existence.

Sans transition, je vais maintenant essayer d'évaluer la relation de mon ethanalyse avec le théâtre.

## Ethanalyse et théâtre

L'ethanalyse est la description systématique des régions du sens que nous avons en partage : nous vivons dans le sens, ou nous vivons le sens, en telle sorte que nos comportements, nos pensées, nos mots témoignent du partage d'une pluralité de sens. Chacun de ces sens partagés correspond, selon la vision de l'ethanalyse, à l'entente d'un appel dans un mot-clef. Ici, l'ethanalyse prolonge clairement la compréhension du sens apportée par Levinas : un sens ne se laisse pas égaliser a priori au mode de présentation d'un objet, comme il en va dans la "conception intentionnelle du sens", mais s'atteste plutôt originellement dans l'atteinte d'un sujet par un message, atteinte qui est réception d'une demande, et relance proposant une façon, scandaleusement libre, de répondre à cette demande. Si le fait, l'expérience et la circonstance du sens, pour multiplier les expressions toutes insatisfaisantes, consistent dans une telle atteinte et une telle relance, une telle sensibilité active à la demande du sens adressé comme telle, alors on peut comprendre que partager un sens dans une collectivité, ce soit entendre ensemble l'appel recelé par un mot, se trouver simultanément et en parallèle dans la condition de l'atteinte et de l'avoir à relancer par rapport au même appel. Les mots porteurs de tels appels, induisant des partages de sens, sont des mots du langage dont l'emploi trahit une distance à l'égard de la fonction extensionnelle, la fonction de rassembler les items dont le mot se dit : de tels mots sont des mots d'idéalité, qui ne se disent d'aucun objet actualisable, mais enferment plutôt un appel, résonnant comme tel dans nos vies ; je les appelle des *sollicitants*. L'appel émanant du sollicitant donne lieu à partage dans la mesure où il se distribue en une pluralité de prescriptions, explicitant l'appel, composant dans leur ensemble un encadrement pratique des existences, donnant lieu à ce qu'on peut appeler une observance. La batterie des prescriptions en laquelle se résout l'appel, je la nomme la *sémance* de la région du sens en cause. Le but de l'ethanalyse est d'expliciter cette *sémance*, par régression et réflexion à partir de l'expérience du partage du sens, de l'entente de l'appel dans le sollicitant. Les prescriptions de la *sémance* visent nos pensées, nos paroles et nos actes. Le système des comportements, discours et vécus auquel donne lieu dans un collectif humain le sollicitant, par la vertu de son appel, je le nomme *ethos*. Le mot amour, ainsi, est reconnu comme un sollicitant : il n'a pas pour fonction de désigner les objets amoureux ou les épisodes amoureux, mais plutôt de signaler la pertinence d'un enjeu, l'enjeu de la réalisation d'une relation à la hauteur de l'amour. Il y a, par suite, une région du sens de l'amour : on peut expliciter une *sémance* de l'amour, qui convoque ou suscite un *ethos* de l'amour. Dans *Territoires du sens*, j'ai dégagé sept prescriptions de la *sémance* de l'amour :

- 1) Accomplissez une conjonction syncatégorématique de la sexualité et de l'amitié.
- 2) Redéfinissez le tout de la vie comme fonction de l'amour.
- 3) Soyez sexuellement fidèle.
- 4) Représentez la genèse de votre amour comme une séduction, placez une alchimie impérative à sa source.
- 5) Portez une attention infinie à l'aimé(e), une attention qui se porte sur chaque détail misérable de sa fabuleuse particularité.
- 6) Accueillez et vivez un présent extra-ordinaire, protégé de l'extatique.
- 7) Vivez votre amour sous la garantie du vécu.

Chacune d'elle peut fort bien se trouver très médiocrement suivie dans notre comportement ordinaire, ou moyen : mais, si j'ai raison, si ma description est juste,

nous pouvons témoigner que nous continuons de nous référer à ces règles comme ce à quoi nous avons à obéir alors même que nous les outrepassons.

Les analyses de *Territoires du sens* rencontrent le théâtre de façon expresse lorsque le livre s'adonne à l'ethanalyse du politique : le politique, en effet, est reconnu comme un ethos, c'est-à-dire que, selon moi, on entend dans le mot *politique* un appel. Mais il faut ici éviter une confusion. L'appel du politique au sens où je l'entends n'est pas l'appel à la prise en charge du lien social en vue du bien de tous et de chacun, comme, je crois, on le pense ordinairement. Cet appel là est un appel dérivé de l'appel éthique, prenant au sérieux l'exigence, incluse dans cet appel, de l'assumer au niveau d'un monde. Cela est tout à fait légitime, et motive un ensemble impressionnant de réflexions, y compris philosophiques, mais cela ne correspond pas au "phénomène" de l'ethos suscité par un sollicitant.

Si *amour* vaut pour nous comme sollicitant, nous le reconnaissons à ce que la persistance de l'enjeu de l'amour dans notre monde nous apparaît comme à l'évidence contingente. L'appel du sollicitant – en l'espèce l'appel émanant du mot amour à conduire des relations à la hauteur de l'amour – pourrait cesser d'être entendu. Non seulement les sujets ne respecteraient plus les prescriptions de la sémance, mais ils oublieraient même ces prescriptions, au point de ne plus voir dans ce qu'ils font des transgressions. Dans la perspective (lévinassienne) de l'ethanalyse, la "survie du sens" parmi nous est constamment contingente, elle n'est soutenu par rien dans l'être : l'appel est compris de façon anontologique, et il est tout entier suspendu au témoignage de celui auprès de qui il résonne avec sa valeur d'appel. Aucune force ou tendance profonde de l'être ne peut garantir un ethos, l'entente des prescriptions d'une sémance. Pour cette raison, les prescriptions ne sont pas seulement à observer, mais aussi à transmettre : un ethos possède une dimension historique de la transmission en même temps qu'une dimension géographique de l'observance. Pour une part, on peut supposer que l'observance transmet en tant que telle, mais cela n'épuise pas en général et en principe les modalités de la transmission, qui passe aussi fortement par la transmission de discours sur la vie selon l'ethos en cause : peut-être, dans le cas de l'amour, l'écriture et la lecture de romans ou de chansons d'amour, par exemple.

Pour en revenir à notre exemple du politique, s'il est vrai que politique est un sollicitant, alors nous devons pouvoir dégager un enjeu de la conservation du politique, de la conjuration de sa perte. Or, lorsque nous œuvrons à l'optimisation du lien social eu égard au bien de tous et de chacun, peut-être que nous "faisons de la politique" au sens ordinaire, mais l'enjeu n'est pas la conservation du politique. Au maximum, le politique peut désigner une contrainte procédurale pour une telle œuvre, mais pas un enjeu distinct, auto-suffisant. Si politique est le nom d'un ethos, donc, il ne peut s'agir de politique en un tel sens.

Une seconde manière de rater l'ethos du politique, disons le rapidement, est de le comprendre, simplement, comme un domaine ontologique : le mot désignerait l'ensemble de ce qui a trait aux relations de pouvoir entre les hommes. Selon cette acception hautement vraisemblable, et, d'ailleurs, effective dans maint contexte, le politique, de nouveau, n'est pas menacé de perte. Il ne peut qu'y avoir, à chaque instant et en tout lieu, un certain état des relations de pouvoirs entre les hommes (cet état fût-il celui, apparemment négatif, de l'absolue liberté sous tout rapport de chacun à l'égard de chaque autre). Les relations de pouvoir sont modulables selon une échelle qui va jusqu'à zéro, et diversifiés suivant les axes de la vie collective (elles ne sont pas identiques dans le champ de la culture et dans celui de l'économie, au moins a priori) : mais, quelle que soit leur distribution qualitative et quantitative, il y en a toujours, il y en a forcément, elles appartiennent à toute description de l'être du social.

Selon ce que soutient mon ouvrage de 2007, il y a un autre politique, ne coïncidant ni avec la dimension politique de l'être (social), ni avec la pratique subordonnée aux enjeux éthiques collectifs : un politique constituant pour lui-même un enjeu propre, suffisant et autonome. Un politique sollicitant qui nous appelle à sa préservation et sa perpétuation.

J'en repère l'exigence fondamentale à partir du souvenir de dessins de Wolinski parus autrefois dans le journal Action du mouvement de mai 1968. On y voyait la discussion au café entre deux amis, que l'on identifiait facilement comme hors-mouvement, comme ennemis "pour nous". L'un d'eux surtout débitait tous les énoncés les plus odieux, du moins selon la perspective du moment : dans l'espace malgré tout un peu désirable de la connivence alcoolisée au café, son partenaire, plus centriste et mesuré, le relançait toujours assez pour qu'il profère la parole la plus insupportable, la plus basse, intéressée, méprisante. Le principe de la présentation de ces saynètes était, clairement, que nous, lecteurs et acteurs du mouvement, nous retrouvions et nous unissions dans le rejet de ces deux personnages.

La forme que je dégage de cet exemple est celle de l'identité de camp : une identité que nous gagnons et endossons dans la mesure où nous avons projeté l'identité d'un autre camp, le camp adverse auquel nous nous opposons. Alors que cette opération de projection est, typiquement, thématique au sens de Levinas, et n'identifie le camp *punching ball* qu'en termes d'une description effective, cumulant un certain nombre de prédicats négatifs, sa contrepartie ou son corrélat, la constitution de "notre" identité de camp, est purement formelle et silencieuse, elle n'enveloppe aucun engagement déterminable en termes de prédicats positifs.

Mon témoignage est alors que la production d'identité de camp en ce sens et selon ce modèle est ce à quoi nous oblige fondamentalement le politique comme sollicitant. Le commandement de base de l'ethos du politique, la pierre de base de sa sémance, est l'injonction de produire de l'identité de camp. Une telle allégation coïncide avec ce que, souvent, expriment ouvertement des personnes ayant le sentiment, douloureux, que leur politique disparaît, tend à être oublié, tombe en déshérence : ils se plaignent de la perte du conflit, de l'impossibilité d'accéder à une dissension. On a longtemps cru, en France au moins, que cette aspiration au conflit politique comme tel était le propre de la gauche (c'est, je pense, la conviction qui est à la base de l'aphorisme selon lequel les "apolitiques" sont en fait de droite). Aujourd'hui, depuis l'émergence en France du Front National, il est clair que la droite a largement la faculté de la production d'identité de camp, et que, mieux, elle en arrive à exprimer la nostalgie de la perte de ce qu'elle éprouve comme la bonne dissension, la bonne guerre civile, celle qui est entée sur sa production d'identité de camp fondamentale (désignant les assistés, les étrangers, les gaspilleurs, les dirigeants permissifs, etc.). Jean-Marie Le Pen insistait beaucoup sur ceci qu'il menait un combat politique et que, par lui, le combat politique "revenait", se trouvait sauvé de sa possible disparition.

Mon ouvrage de 2007 s'attache à décrire avec un peu plus de précision les commandements subsidiaires, venant dans la foulée du commandement de l'identité de camp, et contribuant à donner à l'ethos du politique sa forme ou sa configuration. Ce n'est pas ici le sujet de reprendre une telle description. Je voudrais seulement insister sur la façon dont elle mobilise la chose théâtrale.

On l'aura compris, cette mobilisation survient en le lieu même de l'identité de camp. Dans l'exemple originaire et directeur de la bande dessinée de Wolinski, la théâtralité est pour ainsi dire explicite : ce que montrent les planches, c'est un dialogue. Nous sommes donc presque dans la situation d'assister à une représentation théâtrale, dont la première scène se joue au café (disons que l'on est dans l'ambiance de Pagnol).

Le seul écart est que la saynète est transposée ou traduite dans l'univers de la BD, avec les conventions que cela implique (notamment, celle du phylactère, suppléant à l'orthogonalité de la voix par rapport au visuel, tout en la trahissant pour une part). Je soutiens à vrai dire, dans le chapitre concerné de *Territoires du sens*, que cette dimension théâtrale doit être supposée même lorsqu'elle est apparemment absente. Dans un article de prise de position, publié dans les bonnes pages de tel ou tel quotidien, par exemple, l'auteur fait en général fonctionner l'identité de camp, en commençant par brosser, sur le sujet dont il veut traiter, la position fâcheuse des ennemis, ceux dont le mouvement politique qui est le sien veut nous séparer. Et cette phase de discours quasi-indirect, où, par exemple, un leader de la droite populaire va dépeindre les conceptions et mécanismes régissant l'opinion bien-pensante de gauche (mais vous pouvez symétriser si c'est plus clair et facile pour vous), est une phase théâtrale. De la chose théâtrale, elle garde le trait essentiel de la mise à distance sur une scène de la parole : une mise à distance qui nous fait échapper au mode d'implication dans la parole qui est le nôtre dans la situation de l'interlocution réelle, aussi bien qu'au mode de réception de la parole d'autrui qui appartient à cette situation. Du coup, dans notre contexte de la théâtralisation produisant l'identité de camp, le destinataire devient le référent, une telle mutation étant essentielle à l'opération de l'identité de camp (elle revient d'ailleurs, pour ceux qui connaissent mon chapitre, dans ce que j'appelle *englobement*, et qui est un trait fondamental de l'ethos du politique<sup>1</sup>).

Je soutiens, à vrai dire, dans *Territoires du sens*, un peu plus que cela : je prétends que le champ de l'éthanalyse du politique est celui du dialogue théâtralisé. Ce que j'appelle ici champ est le domaine général d'expériences dans lequel on puise les éléments susceptibles d'attester les prescriptions de la sémance. Alors que la phénoménologie husserlienne (standard) fixe une fois pour toutes un champ pour toute analyse intentionnelle (celui du flux des vécus), alors que la philosophie du langage analytique et post-analytique fixe le champ auquel remonter pour dégager les bonnes distinctions et les structures régulatrices comme celui des jugements langagiers, l'éthanalyse ne choisit pas a priori : elle est prête à porter son attention, en quête de la sémance, aussi bien au niveau de nos énoncés qu'à celui de nos vécus ou de nos pratiques. L'hypothèse que je fais néanmoins est que, pour ce qui concerne le politique, cette ouverture a priori peut être restreinte : se mettant en quête de la sémance du politique, on peut limiter son attention au champ des dialogues théâtralisés.

A vrai dire, la description éthanalytique est, éventuellement, un peu plus subtile que je ne viens de le dire. Je présente en effet, comme une des circonstances typiques et directrices de l'ethos du politique, ce que j'appelle la blessure. La blessure m'échoit lorsque, dans un dialogue avec quelque interlocuteur, j'ai eu le sentiment qu'il faisait camp sur mon dos, sans que je parvienne de mon côté au même bonheur. En d'autres termes, j'ai senti qu'au fil de nos échanges, ce que je disais tombait dans la mauvaise posture décrite a priori par lui comme celle des autres dont son identité de camp se séparait. Alors que mes tentatives pour l'englober, pour l'insérer dans les thématisations que je projette négativement pour faire camp, n'aboutissaient pas (son attitude et son propos se montrant trop singuliers pour cela peut-être). Dans de telles expériences, on a le sentiment d'une sorte de recouvrement et de superposition du dialogue vivant et du dialogue théâtralisé. Pour celui qui est dans le bonheur, une mise en scène "reprend" les paroles échangées, et c'est comme s'il assistait au spectacle de l'autre, discutant avec un complice qui est une sorte de double au café, en même temps qu'il lui parle. Toute la manifestation de soi qui a lieu dans le cadre d'un tel bonheur fonctionne alors comme

---

<sup>1</sup>. Cf. Salanskis, J.-M., *Territoires du sens*, Paris, Vrin, 2007, p. 54-61.

façon de donner chair à l'identité de camp que l'on épouse avec félicité (alors que, formellement et a priori, elle n'a aucune chair, elle s'efface derrière la péjoration de l'autre). Pour celui qui est dans la blessure en revanche, il n'y a pas de théâtralisation réussie, seulement le sentiment de jouer malgré soi la partition prévue par l'autre. C'est, cela dit, tout de même une façon d'éprouver le dialogue vivant comme emporté dans une mise en scène.

A la lumière d'un tel exemple, on devrait peut-être dire que le champ du politique, c'est le basculement ou le passage du dialogue à sa théâtralisation, plutôt que cette théâtralisation purement et simplement.

En tout état de cause, on sera tenté de dire que, dans cette mobilisation par l'ethanalyse du motif théâtral, on retrouve le premier élément lévinassien que nous avons évoqué. Il semble que le théâtre intervienne ici comme déréalisation, comme en concurrence avec l'authentique de la vie. On dira cela en effet, si on lit tout ce qui précède dans le pur sentiment que l'ethos du politique est fâcheux, qu'il fait tort à notre humanité. Puisqu'il nous engage à théâtraliser, puisqu'il nous fait vivre dans l'écart entre le dialogue vivant et le dialogue théâtralisé, on associera au théâtre l'image négative du politique. Pourtant l'ethanalyse, en principe, ne prend pas position à cet endroit. Elle décrit en fait le politique comme une région du sens, c'est-à-dire comme une des façons pour nous de nous engager autrement qu'être dans le partage d'une tradition. La fonction théâtrale apparaît donc comme une des composantes possibles de ce à quoi nous sommes capables de nous éprouver collectivement comme tenus. Plus immédiatement, l'ethanalyse du politique décrit les théâtralisations de l'identité de camp comme quelque chose dans quoi nous nous impliquons : si nous sommes susceptibles de vivre ce que j'appelle « la blessure », c'est bien que réussir notre camp sur le dos de l'interlocuteur est un enjeu fort pour nous.

Evidemment, cela ne nous dispense pas, comme nous avons à le faire à vrai dire pour chaque ethos, de poser la question de la finalité de l'ethos comme tel, devant le seul juge acceptable en la matière : le pour autrui lévinassien, assumé avec sa conséquence de monde (la construction d'un droit). Il faudrait alors savoir si la pratique du camp, fondée sur la théâtralisation de nos dialogues, peut être comprise positivement par rapport à cet hyper-telos. Et la réponse serait difficile à donner : d'un côté, la pratique du camp nous recommande l'approche thématique de l'autre, et elle paraît à cet égard de l'ordre du mal ; de l'autre côté, elle nous engage à suspecter l'*inter-esse* derrière toutes les rationalisations que nous publions, et elle semble de ce point de vue épouser l'exigence éthique.

Tels étaient les quelques éléments que je pouvais apporter à une réflexion sur le rapport de la philosophie et du théâtre, à partir du travail de Levinas et des prolongements que je cherche à lui donner.