

Insoutenable légèreté de l'être théâtral : Enjeux dramaturgiques de la « comédie sérieuse » D'un retournement l'autre (2011) de Frédéric Lordon

écrit par Martial Poirson

La crise endémique qui traverse nos économies entraîne, dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, un recours à la littérature de la part d'un certain nombre d'économistes influents. Certes, ils sont plutôt issus de courants de pensée hétérodoxes ayant pour objectif la contestation du libéralisme, comme s'il fallait opposer à la fiction – implicite et sublimée – proposée par la doctrine néo-libérale une fiction – explicite et revendiquée en tant que telle – de type littéraire dotée d'une efficacité non seulement heuristique, mais encore pragmatique. Reste que par ce type d'initiative une science économique de plus en plus consciente de ses logiques d'affabulation fait clairement retour sur la fable. Tel est notamment le cas du mathématicien de formation Daniel Cohen, spécialiste de macroéconomie financière, connu pour sa verve d'éditorialiste au journal le *Monde*, qui place plusieurs ouvrages sous le patronage du marquis de Sade. C'est également le cas, de façon plus nette, de l'économiste et philosophe Yann Moulier-Boutang, spécialiste de l'économie de l'immatériel et des nouvelles technologies, théoricien du capitalisme cognitif, qui ouvre un récent ouvrage par un long poème-parabole : « La Fable de l'abeille et de l'économiste ». Il y reprend à son compte la métaphore apicole en usage depuis *Fable of the Bees* de Bernard Mandeville jusqu'au livre VI de la *Théorie générale* de John-Maynard Keynes, pour mieux en renverser l'interprétation en filant la métaphore et en l'inscrivant dans le cadre d'une « économie de pollinisation ». C'est enfin le cas de l'essayiste Laurent Cordonnier, qui pour revisiter les fondements macroéconomiques de nos sociétés capitalistes avancées utilise le style narratif et le secours de la « fable qui n'a rien d'une fiction » des « Toambapiks ».

Il existe donc aujourd'hui, selon un dispositif symétrique à celui de la représentation de l'économie au sein de la littérature, un recours à la littérature au cœur de l'économie, comme si la théorie économique, longtemps oublieuse de ses origines, avait pour ambition de renouer avec sa dimension constitutive de science morale. Prolongeant la réflexion économique par d'autres moyens, un nombre croissant d'économistes déserte ainsi les terres arides et contestées de la modélisation mathématique et de la formalisation statistique au profit des continents moins arpentés de la fiction littéraire, convaincus que l'expérimentation artistique de la crise est susceptible d'œuvrer à une refondation axiologique nécessaire à l'émergence d'une conscience nouvelle et empathique de la situation économique exposée sous nos yeux, autrement dit de se saisir des menaces comme des virtualités d'un capitalisme cognitif au sein duquel se reconfigure notre horizon contemporain de pensée et d'action.

Tel est l'objectif déclaré de l'économiste et philosophe Frédéric Lordon, ingénieur de formation, lorsqu'il se détourne un temps des abstractions de

la théorie scientifique pour entreprendre d'écrire une sorte de « Turcaret du xxi^e siècle » au moyen d'une « comédie sérieuse » sur la crise financière, en quatre actes et en alexandrins : sa pièce intitulée *D'un Retournement l'autre* (2011) est presque immédiatement mise en spectacle et adaptée au cinéma, indice de l'acuité des questions qu'elle soulève. Après de nombreux ouvrages d'inspiration spinoziste consacrés à l'économie politique, des tribunes dans le *Monde diplomatique*, *Multitude* ou la *Revue des Livres* et plusieurs essais polémiques sur la crise financière publiés dans la collection engagée « Raisons d'agir », c'est vers l'écriture théâtrale que se tourne finalement ce membre actif du collectif des « économistes atterrés » pour rendre compte d'une économie des affects aux antipodes du paradigme de l'individualisme possessif et de la rationalité instrumentale optimisatrice de l'*homo oeconomicus* en vigueur à la faveur du regain – à moins qu'il ne s'agisse d'un sursaut – de l'orthodoxie dominante.

Prenant acte de l'incapacité de la polémique économique relayée, amplifiée et déformée par la sphère politico-médiatique à venir à bout des préjugés tenaces issus de la vulgate néolibérale au sein de l'opinion publique, Lordon cherche par d'autres moyens à poursuivre une lutte indissociablement savante et populaire, scientifique et politique : pour ce faire il polarise, par le truchement de l'intervention artistique, une économie de l'attention saturée d'informations contradictoires et falsifiées. Il aspire à porter plus efficacement ses engagements, en mobilisant la capacité intrinsèque d'affectation intransitive du public propre à l'art, non pas sous sa forme explicitement militante, mais sous la forme sublimée, métaphorique et allégorique d'un grand récit-parabole de la crise des *subprimes* et de la remise à flot des banques par l'État ; lequel récit est mâtiné de satire sociale et politique *ad hominem* à l'encontre du gouvernement Sarkozy, de sa politique-spectacle et de sa stratégie de pouvoir. La posture artistique n'est pas sans rappeler un certain théâtre de combat de cette période tel que celui de Jean-Michel Ribes avec son « opéra bouffon » intitulé *René l'énermé*, bien que de façon moins explicite et frontale.

Prenant la gageure au pied de la lettre et la désinvolture affichée de cette comédie au sérieux, c'est à une critique littéraire de cette tentative de dramatisation de la crise économique que se livre le présent article. Il laisse sciemment et délibérément de côté la question de la valeur artistique d'une œuvre sans prétention littéraire, qui s'inscrit dans la filiation d'une veine pamphlétaire plutôt que d'un courant esthétique et préfère jouer sur les canons du répertoire existant plutôt que de faire rupture au sein du champ artistique par un acte de création authentique. Il aura pour ligne de fuite la comparaison, d'une part avec la tradition vivace des comédies à financier depuis le XVII^e siècle (Dancourt, Lesage, Beaumarchais, Balzac) dans la lignée desquelles se place la pièce de Lordon, d'autre part avec les dramaturgies économiques qui se multiplient dans les nouvelles écritures scéniques au sein du théâtre qui lui est immédiatement contemporain. Il se fixera surtout pour objectif de mettre en évidence le régime d'ambivalence et l'horizon d'attente contrarié constitutifs de tout traitement comique de la crise

économique, dont les paradoxes et apories de cette proposition théâtrale inspirée peuvent légitimement être considérés comme emblématiques.

La continuation de l'économie par d'autres moyens

La première tentative de théorisation du retour à la fiction de l'économiste et du geste créateur consistant à s'emparer de la crise par le truchement du spectacle vivant est fournie par Frédéric Lordon lui-même, dans un exercice d'auto-analyse placé en « Post-scriptum » de sa pièce sous le titre « Surréalisation de la crise » :

Il ne faut pas simplement dire la crise capitaliste, il faut la montrer, ou bien la faire entendre. (...) Contre les avantages inertiels de la domination, tous les moyens sont bons, tout est envisageable (...) pour montrer des machines affectantes. Le théâtre est l'un d'eux (...) : ici des corps affectent d'autres corps et ajoutent à un certain discours la force extrinsèque des affects. Le temps ramassé de la représentation rencontre ce que le temps social réel avait dilué et démembré, il rétablit dans leur intégrité les consécutives brisées, les liaisons perdues, il remet ensemble les enchaînements du scandale et leur donne une nouvelle densité. (Post-scriptum, p. 132-133)

À rebours de toute stratégie d'euphémisation des *realia* de la vie politique et sociale au sein d'une rhétorique dont « la domination a pour allié le temps de l'amnésie » (p. 132), le dispositif de concrétion théâtrale permet ainsi une condensation des événements à vocation heuristique autant que polémique. Il autorise une « empuissantisation des mots » (*empowerment*) au moyen d'une « image bien choisie qui fait bouillir les sangs » (p. 131) et d'« idées affectantes » destinées à subsumer « la force extrinsèque des affects » (p. 133). Par conséquent, le théâtre agit comme un révélateur :

C'est l'art qui dispose constitutivement de tous les moyens d'affecter, parce qu'il s'adresse d'abord aux corps, auxquels il propose immédiatement des affections : des images et des sons. (...) Il ne faut pas seulement dire la crise capitaliste, il faut la montrer, ou bien la faire entendre. (p. 130).

Le spectacle est donc, selon Lordon, l'outil privilégié d'une exhibition, voire d'un décapage du capitalisme libéral, placé au service d'une stratégie de « surréalisation de la crise ». Il permet ainsi de « faire saillir la réalité de la crise », d'entrer en contradiction avec les discours de justifications inspirés par l'idéologie d'un néo-libéralisme d'autant plus efficace et auto-réalisateur qu'il simule son propre examen de conscience :

Mais la chose n'est possible que du pouvoir d'impressionner de l'affection théâtrale proprement dite, comme lieu-tenant, mais sur-réel, d'une réalité qui autrement échappe à l'entendement. Le théâtre de la crise surréalise la crise, impérieuse nécessité politique quand toutes les distensions temporelles du monde social tendent à la sous-réaliser, et tous les efforts du discours dominant à la déréaliser. (p. 133)

Pour obtenir un tel résultat, ce n'est pas du côté d'un drame psychologique amplifiant « tourments de l'existence humaine » que se tourne l'économiste (« on n'y sonde pas les psychés, on n'explore pas des

tréfonds »), mais bien d'un théâtre de parabole et d'allégorie, à l'image d'une proportion importante de la production dramaturgique actuelle :

Les personnages sont génériques et finalement *simples*. À l'exception peut-être du Président de la République, trop idiosyncratique, on mettrait n'importe qui de leur genre à sa place. Ils sont en eux-mêmes inintéressants : ce sont des voix. Ces voix ne parlent pas leurs états d'âme mais leur position. [...] Tous ces gens ventriloquent des positions qui n'ont pas d'autre caractère que celui de leur genre. Aussi ce théâtre est-il *sans profondeur*. C'est peut-être la seule chose qu'il puisse revendiquer vraiment : d'être superficiel – c'est-à-dire de n'occuper que le plan du champ de forces. Un théâtre donc de la surface, des forces et de l'extériorité : si l'on veut, un théâtre matérialiste. (p. 133-134)

L'interchangeabilité des personnages, l'artificialité assumée de l'illusion dramatique permettent à ce « théâtre en situation », selon l'heureuse formule de Sartre, de se saisir, par les moyens propres d'un dispositif spectaculaire situé « aux confins du discours idéologique », du processus d'abstraction de l'économie politique moderne, solidaire d'une « vision du monde qui se donne pour », et de renvoyer indéfiniment à elle-même sa stratégie du leurre et sa logique d'affabulation. C'est ainsi que « la critique, vouée à cheminer par des personnages improbables, se glisse dans les interstices » (p. 134), usant de « la langue du théâtre classique, avec son univers de raffinement Grand Siècle » et de l'alexandrin qui « bouffonne à souhait », surtout lorsqu'il subit « divers mauvais traitements » (p. 8), pour mieux rendre perceptible au spectateur, à l'auditeur ou au lecteur « l'absolue vulgarité du capitalisme contemporain » (p. 134) ; elle montre aussi le « stade de détérioration démocratique » qu'il a engendré dans un contexte où, « les médiateurs ayant cessé de médiatiser, tous les "représentants" ayant trahi la représentation, il ne reste plus à la masse des gouvernés que le parti d'en rire », « parti désespéré » et « arme du tout dernier recours » (p. 135), censés exhorter à la mobilisation politique, à l'action de transformation réelle du cours de l'Histoire. Or, on le verra, c'est précisément le « parti d'en rire », dont Lordon présuppose ici qu'il est nécessairement critique ou subversif, qui pose problème dans la perspective d'un processus de conscientisation politique par la dérision et le rire libérateur.

Il est tout sauf fortuit que cet « économiste atterré » ait choisi pour modèle de référence et pour mode d'expression privilégié des luttes de notre temps précisément le répertoire de l'âge classique, utilisant volontiers la satire de nos modernes sociétés de Cour démocratiques et le travestissement burlesque des discours inspirés des évangélistes du marché. Épinglant aussi bien l'idiosyncratique Président de la République et son entourage dévoué (le Premier Ministre, le Fondé de pouvoir, les Premier, Deuxième et Troisième Conseillers, bientôt rejoints par le nettement moins servile Nouveau Deuxième Conseiller), que le monde de la finance (le Trader, le Gouverneur de la Banque centrale, les autres banquiers) et de la médiasphère (le Grand Journaliste), cette chronique d'un désastre annoncé porte juste et son diagnostic se veut sans appel : elle s'attache à démontrer et surtout à rendre sensible ce qu'elle considère comme une vérité et une hypothèse première : « l'horizon du capitalisme financier n'est pas tragique. Il est simplement haïssable »

(p. 135). La comédie est donc créditée dans cette postface d'une efficacité pragmatique dont on montrera qu'elle ne va pas de soi et qu'elle peut même s'avérer contre-productive au regard de l'engagement politique et idéologique qu'elle est supposée servir.

Par sa condensation herméneutique, un tel théâtre comique et satirique, qui joue la fable dramatique contre la fable médiatico-publicitaire des pratiques de *storytelling*, voire contre l'affabulation financière proprement dite, constitue précisément le dernier rempart contre le pouvoir de déréalisation de la fiction économique et du discours politique qui la légitime et lui porte littéralement crédit. Il s'inscrit en faux contre la vacance symbolique née du reflux des idéologies utopiques et des prophéties uchroniques des années 1970-1980, et entend porter la contradiction à l'illusion nominaliste de nos mythologies postmodernes au moyen d'une salubre contre-fiction.

Une critique en acte de l'économie

La tentative de dramatisation de l'économie affirmée par cette pièce n'est pas sans fondement, encore moins sans précédent : elle s'appuie sur une solide tradition comique consistant à chercher à figurer la finance dont Frédéric Lordon, en fin connaisseur du répertoire classique, montre les rouages et capte l'héritage : *D'un retournement l'autre* fait émerger ce qu'on peut légitimement qualifier comme le « Turcaret du XXI^e siècle » en hommage à la pièce éponyme de 1709. Convoquant la figure rhétorique de la personnification et les techniques de la prosopopée pour dénoncer les pouvoirs occultes de la finance et entrer en conflit contre le mur invisible de l'argent revient, ni plus ni moins, à faire de l'allégorisation de l'économie une arme qui s'inscrit dans une stratégie de combat idéologique et à faire entrer de plain-pied la vie politique dans une forme de manipulation, peut-être inconsciente, de la puissance de figuration, de persuasion et d'adhésion de la représentation imagée. Face à un discours économique souvent abstrait et désincarné, où l'argent semble se dissoudre dans l'analyse à froid de mécanismes, de rouages ou de processus opératoires, déniaient délibérément la dimension affective et surtout l'impact émotionnel des comportements de spéculation, la pièce, à l'instar d'un courant non négligeable de l'art contemporain, se saisit délibérément de la pratique comme de la théorie économique pour les réinscrire au cœur de la vie sociale et culturelle que pourtant elles occultent.

Or, que fait le théâtre depuis au moins la charnière entre le XVII^e et le XVIII^e siècles, sinon donner chair, corps et voix aux puissances occultes de l'argent ? Comment dès lors ne pas percevoir une continuité certaine entre la vision du financier dans *Turcaret* (1709) de Lesage, dans *Le Faiseur* (1839-48) de Balzac et dans sa réécriture par Carole Fréchette sous le titre *Morceaux choisis* (2008) ? Comment, en outre, ne pas être tenté de reconnaître des convergences entre la pièce de Lordon et les dramaturgies économiques d'un théâtre de crise dont attestent des pièces nées à la faveur de la crise structurelle apparue dans les années 1970, voire plus précisément, dans le sillage de la crise de 2008, telles que

Mythmaker (2010) de Manuel Pereira, *Le Roman d'un Trader* (2011) de Jean-Louis Bauer, *Le Système de Ponzi* (2012) de David Lescot ou *Les Invisibles* (2013) de Claudine Galea, pour ne prendre que quelques œuvres représentatives d'un vaste cortège d'hommes d'argent, de financiers, de traders innervant puissamment la production théâtrale francophone immédiatement contemporaine ? Il apparaît en effet qu'aux trois âges du capitalisme (nous ferons l'hypothèse qu'il s'en dégage actuellement un quatrième, à l'heure du capitalisme dit cognitif) correspondent autant de figures théâtrales archétypales, voire idéal-typiques, de systèmes dramaturgiques entièrement dévolus à l'observation fascinée au moins autant que critique du système complexe de la finance née des pratiques d'agiotage et amplifiée par le système de Law. Tour à tour ascétique, manipulateur, hédoniste, dissipateur, généreux, innovateur, affabulateur, irresponsable, dépressif, survolté, le financier ne cesse de changer de visage dans le répertoire théâtral au cours des siècles, expérimentant, réfractant, interrogeant, pervertissant même le cas échéant les logiques aveugles et apparemment seulement désincarnées de la monnaie, en engageant une réflexion critique sur l'économie des affects qui traverse les sociétés modernes et contemporaines.

La véritable nouveauté des dramaturgies économiques actuelles, donc le texte de Lordon peut être considéré comme révélateur, réside à la fois dans une conception plus systémique de la finance et dans sa mise en perspective politique, là où la dramaturgie classique s'en tenait à une amplification satirique de personnages individuels considérés comme des archétypes des caractères universels exemplifiés par les moralistes et prenait généralement garde de se maintenir à distance des collusions entre mondes de l'argent et cercles du pouvoir :

Cependant, pour tout vous dire, l'actuel premier acte aurait dû être le deuxième, et je le voulais précédé d'un acte introductif où aurait été montré comment ce sont en fait les structures mêmes du capitalisme néolibéral qui ont produit ce désastre, et que la crise proprement financière n'en est que l'épiphénomène. Je voulais y montrer le contentement de soi d'une classe oligarchique, mêlant banquiers, experts et journalistes, tout à la satisfaction de l'ordre du monde qu'ils ont indéfectiblement promu... à la veille de son explosion...

Reprenant à son compte la longue tradition des comédies satiriques à sujet économique, Lordon adopte pourtant une structure dramaturgique plutôt caractéristique du genre tragique, transposée dans un registre comique : celle du monarque infatué de lui-même (ombre de l'*Ubu roi* d'Alfred Jarry ?), abusif à l'égard de ses sujets autant qu'abusé par ses conseillers cupides. Il congédie d'emblée son seul véritable allié, animé par le sens de l'intérêt général (le Deuxième Conseiller), bientôt remplacé par un autre (le Nouveau Deuxième Conseiller), dont le franc parler met à nu les logiques perverses du pouvoir et les stratégies perfides de son entourage, mais se révèle impuissant à les enrayer et s'en tient à un discours d'adresse et de connivence destiné au public. Cependant, le despote régnant sans partage sur la richesse nationale est finalement débordé par l'intrusion dans son environnement immédiat d'un peuple insurgé depuis trop longtemps été tenu à l'écart de la scène politique et bien décidé à perturber par un acte d'éclat le huis clos du club très fermé du pouvoir.

Réduite à quatre actes et amputé d'un prologue trop didactique, la comédie s'ouvre sur une lamentation de banquiers, doublée d'une cacophonie de dirigeants politiques et économiques déboussolés, tous apparemment soucieux d'éviter la propagation d'un krach financier clairement défavorable à leurs intérêts conjoints. Le second acte développe la guerre d'influence entre conseillers au sujet de l'opportunité de recourir à l'État comme bailleur de fonds en dernier ressort d'un système au bord de l'implosion. Elle se solde par l'éviction du conseiller raisonneur proposant de nationaliser les banques et remettant ouvertement en question le système libéral, au motif de ses incohérences et de ses promesses non tenues. Le troisième acte exhibe un complot de banquiers, fraîchement refinancés par la Banque centrale et rétablis en fonds, qui rivalisent de cynisme sur les réactions du peuple, cependant que l'insurrection populaire gronde sous les fenêtres et que le pouvoir cherche à tirer les bénéfiques électoraux d'un plan de sauvetage mené tambour battant. Après une ellipse d'une année, le quatrième acte est consacré à la revanche des banquiers qui, non contents d'avoir été recapitalisés par les fonds publics au détriment des contribuables, lancent une offensive contre la dette nationale, suscitant, mais un peu tard, l'indignation de conseillers soudain désireux de socialiser la dette et de procéder à l'éviction des marchés. Cependant le mouvement populaire prend de l'ampleur, contraignant finalement la délégation à fuir l'arène politique sous les huées de la foule, perdant toute forme de crédit.

L'efficacité dramaturgique d'une pareille pièce tient de la gageure : l'effacement de l'action d'une intrigue dont la trame, réduite au strict nécessaire, parfaitement connue par avance du spectateur, puise directement dans l'actualité économique, est mise au profit d'une dramatisation de la production de discours au sein d'un théâtre d'idées où seules les ruptures de ton et de registre soutiennent l'attention ou pimentent la lecture. Le motif de la chute tient lieu de cadre adéquate pour la fable, comme dans beaucoup d'autres pièces fécondées par la crise financière telles que *Le Roman d'un Trader* (2011), directement inspiré à l'écrivain Jean-Louis Bauer par l'affaire Kerviel, qui s'ouvre sur la didascalie : « *Bruit de chute... / Lumière. / Le trader est allongé mort au pied d'une tour. / Il sort de son propre corps. Il se lève. Sa chemise est déchirée* ». Cette didascalie inaugurale préside à la naissance du Fantôme du trader, personnage central de la pièce, qui affirme « Je ne sais pas pourquoi je suis tombé du sommet de cette tour » et ne cesse de répéter qu'il est « tombé de haut ». La chute peut également être d'ordre plus symbolique, comme dans *Building* (2012) de Léonore Confino, où dans une tour de treize étages, trente-cinq employés (hôtesse, comptables, agents d'entretien, cadres, directeurs de services, chargés de communication) s'affairent, alors que le *crash* régulier d'oiseaux contre les baies vitrées rythme une action frénétique figurant l'ascension paradoxale et dérisoire vers la déchéance finale.

Chez Lordon, ce motif mythologique de la chute scande la pièce. Constaté par le très influent Fondé de pouvoir dès la scène d'ouverture (« La chute est là, monsieur, elle est irréversible », I, 1, p. 11), il revient de

façon obsessionnelle dans la bouche des Banquiers aussi bien que du Président : « La presse dit le vrai, un gouffre s'est ouvert », « L'urgence du moment, c'est celle du grand saut » (I, 2, resp. p. 20 et 22) ; « Abîme de la chute et déraison cruelle... » (I, 3, p. 34) ; « L'interbanquaire chute, la Bourse déconfit » (II, 1, p. 46) ; « Vous vous êtes trompé, et chutez lourdement » (II, 2, p. 52) ; « Ce n'est plus un trou d'air mais bien un précipice : / Enterrons la croissance, messieurs, *de profundis*. » (IV, 1, p. 99) ; « On me dit que tout coule, que c'est l'effondrement » (II, 2, p. 50) ; « Nous sommes menacés d'un plongeon abyssal » (IV, 2, p. 103) ; « Croyant tout colmater, vous creusez plus profond, / Cela n'est plus un trou, c'est une excavation. » (IV, 2, p. 113)... La chute provoquée par cette « grande dépression » prend une dimension tellurique, associée à l'idée d'onde de choc : « Car dans l'histoire entière du capitalisme / On n'aura jamais vu de semblable séisme » (II, 3, p. 75). Mais la déchéance ainsi rendue sensible est également présentée comme réversible : « Du gouffre à l'euphorie les voilà retournés » (III, 1, p. 81). L'imaginaire de la chute rejoint ainsi celui, pourtant antinomique, de l'éternel retour.

En regard de ce motif métaphysique rendu trivial, la pièce use également et parfois abuse d'un ressort comique traditionnel : celui de la dégradation scatologique de l'économie et de sa poétique du déchet, particulièrement prégnante dès la littérature de l'âge classique :

LE FONDÉ DE POUVOIR

Notre banque, pauvre, j'ose à peine, monsieur,
S'en est gavée si bien, s'en est mis jusqu'aux yeux,
Que nous voilà chargés, près de l'indigestion,
Un peu comme un égout qui sort de la maison
Mais fait soudain un coude et revient aux wécés –
Nous baignons dans la crotte, nous sommes maculés.

LE BANQUIER

Je suis abasourdi et ma vision chancelle,
Je vous parle de banque, vous répondez poubelle...
(I, 1, p. 12)

Véritable *leitmotiv* de la comédie, l'homologie entre argent et excrément donne lieu aux considérations les plus triviales : « Mais tout était pourri, et l'or était en toc, / Croyant à des bijoux, nous n'avions que breloques » (II, 2, p. 52) ; « À lui les plans grandioses, et à nous le caca. / Du tout début je vois que la crise bancaire / Se finit au seau et à la serpillère » résume le Deuxième Conseiller en s'adressant au Président (II, 3, p. 67). Elles sont placées au service d'une dénonciation de l'obscénité marchande de la situation historique et considérées comme la manifestation tangible de l'« *hubris* du capital » propre à « une époque signée de bacchanales » (IV, 3, p. 127) : « Voulez-vous que je parle des traders, des bonus, / De votre obscénité quand tout fait collapsus ? » (III, 1, p. 87).

Critique littéraire de l'économie politique

La pièce de Lordon se situe au confluent de deux pratiques littéraires

traditionnelles souvent associées au sein d'œuvres politiquement engagées : la parodie des genres nobles et la satire des travers à la mode. Recyclant à l'envi les procédés de travestissement burlesque de la tragédie et de dégradation satirique de personnages identifiables inspirés par l'actualité sociale et politique propre à la comédie de mœurs des siècles passés, cette « comédie sérieuse », véritable hybride poétique, repose surtout sur la stratégie oblique : celle de « Persée avec la Gorgone », où « pour la vaincre, il faut passer par le biais du miroir, de l'indirect ». En dépit de la trivialité exacerbée du propos, c'est donc de façon transversale et détournée que la comédie se saisit des questions qui travaillent la sphère publique et fléchissent le devenir de nos sociétés contemporaines, à l'instar du drame contemporain et de son « art du détour ». Le prosaïsme apparent du propos, associé à la pompe ou pour le moins, à la solennité de l'alexandrin, crée un effet comique de distorsion : il rend ostensible l'étrangeté du parler « algonquin » d'un « Colorado bancaire » qui n'est jamais aussi risible que dans la bouche du « sabir des *traders* », ce « *serial looser* » qui « pensait bien blouser le *back office* », sur fond de crise des « *subpraïmes* » (*sic*) : « J'ai mal *pricé* mon *swap* et mon *spiel* a *losé*, / J'ai été un peu long et j'aurais dû *shorter*... » (I, 2, p. 21). C'est donc sur le terrain d'une sorte de « tournant linguistique » du capitalisme anglicisé que se joue une bataille des idées dont atteste la grandiloquence du Fondé de pouvoir :

Ça n'est plus une langue mais une soupe horrible,
La seule que ces gens ont trouvée comestible.
La dégénérescence a suivi le profit,
La langue est corrompue et le verbe périt.
(I, 2, p. 22)

La métaphore tient une place particulière dans un tel dispositif d'allégorisation de l'économie consistant à estomper son ancrage référentiel pour mieux en exhiber les artifices superfétatoires. Parfois, il s'agit d'invoquer le principe de réalité face aux abstractions du système, comme le rappelle le Fondé de pouvoir : « Je voudrais tant vous suivre en votre métaphore, / En vos images hardies et vos mots sémaphores... / Je n'ai eu que visions de canalisations, / Vous parler de la foudre et moi d'émanations... / Mais il nous faut, monsieur, abandonner les tropes, / C'est toute la maison qui s'apprête à faire flop. » (I, 1, p. 14). Parfois, au contraire, il convient de mettre en évidence l'inconscient linguistique au fondement de la *novlangue* libérale : « Ne suffit-il de dire le mot de « fonctionnaire » / Pour entendre « incurie », « gabegie nécessaire » ? » (IV, 2, p. 105). Parfois enfin, il est loisible de montrer le pouvoir d'évocation résidant dans l'association analogique entre signe monétaire et signe linguistique :

LE PREMIER MINISTRE
Monsieur le président, ces messieurs parlent d'or...

LE BANQUIER
C'est le mot qui convient, d'ailleurs il nous honore...

LE DEUXIEME CONSEILLER
J'aurais bien fait rimer avec alligator,

Mais la règle des vers est parfois difficile.
Eh ! qu'à cela ne tienne : je prendrai crocodile.
(IV, 2, p. 108)

La dimension arbitraire des mots associés à la rime, tout comme la parfaite substituabilité du choix métaphorique, mettent au moyen de procédés métalinguistiques le spectateur sur la voie d'une artificialisation des homologues structurantes entre économie et langage. C'est donc bien une mise en abyme du dispositif de fictionalisation inhérent à l'économie, indissociablement envisagée comme pratique et comme représentation, que vise la comédie, comme lorsqu'il s'agit de satiriser le sentiment pueril de toute puissance d'un « président bébé » :

« Monsieur le Président » a élu domicile
Dans ce monde enfantin où l'on prête au babil
Une force intrinsèque, un pouvoir de réel :
C'est comme si les mots sortis de sa cervelle
Avaient en eux de quoi refaçonner le monde.
Voilà à quoi il croit, voilà sur quoi il fonde
Toute sa politique indistincte du rêve.
(II, 3, p. 68)

Dotés d'une performativité spécifique, les prédictions économiques fonctionnent donc comme de véritables prophéties auto-réalisatrices, de par leur propre pouvoir de créance. C'est donc au cœur d'une économie des affects et de l'attention que se déploie, à en croire les mécanismes opératoires de la pièce, une rhétorique libérale soucieuse avant tout de « naturaliser » les abstractions au fondement de sa doctrine, à l'instar d'Alain Minc affirmant à la tribune de l'UNESCO que « le marché est naturel comme la marée » ou d'Alain Madelin déclarant devant le Sénat que « les nouvelles technologies sont naturelles comme la gravitation universelle ». Parfois, le Banquier s'exprime en des termes comparables à ce type de posture essentialiste :

Le marché, de la crise, doit sortir raffermi,
Certes il connaît parfois quelques péripéties,
Mais toute la nature est sujette à des cycles,
Il n'y a pas là de quoi édicter des articles.
Qui voudrait s'opposer au retour des saisons,
Empêcher des planètes la révolution ?
(...)
Réguler, c'est contrarier l'ordre naturel
Dont tout l'agencement est si providentiel.
(III, 2, p. 91)

Ailleurs, c'est le Premier Ministre en personne qui partage cette même conception providentialiste du monde et cette déférence à l'égard de « lois quasi naturelles » auxquelles on ne saurait sursoir :

Tout comme les planètes en leur révolution
L'économie possède sa gravitation.
Qui serait assez fou pour d'un coup exiger
Des graves vers le haut de maintenant chuter ?
Nous devons déférer aux lois de l'univers,
Et c'est pourquoi je dis la rigueur nécessaire.
(IV, 2, p. 110)

Curieuse déclaration d'une classe dirigeante qui se défait de ses responsabilités historiques dans l'orientation du devenir collectif en invoquant les règles immuables et les mécanismes implacables de l'économie pour justifier sa propre défaillance, voire sa démission politique. Le discours d'apparat dont la pièce se fait l'écho complaisant, fait de « circonlocutions » et de « phrases contournées », invoquant une « fausse science » en « pren[ant] soin de cacher l'ampleur des conséquences », atteste de l'« asphyxie » d'une société assujettie au « règne » de la « thanatopraxie » (II, 2, p. 55).

Ainsi, en assumant et en exhibant l'artificialité du dispositif métathéâtral, renforcée par l'arbitraire du signe linguistique, la comédie déconstruit le processus de naturalisation, voire d'essentialisation des abstractions économiques en mettant en exergue leur dimension fictive, donc fallacieuse. C'est par conséquent sur le terrain du langage que se joue, selon Lordon, l'affrontement symbolique, mais aussi idéologique avec le libéralisme, à travers une stratégie consistant à filer les métaphores véhiculées par l'économie, à jouer image contre image. Le procédé stylistique le plus constant de la pièce consiste à proposer une vision parodique, voire franchement grotesque de métaphores économiques rendues à leur inanité, voire à leur ineptie, comme dans les propos du Deuxième Banquier, qui fait les frais d'un travestissement burlesque du merveilleux mythologique :

Nous voilà à sa place, némésis financière
Et cette roue qui tourne va nous mettre par terre.
Le poison du soupçon se répand sur nos têtes,
La défiance est partout, entre nous elle se jette.
Voilà l'interbanquaire qui est le saint des saints,
La chose qui dans l'huile doit conserver le bain,
Sur le point de gripper, d'aller en cale sèche.
(I, 2, p. 31)

Filée jusqu'à l'absurde, la métaphore économique peut également être effectuée, comme lorsque le Gouverneur de la Banque centrale se lance dans une douteuse diatribe sur les « liquidités » monétaires supposées s'être « évaporées » et « congelées », alors que « tous ces jolis messieurs allaient boire la tasse », si bien qu'il est contraint à « ouvrir en grand les plus gros robinets », tel un moderne « Paraclet » (II, 3, p. 66). Plus loin, le Deuxième Conseiller se plaint de devoir « finir au seau et à la serpillère », « de la passer partout et surtout dans les coins » (II, 3, p. 67). La trivialité ostensible du propos, soulignée par l'amplification métaphorique, rejaillit du signifiant sur le le signifié, de la connotation à la dénotation, et place le champ économique dans l'ère du soupçon.

Multipliant les ressorts comiques en reprenant à son compte les oripeaux de la versification Grand Siècle, cette comédie sérieuse mélange allègrement les registres et les styles : elle sape ainsi les fondements indissociablement poétiques et politiques d'une « rhétorique économique » d'autant plus efficace qu'elle ne s'avoue jamais comme telle dans le

discours dominant et procède généralement par récupération de la « critique artiste » qui lui est adressées au sein d'un « capitalisme artiste ». Tel est la signification de la diatribe du Nouveau Deuxième Conseiller sur le « développement durable » :

Habile subversion des suages des mots.
Astucieux pillage de la langue écolo.
« Durable » c'était pour le développement,
Le concept au départ n'était pas bien méchant,
De l'appliquer à tout – tiens ! – à la rigueur,
Lui ôte pour de bon sa petite saveur.
Mais pourquoi se restreindre, et pourquoi se gêner ?
Car le libéralisme ainsi ripoliné,
Étiqueté durable, magnifique ironie,
Ne paraît-il ainsi notre meilleur ami ?
(IV, 3, p. 114)

On comprend dès lors que la pièce soit moins animée par une quelconque ambition littéraire que par une stratégie de distorsion comique visant à mettre en abyme, sinon dans l'abîme, l'ontologie politique cautionnée par le langage économique en mettant en échec, par la performance spectaculaire, son régime spécifique de performativité. Tel est le sens de l'allusion au célèbre discours du président Nicolas Sarkozy prononcé à Toulon le 25 septembre 2008 et à son effet déceptif, de l'aveu même du personnage du Président :

La Magie de Toulon inexplicablement
A cessé d'opérer depuis un certain temps.
Ce peut-il que mon verbe ait pu ne pas jouer
Comme le vulnérable qu'il a toujours été ?
(...)
Or quoique j'ai parlé, l'économie s'écroule,
C'est à n'y rien comprendre, à y perdre la boule.
(IV, 3, p. 111-112)

Une telle diatribe permet de présenter ce Président par trop idiosyncrasique tel un moderne roi thaumaturge : « Je suis monothéiste, et le seul dieu, c'est moi » (II, 3, p. 67). Manifestation de l'*hybris* d'une classe politique aveuglée par les mirages d'une économie qui n'accomplit plus depuis bien longtemps de miracles, la pointe satirique est également une allusion transparente à un fait d'actualité de notoriété publique : la déclaration de Lloyd Blankfein, P.D.G. de la banque d'affaires Goldman Sachs, dans un entretien accordé à propos de l'« affaire des assurances AIG » : « Je ne suis qu'un banquier faisant le travail de Dieu ! ». Elle permet également de présenter l'économie politique sous les traits d'une sorte de mythologie contemporaine régulièrement réaffirmée au moyen d'une parole ritualisée au sein d'une sorte d'« anthropologie des modernes », masquée par la « récurrence des crises, constance des discours » invoquée par le Nouveau Deuxième Conseiller :

Quel historien dira la palingénésie,
Et la forme bancaire de l'éternel retour ?
(...)
Leurs promesses d'alors et celles d'aujourd'hui
Rendent le même son de la palinodie.

(III, 2, p. 94).

Dans les propos du Président, l'incantation économique prend même les apparences d'une véritable cosmogonie fantasmagorique :

Ayant réglé la crise au plus fort de l'urgence,
Je préviens maintenant toute autre turbulence,
Tout en réaffirmant que le capitalisme
Est comme le soleil de notre héliotropisme :
Nous ne devons jamais laisser de nos orbites
Déformer l'elliptique, altérer le zénith –
(III, 2, p. 95)

Sous l'ontogénèse auto-proclamée transparait donc, non seulement l'homologie structurante entre la monnaie et le langage, mais encore la performativité d'une particulière efficacité du discours économique, explicitement assimilé par le Nouveau Deuxième Conseiller à de la « fausse monnaie verbale », composée de « paroles en l'air » et de « propos en nacelle » : « Le véritable cycle n'est pas celui qu'ils disent, / C'est celui des mots creux dont ils se gargarisent » (p. 94-95). Ce que le dispositif spectaculaire est supposé contrer, c'est donc l'effet auto-réalisateur des prophéties proférées par les évangélistes du marché, exprimées par le truchement d'un Président « ravi » (selon la didascalie), manifestement grisé par les effets galvanisants de sa propre parole :

D'une forte parole que je veux mémorable
J'énonce les principes, et je dis la doctrine :
(...)
À compter de ce jour le monde s'y pliera
Car les choses auront été dites par moi.
(...) Voyez un peu comme ces mots miraculeux
D'un tout soudain inspir me descendent des cieux !
J'ai mes glossolalies, mes Pentecôtes à moi,
Je peux prophétiser et puis dire la loi.
(III, 2, p. 96-97)

Clin d'œil à la scène des conseillers d'*Hernani* (III, 2), cette séquence met en exergue un discours officiel d'apparat reposant sur un énoncé tautologique parfaitement autoréférentiel, dont l'efficacité performative est soudain minée, au sein du dispositif mimétique mis en place dans la comédie, par le travestissement burlesque. Tel est le sens de la diatribe du Nouveau Deuxième Conseiller, seul personnage, avec le Deuxième Conseiller qui s'est fait licencié pour sa liberté de ton dès le premier acte, à exercer une fonction authentiquement critique au sein du système economico-linguistique. Il fustige « l'internationale créancière », cette « nébuleuse entité » aux « frontières incertaines », affirmant que « ce non-corps a pourtant consistance homogène » et qu'il est « le nouvel être auquel vous vous rendez », avant de dénoncer l'allégeance du politique envers l'économique : « Tout ce que vous direz ne sera que fiction / Vos actes sont parlants, surtout leur hiérarchie, / Qui disent quel est l'ordre où les gens sont servis » (IV, 3, p. 115-116). C'est donc en définitive une critique littéraire en acte que met en œuvre cette comédie, soucieuse avant tout d'exhiber le « monde fictif » généré par la modélisation mathématique de la science économique, forte de son « tableau

», de son « aléa brownien », de sa « loi de Gauss », alors que « le monde est non gaussien, abyssale boulette » (II, 2, p. 51), évidence dont notre époque semble avoir perdu la mesure.

Par son invention et son amplification métaphorique à jet continu, la comédie de Lordon bat donc en brèche la *novlangue* dématérialisée de l'économie et de ses puissants relais médiatiques aux effets réalisateurs, tout en pointant du doigt ses structures topiques récurrentes et fallacieuses : dénégation de la crise économique, euphémisation de son impact social et culturel, neutralisation de ses implications politiques, naturalisation de ses modèles sous-jacents et surtout essentialisation de ses présupposés anthropologiques... Par sa dimension métathéâtrale et métalinguistique, elle met en crise les logiques de discours d'une rhétorique économique qui tourne à vide et exhibe des postures politiques qui tournent court.

Critique de la critique littéraire de l'économie politique

Si la fonction didactique et polémique d'une telle mise en fiction théâtrale de l'économie s'avère d'une particulière efficacité heuristique, la vocation critique affichée dans la postface, dont la conviction militante n'est pas douteuse, présente cependant certains points d'achoppement ou effets de distorsion. Il semble en effet qu'en dépit de sa réussite, la structure dramatique de la comédie résiste pour partie à une telle instrumentalisation à des fins politiques. Il est loisible de sérier en trois catégories d'écueils ce qu'on peut qualifier de réversibilité comique : la première, d'ordre poétique, tient à la structure comique elle-même, qui peine à tenir sur la durée une ligne démonstrative ferme et résolue et s'accommode mal de présupposés dogmatiques ; la seconde, d'ordre dramaturgique, tient à l'équivocité inhérente à toute situation dramatique, à plus forte raison lorsqu'il est question d'enjeux de domination ; le troisième, d'ordre idéologique, tient à l'ambivalence constitutive de la posture critique proprement dite et à ses effets de réception sur le spectateur ou le lecteur.

Frédéric Lordon laisse transparaître la conscience des limites de sa propre entreprise critique de deux façon, en apparence seulement contradictoires : d'abord, lorsqu'il fait affirmer au Deuxième Conseiller que « Le pari de l'humour avec lui est perdu » (II, 3, p. 68), il concède implicitement le faible poids de la dérision sur les événements ; ensuite, lorsqu'il fait dire au Premier Ministre : « De l'ironie, monsieur, vous n'êtes pas à court, / Mais croyez-vous qu'on gère avec de l'humour ? » (IV, 3, p. 114). Mettant en balance la gravité de la situation historique et la légèreté du procédé d'ironie, il rend alors sensible le peu de prise de la comédie sur les événements et partant, son faible impact sur la conscience historique qui s'impose, sa relative inefficacité à mobiliser l'opinion et à plus forte raison, à exhorter à l'action. En proie à la dénégation, au refoulement ou à la sublimation, la comédie, par son extériorité même aux phénomènes qu'elle prétend décrire, par son caractère exogène à la doctrine économique qu'elle prétend combattre, s'avère en définitive inapte à porter efficacement la réflexion critique que pourtant

elle engage.

Plus généralement, le traitement satirique de la crise conduit paradoxalement le mécanisme de condensation comique à en minimiser l'impact et à en désamorcer la charge critique ou à plus forte raison, la vocation subversive. Tout se passe comme si, en dépit de ses capacités de condensation (« Admirable talent pour en si peu de mots / Ramasser de l'époque le pire des fléaux », IV, 3, p. 114), la dérision comique ne pouvait que conduire à des conclusions elles-mêmes dérisoires au regard de la gravité des faits considérés. Dans le même ordre d'idées, la figuration et l'exhibition de personnages parfaitement interchangeables, qui tous prêtent unanimement à rire, permet finalement de les disculper ou pour le moins, de les excuser, voire de les réduire à de pures et simples fonctionnalités au sein d'un système finalement désincarné et impersonnel : évacuant toute épaisseur psychologique, toute progression dramatique, voire tout simplement toute action dramatique au profit de l'évocation stéréotypée d'archétypes qui sont de purs et simples supports de discours, des opérateurs dans la démonstrations sans faille de l'ineptie et de l'iniquité du système financier, ce théâtre sans consistance manque curieusement sa cible.

En réduisant la fable à une argumentation à thème constant reposant sur la chronique d'un désastre annoncé sur lequel on multiplie les points de vue, la comédie se prive en outre du sens dialectique nécessaire qui, loin d'affaiblir la thèse sous-jacente qu'elle est censée servir, lui aurait donné plus de consistance et d'efficacité persuasive. Autrement dit, la schématisation à vocation heuristique, si elle déjoue les pièges de la rhétorique économique, en tant que système lui-même fortement modélisé, ne parvient qu'imparfaitement à déjouer les travers inhérents au genre comique, au risque d'affaiblir la réflexion critique en acte qui est pourtant sa finalité première. En dépit de son ambition consistant à figurer la finance, autrement dit à incarner un imaginaire économique considéré comme trop abstrait et oublieux des rapports de force au sein du dispositif de production, la comédie réinscrit ces mêmes rapports de force dans un processus dramaturgique apparemment désincarné.

C'est ce qui explique notamment la tentation de lester la « comédie sérieuse » d'effets tragiques récurrents, sur fond de renversement de la progression dramaturgique, puisque la scène d'ouverture annonce ce qui en constitue supposément le dénouement : « La chute est là, monsieur, elle est irréversible » (I, 1, p. 11). Dans la comédie se succèdent à intervalle réguliers des qualificatifs de la situation historique qui tous renvoient au registre tragique : « La panne de crédit, c'est l'accident tragique » (I, 3, p. 37) ; « le drame est si sérieux / Qu'ils seront bientôt tous à l'état vaporeux » (II, 2, p. 57) ; « L'avis est partagé, l'opinion unanime / Que vos finances sont tout au bord de l'abîme. (...) / C'est le drame public, fatalité d'essence, / Illustrée par l'histoire, confirmée par la science » (IV, 2, p. 105) ; « Voilà en résumé la trahison funeste / Où vous êtes tombés terrible forfaiture, / Qui des marchés aura permis la dictature. » (IV, 3, p. 116)... Même les rares didascalies offrent des indications de jeu allant dans le sens, non de la dérision comique,

mais de la sidération tragique, comme lorsque les propos du Banquier provoquent, non l'indignation ou le rire, mais la « *stupeur* » (I, 3, p. 37). Quant à l'intrigue, elle repose davantage, on l'a montré précédemment, sur un schéma de tragédie politique que de comédie de mœurs : celui du tyran abusé par ses conseillers et finalement renversé par son peuple.

C'est sans doute le dénouement en forme d'apocalypse joyeuse qui illustre de la façon la plus flagrante cette conception tragique implicite masquée par l'apparente désinvolture du propos. Elle fait d'ailleurs écho au catastrophisme de bon aloi des interventions de l'auteur dans la presse d'opinion. L'irruption du peuple sur la scène politique fait un effet d'autant plus grand qu'il a été dans une large mesure tenu à l'écart de ce huis clos politique pendant toute la durée de la pièce. « Livrant la société au joug de la finance », les hommes d'argent ont exacerbé la tension au sein du « corps social », qui, atteignant ses « points critiques », éclate et perturbe le cours d'une rhétorique économique bien réglée :

Vienne l'abus de trop ou l'incrément odieux
Et le seuil est franchi, et soudain tout prend feu.
(...)
La colère du peuple est comme un réservoir,
Longtemps se remplissant sans rien laisser voir,
Et puis un jour soudain vient le litre de trop
Qui fait rompre la digue et libère les eaux.
Voilà que je m'y perds dans mes analogies,
Ici le tsunami, à l'instant l'incendie...
(IV, dernière, p. 126)

Ne pouvant résister au plaisir de mettre dans la bouche d'un Troisième Conseiller désorienté le titre du manifeste du groupe Tiquun, « organe de liaison au sein du parti imaginaire », « cellule invisible » et auteur collectif de *Zone d'Opacité offensive* (2001), *Théorie du Bloom* (2004) et surtout *L'Insurrection qui vient* (2007), Lordon termine sa pièce en forme de *happy end* par l'amorce du soulèvement populaire : « D'un retournement l'autre, l'histoire a ses relèves. / Fuyez quand il est temps, le goudron se soulève. » (p. 127). Entre pessimisme radical et messianisme révolutionnaire, la posture critique affichée par la pièce est donc mise à mal et son agentivité politique en échec. Prédire le chaos n'est-il pas le plus sûr moyen de favoriser le repli narcissique et égotique, ou de décourager la mobilisation collective par l'énormité des conséquences prophétisées, à l'instar d'un certain type de discours écologiste ?

Alors que la dérision comique tend à euphémiser les rapports de domination qu'elle est pourtant supposée exacerber et dénoncer, la sidération tragique tend, quant à elle, à mettre à distance le processus de réflexivité du dispositif théâtral en paralysant et en distrayant l'attention. Toutes deux concourent ainsi à mettre en œuvre un système de compensation symbolique dont le pouvoir de mobilisation paraît curieusement compromis. Sombrant dans les délices d'une destruction créatrice salvatrice, le dénouement renoue paradoxalement avec la clôture comique et ravive sa fonction anthropologique de cérémonie expiatoire, de rituel de réitération qui rejoue sans cesse la circularité indépassable du

geste historique, enfermé dans le cercle vicieux de « retournements » sans fin qui font le titre de la pièce et dans la rhétorique de prophéties incantatoires.

La perspective insurrectionnelle n'est finalement invoquée dans la pièce que comme un garde-fou à vocation simplement préventive et le peuple comme une force de rappel à vocation axiologique. Elle est évoquée sous la forme d'une « mythologie révolutionnaire » peu crédible et sujette à caution :

Vous méprisez le peuple, et c'est bien votre affaire,
Vous avez de la chance, il est moins sanguinaire
Qu'à certaines époques où ceux de votre engeance
Voyaient sur une pique finir leur arrogance.
(III, 1, p. 84)

Elle est surtout galvaudée et récupérée par une sorte de « révolution libérale », voire pour utiliser l'oxymore de « révolution conservatrice » soucieuse de capitaliser et de détourner la frustration collective, afin de rétablir les privilèges sans avoir même l'audace de « paraître au balcon ». Tel est le sens du procès d'intention adressé par le Nouveau Deuxième Conseiller aux deux Banquiers :

Tous autant que vous êtes, race particulière,
Vous êtes des sortes de révolutionnaires –
Sans doute l'êtes-vous paradoxalement
Car c'est vous qui sapez vos propres fondements.
(...)
Vous élisez l'abus comme norme nouvelle,
L'opinion est choquée, le scandale est énorme.
(III, 1, p. 85)

Cependant, l'arrogance des élites ne suscite, à en croire le Nouveau Deuxième Conseiller, que résignation, si bien que « l'insurrection qui vient » n'est pas pour autant à l'ordre du jour au sein de cette « révolution tranquille » invisible : « Par vos comportements, tous plus inadmissibles, / Vous faites enrager les gens les plus paisibles. » (III, 1, p. 85). Aussi, face à une situation qui plie mais ne romps pas, l'intervention in extremis du peuple insurgé, absent de l'essentiel de la pièce et relégué aux dernières lignes du dénouement, ne peut être interprétée que comme un *deus ex machina* sans consistance ou comme une parodie de l'histoire qui se répète. La capitalisation de l'indignation du lecteur ou du spectateur est donc curieusement liquidée au profit d'un effet curieusement désincitatif de la catastrophe annoncée : si tout est joué d'avance, et que l'on vient trop tard, alors pourquoi se mobiliser et passer à l'action à ses risques et périls ? Autant jouer sans entrave aux marges d'un système en déshérence condamné à sa perte...

Ouvroir de Littérature Politique Potentielle

L'efficacité pragmatique de la pièce est donc pour le moins ambiguë, en dépit de l'intention militante incontestable et parfaitement respectable d'un auteur au-delà de tout soupçon : Frédéric Lordon minimise le tropisme implicitement réactionnaire du genre comique, où la critique des mœurs du

temps présent rejoint souvent une certaine nostalgie à l'égard du passé ou pour le moins une conception décevante de l'Histoire, sauf à basculer dans le prophétisme utopique envers un hypothétique futur. L'instabilité même de ce « mauvais genre » s'explique par la réversibilité comique de la plupart des opinions avancées et par les effets pervers de réception qu'elle entraîne, voire qu'elle encourage par son ambivalence même. L'auteur sous-estime en outre, par la construction dramaturgique téléologique qu'il adopte, le risque inhérent à l'instrumentalisation du théâtre à des fins politiques, dès lors que l'ironie s'exerce toujours en comédie dans une position asymétrique de surplomb propice à la justification paradoxale des relations de domination. Toute comédie peut conduire, dans une perspective farcesque ou carnavalesque, à la justification en dernier ressort des relations de domination, auxquelles la mise à distance comique ritualisée offre tout au plus un espace de décompensation symbolique imaginaire sans impact sur les conditions sociales réelles d'existence. À l'inverse, elle peut également nourrir un désaveu envers les minorités subalternes qui, informées par la mise en garde théâtrale de l'iniquité de la situation historique dénoncée, se refusent à passer à l'acte et optent pour ce qui est perçu comme une accablante résignation à l'acceptation de la perpétuation des rapports de domination, par un système de compensation symbolique. Dans les deux cas, son absence de performativité cantonne la comédie à un rire de l'entre soi dont la dimension résistante ou rebelle n'a rien d'immédiat et qui alimente une conception pour le moins ambiguë de la capacité d'agir du peuple.

Une telle résilience comique fait écho au débat engagé par Gérard Noiriel sur le bien-fondé d'un « théâtre informé » : à la fois caisse d'enregistrement et de résonance des progrès de la pensée critique et outil de la diffusion sans précédent des résultats des sciences humaines et sociales, ce théâtre d'inculcation est considéré comme la condition de possibilité d'une « prise de conscience » réellement populaire, en vertu de sa capacité à faire « éprouver » la perception de la situation historique et d'éveiller une conscience à la fois civique et critique, à contre-courant de la propagande politico-médiatique. À rebours d'une telle perspective idéalisante, Jacques Rancière postule la possibilité d'un contrôle citoyen spontané et d'une réappropriation intrinsèque de la réception des savoirs par un « spectateur émancipé », susceptible de lutter par ses propres moyens contre l'asymétrie informationnelle et les inégalités de traitement culturel en postulant l'« égalité des intelligences ». Le spectacle fausse ainsi le jeu de la « politique de la littérature », concourt au « devenir-acteur » du spectateur et à son encapacitation au sein d'une sphère publique bourgeoise, plus que jamais structurée par la représentation théâtralisée. Il semble que la position de Lordon, philosophe d'inspiration spinoziste, cherche une synthèse improbable entre ces deux conceptions du spectacle inconciliables...

C'est sans doute ce qui explique la réception biaisée de la pièce, d'abord lors de son édition, puis de sa mise en scène, et finalement de son adaptation cinématographique, abstraction faite de tout clivage politique... Le concert quasi unanime de louanges au sein de presse d'opinion, toutes

tendances idéologiques confondues (*Télérama, Paris Match, L'Humanité*), de même que sa circulation conjointe dans les milieux militants anticapitalistes ou anti-libéraux qu'elle conforte et dans les milieux d'affaires qu'elle distrait, atteste d'une mobilisation contrariée autorisant toutes sortes de lectures à contre-emploi. Tantôt, on réduit la comédie à sa fonction heuristique, comme à l'occasion d'un débat organisé par ATTAC : « Le théâtre et le grotesque, plus forts de la théorie économique, pour comprendre ce qui se joue dans la débâcle de l'Europe ? » ; tantôt, on rend justice au sens de la dérision de cette « farce politique hilarante », à sa « verve aristophanesque » et à son défoulement libérateur : « la comédie voit donc rouge et prend toutes les libertés de la colère. D'accord, il y a quelques facilités, mais qu'est-ce que c'est bon de planter ses crocs dans la chair des fauves ! Il y a quelque chose de cathartique dans ce théâtre-là » ; tantôt, on invoque sa congruence avec la situation qu'elle prétend décrire telle un « entomologiste » : « C'est fort, drôle, édifiant et étourdissant pour qui s'intéresse à ce que l'actualité charrie quotidiennement. Saluons cette performance théâtrale inédite et la virtuosité de ce scénario ahurissant mais terriblement réaliste ». Entre récupération d'opportunité et hommage inoffensif, voire franchement décalé et à contre-emploi, la critique célèbre donc, dans une sorte d'éloge paradoxal, à la fois l'acuité et la redondance de la pièce au regard de la situation historique qu'elle est supposée mettre en crise, sanctionnant implicitement sa relative faculté de démobilisation.

Certes, on peut à bon droit considérer que cette comédie sérieuse est en partie au moins rattrapée par la logique intrinsèque de la forme comique dans la tradition parodique et satirique de laquelle elle se place, habile dans la critique du monde comme il va mais finalement rétive à toute subversion des structures mêmes du système qu'elle prétend dénoncer ou pour le moins mettre en question. Douée d'une fonction heuristique, elle atténue finalement sa propre réflexivité critique et manque sa vocation herméneutique dans un processus analogue aux tentatives actuelles de vulgarisation de l'économie, bien que selon d'autres modalités et surtout, d'autres objectifs. Que dire en effet de l'exposition consacrée à l'économie plaisamment intitulée « L'économie, Krach, boom, mue... », qui se tient à la Cité des sciences de la Villette entre le 26 mars 2013 et le 5 janvier 2014, et dont l'éditorial précise : « L'économie, c'est vous ! » ? Comment comprendre le positionnement institutionnel de la Cité de la monnaie et de l'économie qui a vu le jour en 2012, dont le site internet propose de « plonger soi-même dans l'aventure de l'économie en choisissant son rôle dans des jeux pédagogiques » et de « se familiariser avec les grands mécanismes de l'économie » ? L'apparente proximité revendiquée, l'évidente trivialité affichée par ces dispositifs immersifs afin d'éviter les effets d'intimidation d'un savoir hégémonique que sa modélisation a coupé de tout contrôle citoyen sont placées au service d'une poétique du leurre dont les effets de réception, en entretenant une illusion de maîtrise ou de participation active, encouragent davantage la bonne volonté culturelle, la résignation et l'acceptation que l'indignation, la révolte ou même plus simplement le questionnement...

Reste qu'à l'heure où émerge la figure postmoderne de l'« entrepreneur

artiste » au sein d'un système culturel en pleine mutation, à la faveur du tropisme du *Financial Art*, des articulations nouvelles entre interventionnisme et ultra-libéralisme, de la montée en puissance d'« industries créatives » susceptibles de se substituer aux pratiques culturelles et artistiques et du démantèlement annoncé des politiques culturelles, le risque est grand de souscrire aux mirages des « entreprises critiques » et de faire accroire que la critique du capitalisme libéral est susceptible de lui être endogène, en vertu d'affinités électives inédites entre art et argent... Le grand mérite de la pièce de Frédéric Lordon, jusque et y compris par sa relative impuissance à déjouer les pièges de la résilience comique, est de nous montrer qu'il n'en est rien, qu'aucun système de domination n'a jamais dans l'Histoire collaboré sciemment à sa propre abolition, à plus forte raison, qu'aucun système de représentation à tendance hégémonique n'a jamais consenti à sa propre mise à distance ou relativisation, et que la tâche d'un art politique est à la fois immense et virtuellement infinie.

Ainsi, Frédéric Lordon montre par cette comédie que la lutte contre le néolibéralisme ce joue aussi et peut-être aujourd'hui surtout sur un autre terrain que celui des faits, de la modélisation statistique et des doctrines : il nous met sur la voie d'un affrontement symbolique qui trouve dans le langage son champ de manœuvre adéquat et dans la métaphore économique son domaine de prédilection. La bataille d'idées est d'abord une bataille de mots visant à amplifier certains faits (les vertus de la croissance et du productivisme sur le bien-être des peuples, les nécessités de l'austérité pour sécuriser l'avenir) et surtout à en minimiser d'autres (la conscience de l'impact social, culturel, politique et écologique de l'activité économique) au moyen de stratégies efficaces de *storytelling*. Par conséquent, une telle perspective accorde toute sa place à une critique littéraire l'économie politique dont *D'un retournement l'autre* peut être considéré comme l'une des premières tentatives, voire une sorte d'« Ouvroir de Littérature Politique Potentielle » :

Disons que l'enjeu serait de faire passer le « po » de l'Oulipo de « potentielle » à « politique » – puisqu'à l'origine l'Oulipo ne visait qu'à déployer les *potentiels* de la littérature. Ou alors de créer un Oulipopo ! un Ouvroir de Littérature Politique Potentielle. En fait, j'ai le sentiment que, longtemps catatonique, cette littérature politique est en train de se réveiller. De plus en plus le roman et le théâtre s'emparent de thèmes politiques directement liés au néolibéralisme et à sa crise – mais en fait ce sont bien tous les secteurs de l'art qui quittent enfin leur Aventin pour entreprendre de dire quelque chose du monde actuel. Or il nous faut bien toutes les machines affectantes de l'art pour produire la conversion collective du regard seule capable de renvoyer le néolibéralisme aux poubelles de l'Histoire – où la crise historique que nous vivons aurait dû suffire à l'expédier. Comme vous savez, l'échec monumental du capitalisme néolibéral et l'effondrement dans lequel il précipite les populations n'a nullement conduit à sa disqualification doctrinale et morale comme l'aurait voulu un monde réglé par des normes minimales de décence intellectuelle et politique. Il faut donc envisager d'autres moyens, et sans doute ce « passage au théâtre » procède-t-il de la maxime qui devrait nous servir de viatique politique pour une époque obscène : faire flèche de tout bois.

La réversibilité comique et les pièges du langage apparaissent donc, dans cette pièce comme dans un grand nombre d'œuvres théâtrales inspirées par

la crise, comme l'horizon apparemment indépassable de tout théâtre de crise, étant entendu que la crise économique interagit avec la crise dramatique, sauf à opter pour une démarche résolument et radicalement contraire, à l'instar de Bruno Meyssat dans son spectacle *15%* créé en Avignon en juillet 2012, rendant compte de l'économie par un théâtre sans mots, peu disert et soucieux avant tout de métaboliser au moyen d'une politique des gestes les effets perceptibles de la crise dans le corps des acteurs aussi bien que dans le corps social. Comme si seul le silence éloquent était en mesure de contrer la logorrhée économiste...

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. XII