

2016

Louis Althusser et la scène du procès

Laurent de Sutter

Recommended Citation

de Sutter, Laurent (2016) "Louis Althusser et la scène du procès," *Décalages*: Vol. 2: Iss. 1.

This Article is brought to you for free and open access by OxyScholar. It has been accepted for inclusion in *Décalages* by an authorized editor of OxyScholar. For more information, please contact cdla@oxy.edu.

LAURENT DE SUTTER
Louis Althusser et la scène du procès

§ 1

Au moment où, avec Paolo Grossi, Giorgio Strehler décida de fonder un théâtre dans une petite salle du numéro 2 de la Via Rovello, dans le centre-ville de Milan, il était âgé d'à peine vingt-cinq ans. La guerre venait de s'achever, et avec elle les longues années de compromission politique et esthétique ayant rendu impossible le renouveau du théâtre italien. Avec le Piccolo Teatro, Strehler et Grossi proposeront enfin une manière de renaissance : grâce à eux, le théâtre italien entrera dans cette modernité qu'il aura si longtemps refusé. Cette modernité sera d'abord celle d'un lieu, cette petite salle de cinq cent places qui, malgré son exigüité, sera le tout premier théâtre *installé* (c'est-à-dire fixe, *stabile*) d'Italie. Jusqu'à l'ouverture du Piccolo Teatro, le théâtre italien était un théâtre de troupe, passant de ville en ville et de salle en salle, sans jamais bénéficier d'une résidence fixe. Strehler et Grossi changèrent cela – tout comme ils changeront, dès la première représentation de leur première mise en scène (*Les Bas-fonds*, de Gorki, montée en mai 1947) le langage même du théâtre. Comme l'on souligné Christian Biet et Christophe Triau, l'art de Strehler constituera une voie de sortie par rapport à l'idée de « théâtre total », venue d'Artaud et reprise par toute l'avant-garde française¹. Plutôt qu'un théâtre total, le théâtre de Strehler est un théâtre intégral ou un théâtre analytique : un théâtre qui souligne le caractère *distinct* de chacun des éléments le composant. Auteur, acteur, scène et spectateur constituent autant d'items conventionnels, dont tout l'art de la mise en scène vise, par l'acceptation de leur caractère conventionnel, à en construire le réseau de relations. C'est la

¹ Cf. Christian Biau et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 722. Sur Strehler, on lira Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens et notes de travail*, Paris, Fayard, 1980 ; et *Giorgio Strehler*, introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant, Arles, Actes Sud, 1997.

raison pour laquelle, caractérisant le travail de Strehler, Biet et Triau choisissent de parler de « totalité relative » – d'un *totum* de relations entre éléments distingués et autonomes². Plutôt qu'un tout replié sur lui-même, le théâtre, selon Strehler, prend la forme d'une constellation ouverte, et dont l'ouverture est aussi mouvement vers tout ce qui n'est pas théâtre. Ce mouvement, que Strehler avait appris de Brecht et qui fut sa préoccupation constante, comprenait au moins un aspect qui ne pouvait passer inaperçu aux yeux de Louis Althusser : l'aspect *politique*.

§ 2

C'est en juillet 1962 que Althusser découvrit les principes de mise en scène de Strehler, à l'occasion d'une représentation de *El Nost Milan* de Carlo Bertolazzi, que le Piccolo Teatro montra au Théâtre des Nations. L'accueil glacial réservé à l'événement, et relayé par la plupart des médias de l'époque, du *Monde* à *Combat*, le poussa à rédiger un texte qui fut publié dans le numéro de décembre d'*Esprit*. Dans une lettre à Franca Madonia datée du 30-31 juillet, il manifeste combien était grande son excitation à voir ce texte se développer de plus en plus, et devenir, selon ses mots, un « petit monument »³. Bernard Dort, explique-t-il, en aurait renoncé à rédiger un article pour sa propre revue : il « n'est plus fichu d'écrire quoi que ce soit maintenant sur la pièce... je la lui ai volée ! »⁴ Althusser va jusqu'à le comparer, en importance, à son texte « Sur le jeune Marx », paru un an auparavant, et qui était déjà devenu une œuvre de référence : « Maintenant il fait partie des classiques... »⁵ A l'instar de ce dernier, l'article sur *El Nost*

² *Ibid.*, p. 723.

³ Cf. Louis Althusser, *Lettres à Franca (1961-1973)*, éd. F. Matheron et Y. Moulier-Boutang, Paris, Stock/IMEC, 1998, p. 200.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Milan, titré « Le ‘Piccolo’, Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) » figurera, en 1966, au sommaire de la première édition de *Pour Marx*⁶. Bien des années plus tard, Etienne Balibar, préfaçant une réédition du recueil d’Althusser, affirmera le considérer comme le « véritable centre géométrique du livre »⁷. Pourtant, ajoutera-t-il, il s’agit d’un texte « qui y figure aussi comme une ‘lettre volée’, en ce sens que personne ne le lit comme tel, peut-être pour cette raison honteuse qu’il s’agit d’esthétique, et de théâtre »⁸. De fait, bien loin de n’être qu’un divertissement de spectateur séduit par une œuvre, ce sont les préoccupations politiques situées au cœur de la mise en scène de Strehler que déploie l’article. En les reconnaissant, et en prétendant, contre la presse du temps, leur donner toute leur portée, Althusser entamait ainsi ce qui allait devenir une longue et fructueuse amitié. Il envoya son article à Strehler, entama une correspondance avec Grossi, avant de rencontrer ce dernier en juin 1967, lors d’une représentation des *Géants de la montagne*, de Pirandello⁹.

§ 3

La thèse principale que développe les « Notes sur un théâtre matérialiste » peut être résumée en peu de mots : le problème politique du théâtre est le problème de la conscience. La pièce de Bertolazzi raconte en effet la découverte de la beauté dans les yeux d’une jeune fille de cirque, sa perversion par un mauvais garçon, et la vengeance d’un père contre ce dernier. Mais, à cette histoire banale, Bertolazzi donne une fin inattendue : lorsque le père vient raconter à sa fille qu’il est celui qui l’a libérée de la brute, c’est elle qui se retourne contre lui. De la brute, elle a

⁶ Cf. Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 1996, p. 129 *sq.* (d’après abrégé en *PM*).

⁷ Cf. Etienne Balibar, « Avant-propos pour la réédition de 1996 », *PM*, p. VIII.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cf. Louis Althusser, *Lettres à Franca*, *op. cit.*, p. 748 (lettre du 28 juin 1967).

appris que la beauté et ce qui l'entoure sont des mythes étrangers au monde de l'argent et du plaisir auquel, désormais, elle aspire – un monde qu'elle voit aussi comme celui de la vraie liberté. Le caractère remarquable de la mise en scène de Strehler, selon Althusser, était d'avoir tenté de tirer les conséquences de ce revirement final, si inattendu du point de vue de la morale bourgeoise. Plutôt que la réconciliation désirée par celle-ci, ou bien la condamnation du comportement si peu filial de la jeune fille, il avait, se souvenant des leçons de Brecht, présenté celui-ci comme la seule conclusion digne. Pour Althusser, ce choix amoral était le choix d'un refus : le refus de l'obéissance aux codes du mélodrame, plaquant par principe les catégories de la conscience bourgeoise sur celle d'une condition lui étant étrangère. Il y avait là une étrange dialectique, rendant impossible toute contradiction entre les consciences – une dialectique sans dialectique, « dialectique du vide, à jamais coupée du monde réel. »¹⁰ En refusant de coder de manière morale le comportement de la jeune fille, et en se contentant de le *présenter*, c'est donc à la dialectisation forcée du mélodrame bourgeois que procédait Strehler. Soudain, dans sa mise en scène, un personnage faisait rupture avec la mécanique circulaire de la lecture bourgeoise du comportement de ceux qui ne le sont pas : ouvriers ou prolétaires. Ce personnage recréait une forme de contradiction là où toute possibilité de contradiction avait été évacuée par avance, au nom des codes acceptés du mélodrame. Aux mythes théâtraux de la bourgeoisie, la jeune fille, dans la mise en scène de Strehler, opposait le réel d'une contradiction révélant leur caractère mythique – c'est-à-dire idéologique.

§ 4

Pourtant, Althusser ne s'arrêtait pas à la constatation de la dimension idéologique inhérente au mélodrame bourgeois ; l'analyse de la mise en scène de Strehler lui faisait faire un pas

¹⁰ *PM*, p. 140.

de plus. Ce pas, c'était celui conduisant de la critique d'un genre à la critique d'une *structure* : de la critique du mélodrame dont Bertolazzi avait proposé sa version à la critique du théâtre lui-même. Comme le disait Althusser, la force du geste de Strehler consistait à rendre manifeste la « structure latente » autour de laquelle s'enroulait l'histoire inventée par Bertolazzi¹¹.

L'organisation de l'impossibilité de toute contradiction propre au mélodrame bourgeois devenait, chez Strehler, la manifestation du caractère spéculaire de tout spectacle théâtral. Aller voir une pièce comme celle de Bertolazzi, et s'y délecter du plaquage de la conscience d'une classe sur celle d'une autre, ce n'est rien d'autre, expliquait Althusser, qu'aller se regarder soi-même. « (L)e spectacle, écrivit-il, est, fondamentalement, l'occasion d'une reconnaissance culturelle et idéologique », c'est-à-dire l'occasion de la *représentation* d'un monde aux yeux de ceux qui le constituent¹². Le génie de Strehler consistait donc à accepter cette aporie de la représentation, et de l'affronter par la tentative de mise en scène d'une présentation – celle de la jeune fille refusant les mythes de son père. Une telle présentation, toutefois, n'avait pas pour but de la résoudre : elle avait pour but, en la présentant, d'opérer une transformation dans la conscience des spectateurs de la pièce. Au contraire de l'effet d'intelligence attaché, chez Brecht, à la mise à distance du spectacle (renvoyant encore chaque spectateur à sa propre conscience), Strehler recherchait un effet sensible d'ébranlement. Il fallait, expliquait Althusser, que la pièce produisît son propre spectateur – un spectateur nouveau qui, comme l'homme chez Marx, ne devrait plus rien à celui qu'il était au moment d'entrer dans le théâtre¹³. Or tel était précisément ce que Strehler, dans sa mise en scène de *El Nost Milan*, et au grand dam des intellectuels de l'époque, avait réalisé chez les spectateurs du Théâtre des Nations, à commencer par Althusser lui-même. Soudain, le système de la

¹¹ PM, p. 141.

¹² PM, p. 149-150.

¹³ PM, p. 151. Pour un commentaire sur tout ceci, voir Luke Ferretter, *Louis Althusser*, Londres, Routledge, 2006, p. 98 sq.

reconnaissance se brisait, et laissait la place à un vide dans lequel plus aucune identification, fût-ce sous la forme de la distanciation, n'était possible.

§ 5

Presque six ans après la représentation de *El Nost Milan*, Althusser assista, à Paris, à un autre spectacle du Piccolo Teatro : une mise en scène de *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni. Au lendemain de ce spectacle, il envoya à Grossi, désormais seul directeur du Piccolo, une lettre dans laquelle il disait l'« extraordinaire impression » que lui avait à nouveau faite le travail de Strehler¹⁴. Cette lettre, envoyée le 6 mars 1968, fut lue par ce dernier le 1^{er} avril suivant, à l'occasion d'une discussion publique à laquelle avait été invité Althusser, et qui se déroula à Milan, au siège de l'Association des amis du Teatro. Althusser lui-même avait prévu de prononcer une conférence à cette occasion, conférence dans laquelle il souhaitait approfondir et poursuivre les thèses exposées dans ses « Notes sur un théâtre matérialiste ». Cependant, ce n'est qu'en 1996 que le texte de la conférence, intitulé « Sur Brecht et Marx », fut enfin publié : il semblerait qu'Althusser ne l'ait ni achevé, ni prononcé comme il était prévu¹⁵. La question de la production d'un nouveau spectateur, sur laquelle se concluaient les « Notes... », y prenait la forme d'une interrogation au sujet des « déplacements » que devrait connaître le théâtre pour ce faire. Ces déplacements, expliquait Althusser, devaient concerner non seulement l'idéologie du théâtre, mais aussi la conception de ce que c'est qu'une pièce, ainsi que la technique de jeu des acteurs. D'une part, il fallait que l'idéologie du théâtre témoignât de son artifice ; d'autre part, que le centre des pièces se situât à l'extérieur d'elles-mêmes ; et enfin que l'acteur se distanciat du jeu qui en était

¹⁴ Cf. Louis Althusser, « Lettre à Paolo Grossi », *Ecrits philosophiques et politiques*, éd. F. Matheron, t. II, Paris, Stock, 1997, p. 555 (ci-après abrégé en *LPG*).

¹⁵ Cf. Id., « Sur Brecht et Marx », *Ibid.*, p. 561 *sq.* (ci-après abrégé en *SBM*).

attendu. Il fallait, en somme, que les différents éléments hérités de la tradition théâtrale bourgeoise fussent nettoyés des sédiments dans lesquels celle-ci les avait incrustés¹⁶. De fait, ces trois déplacements, inspirés de Brecht, avaient tous trois pour but de proposer un nouage inédit de la relation entre pièce, mise en scène, acteurs et public, centré sur l'abandon de toute identification¹⁷. C'est-à-dire sur l'abandon de la figure synthétisant les différentes clauses du pacte par lequel le théâtre, depuis toujours, s'était affirmé comme un art bourgeois : la figure du héros¹⁸.

§ 6

Malgré qu'il fût très clair sur la nécessité de l'abandon de la figure du héros, Althusser ne disait rien, dans « Sur Brecht et Marx », de la figure qui devait le remplacer – si même ce remplacement était nécessaire. En revanche, les compliments que, dans la « Lettre à Paolo Grassi », il décernait à Ferruccio Soleri, l'acteur jouant Arlequin dans la mise en scène de Strehler, fournissaient quelques indices. La grandeur de Soleri, d'après Althusser, venait en effet de ce que l'acteur avait retrouvé, à l'occasion du spectacle montré au Théâtre d'Aubervilliers, le sens véritable de ce qu'est un acteur. Un acteur est celui qui *agit* : il est celui par lequel le théâtre quitte le domaine de la pure représentation pour entrer dans celui de la présentation – c'est-à-dire de la *pratique*¹⁹. S'il y a création d'un spectateur nouveau, ce spectateur ne pourra être créé qu'en tant qu'un acteur nouveau le sera aussi, lequel produira une nouvelle relation du public à la scène. Cette pratique de la transformation, adéquate au vœu de transformation du monde formulé par Marx, est, dans le domaine du théâtre, la pratique de l'acteur en tant

¹⁶ *SBM*, p. 571-572.

¹⁷ *SBM*, p. 572.

¹⁸ *SBM*, p. 573.

¹⁹ *LPG*, p. 556.

qu'acteur – en tant qu'agissant plutôt qu'*interprétant*. La vitalité manifestée par Soleri dans le rôle d'Arlequin constituait, selon Althusser, une action de ce type : elle relevait d'une pratique transformatrice, plutôt qu'interprétative, du théâtre. De fait, cette vitalité était davantage qu'une qualité ajoutée à un personnage ; elle se manifestait, dans le personnage, comme une vertu propre, comme une idée. L'Arlequin de Soleri n'était pas un personnage plein de vitalité, plein de pulsions, comme le sont toujours les Arlequins : il était la vitalité même – il était faim, et il était sexe²⁰. De ce point de vue, l'action de l'acteur introduisait dans la représentation un de ces « déplacements » dont parlait Althusser dans « Sur Brecht et Marx » : la place assignée à Arlequin se trouvait soudain vidée²¹. Mais ce déplacement, ce décentrement par rapport au rôle dévolu à Arlequin dans la variation sur la *commedia dell'arte* écrite par Goldoni, n'était pas qu'une manœuvre négative, qu'un échappatoire. Il ne s'agissait pas seulement de soustraire le personnage d'Arlequin aux codes de la représentation théâtrale bourgeoise : il s'agissait de définir sa nouvelle place – la place de ceux qui n'ont pas de place, la place du peuple.

§ 7

L'admiration éprouvée par Althusser à l'égard du théâtre de Strehler était donc une admiration reposant sur la place qui y était réservée au peuple – une place ne faisant l'objet d'aucune représentation. L'Arlequin de Soleri ne représentait pas le peuple : il se contentait de déplacer un personnage de telle manière qu'apparaisse, dans la structure de la pièce de Goldoni, un vide impossible à combler. Arlequin n'y jouait plus le rôle d'un héros, le héros pétulant d'une comédie italienne, auquel le spectateur aurait été susceptible de s'identifier, ou vis-à-vis duquel il eût pu se distancier. Il *devenait* cette faim inaccessible au spectateur bourgeois – une faim dont la manifestation rendait

²⁰ LPG, p. 557.

²¹ LPG, p. 558.

impossible que celui-ci pût se reconnaître dans la pièce à la « représentation » de laquelle il assistait. La place du peuple, tout comme la logique de la reconnaissance, devenait ainsi une question structurale : c'était à la « structure latente » de la pièce de Goldoni que s'attaquait Soleri (et Strehler). Elle ne se définissait ni par un contenu, ni par une rhétorique, ni même par des signes en proposant à nouveau une identité de classe ; au contraire, elle se définissait comme *inidentique*. La place du peuple est la place de la perte d'identité du héros – la place où l'identité qui lui est assignée par les codes de la représentation se dissout dans la pureté structurale d'un déplacement. Être sans place, face à un public qui attend le moment de se reconnaître dans une représentation, c'est être sans identité – c'est opérer un déplacement par rapport à la logique d'assujettissement propre à toute identification. Tel était le moment que traquait Althusser dans les mises en scène de Strehler : le moment où, substituant la présentation à la représentation, un acteur cessait de jouer le rôle d'un *sujet*. Dans ses différents écrits sur le théâtre, de même que dans sa correspondance relative à ceux-ci, le rapprochement entre la catégorie de héros et la catégorie de sujet n'est pas une seule fois tenté. Pourtant, la logique en était similaire : tout comme le policier *performe* l'assujettissement de celui qu'il interpelle, l'acteur interprète l'assujettissement du rôle qu'il incarne sur scène²². Tout l'enjeu était donc de définir, pour le théâtre, un système de « représentation » qui déjouât cette logique d'assujettissement, et qui ouvrît enfin à la possibilité d'une pratique sans sujet.

§ 8

²² Sur la logique de l'assujettissement, chez Althusser, voir Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories* (1997), trad. fr. Brice Matthieussent, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 165 *sq.* Voir aussi les commentaires de Yoshiyuki Sato, « Prohibitionary Law as Apparatus of Subjectivation. Butler's *Psychic Life of Power* and Althusser », *Althusser and Law*, sous la direction de Laurent de Sutter, Londres, Routledge, 2013, p. 81 *sq.*

De tous les penseurs ayant pris part à ce que l'on a appelé le « moment philosophiques des années 1960 », Althusser fut celui pour qui la nécessité d'en finir avec le sujet s'exprima de la manière la plus radicale²³. Cette radicalité, toutefois, se voulait concrète : il ne s'agissait pas d'en finir avec un concept ; il s'agissait de transformer les pratiques dont le sujet constituait le moyeu et le moteur. Sur ce point, comme sur tant d'autres, Althusser refusait de s'éloigner des positions de Marx, pour lequel le sujet n'était pas tant un problème philosophique que politique, économique et juridique²⁴. Le renversement de la figure du héros, tel que le théâtre en avait été le véhicule, était ainsi la manière dont celui-ci, dans sa pratique la plus concrète, avait pu procéder à l'évacuation du sujet. Pourtant, si la volonté d'en finir avec le sujet prenait la forme d'une attention scrupuleuse portée aux exigences propres à chaque pratique, celle du théâtre en offrait tout de même quelque chose comme le modèle. La pratique théâtrale de déplacement par rapport à la figure du héros, parce qu'elle *portait* (comme on porte un coup) sur la structure de toute pièce, proposait une sorte de leçon elle aussi structurale. C'est-à-dire qu'elle proposait la forme la plus structurellement pure de ce qui pouvait se produire aussi dans d'autres domaines, et à travers d'autres pratiques, dès lors qu'il s'agissait d'y en finir avec le sujet. *Il fallait qu'un individu refusât son identification comme sujet en en produisant le déplacement – déplacement qui fût le révélateur du vide d'une place, vide se manifestant lui-même comme la place du peuple*. Telle était la leçon de structure, tout ensemble pratique et politique (puisque chaque pratique, en tant que pratique, est

²³ Voir les études réunies dans *Le moment philosophique des années 1960 en France*, sous la direction de Patrice Maniglier, Paris, PUF, 2012 (en particulier la quatrième partie, « Althusser 1965 », ainsi que l'étude de Dimitra Panopoulos, « De la distanciation à la désidentification : controverses sur la réception de Brecht en France », p. 431 *sq.*)

²⁴ La version canonique de la conception marxienne du sujet a été définie par Evgeny Pasukanis, *La théorie générale du droit et le marxisme* (1924), trad. fr. Jean-Marie Brohm, Paris, EDI, 1970. Dans l'entourage d'Althusser, elle a été reprise par Bernard Edelman, *Le droit saisi par la photographie. Éléments pour une théorie marxiste du droit* (1973), Paris, Flammarion, 2001, p. 74 *sq.*

politique), qu'offrait le théâtre, et dont il était possible d'observer l'isomorphie ailleurs. Parmi les pratiques auxquelles Althusser appliqua le modèle qu'il avait dégagé à propos du théâtre, il en est ainsi une à laquelle il consacra une attention plus soutenue qu'à l'ordinaire. Cette pratique, c'était celle du droit. Ou plutôt : c'était celle du droit, en tant que celui-ci faisait l'objet, à l'occasion d'un procès, d'une espèce de mise en scène, d'une espèce de représentation. Il est vrai qu'Althusser en avait une connaissance intime : il avait lui-même joué un rôle central dans le drame du décès de sa compagne Hélène Rytman – qu'il avait étranglée un soir de novembre 1980.

§ 9

Dès l'avant-propos de *L'avenir dure longtemps*, l'autobiographie qu'il rédigea plusieurs années après cet événement, Althusser exprima un regret, qui était presque un tourment : celui d'avoir échappé aux Assises. Bénéficiant de l'application de l'article 64 du Code Pénal de 1838, il fit l'objet d'une ordonnance de non-lieu pour raisons psychiatriques, ordonnance qui l'empêcha, expliqua-t-il, de « répondre » de ses actes²⁵. De fait, déclaré irresponsable, il fut interné à Saint- Anne, puis à Choisy, dont il sortit en ..., reprenant ensuite, de manière progressive, ses activités – à la fureur de certains, dont l'éditorialiste Claude Sarraute. Dans un billet publié dans *Le Monde* le 14 mars 1985, celui-ci évoqua, à l'occasion du succès dont bénéficiait le livre de Issei Sagawa relatif au meurtre anthropophage qu'il avait commis sur une étudiante allemande, le « cas » d'Althusser. Le reproche de Sarraute tenait en quelques mots : « La victime ? Elle ne mérite pas trois lignes. La vedette, c'est le coupable (...) » – argument que reprendra, plus

²⁵ Cf. Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps*, suivi de *Les faits*, éd. Olivier Corpet et Yann Moulier-Boutang, 2^{ème} éd., Paris, Stock/IMEC, 1994, p. 31.

tard, Eric Marty dans un livre fielleux²⁶. C'est ce reproche qui déclencha, chez Althusser, la volonté de répondre de ses actes malgré qu'on le lui eût interdit, et de faire de son autobiographie quelque chose comme un substitut de procès²⁷. Ce que reprochait Sarraute à Althusser, c'était en substance d'avoir été la *star* d'un feuilleton à sensation, le héros d'une pièce dont le dénouement ne le satisfaisait pas, et ne pouvait le satisfaire. Pourtant, en pointant le fait que, dans un procès, la « vedette, c'est le coupable », le journaliste désignait quelque chose comme la vérité de celui-ci : *le procès, c'est du théâtre*. Du reste, comparer le tribunal à une salle de spectacle, l'audience à une représentation, et ses différents protagonistes à des acteurs est devenu un réflexe de langage tout à fait banal²⁸. Si le reproche de Sarraute fit mouche, c'est donc parce qu'Althusser, lui aussi, était tout à fait conscient de cette vérité – mais que la manière dont il en avait été le représentant lui était insoutenable. Il lui avait en effet manqué quelque chose : il lui avait manqué un *public* auquel répondre, des spectateurs à qui il eut été possible de se présenter autrement que comme un héros, fût-il méchant. Althusser avait été un « sujet sans procès », alors que ce qu'il aurait souhaité eût été de recevoir la chance d'être l'acteur d'un *procès sans sujet*.

§ 10

Il y a avait deux raisons au désir, nourri par Althusser, de pouvoir s'expliquer devant un public : l'une avait trait à la figure du sujet ; la seconde à la nécessité d'en finir avec la rumeur. De fait, le principal effet d'un jugement, expliqua-t-il dans *L'avenir dure longtemps*, est qu'il pose un point d'arrêt au

²⁶ Cf. Olivier Corpet et Yann Moulier-Boutang, « Présentation », *Ibid.*, p. 8. Le livre d'Eric Marty est *Louis Althusser, un sujet sans procès. Anatomie d'un passé très récent*, Paris, Gallimard, 1999.

²⁷ Cf. Olivier Corpet et Yann Moulier-Boutang, *Ibid.*

²⁸ Voir la bibliographie réunie dans Antoine Garapon, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 1997.

bavardage : l'innocence ou la culpabilité une fois décidée, il n'est plus permis d'y revenir²⁹. Mais il s'agit là d'un effet mécanique, appartenant au monde même dont Althusser voulait que le procès fût aussi le jugement – ce monde faisant de son centre juridique la figure du sujet de droit. Parce que, au terme d'une expertise psychiatrique préalable à son éventuel jugement, il fut classé parmi les « déments », Althusser ne put faire de celui-ci la scène du déplacement qu'il eut souhaité. Être classé parmi les « déments » est en effet une terrible astuce, prenant le sujet par son envers pour mieux affirmer l'emprise de cette catégorie sur sa personne – pour mieux affirmer son assujettissement. Car qu'est-ce qu'un « dément » sinon un *super-sujet*, un sujet si assujetti que même les quelques latitudes laissées au non-dément (comme celle de « répondre ») peuvent lui être refusées ? Peut-être même faut-il aller plus loin, et tenir que le « dément », dans le système du procès propre à la société bourgeoise, *est la vérité de tout sujet* – le point que tout sujet devrait atteindre, si la société était parfaite. Dans une telle société, la normalité ne serait qu'une forme *basse* de la démence, attendant que se produise l'événement en révélant le fond latent, mais inéluctable, d'irresponsabilité³⁰. Louis Althusser, que sa prestigieuse carrière et la vaste reconnaissance dont il bénéficiait désignaient comme le plus réussi, le plus intégré, des sujets, incarnait la forme exemplaire de cette logique. En lui refusant le droit de répondre de ses actes, on lui refusait la possibilité d'être autre chose qu'un sujet ; on réitérait, sur sa personne, l'assujettissement dont témoignait aussi son histoire. Surtout, on le *remettait à sa place* – là où son désir avait été de se donner, à lui intellectuel public lié au parti communiste, une place autre, une place déplacée, depuis laquelle il pourrait enfin parler au nom du peuple. Tel est le drame d'Althusser : au moment où il aurait pu, pour la première

²⁹ Cf. Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps*, op. cit., p. 38 sq. Pour un commentaire, voir Laurent de Sutter, « Louis Althusser et la critique du droit », *Droit et société*, n° 75, 2010, p. 457 sq.

³⁰ Pour une méditation sur ce thème, voir Laurent de Sutter, *Théorie du trou. Cinq méditations métaphysiques sur « Une sale histoire » de Jean Eustache*, Paris, Léo Scheer, 2013, p. 92 sq.

fois, parler au nom du peuple depuis une place qui n'était pas la sienne, cette opportunité lui fut déniée.

§ 11

Pourtant, il est possible de renverser les termes de la situation, et considérer le drame d'Althusser comme le révélateur d'une possibilité enfouie au cœur du système juridique dont le procès constitue la représentation. Cette possibilité, c'est précisément celle du déplacement : celle du refus de l'assujettissement, et de l'alternative, posée par celui-ci, entre sujet et démente, responsabilité et irresponsabilité. Il est possible, tout en étant la *star* d'un procès, de faire de ce procès la scène du procès de toute star – en tant que la *star*, le héros, constitue la forme théâtrale épiphanique du sujet. Mais pour cela il faut un public : c'est le public des spectateurs, ouvrant à la possible création de ce « nouveau spectateur », qui, seul, peut permettre l'événement du déplacement. Le déplacement de la place du héros, dans le procès, n'est permis qu'autant qu'existe un public (c'est-à-dire un jury) pour qui cette place fasse, d'avance, l'objet d'une reconnaissance qu'il s'agit de déjouer. De même que l'Arlequin de Soleri se trouvait déplacé par rapport à la qualité de vitalité qu'il était d'usage de lui reconnaître, il faut que la qualité de culpabilité que l'on reconnaît au meurtrier devienne autre chose. On peut ainsi faire l'hypothèse que ce que désirait avant tout Althusser était non pas tant d'être *reconnu coupable* que de devenir la culpabilité elle-même – de donner lieu à la mise en scène de la culpabilité. Or une telle opération est bien une opération politique : il s'agit, en passant de la reconnaissance à son refus, de transformer la pratique même du procès, et d'en faire un lieu dans lequel la société ne peut plus se mirer. Plutôt qu'un miroir du droit bourgeois, le procès deviendrait alors celui de ce droit lui-même : le procès des catégories par lesquelles celui-ci peut se donner comme le lieu d'une reconnaissance. Déplacer la figure de la *star*, dans un procès pénal, serait l'occasion d'un déplacement du procès comme tel, déplacement qui ferait apparaître la place du peuple, en tant que sommé de

choisir entre sujétion et démente. Voilà donc ce que serait la véritable « leçon » d'Althusser, en matière de droit : s'il n'est pas possible d'imaginer un droit socialiste, il est au moins possible d'imaginer les moyens d'en finir avec le droit bourgeois. Ou plutôt : les moyens d'en finir avec les techniques par lesquelles celui-ci se met en scène comme un de droit de sujets – qui n'est autre, au fond, qu'un droit des déments.