

Pierre Piret

De la croyance au semblant

George de Molière, par la Clinic Orgasm Society

LA CLINIC ORGASM SOCIETY, CRÉÉE EN 2000 à Bruxelles et codirigée depuis 2003 par Ludovic Barth et Mathylde Demarez, se présente comme un « groupe artistique protéiforme et pluridisciplinaire »¹. Elle a une quinzaine de spectacles à son actif, conçus par « un petit noyau variable d'artistes »², qui font la part belle à l'hybridation des arts, aux formes expérimentales, au travail d'invention au plateau, le tout avec une désinvolture affirmée – qui n'empêche pas le groupe de porter un projet explicite et de défendre une orientation précise, à la fois esthétique et politique³.

En 2022, le groupe, qui n'avait jamais monté un spectacle à partir d'un texte, encore moins d'un texte patrimonial, présente *George de Molière*. La création a lieu le 19 avril au Théâtre Varia (Bruxelles). On peut s'attendre à un spectacle librement inspiré de Molière, où *George Dandin* serait exploité comme un texte-matériau, hypothèse que le titre du spectacle semble corroborer. Or on découvre une mise en scène certes inventive et déjantée, mais qui repose aussi sur un parti pris radical : le choix de jouer le texte de Molière à la lettre, y compris la pastorale dans laquelle Molière l'avait serti lors de sa création en 1668.

Ce parti pris n'était pas prémédité. Ludovic Barth et Mathylde Demarez⁴ avaient décidé de monter un Molière par défi, voire par boutade. À leurs yeux, Molière était l'auteur scolaire par excellence et ils avaient déjà brocardé la scène de la cassette (*L'Avare*) dans un spectacle précédent. C'est le travail au plateau qui les a conduits à percevoir la précision du texte, sa portée et sa richesse, les effets de résonance et de tension entre *George Dandin* et la pastorale, les possibilités que l'écriture de Molière offre de « jouer avec des codes divers »⁵ (comme ceux de la bande dessinée, par exemple), de varier les registres en soulignant les contrastes entre des scènes burlesques et

(1) <<https://clinicrgsmsociety.be/a-propos/>>.

(2) *Ibidem*.

(3) En témoigne une « Note détaillée sur la Démarche Artistique » que Ludovic Barth et Mathylde Demarez m'ont aimablement transmise.

(4) Entretien (non publié) avec Ludovic Barth et Mathylde Demarez, Bruxelles, 29 novembre 2022.

(5) *Ibidem*.

des moments où « il faut faire entendre le texte »⁶. L'écriture de Molière permet de « rebondir » sans cesse, ce qui les a « bluffés »⁷. D'où le choix de jouer l'ensemble du texte à la lettre, à une ou deux exceptions près : par exemple, le mot « prévenus », à la scène 4 de l'acte II, est rendu inaudible, car il a complètement changé de sens aujourd'hui ; quelques phrases ont par ailleurs été ajoutées pour établir des transitions entre la pièce et la pastorale.

Les mises en scène de *George Dandin* ont rarement fait une telle place à l'écrin dans lequel cette pièce était enchâssée, sinon dans une perspective « archéologique ». On l'aura compris, ce n'est pas du tout la perspective adoptée par la Clinic Orgasm Society. L'enjeu était bien de composer un spectacle contemporain, dynamique, drôle, tout en se confrontant « avec une naïveté délibérée à des questions dérangeantes »⁸, que l'œuvre de Molière aborde à sa façon : par le prisme de la comédie, *George Dandin* livre ainsi une analyse parfois cruelle des rapports de domination sociale et genrée. La confrontation avec Molière a ainsi servi, pour reprendre l'expression utilisée par Ludovic Barth dans l'entretien cité, de « point d'appui » : elle ancrerait le spectacle dans une « référence » partagée par tous, abordant des questions d'une étonnante actualité, mais dans un contexte discursif tout autre. Plus précisément, comme je vais essayer de le montrer, ce que révèle cette confrontation, c'est une mutation discursive fondamentale, que la référence aux concepts d'inconscient, de croyance et de semblant permet de repérer et de situer.

L'autre scène

Le 15 juillet 1668, Molière présente *George Dandin ou le mari confondu* dans le cadre d'une fête somptueuse donnée par Louis XIV à Versailles. Cette fête, que Molière organise avec Lully, s'adresse à tous les sens : elle transporte le spectateur dans un monde enchanté, au fil d'une promenade dans les jardins qui débouche sur *Le grand divertissement royal*, pastorale avec chants et danses composée par Lully et Molière, dans laquelle s'enchâsse à son tour *George Dandin*⁹. Cet étonnant dispositif, qui témoigne de la persistance de la sensibilité baroque au long du XVII^e siècle, est repris et mis en valeur par la Clinic Orgasm Society, qui lui confère le même rôle structurant dans *George de Molière*. Ce dispositif n'est pas anodin : il confère notamment à la scène un statut et une valeur spécifiques, dont la métaphore freudienne de « l'autre scène » rend compte.

Freud emprunte cette métaphore à Fechner pour indiquer d'emblée, dans le chapitre introductif à *L'Interprétation du rêve*, la spécificité de la relation « entre la vie de rêve et la vie de veille » : le « matériel [...] est pour la plus grande part commun »,

(6) *Ibidem*.

(7) *Ibidem*.

(8) « Note détaillée sur la Démarche Artistique », *op. cit.*

(9) Voir les *Relations* de Félibien et de Montigny, reprises dans Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », volume I, 2010, p. 1153-1190 ; la notice et les notes de Gabriel Conesa, Claude Bourqui et Anne Piéjus dans cette même édition, p. 1560-1571 ; Charles Mazouer, *Trois comédies de Molière. Étude sur Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature », 1999.

mais une « distinction d'essence »¹⁰ les sépare, dans la mesure où l'autre scène du rêve est régie par une autre logique que celle qui préside à la veille. L'enchâssement que Molière imagine produit un effet analogue tant il multiplie les rapports de miroir, les effets d'échos entre l'univers de la cour, celui de la pastorale et celui de la comédie. Les relations nous apprennent, par exemple, que le spectateur passait de la salle de verdure (une architecture de branchages construite dans les jardins de Versailles) au théâtre, dont le décor représentait le lieu qu'il venait de quitter. De même, si Molière conçoit d'emblée la comédie comme autonome de façon à pouvoir la jouer seule dans d'autres contextes que celui de la cour, il la sertit pourtant dans la pastorale (donnant des indications précises au début et à la fin de chacun des trois actes), construisant l'une et l'autre en miroir. Le contraste entre la pastorale et *George Dandin*, comédie douloureuse voire violente, semble certes patent et a d'ailleurs été souvent souligné ; Molière surprend pourtant le spectateur attentif en subvertissant les oppositions : la pastorale raconte ainsi l'histoire de deux bergers qui, repoussés par les deux bergères dont ils sont épris, décident d'en finir. Dans *George de Molière*, la Clinic Orgasm Society souligne cette analogie entre la pastorale et la comédie : un jeu de lumières suggère que les bergers se noient comme Dandin dira à la fin de la comédie qu'il ne lui reste qu'à « s'aller jeter dans l'eau la tête la première »¹¹. Le collectif choisit d'ailleurs, non seulement de chanter les textes de la pastorale, mais aussi de les projeter sur un écran, ce qui témoigne d'une volonté de les faire entendre, dans ce qu'ils ont de surprenant.

Cette construction analogique structure l'expérience du spectateur, qui est amené, non pas à s'évader dans un autre monde merveilleux, mais bien à reconnaître sa propre réalité dans le spectacle auquel il est convié, réalité présentée cependant sous une forme inversée. Thèse fondamentale chez Freud, pour qui le rêve reflète la réalité, mais surtout en révèle la face cachée en contournant les effets du refoulement – tout comme la représentation théâtrale d'*Œdipe Roi* instruit le spectateur en lui dévoilant un savoir secret qui a trait à sa propre position. Entre le spectateur et la scène, il y a donc, non pas une frontière imperméable, mais plutôt un seuil, qu'il est amené à franchir. Ce que manifeste, dans le spectacle qui nous occupe, la référence festive : la fête aristocratique fait place, dans *George de Molière*, à la fête carnavalesque. Le spectacle commence à l'extérieur du théâtre : des personnages masqués et munis d'un imposant costume garni de nombreuses cloches, inspirés des mamouthones sardes (qui peuvent rappeler nos gilles de Binche), arrivent de la rue¹², faisant sonner leurs cloches et leurs cris au rythme de leur pas cadencé ; ils entrent dans le hall du théâtre puis emmènent les spectateurs dans la salle, pour les installer. Ceux-ci reconnaissent aussitôt sur scène une image de leur propre réalité, ce qui justifie l'anachronisme pratiqué par la Clinic Orgasm Society, qui a choisi de reprendre, très précisément, on l'a vu, le dispositif de Molière, mais en l'actualisant : musique nouvelle, références contemporaines (par exemple, Clitandre devient une rock star sur le retour, qui circule dans une voiture américaine), etc. Le quatrième mur est même franchi tout à fait concrètement puisque, pendant que la première partie de la pastorale s'achève,

(10) Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, traduit de l'allemand par Jeanine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, dans *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, PUF, 2004, p. 78.

(11) Molière, *George Dandin*, III, 8.

(12) L'affiche du spectacle est composée autour d'un personnage de ce type, qui semble venir à pied du fond des Alpes.

Dandin répète dans le public, en s'adressant directement aux spectateurs, la première scène de la comédie.

La construction analogique du spectacle et la continuité entre scène et salle sont donc maintenues, qui entrent en tension avec l'élément insolite qu'apportent les références faites au travail de Charles Fréger, photographe qui « en 2010 et 2011, a sillonné l'Europe du nord au sud, de la Finlande au Portugal en passant par la Roumanie, l'Allemagne ou la Slovénie, à la recherche de la figure du sauvage telle qu'elle survit dans les traditions populaires locales »¹³, et à son projet *Wildern Mann*. Par son ambivalence toute carnavalesque, le dispositif conçu par Molière, relayé par la Clinic Orgasm Society, dévoile ainsi un des ressorts majeurs du jeu théâtral et de l'effet de vérité, de révélation qu'il produit, comparable à celui du rêve et d'autres formations de l'inconscient. Pas plus que l'inconscient freudien n'est la négation de la conscience¹⁴, la scène n'est négation de la réalité, évasion dans un autre monde. La scène est – littéralement dans le spectacle qui nous occupe, d'où son exemplarité – investie par la réalité, le dehors, mais ladite réalité est autrement construite, selon « une condition imposée au matériel signifiant, dite *Rücksicht auf Darstellbarkeit* qu'il faut traduire par : égard aux moyens de la mise en scène »¹⁵. L'analogie freudienne entre le travail du rêve et celui du théâtre structure ainsi également l'argumentation de Lacan, qui précise :

« Disons que le rêve est semblable à ce jeu de salon où l'on doit, sur la sellette, donner à deviner aux spectateurs un énoncé connu ou sa variante par le seul moyen d'une mise en scène muette. Que le rêve dispose de la parole n'y change rien, vu que pour l'inconscient elle n'est qu'un élément de mise en scène comme les autres. »¹⁶

La métaphore de « l'autre scène » prend ici sa portée précise : elle postule que, comme le rêveur dans le rêve, le spectateur est, au théâtre, confronté à une construction signifiante qui requiert un mode de déchiffrement spécifique (Freud parlait de « distinction d'essence », cf. *supra*), où la parole elle-même se voit détachée des significations intentionnelles qui configurent le champ de la conscience.

À chacun et à chacune sa place

D'une telle construction signifiante, *George Dandin* livre un exemple remarquable dans la mesure où le champ de la conscience y est d'emblée, pour ainsi dire, suspendu par Molière. Dans la majorité des comédies dites de caractère, le personnage incriminé méconnaît ou conteste le ridicule qu'on lui prête et l'effort principal de ses proches consiste d'ailleurs à le désabuser, ce qui semble être la condition qui lui permettrait de s'amender et de retrouver sa place au sein de la société. *George Dandin* se distingue sur ce point puisque, non seulement le personnage éponyme

(13) <<https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/wilder-mann/>>.

(14) Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, repris dans : *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 799.

(15) Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, repris dans : *Écrits*, op. cit., p. 511.

(16) *Ibidem*, p. 511-512.

reconnaît dès la scène liminaire avoir « fait une sottise la plus grande du monde », mais surtout cette prise de conscience reste sans effet, comme il en fera la douloureuse expérience durant toute la pièce.

Le pivot de la comédie, c'est en effet la structure sociale. Le choix amoureux, subjectif, n'est pas même évoqué dans la pièce, par aucun des protagonistes. Ce qui est en jeu, c'est ce que Lévi-Strauss a mis en lumière dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, à savoir la façon dont chaque société gère le processus d'échange des femmes. En l'occurrence, toute la pièce gravite autour de ce que Foucault appelait un « dispositif d'alliance » : « Système de mariage, de fixation et de développement des parentés, de transmission des noms et des biens. »¹⁷ George Dandin et Angélique en font tous deux les frais, mais, à la différence du premier, Angélique tente de dissocier le « dispositif d'alliance » et le « dispositif de sexualité » (pour citer toujours Foucault), considérant que l'alliance que ses parents, et non elle, ont contractée avec Dandin n'impose pas qu'elle doive « renoncer au monde [et s']enterrer toute vive dans un mari »¹⁸. Cette façon d'appréhender le problème, somme toute aristocratique, souligne le rôle du contexte dans la production de l'effet comique : Molière écrit au sein d'une société d'ordres (et non de classes), laquelle restreint drastiquement toute possibilité de mobilité sociale. Comme le soulignent Gabriel Conesa, Claude Bourqui et Anne Piéjus, « pour que la mésalliance fût comique, elle devait paraître incongrue aux yeux des spectateurs : son mari devait donc être un paysan enrichi – un cas de figure inimaginable dans la société du temps »¹⁹.

Tel qu'il est pensé par Freud, l'inconscient n'est pas une mystérieuse substance enfouie dans les profondeurs de l'individu ; il procède de la relation à l'Autre, à la structure du discours dans lequel le sujet est pris et qui le divise – ce que Lacan souligne dans son séminaire sur la logique du fantasme en se référant précisément à la question de l'échange des femmes, telle qu'elle est analysée par Lévi-Strauss²⁰. Au point qu'il en vient à affirmer, dans ce même séminaire, que « *l'inconscient, c'est la politique* »²¹, formule énigmatique qui détache sans ambages l'inconscient de toute perspective solipsiste pour le relier, au contraire, à « ce qui lie les hommes entre eux, comme [à] ce qui les oppose »²².

C'est particulièrement net dans *George Dandin*, qui tire sa signification comme sa force comique de la relation des personnages au discours dans lequel ils sont pris : ils n'agissent pas en fonction de leur être ; ils *sont agis* par la place qu'ils occupent dans la société. La question centrale de la pièce est bien celle des places : George Dandin est ridiculisé pour n'avoir pas voulu rester à sa place ; Monsieur et Madame de Sotenville, aristocrates provinciaux et désargentés, le sont parce qu'ils ne maîtrisent pas les codes en vigueur à Versailles et les imitent donc maladroitement (par exemple, tous les hauts faits qu'ils invoquent pour faire rayonner la gloire de leur lignage renvoient à des épisodes désastreux de l'histoire récente, allusions que le public versaillais

(17) Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 140.

(18) Molière, *George Dandin*, II, 2.

(19) Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1563.

(20) Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XIV : La logique du fantasme* (1966-1967), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil & Le champ freudien, 2023, p. 266.

(21) *Ibidem*, p. 317.

(22) *Ibidem*, p. 318.

décryptait avec délice). Dans *George de Molière*, cette potentialité de la pièce était mise en évidence par un travail gestuel, vestimentaire et chorégraphique très minutieux : c'est, par moments, à un ballet de cour qu'on assistait, un ballet auquel les époux de Sotenville participaient maladroitement (cf. *infra*) et dont George Dandin était exclu. À la fin du premier acte, par exemple, alors qu'Angélique nie effrontément tout ce que celui-ci lui reproche tout en encourageant tacitement Clitandre à poursuivre, tous les personnages l'accompagnent dans un mouvement parfaitement synchronisé, tandis que Dandin erre au milieu d'un monde auquel il ne comprend rien.

En première analyse, ce système des places paraît immuable dans l'œuvre de Molière : George Dandin en fait la cruelle expérience ; Angélique elle-même, malgré les propos féministes que Molière lui prête, devra en fin de compte se soumettre. Et la fin de la pastorale se présente comme un hommage rendu à un ordre bienfaisant, Dandin étant amené à rejoindre le chœur dansé des bergers en l'honneur d'Amour, puis celui des satyres en l'honneur de Bacchus, avant que les deux ne mêlent leurs « douceurs aimables [et leurs] voix dans ces lieux agréables »²³. On rejoint ici une question cardinale dans l'œuvre de Molière : celle de l'articulation entre croyance et vérité. Cette articulation est affirmée avec force dans *Tartuffe* : c'est au moment où l'imposture semble triompher, le piège de Tartuffe se refermant sur sa victime de façon imparable, que la vérité se voit brusquement rétablie par l'intervention finale de l'Exempt. Le « champ de la vérité », que Lacan définit « pour être le lieu où le discours du sujet prendrait consistance, et où il se pose pour s'offrir à être ou non réfuté »²⁴, dépend de cette croyance. Aussi structuré soit-il, le discours humain, les places qu'il assigne à chacun, n'est garanti que par une référence qui lui est extérieure, laquelle seule permet d'échapper au règne des apparences et de distinguer le vrai du faux. Cette croyance, qui s'incarne dans une figure toute patriarcale dans *Tartuffe* (l'Exempt est le délégué d'un roi paternel, juste et tout-puissant), est interrogée par Molière dans toute son œuvre, exemplairement dans *Dom Juan*, où, à la crédulité du superstitieux Sganarelle, invoquant le « Moine-Bourru »²⁵, répond, non pas l'incroyance, mais la « croyance moderne »²⁶ de Dom Juan : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. »²⁷ Comme le montre Henri Rey-Flaud, Dom Juan élude la question de la cause, mais maintient la croyance en un monde consistant, ordonné, répondant à des lois, fiable à ce titre – homologue au postulat fondamental de la science classique²⁸, jusqu'à Einstein, qui en appelait à un Dieu dont « il disait qu'il n'était pas malhonnête, qu'il jouait franc-jeu, qu'il ne changeait pas la règle du jeu au cours de la partie qu'il mène avec l'humanité »²⁹.

(23) Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1025.

(24) Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVI : D'un Autre à l'autre* (1968-1969), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2006, p. 24.

(25) Molière, *Dom Juan*, III, 1.

(26) Henri Rey-Flaud, *L'Éloge du rien. Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*. Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1996, p. 58-60. Comme son titre ne l'indique pas, ce livre est presque entièrement consacré à Molière.

(27) Molière, *Dom Juan*, III, 1.

(28) L'élimination de la cause correspond précisément à l'affirmation de Claude Bernard, selon qui la science étudie le comment et non le pourquoi (Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 123-124).

(29) Jacques-Alain Miller, « Une lecture du Séminaire *D'un Autre à l'autre* », in *La Cause freudienne*, n. 64, octobre 2006, p. 138.

La question de l'inconscient se pose en ces termes chez Molière : ses personnages sont pris dans un discours qui leur confère une place et dont ils méconnaissent les effets (ce qui est le ressort principal de ses comédies), mais c'est un discours structuré parce qu'il repose sur la croyance en un Autre qui le garantit. Cette croyance, Molière ne cesse de l'interroger et il radiographie sous cet angle la société de son temps. Il est remarquable de constater qu'une pièce comme *George Dandin*, pourtant destinée à un divertissement de cour, est traversée par ce même questionnement fondamental sur les lois qui président aux destinées humaines et sur la possibilité de faire la part des choses, de distinguer ce qui, dans le vertigineux cortège des apparences auquel les personnages de Molière (comme chacun de nous) sont confrontés, peut, pour reprendre les mots de Lacan, « être ou non réfuté ».

Le semblant et le sans-loi

Or, à en croire Lacan, ce paradigme de la croyance en un monde consistant s'est vu mis en cause au XX^e siècle. Même le discours de la science a rompu avec ce paradigme, comme il le souligne en se référant au théorème de Gödel, qui démontre mathématiquement qu'il est impossible de supposer qu'un système formel est complet (au sens où il obéirait à des règles valant pour tous les éléments du système) et consistant (au sens où ces règles permettraient de distinguer les énoncés recevables et les énoncés irrecevables)³⁰. Comme le note Lacan, cela a conduit à « une restructuration de la science sur des fondements probabilistes »³¹, mais lui-même exporte cette conclusion vers d'autres systèmes, considérant que ce qui vaut pour les langages formels vaut, *a fortiori*, pour tous les langages et donc toutes les sphères de la vie humaine.

La théorie freudienne de l'inconscient reposait sur cette croyance en la consistance du monde humain, régi par des lois immuables – comme l'est, selon la science classique, le mouvement des planètes. En l'occurrence, c'est la loi du père qui assurait cette fonction de régulation du sujet, lui donnant accès à une jouissance limitée par l'interdit, l'inconscient se définissant alors comme l'effet de ce refoulement constitutif. Mais, depuis lors, le « grand édifice phallocrate de la loi du père, tout sauf égalitaire et démocratique, a de toute part été contesté et rejeté. »³² Lacan en déduit une redéfinition de l'inconscient. La comparaison de sa pensée avec celle de Foucault s'avère sur ce point éclairante³³.

La déconstruction des grands discours, le soupçon jeté sur les idéaux qui donnaient sens à ce « grand édifice » et le justifiaient – exemplairement chez Molière – conduisent Foucault à imaginer, dans *La Volonté de savoir*, un « monde de plaisirs hors

(30) À ce sujet, voir Ernest Nagel, James R. Newman, Kurt Gödel, Jean-Yves Girard, *Le Théorème de Gödel*, traductions de l'anglais et de l'allemand par Jean-Baptiste Scherrer, Paris Seuil, coll. « Points », 1989, p. 18.

(31) Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVI : D'un Autre à l'autre*, op. cit., p. 281.

(32) Yves Vanderveken, « Vers une généralisation de la clinique des signes discrets », in *Mental* n. 35, janvier 2017, p. 21.

(33) Voir notamment : Aurélie Pfauwadel, *Lacan versus Foucault. La psychanalyse à l'envers des normes*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2022.

Loi »³⁴, échappant entièrement à ce qu'il qualifiait de « modèle juridico-discursif »³⁵. Une telle proposition revient à invalider l'hypothèse de l'inconscient, du moins si on le définit comme l'effet d'une loi à laquelle le sujet est soumis et qui le divise.

Lacan développe une autre thèse, qui peut paraître paradoxale : tout en participant à cette déconstruction, sa pensée le conduit « progressivement à dégager, à la place du père, la nécessité d'un "opérateur structural" inéliminable, dans toute formation d'un ensemble – qu'il s'agisse de la civilisation, d'un groupe ou d'un savoir »³⁶. Cet opérateur, qu'il nommera « signifiant-maître » ou « S1 » (signifiant premier), est structural et vouloir l'éliminer, « c'est s'exposer au retour d'une exception bien plus consistante que celle dont on aura voulu effacer la place »³⁷. Des grandes révolutions politiques aux utopies théâtrales collectives, l'histoire a montré combien, à quelque niveau d'organisation sociale que ce soit, l'espoir d'une démocratie fondée sur la seule délibération entre égaux ne pouvait pourtant évacuer sans autre forme de procès la question de la souveraineté – ce que, au plan politique, le modèle constitutionnel entérine en conditionnant toute décision au respect de principes supérieurs. Lacan n'élimine donc pas simplement la fonction paternelle, mais il la relativise, la « logifie » et, du même coup, en dévoile la nature de « semblant », pour reprendre le concept qu'il mobilise.

De la croyance (en une transcendance, quelle qu'elle soit) au semblant, c'est une tout autre logique du discours qui s'impose – et donc une autre définition de l'inconscient. Jacques-Alain Miller rapporte que c'est à sa fille et donc à la petite-fille de Lacan que celui-ci a emprunté ce terme de « semblant », mais pour en faire un usage spécifique. La petite fille tenait beaucoup « à faire la distinction entre ce qui était "pour de vrai" et ce qui était "pour du semblant" »³⁸. La *mimèsis* théâtrale parasite cette distinction par la force de la croyance, comme le montre bien la définition de la dénégation théâtrale d'Octave Mannoni : « Je sais bien [que ce n'est pas vrai], mais quand même [j'y crois] »³⁹. Le concept lacanien de semblant souligne au contraire que, à l'heure de la « société du spectacle », les semblants opèrent, quand bien même on n'y croit pas.

George de Molière me semble relever pleinement d'une telle configuration discursive. La Clinic Orgasm Society est une compagnie résolument contemporaine : tout son parcours artistique participe à la déconstruction des « signifiants-maîtres » de la tradition et discrédite le paradigme de la croyance. C'est sous cet angle qu'elle aborde l'œuvre de Molière, jouant à fond la carte de la dérision des codes, d'où le caractère parodique et jubilatoire du spectacle, pastorale et comédie confondues. Les costumes (Lubin est déguisé en poussin ; les moutons, joués par des comédiens, bêlent de façon ridicule ; certains sont égorgés dans un grand jet de sang représenté par un foulard rouge ; les nobles portent des habits extravagants et dépareillés ; etc.), le décor (la voiture américaine en carton-pâte, les portes s'ouvrant dans tous les sens, etc.), les

(34) *Ibidem*, p. 192.

(35) *Ibidem*, p. 90.

(36) Alfredo Zenoni, « Pas sans l'Autre », dans *Quarto*, n. 69, janvier 2000, p. 19.

(37) *Ibidem*.

(38) Jacques-Alain Miller, « De la nature des semblants », in *Mental*, *op. cit.*, p. 98.

(39) Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1969, p. 9-33.

accessoires (la manette de jeu vidéo de Clitandre, etc.), la musique entraînante et carnavalesque, tout concourt à construire un univers qui rappelle celui de la bande dessinée ou du dessin animé⁴⁰.

C'est le règne du toc et des semblants, comme le souligne la gestuelle des comédiens, qui tourne en dérision les codes aristocratiques. Monsieur de Sotenville, petit et rond, lève le menton pour se donner un air digne et tente, par des mouvements désordonnés, d'adopter une gestuelle protocolaire ; impressionné par Clitandre, gentilhomme de cour alors que lui n'est qu'un nobliau provincial (et désargenté), il essaie de l'imiter, comme un caméléon maladroit. Madame de Sotenville, perchée sur des hauts talons, se déplace par tout petits pas latéraux très rapides, comme si elle était montée sur des roulettes ; elle prononce systématiquement toutes les finales de mots muettes, préciosité qui la rend parfois difficilement compréhensible (en tout cas, pour Dandin). Clitandre, rock star vieillissante, affiche l'arrogance de l'aristocrate de cour, sûr de sa supériorité. Mais tout ce travail sur la gestuelle, qui débouche parfois sur une véritable chorégraphie, dévoile quelque chose de plus fondamental, à savoir que cette petite société (dont nous, spectateurs, sommes partie prenante, cf. *supra*, « l'autre scène ») est régie par de purs effets d'aliénation, de conformisme, de connivence intéressée. Lorsqu'ils se rencontrent, les aristocrates se saluent à l'unisson en levant les deux bras en l'air, mais pourtant rien ne les réunit, sinon le souci de paraître. L'éthique (aristocratique) se réduit à l'étiquette. Tout n'est que semblant : ceux qui y croient, comme Monsieur et Madame de Sotenville, subissent les revers de la domination (qu'ils répercutent sur leur gendre) ; ceux qui en jouent cyniquement sans y croire, comme Clitandre, sont les maîtres du monde. Et le jeu social évolue sans loi, soumis au seul mouvement aléatoire des convoitises individuelles et des alliances ponctuelles qu'elles produisent.

À ce versant satirique de la pièce répond l'ambivalence conférée au personnage d'Angélique, qui, d'un côté, tente de tirer son épingle de ce jeu de dupes par sa roublardise, de l'autre, le dénonce avec rigueur. La fameuse scène 2 de l'acte II était ainsi jouée dans un tout autre registre, la musique, désormais méditative, soulignant la portée de la réponse indignée d'Angélique aux revendications de son mari :

« GEORGE DANDIN. – C'est ainsi que vous satisfaites aux engagements de la foi que vous m'avez donnée publiquement ?

ANGÉLIQUE. – Moi ? Je ne vous l'ai point donnée de bon cœur, et vous me l'avez arrachée. M'avez-vous avant le mariage demandé mon consentement, et si je voulais bien de vous ? Vous n'avez consulté pour cela que mon père, et ma mère, ce sont eux proprement qui vous ont épousé, et c'est pourquoi vous ferez bien de vous plaindre toujours à eux des torts que l'on pourra vous faire. »

D'une voix forte et claire, la comédienne, Raphaëlle Corbisier, défendait cette prise de position étonnamment actuelle – et en même temps anachronique aujourd'hui. Car l'Angélique de Molière ne conteste pas la foi, la croyance, la fonction paternelle comme telles ; c'est à une loi pervertie qu'elle refuse de se soumettre, en appelant à un père juste, un serment véritable (et non « arraché »), qui lui permettrait de croire,

(40) Voir les vidéos et images reprises sur le site de la compagnie : <<https://clinicrgmsociety.be/projet/george-de-moliere/>>.

d'adhérer à l'institution du mariage (à la foi « donnée publiquement »). Jamais Angélique ne se soustraira à l'emprise de son père et la question que la pièce de Molière posait au spectateur du XVII^e siècle était bien celle de savoir ce que c'est qu'un bon père. Mais la réplique d'Angélique résonne tout autrement aujourd'hui, à l'heure où la foi même (en la fonction paternelle) s'est effondrée : ma liberté est corrélative du fait que mon père n'est qu'un fantoche, voilà comment s'entend aujourd'hui le discours d'Angélique. Ce qui implique de ne pas prêter trop d'attention à ce qu'elle dit aussi, juste après, à savoir que ces « douces libertés » qu'elle compte prendre (« voir un peu le beau monde, et goûter le plaisir de m'ouïr dire des douceurs ») sont parfaitement légitimes, au sens précis du mot :

« Préparez-vous-y, pour votre punition, et rendez grâces au Ciel de ce que je ne suis pas capable de quelque chose de pis. »

Le « Ciel » désigne cette loi suprême, fiable et favorable à l'humain, au nom de laquelle Angélique justifie son action, ses droits – loi que George Dandin a transgressée, ce pour quoi il mérite une punition, mais une punition juste, mesurée.

George Dandin ne dit pas autre chose : dès la scène liminaire, il reconnaît sa faute, celle d'avoir voulu sortir de sa place, en « s'élev[ant] au-dessus de [sa] condition ». Et son désir unique est de restaurer l'ordre des choses, en annulant ce mariage factice. Tentative vaine, qui le mène au désespoir suicidaire, avant que le dernier temps de la pastorale, en l'honneur de Bacchus et l'Amour réunis, ne restaure l'équilibre. Sur ce point aussi, la Clinic Orgasm Society revisite la pièce en exploitant une de ses potentialités, c'est-à-dire en confrontant Dandin à un monde inconsistent, où tout n'est que semblant. Il y a ceux qui croient aux semblants, comme Monsieur et Madame de Sotenville, ceux qui en tirent profit, comme le cynique Clitandre, et puis il y a Dandin, qui refuse d'entrer dans le jeu et qui, comme le souligne la chorégraphie à laquelle se livrent les autres personnages et dont il est exclu (cf. *supra*), erre dans cette société soumise au règne de l'aléatoire. Les non-dupes dont parle Lacan – lorsqu'il intitule en 1973 son séminaire XXI *Les Non-dupes errent* – sont incroyants précisément dans la mesure où ils « sont “non-dupes” des semblants » ; ils « croient pouvoir ne pas s'en servir. Mais c'est être dupe par un autre tour que de ne pas se servir des semblants. »⁴¹ Formule paradoxale, toute pascalienne⁴², qui affirme que ne pas croire ne suffit pas à sortir de l'aliénation (comme le pensait Foucault).

George Dandin occupe, à ce titre, une place particulière dans l'œuvre de Molière, à côté des comédies qui ciblent les dupes. Dandin est un non-dupe, mais qui découvre que ne pas croire aux semblants n'en diminue pas l'effet aliénant, bien au contraire. Il en fera les frais, buvant le calice jusqu'à la lie, sachant que « Marchand qui perd ne peut rire. » (II, 7) On touche ici à la dimension tragique du personnage, qui bute contre l'impossible, ce que la mise en scène de la Clinic Orgasm Society soulignait par l'apparition d'un personnage énigmatique lors des monologues de Dandin. Inspiré des photographies de Charles Fréger (cf. *supra*), ce personnage qui faisait songer à un yéti noir, silencieux mais vêtu d'un costume bruisant, incarnait, comme dans une bande

(41) Jacques-Alain Miller, *op. cit.*, p. 103.

(42) Blaise Pascal, *Pensées* n. 414 dans le classement Lafuma : « Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou. »

dessinée, le mauvais génie régnant sur le monde, le réduisant à l'inconsistance, Dandin semblant ainsi évoluer dans un cauchemar sans fond, dont il ne pourrait se réveiller.

Conclusion

À ma connaissance, la Clinic Orgasm Society n'est pas orientée par la psychanalyse et il ne saurait être question de présenter *George de Molière* comme une interprétation psychanalytique de *George Dandin*. À vrai dire, le spectacle ne défend pas une thèse sur Molière, il ne propose pas une lecture orientée de ce *Grand divertissement royal* ; il est plutôt le résultat d'une démarche tentant de faire droit à l'épaisseur et à la polysémie du texte. Le collectif s'est attaché à déplier celui-ci, à jouer de toutes ses virtualités, en donnant place aux trouvailles que sa mise en jeu suscitait.

Comme j'ai tenté de le montrer, ce travail est néanmoins soutenu par une perspective qui lui donne sa cohérence : l'enjeu n'était manifestement pas d'actualiser Molière ou de le rendre accessible au public actuel tout en prétendant lui être fidèle, mais bien de se confronter à lui pour interroger, au travers de cette confrontation même, le présent. Ce que cette confrontation dévoile, c'est une transformation majeure des discours depuis Molière, que l'hypothèse de l'inconscient permet de cerner, à condition de ne pas figer cette invention freudienne, de tenir compte de sa mutabilité permanente. Molière réfère en somme l'inconscient à la méconnaissance structurale que le sujet a de sa propre vérité, une vérité à laquelle il croit cependant, qu'un Autre détient, et qui peut lui être à l'occasion révélée. Toute son œuvre est supportée par ce paradigme de la croyance. De ce point de vue, au-delà de son extraordinaire actualité, l'œuvre de Molière est aujourd'hui anachronique et le pari de la Clinic Orgasm Society est de rendre cet anachronisme productif en revisitant *George Dandin* sous l'angle du semblant. *George Dandin* devient alors *George de Molière* : le personnage n'existe plus en soi ; il est une construction de Molière, régie par une logique discursive qui détermine son écriture (et, en même temps, qu'il analyse avec une lucidité remarquable, comme tous les grands artistes). Et c'est en mettant en évidence le rapport de proximité distante que nous, spectateurs, entretenons avec ce *George de Molière* que le spectacle interroge la configuration contemporaine de l'inconscient.