

Pierre ou les ambiguïtés
d'Oliver Coulon-Jablonka

Celui qui dit oui à la décision

Dans la préface à la traduction française de *Pierre ou les ambiguïtés* écrit par Herman Melville en 1852, son traducteur Pierre Leyris écrit que le profond objet de ce roman est « *de montrer que l'homme est en proie au désarroi des ambiguïtés depuis qu'il a goûté au fruit interdit de la science du Bien et du Mal. Pierre, se précipitant d'un cœur entier vers le Bien, trouve d'abord ce que la société et une part de lui-même, restée calviniste, appellent le Mal ; puis se découvre véritablement livré au Mal, puisqu'il devient malgré lui un meurtrier et qu'il entraîne deux innocentes dans la mort* » (éd. Gallimard, 1999 [1967 pour la première édition], p. IX-X). Il se trouve que l'adaptation théâtrale de ce texte par Olivier Coulon-Jablonka et Eve Gollac propose le choix de la trahison d'avec la lettre melvillienne. Notamment en refusant de faire du héros, Pierre Glendinning, l'assassin de son cousin Glen Stanley, son double, l'odieux représentant d'un monde doré dont il est issu et avec lequel il a voulu à tout prix rompre depuis qu'il a rencontré Isabel Banford, la sœur émergeant de la nuit pour témoigner des fautes commises par un père dont la statue s'en trouve dès lors déboulonnée. Au lieu de conclure comme dans le roman sur la mort des trois amants (Pierre incarcéré pour le meurtre de son cousin boit le poison apporté par Isabel qui le boit à son tour, ce double suicide précédant la mort par stupéfaction de Lucy Tartan, la fiancée du héros, comprenant que dernier entretient une liaison incestueuse avec celle se prétendant sa sœur), les auteurs de l'adaptation théâtrale présentée au Forum du Blanc-Mesnil entre le 19 et le 28 janvier derniers montrent les trois personnages abattus par les coups de feu tirés par un des deux bouffons métamorphiques qui n'ont eu de cesse d'interrompre le fil du récit pour en proposer le commentaire sardonique. Traduire, c'est trahir dit un proverbe italien : « *Traduttore, traditore* ». Traduire un roman afin d'en faire un objet de dramaturgie (post)moderne, ce sera ici trahir la fidélité diégétique attendue envers le récit de l'auteur de *Moby Dick* pour faire de cette trahison même un horizon indistinctement esthétique, éthique et politique : celui du choix et de la décision. Esthétique, parce que la trahison proposée par les deux auteurs répond structurellement à la trahison de Pierre qui s'arrache de son milieu d'origine à partir du moment où il en découvre les vices cachés. Éthique, parce que la trahison appelle une philosophie de l'acte qui brise les continuités admises et du choix qui transforme subjectivement l'espace des possibles. Politique enfin, parce que la traduction qui est une trahison et la trahison qui opère une rupture optative ou désidérative renouvelant les conditions mêmes du choix induisent le grand saut du subjectif à l'objectif, le bond du tigre du particulier à l'universel.

Le fantôme d'Hamlet

Considérer *Pierre ou les ambiguïtés* du point de vue de la compagnie Moukden-Théâtre qui nous avait proposé il y a un peu plus d'un an maintenant *Chez les nôtres* notamment inspiré par *La Mère* (1907) de Maxime Gorki (cf. [blog du forum](#)), c'est constamment jouer avec la ligne fourchue de devenir divergents et antagoniques. La première ligne est la plus évidente : il y a un devenir shakespearien de Pierre auquel songeait déjà l'auteur du roman original quand, en souvenir (ici explicité) de *Roméo et Juliette*, il précipite dans la mort et le suicide les amants dont l'amour est en ce monde impossible. Sauf que cette ligne ne cesse d'être brisée par une dramaturgie de l'hétérogène formée à l'école brechtienne (on y reviendra) qui insiste d'une part sur la conscience d'un personnage se sachant happé par la pente dramatique de son illustre prédécesseur littéraire Hamlet (comme Ema dans *Val Abraham* de Manoel de Oliveira par rapport à Emma Bovary dans le roman de Gustave Flaubert). Et qui, d'autre part, va jusqu'à proposer à deux reprises la destruction physique de l'exemplaire imprimé de la pièce éponyme de William Shakespeare. « *Le siècle est détraqué. Oh ! Malédiction d'être venu au monde pour le remettre en ordre* » est-il ainsi répété, comme s'il s'agissait moins de respecter les prescriptions des maîtres littéraires anciens, que de les

ressasser pour les vomir et s'en séparer. Il y a certes dans le roman d'Herman Melville la conscience de la présence fantomatique de *Hamlet*, pièce ô combien bâti sur la puissance spectrale (relative à la figure paternelle), que le recours à l'emphase du personnage combiné à un geste de parodie des feuilletons du XIXe siècle tente déjà de distancer. La trahison est une séparation, et Olivier Coulon-Jablonka et Eve Gollac renchérisent sur cette dynamique de l'écart visant à piquer dans la trame de *Pierre ou les ambiguïtés* les rappels de *Hamlet* tout en n'ignorant jamais que, si le remède est tiré du poison depuis le *Pharmakon* de Platon relu par Jacques Derrida, le remède peut également à l'inverse proposer un nouveau poison. Si la lecture dramaturgique présentée de *Pierre ou les ambiguïtés* va dans le sens de la puissance subjective de la décision individuelle, malgré la marge extrême d'incertitude qui en enrobe les contours, l'émancipation qui peut prendre la forme d'un exorcisme bouffon en regard du texte shakespearien appelle à détacher la sphère de la décision de Pierre de la sphère de l'indécision dans laquelle s'englué, après Oedipe, Hamlet qui, d'après Sigmund Freud, en répète les errances hystériques. Comme le rappelle Jean Starobinski : « *En substituant l'image dynamique du refoulement à la simple soustraction énergétique de l'asthénie, Freud établit les bases d'une nouvelle interprétation d'Hamlet (...) Hamlet ne manque pas d'énergie : seulement, il n'est pas le maître de celle qui se dépense et qui s'épuise presque entièrement au niveau profond (...)* » (in *La Relation critique*, éd. Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1970 pour la première édition], p. 331). Starobinski conclut ainsi : « *Si Oedipe exprime, par la transgression et la punition, la loi universelle qui préside à la genèse de l'être moral, le moment qui doit être nécessairement vécu et dépassé, Hamlet manifeste, lui, par son inhibition spécifique, le non-dépassement, la rémanence angoissante et masquée de la tendance infantile. Freud donne un nom – celui d'Oedipe à ce qu'Hamlet tait obstinément, à ce que toute sa loquacité dissimule* » (opus cité, p. 352). Rabattre la ligne Pierre sur la ligne Hamlet elle-même branchée sur la ligne Oedipe, c'est neutraliser la force disjonctive du personnage melvillien, et celui-ci ne le sait que trop bien, lui qui cherche à traduire les puissance de *dissensus* apparues lors de la rupture familiale (symbolisée dans la photographie du père brûlée) dans un grand roman noir qui tordra censément le cou aux clichés de son époque mondaine. Sauf que cette traduction se renversera lors d'une terrible pirouette dialectique en pure trahison, puisque le roman jamais n'advendra. Le « *Livre à venir* » (Maurice Blanchot) demeurant virtuel, seul triomphe l'actualité du fait divers journalistique : le meurtre du cousin par le cousin qui se suicide en prison. Or cela, c'est le récit de Melville. L'assassinat de Pierre, Isabel et Lucy par l'un des deux bouffons intempestifs contractuellement et commercialement associés au cousin Glen se sépare en effet de la fin du roman. Et cette interruption qui est une infidélité, cet irrespect qui est une trahison envers la lettre melvillienne réaffirme bien, au-delà d'Oedipe ou malgré sa nécessité (la photographie du père brûlée par Pierre est celle du propre père du metteur en scène), le désir de préservation du choix opéré par le héros sur la base d'une confiance accordée à la sœur, au-delà de toute forme de calculabilité telle qu'elle détermine la confiance en régime capitaliste. Voilà ce que les capitalistes, dont le rire moqueur n'a pas cessé de rythmer toute la représentation en doublant par la parodie la désorientation et le questionnement existentiel du héros, assassinent à la fin de la représentation. Et voilà ce qu'il nous faut discuter à présent : de la dislocation frappant et disjoignant la confiance.

L'héritage disloqué

D'abord la dislocation. « *Car on le sait, c'est lorsqu'il est mort, tué, que le père se constitue comme père, c'est-à-dire fantôme du père et imago – et, bien sûr, le père peut être tué symboliquement et ne l'est la plupart du temps qu'ainsi : le père ne se constitue que comme ce qui n'existe pas, y compris comme ce meurtre qui n'aura donc pas lieu* » écrit Bernard Stiegler en discutant les thèses développées dans *Totem et tabou* par Freud en 1913 (in *Mécréance et discrédit 3. L'esprit perdu du capitalisme*, éd. Galilée, 2006, p. 84). Ainsi, le philosophe évoque dans un passage précédent la « *mélancolie qui revient avec ce qui revient, par exemple, comme idée fixe, comme fixation de l'idée, et comme idéation en tant que ce qui se fixe sur un objet aimé en l'idéalisant, ce qui finit par devenir ce que l'on appellera l'eidos, à partir de la figure de l'eidolon, c'est-à-dire de l'apparition*

qu'est le fantôme, et finalement, l'idea, comme origine de l'idéalisme, mais aussi des idéalités sans lesquelles il n'y a pas de science » (*idem*). Brûler une photographie, au milieu des planches de bois qui peuvent rappeler les cadavres amérindiens des westerns d'Anthony Mann et des meubles en bois renversés sur la scène du foyer maternel comme dans *Les Poings dans les poches* (1965) de Marco Bellocchio (une autre histoire chaotique d'amour interdit, d'inceste et de haine familiale), c'est perpétrer un meurtre qui n'a pas eu lieu. Pierre n'a pas tué son géniteur, et pas davantage le metteur en scène dont on a pu croire au départ qu'il était le sujet plus jeune de la photographie – ne s'agit-il pas aussi pour sa troupe d'acteurs (Julie Boris, Johann Chauveau, Florent Cheippe, Sarah Fourage, Eve Gollac, Jean-Marc Layer, Malvina Plegat, Guillaume Riant) de tuer la figure paternelle du metteur en scène en jouant et, peut-être, en trahissant certaines de ses injonctions ou prescriptions ? C'est aussi fixer, au cœur de l'espace scénographique, une idée qui excède largement l'idéalisme du romantique Pierre si bien retraduite par Guillaume Depardieu dans la magnifique adaptation cinématographique de *Pierre ou les ambiguïtés* offerte par Léos Carax en 1999 sous le titre de *Pola X*. Cette idée, il faut l'entretenir, au risque encouru de trahir le roman de Melville en y inscrivant des citations intempestives du *Grand escroc* (1857) et surtout en changeant sa fin, et avec la jubilation dionysiaque des fils qui brûlent les maîtres anciens (en déchirant par exemple deux fois un exemplaire imprimé de *Hamlet*), parce qu'ils savent bien que « *notre héritage n'est précédé par aucun testament* » (René Char). *Pierre ou les ambiguïtés* en ceci prolonge évidemment *Chez les nôtres*, sauf qu'à l'image idéale de la mère gorkienne (ou brechtienne puisque Bertolt Brecht avait donné sa version de *La Mère* de Gorki sous forme de pièce didactique en 1931) qui se jette, non par idéalisme politique mais par pragmatisme et sens du besoin, dans la lutte sociale, s'est désormais substituée l'image diabolique d'un père duplice auquel le fils doit échapper pour ne pas reproduire une infamie qui vaut pour le monde entier et dont lui seul arrive à voir la réalité. Fixer l'idée, malgré l'évanescence symbolique des idéalités et les contours incertains d'une scène qui parfois peut englober la salle lorsque les deux bouffons brechtiens (parfois aidés d'une prostituée rappelant la Jenny de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* en 1928) en interpellent les spectateurs, c'est privilégier l'expression des ambivalences de la confiance, plutôt que cultiver les ambiguïtés de Pierre afin de donner à jouir de ses inhibitions hamletiennes et oedipiennes.

De quelques autres fantômes

Ou alors, la référence shakespearienne peut s'ouvrir à une lecture politique proposée par la déconstruction derridienne : les spectres d'Hamlet ouvrent le bal accueillant ceux de Karl Marx qui, comme le communisme, hantent l'Europe à l'époque même où Melville justement rédigeait *Pierre ou les ambiguïtés* puis *Le Grand escroc*. L'église des apôtres rejointe par Pierre et ses compagnes afin d'y expérimenter de manière libertaire une forme d'« amour plural » recueille ainsi la « *communauté désœuvrée* » (Jean-Luc Nancy) des parias, artistes et anarchistes rejetés par une société capitaliste qu'ils rejettent tout autant. Jacques Derrida a su avec *Spectres de Marx* (éd. Galilée, 1993) articuler une pensée des spectres de *Hamlet* avec ceux qui hantent l'œuvre de Marx. La réflexion proposée pour partie consacrée à l'hétérogénéité radicale de l'héritage de Marx (que ne précéderait donc aucun testament), son caractère disparate motivant l'injonction de le réaffirmer malgré toutes les reniements idéologiques, de le choisir tout en le filtrant, le criblant, le critiquant, s'appuie notamment sur un texte de Maurice Blanchot, « Les trois paroles de Marx », publié dans *L'Amitié* (éd. Gallimard, 1971, pp. 109-117). « *Blanchot ne nomme pas ici Shakespeare, mais je ne peux entendre "depuis Marx", depuis Marx, sans entendre, comme Marx, "depuis Shakespeare". Maintenir ensemble ce qui ne tient pas ensemble, et le disparate même, le même disparate, cela ne peut se penser, nous y reviendrons sans cesse comme à la spectralité du spectre, que dans un temps du présent disloqué, à la jointure d'un temps radicalement dis-joint, sans conjonction assurée* » (*Spectres de Marx, op. cit.*, p. 41-42). Derrida précise ensuite de quel temps il est ici question : « *Non pas d'un temps aux jointures niées, brisées, maltraitées, dysfonctionnantes, désajustées, selon un dys d'opposition négative et de la disjonction dialectique, mais un temps sans jointure assurée ni conjonction déterminable* » (*ibidem*, p. 42). Toutes les traductions proposées pour la célèbre

formule shakespearienne « *The time is out of joint* », de celle entendue à plusieurs reprises lors de la représentation donnée au Forum (« *Le siècle est détraqué* ») à la traduction « *qui paraît la plus sûre* » (*ibid.*, p. 43) d'Yves Bonnefoy (« *Le temps est hors de ses gonds* ») affirmant de toute façon ceci : « *On n'hérite jamais sans s'expliquer avec du spectre, et dès lors, avec plus d'un spectre. Avec la faute mais aussi l'injonction de plus d'un. Voilà le tort originaire, la blessure de naissance dont [Hamlet] souffre, une blessure sans fond, une tragédie irréparable* » (*ibid.*, p. 46). Les images du siècle détraqué comme du temps hors de ses gonds trouvent en toute logique à s'agencer avec le traité de Plotinus Plimlimon (l'un des habitants de l'église des apôtres) intitulé *Chronométriques et Horologiques*, dont un passage est lu dans le roman de Melville par Pierre lors de son voyage à destination de New York, et dont les réflexions ésotériques ouvrent et ferment la représentation par la même actrice jouant Delly Ulver, la compagne de souffrance muette d'Isabel. Ce tort originaire, cette blessure *princeps*, ce détraquement des temps et cette disjonction des héritages, Pierre certes en hérite d'Hamlet, comme nous avons hérité, nous qui vivons à l'époque moderne d'un temps « *sans jointure assurée ni conjonction déterminable* », de toutes les blessures infligées au nom de l'étatisation et de la trahison de l'« *hypothèse communiste* » (Alain Badiou : cf. [blog du forum](#)). Il faudra pourtant, à l'instar de Pierre, choisir dans notre héritage afin de privilégier, malgré tous les rieurs cyniquement revenus de tout, la puissance de choisir en justifiant l'acte de décider et en lui conservant son tranchant. Au lieu de diviser, la moquerie satirique des bouffons offrant au public le champagne narcotique vise à colmater les brèches, pendant que la décision de l'emphatique et désorienté Pierre arrive malgré tout à ouvrir un abîme qui l'arrache à l'indécision angoissante d'Hamlet. Et c'est bien cet abîme que tentent de refermer à coup de balles (à blanc) tirées par les rieurs postmodernes postés depuis les gradins, comme si les satyres tentaient d'inclure dans leur cynisme le public lui-même, dès lors invité à résister à leurs efforts de séduction. Voir pourtant se relever, lorsque la représentation est terminée, les trois cadavres (Pierre, Isabel et aussi Lucy qui les a rejoints contre l'ordre familial prescriptif) qui ont vaillamment soutenu l'incarnation des abîmes de la décision, peut enfin se comprendre comme l'ultime signe d'une persistante « *spectralité* », depuis le fantôme du père jusqu'au spectre de Marx et du communisme, et avec laquelle nous ne pouvons pas ne pas négocier.

La confiance fracturée

Après l'analyse de la dislocation comme motif fondamental, il faut dès à présent montrer comment elle s'applique à la question de la confiance. Le titre original du *Grand escroc* n'est-il pas déjà *The Confidence Man* (en français *L'Homme confiance*) ? Isabel est-elle une faussaire qui ment à Pierre et le subjugue pour parasiter une partie de l'héritage familial qui sera échu au héros lors de son mariage avec Lucy ? Pierre lui-même n'est-il pas un faussaire quand il dit écrire le grand livre impossible censé rédimmer ses naïfs péchés de jeunesse littéraires, ainsi que toute la cruauté du monde environnant, et dont nous ne saurons jamais rien ? C'est que la confiance elle-même est victime d'une brisure, d'une disjonction, d'une dislocation que reconduisent formellement toutes les tentatives d'interruption du cours du drame par des bouffons pseudo-brehtiens dont la leçon de cynisme prodiguée envers le public pour l'éduquer est ce contre quoi le spectateur doit précisément lutter. La confiance, comme ce qui tient ensemble les individus autour des notions complémentaires de force et de foi (*fido*), de fidélité et de croyance (*credo*), est justement l'enjeu d'une éthique relativement nouvelle à l'époque de Melville : l'esprit du capitalisme. La confiance requise dans l'établissement du contrat synallagmatique (avec obligation réciproque), déterminant par exemple la vente de titres dans les sociétés par actions comme le stipule l'un des deux bouffons à son double, est-elle identique à la confiance accordée par Pierre à celle qui se présente à lui comme étant sa sœur ? Une relecture serrée de *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905) de Max Weber (et des sermons de Benjamin Franklin sur lesquels s'est appuyé le sociologue allemand) effectuée par Bernard Stiegler pourra nous aider à distinguer une confiance divisée en deux branches antagoniques : la confiance requise par le capitaliste d'une part et d'autre part le régime de confiance et de croyance tel qu'il a été déterminé par la tradition chrétienne précédant l'avènement

des Lumières. « *La nouvelle question de la confiance, telle qu'elle n'est plus simplement la foi, cultivée et entretenue par une tradition, mais une fiance mutuelle, une confiance en ce sens, qui résulte d'une "éthique", c'est-à-dire d'un comportement soumis à des règles dont l'efficacité est calculable (...) est le fruit de ce "nouvel état d'esprit"* » (in *Mécréance et discrédit 1. La décadence des démocraties industrielles*, éd. Galilée, 2004, p. 102). La confiance réclamée par l'esprit du capitalisme, par l'éthique du capitaliste, relève donc de l'importance primordiale accordée à la question du calcul, d'une calculabilité qui peut être autant établie par le livre de compte dans le cadre du capitalisme manufacturier puis industriel, que promise par le taux d'intérêt ou le retour sur investissement (*Return on Equity* – ROE selon les normes actionnariales actuellement en vigueur) dans celui du capitalisme financier (cf. [blog du forum](#)). Et cette confiance qui détermine la vocation (*Beruf*) du capitaliste s'oppose radicalement à la croyance en l'infinie bonté et justice, au-delà de tout calcul ou prévisibilité, promise par les trois monothéismes qui demandent, dans le régime de croyance qui est le leur, non pas une confiance relative à la question du calculable mais bien une foi absolue parce qu'incalculable (exemplairement, c'est le pari de Pascal). La conclusion de Stiegler est alors la suivante : « *Le capitalisme est une innovation dans les modes de production et de consommation qu'il faut développer contre la tradition, ce qui suppose le développement d'une confiance qui vient se heurter à une croyance, [et qui] se concrétise comme éthique du calcul qui est une destruction de la croyance par le calcul de la confiance* » (*ibid.*, p. 103). La fin de la représentation est sans ambiguïté : les représentants de la confiance décrétée par l'esprit de calcul du capitalisme assassinent les incarnations de la confiance comme affection et croyance au-delà de toute calculabilité. Jacques Derrida et Maurice Blanchot l'ont dit pour l'amitié, Giorgio Agamben et Alain Badiou l'ont aussi affirmé pour l'amour : l'amour et l'amitié sont des événements engageant d'imprévisibles rencontres qui proposent le nouage de relations dont l'incomparable singularité fait écart, voire tranche avec le temps homogène et vide moulé par les horloges du capitalisme dont il faudrait dès lors détraquer le mécanisme pour s'émanciper de ses gonds. La confiance continuellement demandée en régime capitaliste, et perpétuellement trahie à l'époque contemporaine de la financiarisation du capital en vertu de l'asymétrie des informations inégalement détenues par les porteurs de titres, est-elle vraiment préférable à la croyance en l'incalculable et imprévisible événement affectif et amoureux dont le caractère d'incomparabilité fait disjonction en regard du régime d'interchangeabilité générale autorisé par la double domination structurelle de la marchandise et de l'équivalent monétaire ? La prise de risque est totale, et l'erreur souvent en embuscade. Mais la promesse de singularisation contenue dans les amours et les amitiés vaut infiniment plus, au-delà même de toute valeur mesurable (« *Il faut qu'il y ait dans le poème un nombre tel qu'il empêche de compter* » écrivait Paul Claudel), que les promesses du calcul régulièrement différées, sinon trahies par les inégalités de position entre les offreurs et les demandeurs en régime capitaliste, malgré toutes les précautions synallagmatiques.

Celui qui dit oui à la décision

Arracher *Pierre* ou les ambiguïtés de ses ombres hamletienne et oedipienne, c'est donc trancher dans l'héritage. C'est le passer au crible tout en sachant aussi que notre héritage précédé par aucun testament inclura toujours celui de Marx. Traduire le roman de Melville sur une scène de théâtre, c'est trahir la lettre du romancier au nom d'un esprit ou d'une idéalité, d'une image ou d'une idée : sauvegarder le motif disjonctif de la décision qui sauve de l'inconsistance nos existences. Et cette sauvegarde s'accomplira contre tous les habiles rieurs et les moqueurs qui, revêtus (mais à l'envers) des habits modernes du didactisme brechtien, veulent malignement dresser le public contre ceux qui incarnent la décision comme acte de rupture et de disjonction. Penser enfin la disjonction quand elle s'applique à la question de la confiance, c'est distinguer la confiance dans la calculabilité requise par l'éthique capitaliste de la croyance en l'incalculable événement amoureux engageant l'écart et la distance, voire la séparation d'avec l'existant qui roule toujours pour la domination. Si, pour conclure, Olivier Coulon-Jablonka a voulu faire briller l'astre de la décision à partir d'un roman hanté par le spectre de la désastreuse indécision hamletienne, ce n'est pas sans une raison peut-être

encore plus profonde. Et cette raison nous est renseignée par le nom même de la troupe de théâtre qui porte sur la scène du visible et de l'audible ces questions qui s'obstinent à nous travailler par-delà toutes les défaites et les reniements : Moukden-Théâtre. Moukden, c'est la traduction mandchoue de Shenyang, capitale chinoise de la province de Liaoning, et c'est la destination d'une mission clandestine menée, dans *La Décision* (1930) de Bertolt Brecht, par quatre ardents défenseurs du communisme et de la révolution mondiale rejoints par un cinquième militant dont la sensibilité et l'indiscipline poseront un problème majeur au groupe. Inspirées par le théâtre Nô, les pièces didactiques (*Lehrstücke*) de Brecht relèvent de ce que le dramaturge allemand alors fraîchement rallié à la cause communiste appelait sa « *pédagogie majeure* » dont il se sépara ultérieurement pour les compromis de la « *pédagogie mineure* » propre au « *théâtre épique* ». Avec la « *pédagogie majeure* » initiée avec *L'Importance d'être d'accord* (pièce didactique de Baden-Baden) en 1929, les cloisons symboliques séparant les acteurs des spectateurs s'effondrent au nom d'un apprentissage qui les inclut tous, sans exception, à rebrousse-poil de l'idéologie dominante à laquelle personne n'échappe en toute inconscience. *La Décision* reprend l'argument de *Celui qui dit oui* écrit également en 1929 (premier panneau d'un diptyque dont le second panneau est *Celui qui dit non*) en le projetant dans l'histoire alors bouillonnante du communisme mondial. Dans les deux pièces didactiques, le membre chancelant d'une expédition d'abord humanitaire puis communiste accepte du groupe sa propre mise à mort afin de ne pas empêcher l'aboutissement de la mission à laquelle il participait. L'engagement est ici proposé dans une forme de radicalité qui détonne aujourd'hui à notre époque « *consensuelle* » (Jacques Rancière) ou « *post-politique* » comme la qualifie Slavoj Žižek. Le philosophe slovène a admirablement parlé de la « *pédagogie majeure* » de Brecht, et particulièrement de celle qui s'exerce dans la paire formée par *Celui qui dit oui* et *La Décision*. A juste titre, il insiste sur « *un certain geste éthique qui attira Brecht à cette époque, le geste de la renonciation, du sacrifice de soi : celui qui consiste à dire Oui à sa propre annihilation. Ce geste, le titre même de la première pièce didactique, Celui qui dit oui, l'indique : il y a un certain Oui qui se doit d'être répété. Le garçon dans Celui qui dit oui dit Oui à deux reprises : son premier Oui est le oui à la cause, à la mission qu'il entend rejoindre, tandis que le second Oui vient affirmer son accord face à sa propre mort, c'est-à-dire face à la "chute dans le précipice". Il en est de même avec La Décision* » (in Jacques Lacan, à Hollywood, et ailleurs, éd. Jacqueline Chambon/Actes sud, 2010, p. 272). Arracher au consensus sardonique et moqueur qui simule le brechtisme pour dresser le public contre les héros de la pièce, préserver la puissance dissensuelle de l'acte de choisir, sauver la force disjonctive de la décision de Pierre de la sphère des attermoissements et des incertitudes qu'Hamlet a héritée d'Oedipe, enfin distinguer de manière tranchante la croyance dans l'incalculable confiance amoureuse de la confiance dans la calculabilité promue par l'esprit du capitalisme, c'est apprendre *in fine* à dire deux fois Oui. En s'aidant de la terminologie pré-existentialiste du philosophe danois Søren Kierkegaard, Žižek reformule son propos : « *le premier Oui en reste au stade éthique ; il désigne l'acte qui consiste à assumer un mandat éthique, alors que le second Oui évoque la "suspension religieuse de l'éthique", la dimension universelle de cette dernière. Le "Oui" à l'éthique, porté à son paroxysme, nous contraint tôt ou tard à adopter un autre Oui, plus radical encore, un Oui qui fait se dérober le sol sous nos pieds : le Oui à la suspension religieuse de l'éthique ; le "Oui" à la vérité nous impose de mentir afin de servir la vérité ; le Oui à la lutte nous oblige à nous échapper – en résumé, le Oui à une règle nous mène à son exception fondatrice ou, comme Brecht l'affirme lui-même :*

Celui qui lutte pour le communisme

Doit savoir lutter et ne pas lutter

Dire la vérité et ne pas dire la vérité

Accepter de servir et refuser de servir

Tenir parole et ne pas tenir parole

S'exposer au danger et éviter le danger

Être identifiable et ne pas être identifiable

Celui qui lutte pour le communisme

N'a de toutes les vertus qu'une seule :

Celle de lutter pour le communisme »

(*ibid.*, p. 274 – Bertolt Brecht, « La Décision » in *Théâtre complet*, tome II, éd. L'Arche, 1974, p. 215). Pierre a dit oui une première fois, et cette affirmation exprime le grand saut éthique qu'il aura été capable d'accomplir. Au spectateur de dire oui une seconde fois, pour effectuer le bond du tigre de l'éthique moins à sa suspension religieuse qu'à la politique proprement dit. Celle qui veut du monde qu'il change de base.