

ALL IS BUT TOYS

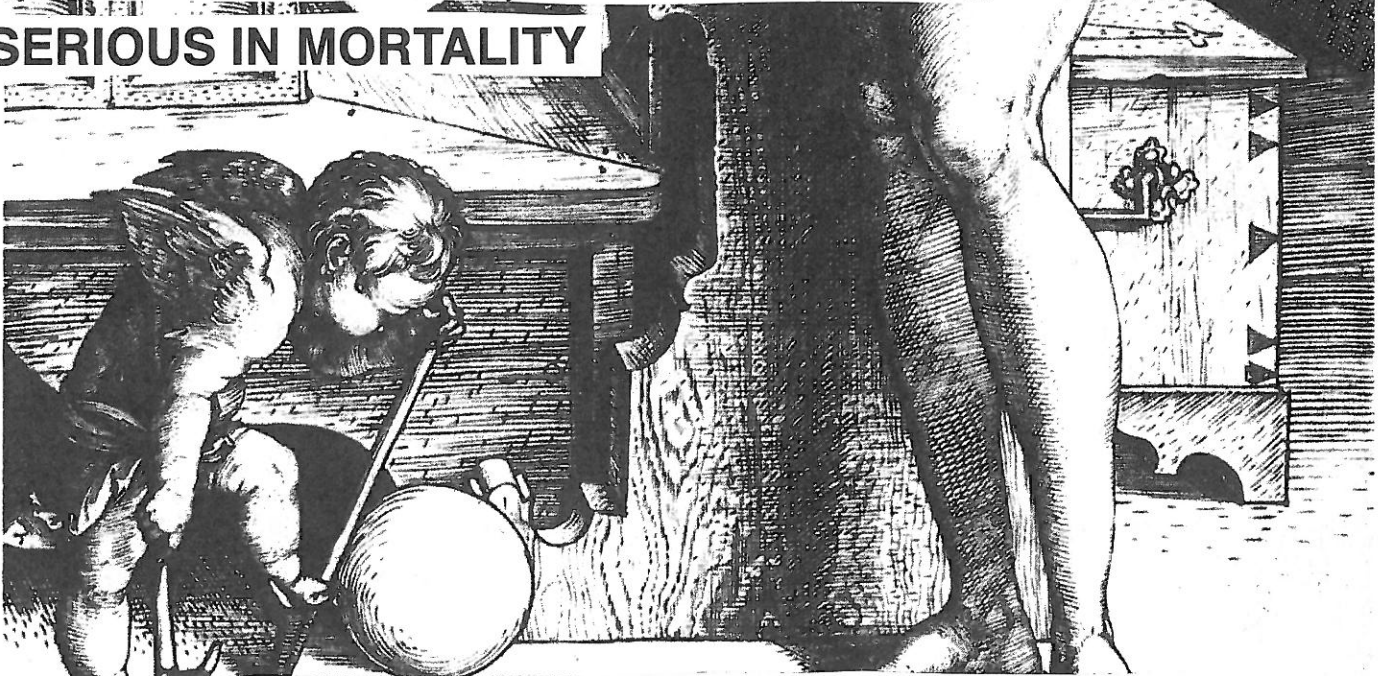
THEATRE PERMANENT

JOURNAL

11 FEVRIER 2014
n° 90



**HAD I BUT DIED AN HOUR BEFORE THIS
CHANCE, I HAD LIVED A BLESSED TIME; FOR,
FROM THIS INSTANT, THERE'S NOTHING
SERIOUS IN MORTALITY**



Si j'avais pu mourir il y a une heure, j'aurais vécu une vie bienheureuse ; mais à partir de maintenant il n'y a plus rien de sérieux dans ce monde mortel,



Le meurtre et le genre dramatique sérieux

Tous sont là, réveillés par les cris du bon Macduff. Encore à demi assoupis, les corps nus encore plongés dans le sommeil, rhabillés à l'envers une chemise roulée en boule pour dérober aux regards leurs « frêles nudités », les hôtes du couple Macbeth se rassemblent à petits pas devant la porte de la chambre de feu le roi Duncan.

On pourrait croire qu'ils assistent à l'annonce du régicide : il n'en est rien. Ce à quoi assiste cette communauté sans en croire ses yeux, c'est au début du grand spectacle qui s'entame à cette heure funeste, et donc Macbeth est le principal protagoniste.

*Montrez un front serein
Changer de visage, c'est trahir que l'on craint*

dit Lady Macbeth à son époux. Ne rien changer, garder visage humain tandis que son « âme est un nid de scorpions », là est tout l'enjeu. Pour cela : jouer.

Le texte original nous l'annonce, tout ne sera plus que jeu, puisque la seule occurrence du mot *toy*, « jouet » en français, se place juste après l'annonce du meurtre dans la bouche de Macbeth.

Plus rien n'est sérieux, puisque tout est faux, les apparences étant ce qu'elles sont, que tout ne soit que bagatelle ! Plus rien ne compte, les valeurs sont renversées, abolies. Moquons l'absence de Banquo au banquet en espérant que vingt coups l'aurent bien tué. Heureusement que Macbeth a prêté les attributs de la royauté, sceptre et couronne à Lady, car il peut maintenant être le bouffon du roi, battant de la cape avec des yeux d'oiseau de proie.

Montrer un front serein, quelle farce ! Mais jouons-le ainsi. Regardez Macbeth « gesticuler et cabotiner quelques heures sur scène » comme un « mauvais acteur », regardez ce que le meurtre a fait de lui, un jouet du Destin, qui s'embourbe dans le ridicule d'une parodie de royauté.

Pourtant il aurait pu jouer avec sérieux, faire correspondre son personnage à la vie, jouer au roi. Là, il aurait été sérieux. D'ailleurs, lorsque le personnage veut se rapprocher des catégories sociales du réel, tout en conservant sa part fictionnelle, Diderot n'appelle-t-il pas cela le « genre dramatique sérieux » ?

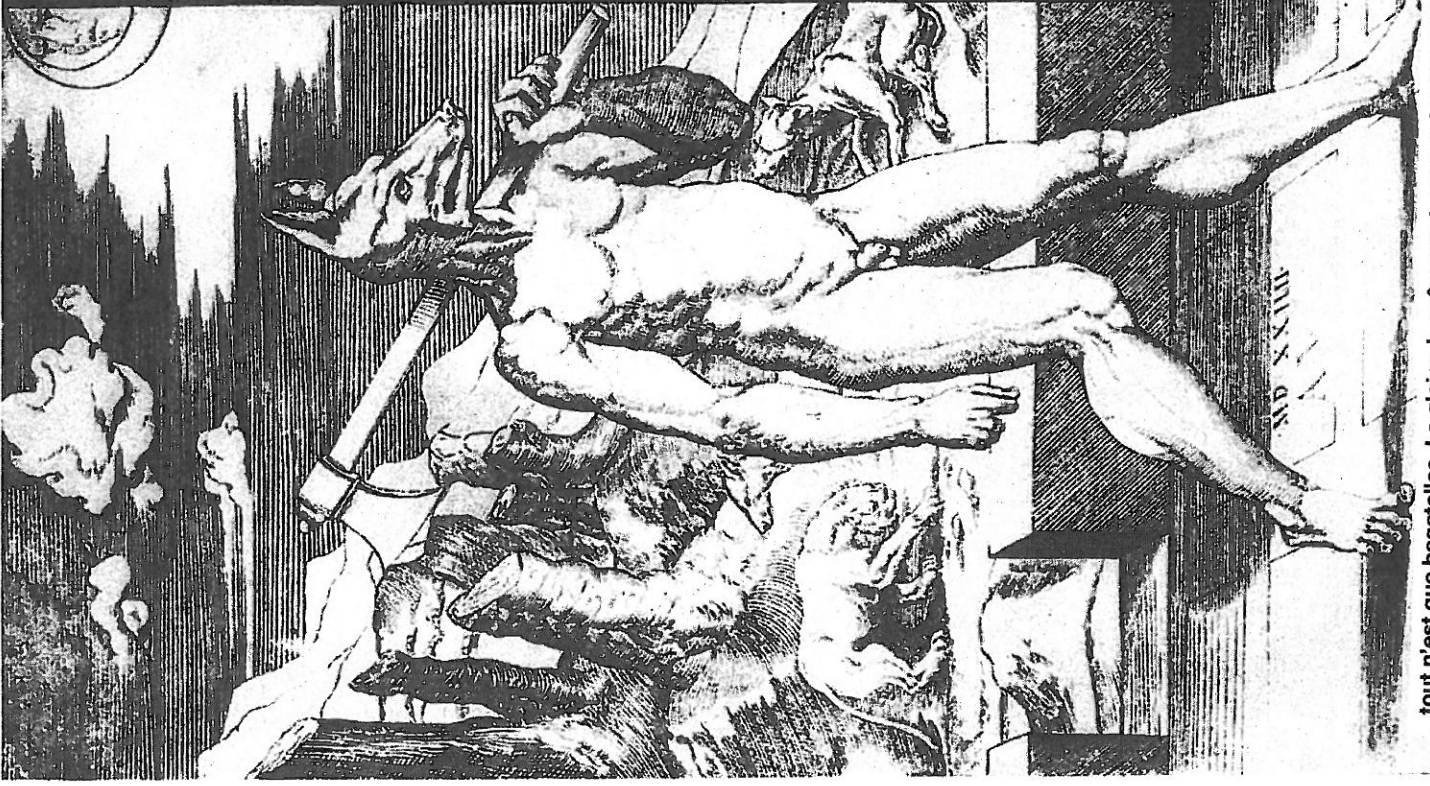
Si à l'intérieur même du jeu, l'acteur peut être sérieux, Macbeth y renonce. N'être sérieux ni dans la vie, ni dans l'art de feindre. Macbeth ne se donne pas la peine de jouer le rôle que lui procure son nouveau titre. Il fait le cabot, enchaîne les provocations. Il assume son rôle à la légère, montre qu'il le joue. C'est d'ailleurs la direction qu'a pris l'interprétation de Renaud Béchet ces dernières semaines.

La vie ne l'intéresse plus, la mort encore moins, tout n'est plus que bagatelle. Lady Macbeth, morte ? *ces mots auraient bien fini par venir*. Une réponse laconique, directement suivie d'un dernier lâïus sur l'absurdité de la vie.

En définitive, le meurtre est vecteur de jeu, non pas seulement parce qu'il impose le masque de la sérénité pour feindre dans la vie publique, mais parce qu'il assassine le réel même en lui faisant perdre son sens. Macbeth plonge alors dans les abîmes du jeu, des apparences, des apparitions, sans pouvoir discerner où est le vrai et où est le faux pour finalement décider qu'après tout... il s'en moque.

Camille Khoury

**ALL IS BUT TOYS: RENOWN AND GRACE IS
DEAD; THE WINE OF LIFE IS DRAWN, AND THE
MERE LEES IS LEFT THIS VAULT TO BRAG OF.**



tout n'est que bagatelles. La gloire, la grâce sont mortes. Le vin de la vie est tiré ; cette cave ne peut plus s'enorgueillir que de la lie.

Desoccupado spectator

La fiction, nous dit Coleridge, est une « suspension d'incrédulité ». Parce qu'elle n'est pas référentielle, la fiction ne répondrait à aucune valeur de vérité. Romancier, je peux déployer les fictions d'un univers où les hommes voleraient, où les animaux seraient dotés de la parole, où la mémoire n'existerait que comme mince surface d'oubli – personne n'y trouverait rien à redire. Personne ne viendrait me faire remarquer que bien évidemment les hommes ne volent pas, que bien évidemment les animaux ne parlent pas et que malheureusement nous avons plus de souvenirs qu'il ne nous en faudrait pour vivre en paix. Pourquoi ? Parce que la fiction n'a pas vocation à produire des énoncés référentiels, des énoncés devant s'insérer dans le tissu de la réalité. Il n'est donc venu à l'idée de personne de faire remarquer à Shakespeare qu'un spectre, c'est tout de même fort de café, qu'une sorcière ça ne court pas plus les rues que la lande et qu'une tempête ce n'est pas forcément un drame métaphysique – c'est juste que c'est chiant, que ça mouille et qu'on a froid. Bien. C'est là qu'il nous faudrait introduire une distinction forgée par Käte Hamburger qui proposait de distinguer les fictions produites à la première personne – celles qui s'adossent à un JE – des autres – appuyées sur un IL, un ELLE, un ON, un L'ETRANGER, un LONGTEMPS LA MARQUISE S'EST LEVÉE DE BONNE HEURE en bref celles qui affichent des indices de fictionnalité par le glissement dans des temps, des consciences, des voix auxquels personne n'accède dans la vie réelle (ce que pense mon voisin ou ma voisine je rêve de le savoir – n'est-ce pas le service que prétend nous rendre Facebook ? – mais malheureusement je ne peux pas le savoir ; par contre Balzac, lui, peut savoir ce qu'il se passe dans la tête de la voisine, de sa sœur, de son père, de son oncle, de son arrière-grand mère et se promener entre toutes ces consciences, mortes et vivantes, pour les faire dialoguer). Fort de cette distinction, on découvre donc que la fiction commence avec le « il », avec la troisième personne et que le « je » fabrique une zone intermédiaire, zone de « l'énoncé de réalité feint » où se construisent des énoncés « feints ».

Le « il » : fictif.

Le « je » : feintise et simulation.

On voit le bénéfice qu'il est possible de tirer d'une telle distinction quand le théâtre, à la différence du roman, s'ordonne tout entier autour d'une constellation de « je » qui font fiction du monde.

Le discours des sorcières, comme celui de Macbeth, comme celui de Banquo ou de Macduff relève – dans une perspective narratologique – de la catégorie du « feint ». Le « feint », c'est donc ce voisin du « fictif » mais qui s'en arrache en ce qu'il imite les conditions d'une énonciation de réalité. Le roman épistolaire comme le récit de voyage ou autobiographique en ont fait leur beurre tout autant que leur Pérou. Car le « je », à l'intérieur même de la fiction, a la capacité de fonctionner comme un opérateur d'authentification.

« Étrange » pourrait dire le suspicieux plié à la distance par la critique des dangers de la subjectivité.

« Étonnant » ajouterait le scientifique qui ne jure que par la disparition de sa petite personne derrière l'évidence du fait prouvé.

Pourquoi alors le « je » authentifie-t-il ?

Précisément parce qu'il renvoie à ce que Käte Hamburger nomme un « sujet d'énonciation déterminé, individuel, donc "historique" au sens le plus large, un "je-Origine" réel. Non que le Je renvoie inmanquablement à l'auteur ou à l'acteur d'un ouvrage, comme pourrait le laisser penser l'adjectif "historique", mais simplement parce qu'il "témoigne d'une personne individuelle". »

Combien d'auteurs de roman, ayant eu l'étrange idée de se frotter au « je » se sont vus aussitôt avalés par la machine autobiographique : mais ce « je », c'est vous non ? C'est bien vous, non ? Pourquoi écrivez-vous « je » alors ? Nombreux sont les critiques à se laisser surprendre par cette confusion entre le « je » du narrateur et le « je » de l'auteur... Le théâtre, lui, parce qu'il dispose de plusieurs « je » qui ne s'accordent pas ou pas toujours, échappe plus facilement à cette identification pour myope : impossible de s'écrier « Madame Bovary c'est moi », quand on a composé tous les « je » et les prises de parole du drame. Shakespeare, pas plus que Molière ou Sophocle, ne s'exclamera : « Macbeth, c'est moi », « Alceste, c'est moi », « Electre, c'est moi ». Autrement dit, c'est l'ensemble du dispositif classique d'énonciation théâtrale, où le personnage s'avance à travers le « je » prononcé par l'acteur qui relève de cette zone trouble, fictionnelle mais produisant un effet historique – à la manière d'un trompe l'œil qui rejoue avec la médiation l'illusion d'une immédiateté de la chose représentée –, que Käte Hamburger qualifie de « feintise. »

Dans la perspective narratologique choisie par Käte Hamburger, il n'y aurait donc de fiction pure – par distinction d'avec le modèle « feintise » qui présenterait un état mixte – qu'à la troisième personne : « La littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je », constatait sévèrement Deleuze, qui connaissait peut-être Käte. « Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire », précisait-il au cas où on aurait le tort de continuer à douter de ce partage policier des voix de la fiction.

À l'intérieur de ce théâtre des JE qui est le propre de toute écriture dramatique, Shakespeare construit un contre-monde qui est celui de l'interrogation des frontières de la feintise par la feintise. Déposée en chaque œuvre, enclose ainsi qu'un miroir tendu en interrogation au spectateur ou au lecteur – ce « desoccupado lector » à qui s'adressait l'auteur du *Don Quichotte* qui serait tout aussi bien un « desoccupado spectator » –, se trouve une réflexion sur les pouvoirs de la fiction – entendue comme feintise –, sur ses valeurs, ses risques, ses rites, son rythme. Les désenchantements d'un Lear ou d'un Gloucester, les falsifications d'un Iago, les prédictions des sorcières sont des points de gravitation où se condensent les fonctions expérimentales de l'art, les valeurs heuristiques, psychiques et politiques de la fiction.

Chaque pièce fait le récit d'une expérience malencontreuse qui a pour origine un mauvais rapport à la fiction et déroule un projet qu'on pourrait qualifier de critique. Édifiantes, les fictions de la fiction le sont pleinement. Toutes font, d'une manière ou d'une autre, le récit d'une falsification. Falsification d'Hamlet et de son petit théâtre du meurtre, falsification des sorcières dans le langage biaisé du double sens, falsification d'Edmond par l'invention d'une scène de la trahison, falsification de Iago et de la double entente. Qu'est-ce que croire ? Pour croire, en qui ? ou en quoi ? Ce qui les distingue, c'est leurs visées et leurs conséquences, selon qu'elles soient mises au service d'une

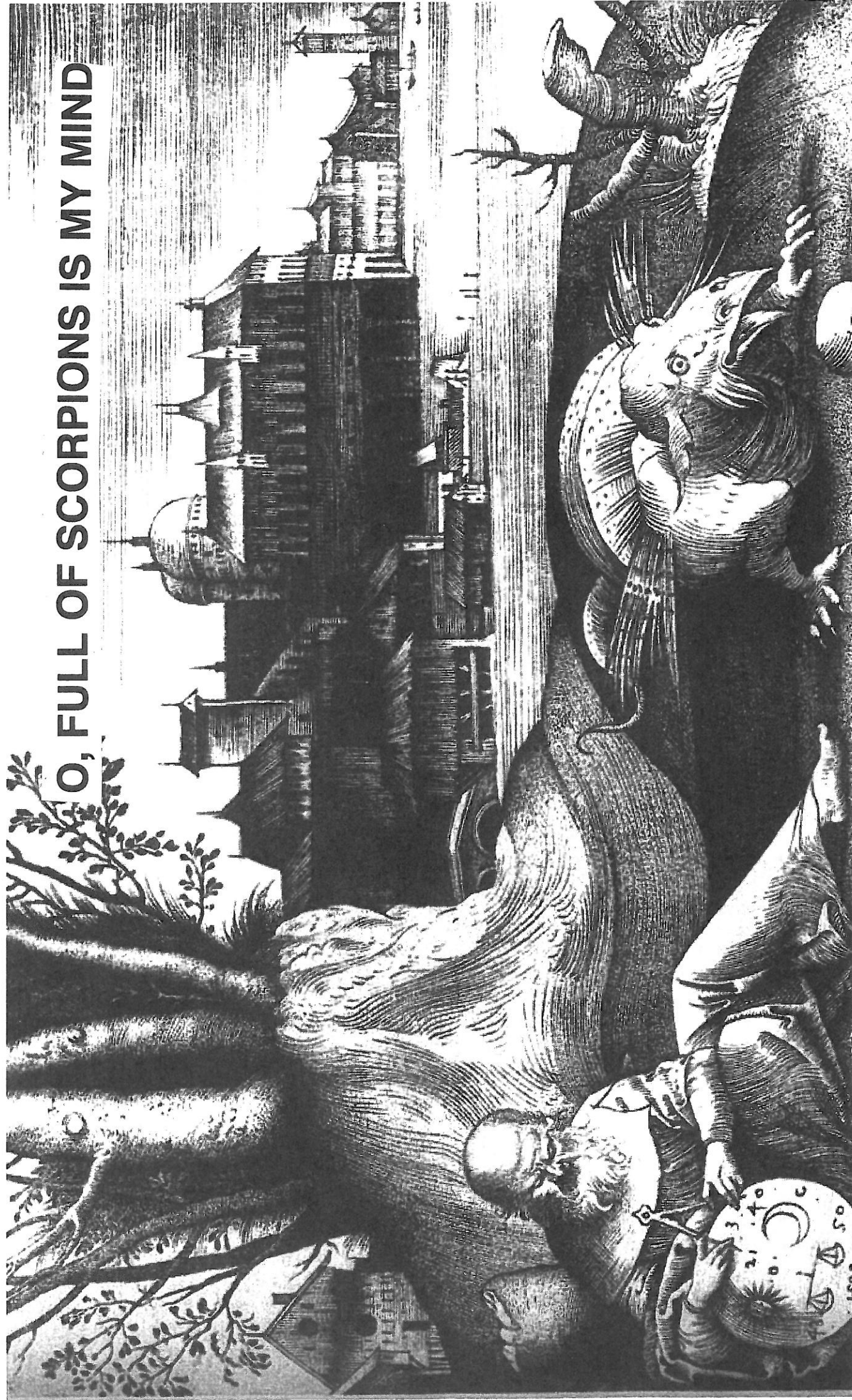
ainsi de transformer la vengeance en acte de justice) ou au service d'une manipulation et d'une prise de pouvoir.

Dans chaque pièce, se déplace, se renforce, se transforme cette même capacité à faire fiction de de la fiction. Parler chez Shakespeare, ce n'est pas commercer, troquer ses paroles l'une contre l'autre, c'est guerroyer, trahir, conforter, côtoyer, aimer, désirer, épouser non pas l'autre mais *sa* fiction, c'est rencontrer son histoire, ce monde irrésolu, immense, lumineux ou désespéré dont il me propose de faire l'expérience.

Le théâtre de Shakespeare fait falsification d'une falsification : il fait théâtre du théâtre – non pas comme le faisait le siècle d'or en rabattant la scène du théâtre sur celle du monde –, mais plutôt parce qu'il invite le monde sur la scène du théâtre, parce qu'il met en fiction les fictions que se jouent les hommes à l'intérieur d'un cadre qui est celui de la feintise, cadre du trouble où des êtres invraisemblables s'invitent dans le réel sous les offices d'un JE(U).

Barbara Métais-Chastanier

O, FULL OF SCORPIONS IS MY MIND



mon âme est un nid de scorpions.

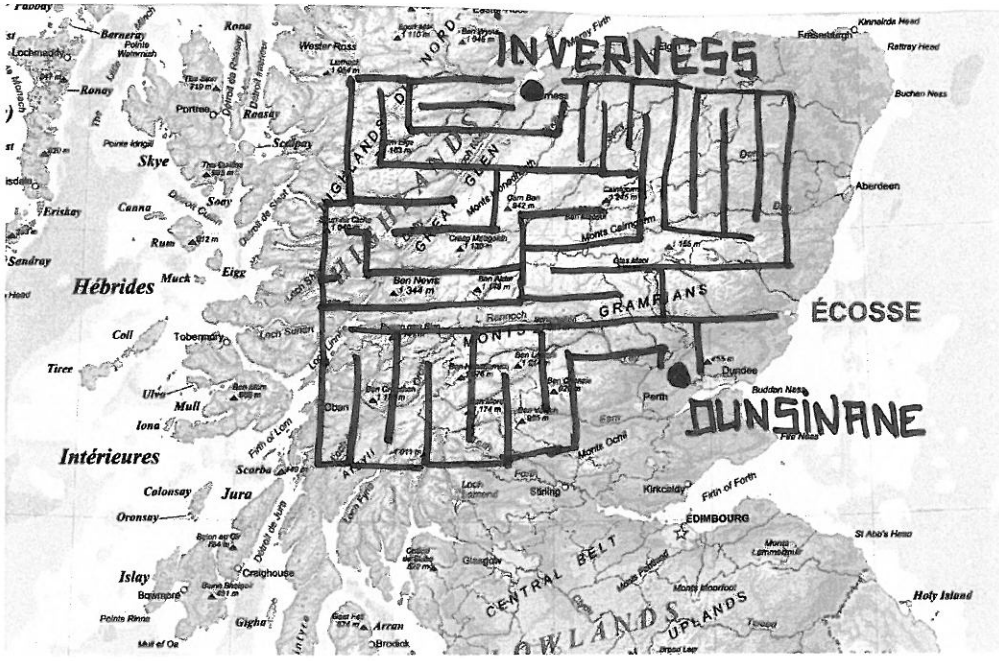
Macbeth pour petits et grands

Des jeux conçus par Gala del Ucese

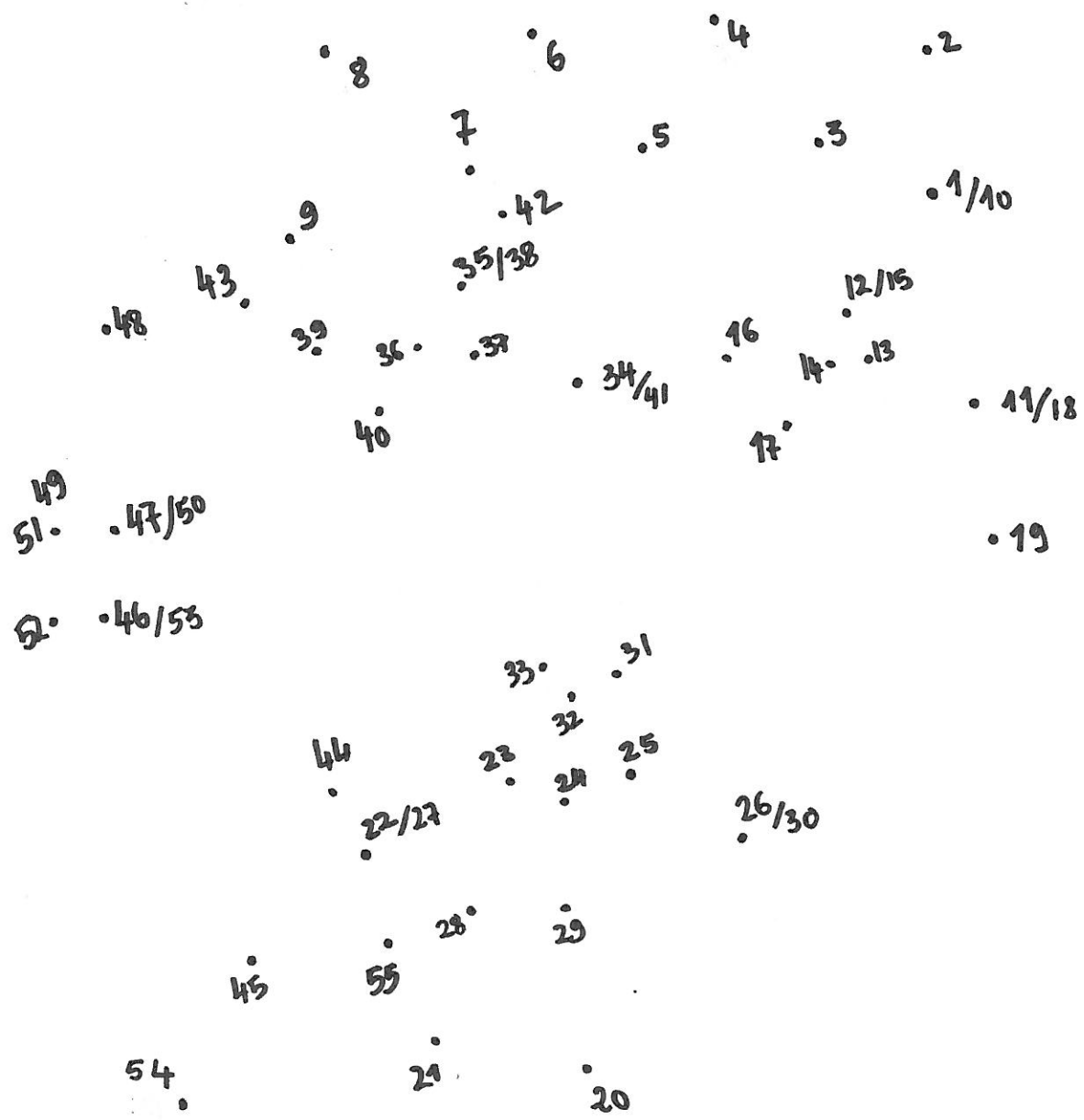
Quel est le jeu préféré de chaque personnage ? Reliez les points.

- | | |
|------------------------------------------|-------------------------------|
| LES SORCIÈRES ■ | ● LE CHAT ET LA SOURIS |
| MACBETH ■ | ● LES COWBOYS ET LES INDIENS |
| LADY MACBETH ■ | ● LE MÉDECIN |
| DUNCAN ■ | ● KEN ET BARBIE |
| MALCOLM son fils ■ | ● TAROT |
| DONALBAIN son fils ■ | ● MIKADO |
| BANQUO ■ | ● MONOPOLY |
| MACDUFF noble d'Écosse ■ | ● CACHE-CACHE |
| LENNOX noble d'Écosse ■ | ● LA MARCHANDE |
| ROSS noble d'Écosse ■ | ● LA VOITURE TÉLÉCOMMANDÉE |
| SIWARD, général de l'armée anglaise ■ | ● POKER |
| LADY MACDUFF ■ | ● LE CHEVAL À BASCULE |
| LES ASSASSINS ■ | ● PUZZLE |

Reliez Dunsinane à Inverness à travers le labyrinthe de la forêt afin de pouvoir combattre les troupes encore alliées de Macbeth !



Reliez les points et découvrez votre ennemi sur le champ de bataille...



Introduction

« Doux pouvoir » et scénarisation

Nul n'est encore parvenu à déterminer *ce que peut un récit*. Certains s'offusquent des « mythes » dont on nous berce ; d'autres dénoncent « les histoires » qu'on nous raconte ; d'autres encore veulent croire qu'il suffit de trouver la bonne « *story* » pour mener les ânes aux urnes, les moutons au supermarché et les fourmis au travail. Plutôt que des dénonciations ou des recettes de cuisine, cet ouvrage propose une interrogation sur les pouvoirs propres des récits, doublée d'un récit sur la nature mythique du pouvoir : *mytho-cratie*.

Pour ce faire, on articulera trois champs de réflexion, qu'il serait trop ambitieux de prétendre analyser séparément, mais qu'on espère saisir par ce qui les traverse. D'une part, on tentera de faire le point sur *l'imaginaire du pouvoir* caractérisant les développements récents d'une certaine pensée politique, inspirée à la fois de Spinoza, de Gabriel Tarde, de Michel Foucault et de Gilles Deleuze. Il s'agira de se donner les moyens de repérer et de comprendre les fonctionnements d'un pouvoir apparemment « doux » (*soft power*), qui insinue, suggère et stimule, plus qu'il n'interdit, ordonne ou contraint – un pouvoir qui « conduit des conduites » en circulant au gré des flux de désirs et de croyances que canalisent nos réseaux de communication « médiatique ».

On s'efforcera par ailleurs de faire la part de réalités, de fantasmes et de potentiels émancipateurs développés dans *les pratiques de narration et de storytelling*. On s'appuiera ici sur diverses disciplines

Y. CITTON, MYTHOCRATIE -

(au carrefour de l'anthropologie, de la sociologie, de la narratologie et de la sémiotique) pour tenter de comprendre en quoi la structuration narrative constitue une précondition nécessaire à l'action humaine, en même temps qu'un horizon appelé à opérer l'intégration de nos divers gestes quotidiens. Ce sera l'occasion de se demander pourquoi et comment les ressources du *storytelling* ont pu être accaparées par des idéologies réactionnaires (« de droite »), et sous quelles conditions elles peuvent être réappropriées par des politiques émancipatrices (« de gauche »).

Au point de rencontre entre pratiques de narration et dispositifs de pouvoir, on essaiera enfin de définir un type d'activité très particulier, la *scénarisation*. Raconter une histoire à quelqu'un, cela revient en effet non seulement à articuler certaines représentations d'actions selon certains types d'enchaînements, mais cela amène également à *conduire la conduite* de celui qui nous écoute, au gré de ces articulations et de ces enchaînements. En mettant en scène les agissements des personnages (fictifs) de mon récit, je contribue – plus ou moins efficacement, plus ou moins marginalement – à *scénariser* le comportement des personnes (réelles) auxquelles j'adresse mon récit. Cette activité de scénarisation demande à être analysée à la fois dans ses vertus propres, liées à la nature du geste narratif, et dans ses répercussions au sein de nos dispositifs médiatiques. Passer de la problématique de la *narration* à celle de la *scénarisation* implique de se demander à travers quelles structures de communication et avec quels effets possibles une histoire peut affecter un public et orienter ses comportements ultérieurs.

Les intuitions générales qu'essaie d'affiner cet ouvrage à propos de ce *pouvoir de scénarisation* sont des plus communes. Nous entrevoions tous que sa distribution ne correspond que très partiellement aux distributions des pouvoirs politique, juridique ou économique. Nous savons tous que les décisions des responsables du journal télévisé d'inclure ou non telle nouvelle, telle question ou tel interlocuteur à leur sommaire jouent un rôle proprement déterminant dans le fonctionnement quotidien et dans les orientations générales de nos démocraties médiatiques. Nous sentons tous que ce qui est dit (et ce qui est pensé) dans nos débats politiques, ce qui est acheté dans nos supermarchés, ce qui nous mobilise pour

travailler, pour obéir, pour accepter, pour résister ou pour inventer un autre monde possible, dépend non seulement de ce que nous voyons et entendons du monde qui nous entoure, mais aussi des diverses façons dont est *mis en scène* (scénographié, scénarisé) ce qui nous parvient de ce monde.

Autour de quels nœuds se constitue ce pouvoir de scénarisation ? Par quelles accroches capture-t-il notre attention ? Quels en sont les points de levier ? Quelles inégalités structurent sa distribution ? Quels obstacles excluent la plupart d'entre nous de l'accès à ses effets multiplicateurs ? Sur quelles nouvelles revendications d'égalité déboucherait sa prise en compte par notre imaginaire commun du pouvoir ? Comment des politiques émancipatrices (« de gauche ») peuvent-elles se le réapproprier, sans cynisme ni fausse honte ? Comment définir « la gauche » à partir d'un certain mode d'énonciation, non moins qu'à partir d'une liste de revendications ? Telles sont les questions qui seront posées dans les six chapitres de ce livre.

Au fil de ces développements, un intermède littéraire entrouvrira la question des formes d'écriture envisageables au sein d'un imaginaire « de gauche », tandis qu'un intermède illustratif soulignera quelques épisodes de *Jacques le fataliste et son maître*, le roman de Denis Diderot publié entre 1778 et 1780, pour incarner dans une situation concrète les divers ressorts, mécanismes et enjeux du pouvoir de scénarisation. Les personnages de Mme de La Pommeraye, de Jacques et du narrateur apparaissent en effet comme mettant déjà en actes et en paroles les subtilités délicieusement retorses de la scénarisation, avec bien plus de grâce, de légèreté, de précision et de virtuosité que ne peuvent l'espérer nos lourdeurs théoriques.

Autant dire que le pouvoir de scénarisation décrit dans les pages qui suivent n'a rien de nouveau en soi. On peut facilement le faire remonter au-delà des mises en scène du pouvoir royal attribuées à Louis XIV ou de la scénographie des Triomphes d'empereurs romains. Les humains se sont entre-scénarisés depuis qu'ils se parlent, se séduisent, se battent et se racontent des histoires. Mais si le pouvoir de scénarisation en tant que tel est aussi vieux que l'humanité, ses conditions d'exercice, ses canaux de diffusion, son degré de concentration, l'intensité et la précision avec lesquelles il peut espérer influencer les comportements humains évoluent en revanche constamment. Nos modes actuels de régulation sociale se distinguent en ce qu'ils s'appuient plus

intensément que jamais sur le pouvoir de scénarisation. En ce sens, étudier les phénomènes de scénarisation relève aujourd'hui d'une urgence inédite, même si leur repérage peut s'illustrer à l'aide d'un récit vieux de plus de deux siècles.

Au seuil d'une telle réflexion, il vaut toutefois la peine de préciser que – bien entendu – *tout pouvoir n'est pas devenu doux*. Les chapitres qui suivent pourraient légitimement être accusés de naïveté ou d'idéalisme si l'on prétendait y donner *la* théorie *du* pouvoir. « Le » pouvoir, en ce début de troisième millénaire, c'est aussi (et toujours) des bombes qui détruisent des maisons et des vies au nom de la sécurité des États, des soldats ou des policiers qui tirent sur des foules, des résistants qui sont battus et emprisonnés sans procès, des fermetures d'entreprises décidées unilatéralement parce que les taux de profit ne sont pas optimaux, des interdits imposés aux femmes (ou aux plus gays d'entre nous) sous couvert de sacralité religieuse, des conditions de travail néo-esclavagistes auxquelles sont soumis des travailleurs sans papiers, des violences physiques, symboliques ou légales tournées contre des modes de vie alternatifs et marginaux, sans compter toutes les petites brimades, humiliations, rigidités, absurdités qui sont le lot quotidien de tout appareil bureaucratique. Sans doute est-ce de cela – de ce *hard power* – qu'il faudrait parler *d'abord* si l'on prétendait parler « du » pouvoir (en général et sous toutes ses formes).

Il ne s'agira donc nullement de dénier, de relativiser ou de déclarer obsolète cette réalité massive du *hard power*, mais de faire remarquer comment il se trouve souvent *relaté* par d'autres formes de pouvoir, apparemment plus « douces ». De fait, le pouvoir de scénarisation vient souvent *dédoubler* ces formes de pouvoir « dur » : le spectaculaire déploiement de commandos « antiterroristes » en formation de combat contre une ferme habitée par une dizaine de jeunes non armés à Tarnac en novembre 2008, l'emprisonnement de l'un d'eux pendant près de six mois sur la base d'un dossier vide, la révélation des filatures menées plusieurs mois en amont, tout cela pour réprimer ou prévenir un « crime » dont l'essence paraît être de se vouloir « autonomes » – voilà qui tient à la fois d'une violence traumatique, imposée par la force des mitraillettes sur quelques individus particuliers, et d'un travail de scénarisation adressé à l'ensemble de la population, pour rassurer les obéissants et effrayer les insoumis.

Une *histoire* comme celle des « neuf de Tarnac » déploie ses effets bien au-delà d'un petit village de Corrèze : selon la façon dont on la racontera, selon les canaux qui la diffuseront, selon les sensibilités des auditeurs, elle pourra servir de rappel à l'ordre, de révélateur, de confirmation ou de vecteur d'indignation. En plus des jeux de pouvoirs et de contre-pouvoirs politiques, juridiques ou économiques qui se croisent en elle, les modalités de sa scénarisation dégagent un espace d'intervention qui, loin d'annuler ou de supplanter ces jeux, leur rajoute une couche de complexité, qui est en interaction constante et multiple avec eux, mais qui mérite néanmoins d'être analysée dans ses logiques propres. Ce sont ces logiques propres qu'on essaiera d'éclairer dans les chapitres qui suivent.

On espère y faire voir qu'il est non seulement inévitable mais souvent salutaire de « se raconter des histoires », et que « la société du spectacle » doit moins faire l'objet de lamentations que d'efforts de *contre-scénarisation*. Les dernières décennies se caractérisent en effet par l'incapacité des forces politiques « de gauche » à (se) raconter des histoires convaincantes. Pour des raisons qu'on tentera de comprendre, la « droite » (sécuritaire, néolibérale, xénophobe) est parvenue à réprendre un ensemble ouvert mais relativement cohérent d'histoires d'images, de faits divers, d'informations, de statistiques, de slogans de peurs, de réflexes et d'objets de débats qui se nourrissent mutuellement au sein d'un même « imaginaire de droite ». La (douce) force de cet imaginaire a été telle qu'il a rapidement colonisé les discours de nombreux dirigeants de partis se revendiquant pourtant officiellement de « la gauche ». Comment cet « imaginaire de droite » a-t-il pu scénariser de larges pans de notre vie politique ? Sur quelles bases faut-il revigorer un « imaginaire de gauche » capable de lui tenir tête en termes de pouvoir de scénarisation ? Telles sont les questions à l'horizon de la réflexion qui suit.

L'hypothèse sous-jacente en est que le désarroi actuel de « la gauche » (officielle) tient à un blocage et à un déficit qui sont précisément à situer au niveau d'un *imaginaire du pouvoir* qu'elle n'est pas parvenue à renouveler. La désorientation pathétique de ses dirigeants et de ses organisations collectives, en France ainsi que dans de nombreux pays européens, qui contraste avec la vitalité de certains mouvements de résistance et d'invention « para-politiques », peut être largement attribuée au manque d'une « colle » *imaginaire* qui permette de faire

dans son rapport profond à la signification du passé et de l'avenir, indissociable à son tour de la signification de la réalité « ce qui est déjà, ou est acquis, n'est rien quant à ce qui est à être ou à acquérir) ou, ce qui revient au même, aux fondations ultimes de ce qui vaut et de ce qui ne vaut pas; et que, pour qu'il en soit ainsi, il n'est nullement nécessaire que les Athéniens modifient quoi que ce soit à leur institution explicite du temps, aussi bien identitaire qu'imaginaire, institution qui leur est, aux détails près, commune avec les autres Grecs. Pour qu'il en soit ainsi, il faut et il suffit qu'ils fassent ce qu'ils font, qu'ils s'instituent comme Athènes du V^e siècle, en faisant exister ce mode de faire, mode d'être d'une cité, qu'ils tendent d'ailleurs à imposer à tous, en ne laissant personne tranquille, en obligeant les autres de faire comme eux contre eux ou de disparaître. Et c'est cela aussi qui est en jeu dans la guerre du Péloponnèse, dont Athènes sortira vaincue, mais la temporalité athénienne victorieuse pour nombre de siècles et peut-être jusqu'à maintenant.

Temps identitaire et temps imaginaire

Si l'on considère maintenant le temps explicitement institué par chaque société, la distinction s'impose aussitôt entre deux dimensions différentes et obligatoires de cette institution, la dimension identitaire et la dimension proprement imaginaire. Le temps institué comme identitaire est le temps comme temps de repérage, ou temps-repère et temps des repères. Le temps institué comme imaginaire (socialement imaginaire, s'entend) est le temps de la signification, ou temps significatif (distinction qui n'implique nullement une séparation de ce que nous distinguons).

Le temps institué comme identitaire, ou temps de repérage, est celui relatif à la mesure du temps ou à l'imposition au temps d'une mesure, et comme tel porte sa segmentation en parties « identiques » ou idéalement (et impossiblement) « congruentes ». C'est le temps calendaire, avec ses divisions « numériques », pour la plupart étavées sur les phénomènes périodiques de la strate naturelle (jour, mois lunaire, saisons, année), puis raffinées en fonction d'une élaboration logique-scientifique, mais toujours par référence à des phénomènes spatiaux. Même cet étayage sur la strate naturelle n'est pas absolument déterminant, et cela déjà pour des raisons « natu-

40. Thucydide, I, 70, 2-9.

la bouche des envoyés commens à Sparte, quelques aspects de la temporalité effective de Sparte et d'Athènes dans leur opposition: « Car ceux-ci (sc. les Athéniens) sont novateurs, et rapides à l'invention comme à l'accomplissement par les actes de ce qu'ils ont décidé; tandis que vous (sc. les Lacédémoniens) vous contentez de sauver ce que vous avez, n'inventez rien et n'accomplissez même pas l'indispensable. Et encore, eux osent au-delà de leur puissance, et cherchent le danger contre le raisonnable et restent pleins d'espoir devant les malheurs; quant à vous, vous agissez en deçà de votre pouvoir, n'attachez même pas de foi à ce qui est certain, et croyez que vous ne serez jamais débarrassés de vos maux. Ils sont infatigables, tandis que vous ménagez votre peine, ils s'expatrient facilement tandis que vous ne pouvez vous arracher à votre pays; car en partant, ils pensent acquérir quelque chose, et vous ne pensez qu'au dommage que pourrait subir ce que vous avez déjà. Victorieux de leurs ennemis, ils exploitent le plus possible la victoire, et, vaincus, ils ne se laissent guère abattre... Et, s'ils ne parviennent pas à accomplir ce qu'ils ont inventé, ils croient avoir été privés de ce qui leur appartient déjà; ce qu'ils acquièrent en entreprenant ils l'estiment peu par rapport à ce qu'ils ont encore à obtenir en agissant, et, si jamais ils échouent effectivement dans quelque entreprise, ils remplacent aussitôt ce qu'ils y ont manqué par de nouveaux projets. Car pour eux seuls, est semblable d'avoir quelque chose et de s'attendre à avoir ce qu'on a imaginé, puisqu'ils mettent aussitôt en œuvre ce qu'ils ont décidé. Et à tout cela, ils travaillent perpétuellement à travers les dangers et les fatigues, et jouissent très peu de ce qu'ils ont parce qu'ils acquièrent toujours autre chose, ne trouvant de repos qu'en faisant le nécessaire, car pour eux une tranquillité décevante n'est pas moins une calamité qu'une occupation laborieuse. De sorte que, si, pour résumer, on disait que leur nature est de ne pas rester tranquilles, ni de laisser les autres tranquilles, on dirait la vérité⁴⁰. »

Ce passage pourrait être longuement commenté. Notons simplement qu'y apparaît clairement la temporalité effective d'une société comme son mode de faire, que celui-ci y est vu

C. CASTORIADIS, L'INSTITUTION IMAGINAIRE DE LA SOCIÉTÉ

relles » connues, à savoir que les grandes périodicités naturelles n'ont pas, entre elles, des rapports numériques simples (il n'y a pas un nombre entier de jours ou de mois lunaires dans l'année solaire ou sidérale, ces deux années ne coïncident pas strictement, etc.). Mais aussi pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la société considérée. L'extraordinaire savoir astronomique des Mayas, par exemple (qui leur permettait, comme il semble, de prévoir les levers de Vénus avec une erreur d'un jour sur six mille ans), ne les empêchait pas d'utiliser parallèlement des « années » rituelles à 260 jours. De même, le calendrier musulman avec ses mois lunaires et ses années « courtes » par rapport aux années solaires n'a pas profité de ce qui était savoir acquis dans l'aire culturelle et à l'époque de son instauration.

Le temps institué comme temps de la signification, temps significatif ou temps imaginaire (social) entretient avec le temps identitaire la relation d'inhérence réciproque ou d'implication circulaire qui existe toujours entre les deux dimensions de toute institution sociale : la dimension ensembliste-identitaire, et la dimension de la signification. Le temps identitaire n'est « temps » que parce qu'il est référé au temps imaginaire qui lui confère sa signification de « temps » ; et le temps imaginaire serait indéfinissable, irrépréhensible, insaisissable – ne serait *rien* hors le temps identitaire. Ainsi, par exemple, les articulations du temps imaginaire doublent ou épaississent les repères numériques du temps calendaire. Ce qui y arrive n'est pas simple événement répété, mais manifestation essentielle de l'ordre du monde, tel qu'il est institué par la société considérée, des forces qui l'animent, des moments privilégiés de l'activité sociale – qu'elle concerne le travail, les rites, les fêtes, la politique. C'est évidemment le cas pour les moments cardinaux du cycle journalier (aube, crépuscule, midi, minuit), pour les saisons et souvent pour les années elles-mêmes, placées sous le signe de telle signification particulière. Il est superflu de rappeler que, pour aucune société, avant l'époque contemporaine, le début du printemps, ou le début de l'été, n'ont jamais été simples repères dans le déroulement de l'année, ni même signaux fonctionnels pour le début de telle activité « productive », mais toujours tissés avec un complexe de significations mythiques ou religieuses ; et que même la société contemporaine n'est

pas arrivée à vivre le temps comme simplement calendaire.

C'est aussi dans le temps imaginaire que sont posées, d'une part, les bornes du temps, d'autre part, les périodes du temps. Les bornes du temps illustrent la nécessité logique de l'institution du temps *comme* imaginaire. Aussi bien l'idée d'une origine et d'une fin des temps que l'idée de l'absence d'une telle origine et d'une telle fin n'ont aucun contenu ou sens naturel, logique, scientifique ou même philosophique. Mais l'une ou l'autre doit nécessairement être posée dans l'institution sociale du monde ; ce temps, « dans » lequel la société vit, *doit* être ou bien suspendu entre un début et une fin, ou bien « infini ». Dans un cas comme dans l'autre, la position est nécessairement et purement imaginaire, privée de tout étayage, naturel ou logique. Ainsi il y a « date » de la création du monde ou simplement « moment » d'une création du monde, ou cycles qui se répètent, « fin » du monde à attendre et exigeant préparation, ou « avenir indéfini », etc. Quant à la périodisation du temps, elle n'est visiblement rien d'autre que partie du magma de significations imaginaires de la société considérée : ères chrétienne et musulmane, « âges » (d'or, d'argent, de bronze, etc.), éons, grands cycles mayas, etc. Cette périodisation peut jouer un rôle essentiel dans l'institution imaginaire du monde pour la société considérée. Ainsi il y a, pour les chrétiens, différence qualitative absolue entre le temps de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'Incarnation pose une bipartition essentielle de l'histoire du monde entre les bornes de la Création et de la Parousie, le destin éternel d'un homme sera radicalement différent selon qu'il aura vécu avant ou après l'Incarnation, sans qu'il y soit pour rien.

Enfin il y a, pour chaque société, ce que l'on peut appeler la *qualité* du temps comme tel, ce que le temps « couve » ou « prépare », ce dont il « est gros » : temps de l'Exil pour les juifs dans la Diaspora, temps de l'épreuve et de l'espérance pour les chrétiens, temps du « progrès » pour les Occidentaux. Qualité corrélative au magma de significations imaginaires instituées, qui peut apparaître comme « dérivée » de celui-ci, mais dont il serait plus exact de dire, moyennant un abus de langage, qu'elle est l'« affect » essentiel de la société considérée. Cette qualité du temps comme tel montre que le temps institué ne peut jamais être réduit à son aspect purement

identitaire, calendaire et mesurable. Même dans les sociétés occidentales de capitalisme moderne, où la tentative de cette réduction a été poussée le plus loin, non seulement il subsiste, et massivement, une qualité du flux temporel comme tel (temps du « progrès », de l'« accumulation », etc.) ; mais cette réduction elle-même, du temps en temps purement et seulement mesurable, n'est qu'une manifestation entre autres de l'imaginaire de cette société et instrument de sa « matérialisation ». Il faut que le temps ne soit *que* cela, pur médium homogène neutre, ou le paramètre *t* d'une famille de fonctions exponentielles, pour qu'il y ait comme disent les économistes un « taux d'actualisation du futur », pour que tout apparaisse comme mesurable et calculable, pour que la signification imaginaire centrale de cette société : la pseudo-« rationalisation », puisse paraître posséder un minimum de cohérence d'après ses propres normes. Cet exemple ne fait qu'illustrer, dans le cas du temps, une proposition générale : un temps institué comme purement identitaire est impossible, parce qu'un monde institué comme purement identitaire est impossible, parce que la séparation de l'organisation ensembliste du monde social et des significations imaginaires sociales est impossible.

Tout ce qui vient d'être dit se réfère en premier lieu et explicitement au temps du *représenter social* – dont le temps représenté comme tel n'est qu'aspect ou moment. C'est le temps qui doit être institué (à la fois comme identitaire et comme imaginaire) afin que le représenter social soit possible, le temps dans et par lequel ce représentant existe et que ce représentant fait exister. Mais ce temps est indissociable du temps du *faire social* : temps qui doit être institué afin que le faire social soit possible, le temps dans et par lequel ce faire existe, le temps que ce faire fait exister. Ce temps s'appuie sur les repères calendaires du temps identitaire, mais aussi bien on peut dire que ces repères sont primordialement et essentiellement posés en tant qu'ils permettent l'instrumentation du faire – le *teukhein*.

Ici encore, il y a certes étayage naturel, évident pour les travaux naturels ou pour la guerre. Cet étayage, après avoir posé avec soin tous les repères calendaires dont il dispose, l'historien le met en évidence : « Quatorze années durèrent

les traités de trente ans conclus après la prise d'Eubée ; mais à la quinzième année, Chrysis étant alors depuis quarante-huit ans prêtresse à Argos, et Aïnésias épouse à Sparte, et Pythodoros archonte des Athéniens pour quatre mois encore, au sixième mois après la bataille de Potidée, et dès le printemps commençant des hommes thébains, un peu plus de trois cents en nombre... entrèrent armés à l'heure du premier sommeil dans Platée de Béotie, alliée des Athéniens⁴¹. »

L'étayage naturel apparaît comme jonction potentielle, rassemblement des conditions favorables ou défavorables pour le faire ; mais il n'est et ne devient tel que corrélativement au faire et à tel faire. On voit ici encore l'irréductibilité du temps à un temps simplement calendaire, puisque, fût-il étayé naturellement, le temps du faire se présente et est comme intérieurement différencié, organisé, inhomogène, inséparable de ce qui s'y fait. « Il y a un temps pour enfanter et un temps pour mourir, il y a un temps pour tuer et un temps pour guérir⁴²... » Mais cet étayage naturel non seulement n'épuise pas le temps du faire (le temps des semailles et le temps de la moisson « vont de soi », mais non les jours et les années fastes et néfastes) ; le temps du faire ne serait pas temps du faire et même ne serait pas temps du tout, s'il ne contenait pas l'instant critique, la singularité qui n'est pas telle « objectivement » et ne le sera que par et pour le faire approprié, dont ni l'occurrence comme telle ni le moment calendaire de réalisation ou d'apparition ne sont certains ou prévisibles (qu'il s'agisse de la chasse primitive ou du moment de l'interprétation dans une psychanalyse) – bref, ce que les écrits hippocratiques appellent le *kairos*, et à partir de quoi ils définissent le temps : *chronos estin en ô kairos, kairos d'en ô chronos ou plus*, « le temps est ce dans quoi il y a *kairos* (instant propice et laps de crise, occasion à décision), et le *kairos* est ce dans quoi il n'y a pas beaucoup de temps ». Définition certes beaucoup plus essentielle que celle qui ne voit dans le temps que l'addition interminable de « présents » ponctuels, tous identiques : il n'y a temps, disent les écrits hippocratiques, que comme ce dans quoi il y a occasion et opportunité d'agir.

41. Thucydide, II, 2.

42. *Ecclesiaste*, 3, 1 à 8.

Le temps du faire doit donc être institué comme contenant aussi des singularités non déterminables d'avance, comme possibilité de l'apparition de l'irrégulier, de l'accident, de l'événement, de la rupture de la récurrence. Il doit, dans son institution, préserver ou ménager l'émergence de l'altérité comme possible, et cela intrinsèquement (non pas comme possibilité du miracle ou de l'acte magique). Par là même, le temps du faire est obligatoirement beaucoup plus proche de la temporalité vraie que ne l'est, et ne peut l'être, le temps du représenter social.

En effet, l'institution sociale du temps imaginaire comme temps du représenter social tend toujours à être recouvrent et occultation, dénégation de la temporalité comme altérité-altération. De ce point de vue, il est absolument indifférent que le temps soit représenté comme cyclique, comme linéaire et infini, ou comme énigmatique illusion suspendue à la transcendence. A l'interrogation angoissée qu'il se pose, à la certitude de son incertitude : « Je regarde le travail que Dieu donne aux hommes. Tout ce qu'il fait convient à son heure, mais il leur donne à considérer l'ensemble des temps, sans qu'on puisse saisir ce que Dieu fait du début à la fin », l'Ecclésiaste répond lui-même par l'affirmation de la nihilité du temps : « Je sais que la conduite de Dieu est constante. A cela il n'y a rien à ajouter, de cela il n'y a rien à retrancher... Ce qui est, déjà fut ; ce qui sera, est déjà⁴³ ».

Ainsi, tout se passe comme si le temps du faire social, essentiellement irrégulier, accidenté, altéré, devait toujours être imaginativement résorbé par une dénégation du temps moyennant l'éternel retour du même, sa représentation comme pure usure et corruption, son aplatissement dans l'indifférence de la différence simplement quantitative, son annulation devant l'Eternité. Tout se passe comme si le terrain où la créativité de la société se manifeste de la façon la plus tangible, le terrain où elle fait, fait être et se fait être en faisant être, devait être recouvert par une création imaginaire agencée pour que la société puisse se voiler à elle-même ce qu'elle est. Tout se passe comme si la société devait se nier elle-même comme société, occulter son être de société en niant la temporalité qui est d'abord et avant tout sa propre

43. *Ecclésiaste*, 3, 10 ; 3, 14.

temporalité, le temps de l'altération-altérité qu'elle fait être et qui la fait être comme société. Autre manière de dire le même : tout se passe comme si la société ne pouvait pas se reconnaître comme se faisant elle-même, comme institution d'elle-même, comme auto-institution.

Cette dénégation, cette occultation, nous pouvons la comprendre, l'interpréter à plusieurs niveaux et de plusieurs manières qui, loin de se contredire ou de s'exclure mutuellement, convergent. Elle correspond aux besoins de l'économie psychique des sujets en tant qu'individus sociaux. Les arrachant de force à leur folie monadique, à leurs représentations-désir-affect originaires d'a-temporalité, d'an-altérité, puis de toute-puissance, leur imposant, en les instituant comme individus sociaux, de reconnaître l'autre, la différence, la limitation, la mort, la société leur ménage, sous une forme ou une autre, une compensation par cette dénégation ultime du temps et de l'altérité. Les obligeant de s'insérer bon gré mal gré (ou sous peine de psychose) dans le flux du temps comme institué, la société offre en même temps aux sujets les moyens leur permettant de se défendre en le neutralisant, en le représentant comme coulant toujours dans les mêmes rives, charriant toujours les mêmes formes, ramenant ce qui a été et préfigurant ce qui va être. Elle exprime, tout aussi profondément, la logique même de la logique, une nécessité essentielle de la logique identitaire-ensembliste, enracinée dans l'existence même du langage, du *legetin*, du postulat d'a-temporalité qu'il fait être et qu'il incarne. Le passage de ces nécessités aux nécessités de la philosophie, de l'ontologie, est presque immédiat. Pour le chasseur paléolithique, « hier il y avait un ours dans la forêt » doit être encore vrai aujourd'hui et demain comme énoncé portant sur hier.

Pour le philosophe, « p est vrai » ne veut rien dire s'il ne dit pas « p est toujours vrai », « p est vrai indépendamment du temps » ; « la vérité de p ne dépend pas du temps ». Et qu'y a-t-il de plus important que la vérité ? Qu'y a-t-il d'autre que la vérité ? Etre a toujours signifié être vraiment, et être vrai a toujours signifié être. Comment donc ce qui est vraiment pourrait-il vraiment dépendre du temps, comment pourrait-il être « dans » le temps, comment, finalement, le temps pourrait-il vraiment être puisque ce qui est vraiment est autre que le temps et que, s'il n'était pas autre que le temps et sans rap-

port au temps, il ne serait pas ; car, ou bien ses déterminations changeraient avec le-temps de manière indéterminée, et il ne serait pas vraiment, ou ne serait que selon un mode d'être moindre ; ou bien, elles changeraient de manière déterminée – et le temps ne serait pas. Par là même on voit enfin que cette dénégation du temps manifeste une nécessité de l'institution comme telle. Née dans, par et comme une rupture du temps, manifestation de l'autoaltération de la société comme société instituante, l'institution, au sens profond du terme, ne peut être qu'en se posant comme hors le temps, en refusant son altération, en posant la norme de son identité immuable et en se posant comme norme d'identité immuable sans quoi elle n'est pas. Dire que l'institution peut prévoir, régler, gérer son propre changement, c'est encore dire qu'elle l'institue comme son non-changement à elle, qu'elle prétend régler le temps, qu'elle refuse d'être altérée comme institution.

Nous pouvons ainsi comprendre, interpréter le recouvrement de l'altérité, la dénégation du temps, la méconnaissance par la société de son propre être social-historique comme enracinés dans l'institution même de la société *telles que nous la connaissons*, à savoir : telle qu'elle s'est, jusqu'ici, instituée. Il revient au même de dire que nous les interprétons comme expression de l'aliénation de la société à elle-même, manifestations de son hétéronomie (*heteros*, l'autre, ici étant : Personne, *outs*), de sa manière de s'instituer comme comportant le refus de voir qu'elle s'institue. Refus : certains diraient impossibilité d'essence ou structure ontologique. Nous ne le disons pas. Le discours qui, dans ce domaine, prétend déterminer des impossibilités d'essence non triviales est celui même que nous refusons et que nous avons essayé, tout au long des pages qui précèdent, de réfuter. Car il place encore l'essence ou l'être de la société dans un *aei*, dans un toujours intemporel dans lequel se situe aussi et du même coup celui qui en parle ainsi. Ce que nous savons, c'est que la dénégation du temps et de l'altérité (qui se monnaie inévitablement, dans les faits, en autodestruction incessante de la créativité de la société et des hommes) est elle-même institution, dimension et mode de l'institution de la société telle qu'elle a existé jusqu'ici. Elle est donc arbitraire comme toute institution – et ce, jusqu'à un point qu'aucun discours théorique ne peut fixer d'avance. Car en ce champ, trivialités

mises à part, les mots impossible et inéluctable n'ont aucun sens. Dans quelle mesure et moyennant quoi les individus peuvent-ils s'accepter comme mortels sans compensation imaginaire instituée ; dans quelle mesure la pensée peut-elle tenir ensemble les exigences de la logique identitaire enracinées dans le *legetin* et les exigences de ce qui est, et qui n'est assurément pas identitaire, sans s'annuler dans la simple incohérence ; dans quelle mesure, enfin et surtout, la société peut-elle reconnaître vraiment dans son institution son auto-création, se reconnaître comme instituante, s'auto-instituer explicitement et surmonter l'autoperpétuation de l'institué en se montrant capable de le reprendre et de le transformer selon ses exigences à elle et non selon son inertie à lui, de se reconnaître comme source de sa propre altérité – ce sont là des questions, la question de la révolution, qui non pas dépassent les frontières du théorisable, mais se situent d'emblée sur un autre terrain. Si ce que nous disons a un sens quelconque, ce terrain est le terrain même de la créativité de l'histoire. Et celle-ci a déjà fait être des ruptures presque comparables. Celle par exemple qui, il y a vingt-cinq siècles, par l'institution simultanée et consubstantielle de la démocratie et de la philosophie, a inauguré la mise en question explicite par la société de son propre imaginaire institué.

Indistinction du social et de l'historique.

Abstractions de la synchronie et de la diachronie

Il est donc impossible de maintenir une distinction intrinsèque du social et de l'historique, même s'il s'agit d'affirmer que l'historicité est « attribut essentiel » de la société, ou la socialité « pré-supposé essentiel » de l'historie. De tels énoncés sont à vrai dire à la fois insuffisants et redondants. Ce n'est pas que toute société soit nécessairement « dans » un temps, ou qu'une histoire « abstraite » nécessairement toute société. Le social *est* cela même, autoaltération, et n'est rien s'il n'est pas cela. Le social se fait et ne peut se faire que comme histoire ; le social se fait comme temporalité ; et il se fait chaque fois comme mode spécifique de temporalité effective, il s'institue implicitement comme qualité singulière de temporalité. De même, ce n'est pas que l'histoire « pré-suppose » la société ou que ce dont il y a histoire est toujours nécessairement société, dans un sens descriptif. L'historique

CITATION DU JOUR

MACBETH

Had I but died an hour before this chance,
I had lived a blessed time; for, from this instant,
There 's nothing serious in mortality:
All is but toys: renown and grace is dead;
The wine of life is drawn, and the mere lees
Is left this vault to brag of.

(Shakespeare, *Macbeth*, II, 3)

MACBETH

Si j'avais pu mourir il y a une heure, j'aurais vécu une vie bienheureuse; mais à partir de maintenant il n'y a plus rien de sérieux dans ce monde mortel, tout n'est que bagatelles. La gloire, la grâce sont mortes, le vin de la vie est tiré ; cette cave ne peut plus s'enorgueillir que de la lie.

(trad. Julie Etienne & Joris Lacoste pour le Théâtre Permanent)

MACBETH

Serais-je mort il y a moins d'une heure,
Ma vie aurait été bénie. Dorénavant,
Rien n'a de prix dans cette existence mortelle,
Tout n'y est que mirage. L'honneur, la gloire
Sont morts. Le vin de la vie est tiré.
Ca n'est que d'une lie que peut se vanter cette cave.

(trad. Yves Bonnefoy)

MACBETH

Si j'avais pu mourir une heure avance ce coup,
J'aurais vécu une vie bénie ; car désormais
En ce monde mortel il n'est plus rien qui vaille ;
Tout est futilité. Mortes, la gloire et la grâce !
Le vin de la vie est tiré, et son cellier
Ne peut plus se targuer que d'un reste de lie.

(trad. J-C Sallé)

MACBETH

Si j'étais mort une heure avance ce coup,
J'aurais vécu un temps béni ; depuis cette heure, il n'est plus rien qui soit sérieux
Dans le monde mortel ; tout est babioles ; le renom – et la grâce – est mort ; le vin
De la vie est tiré, et cette voûte
N'a guère que la lie pour ses pavares.

(trad. André Markowicz)

Je l'avais tellement cherché que je ne le cherchais plus

*Entretien avec Pierre Germain
Réalisé les 14 et 16 janvier 2014*

Barbara Métais-Chastanier. J'ai proposé à l'équipe du journal (Camille Khoury et Adèle Gascuel) de faire une série d'entretiens avec la nouvelle équipe du théâtre permanent, ceux de la troupe pérenne parce qu'il me semblait important de faire entendre votre voix à ce moment charnière qu'est le début ou plutôt la reprise du Théâtre Permanent. Comment définirais-tu le Théâtre Permanent ? Qu'est ce qui fait que tu as eu envie de rejoindre ce projet ? Quelle place y occupes-tu et quelle place voudrais-tu y occuper ? Et si on touche à des questions plus précises, sur lesquelles on aura sans doute le temps de revenir : qu'est-ce que la troupe pour toi ? Le répertoire ? Qu'est-ce que cela signifie de travailler des blocs – les blocs Shakespeare, les blocs Sophocle, les blocs Tchekhov – et pas seulement sur la partition d'une pièce isolée ? La permanence, la continuité, comment jouent-elles pour toi alors que le travail du comédien est plutôt celui de l'intermittence et donc de la discontinuité ?

Pierre Germain. Quand Gwenaël Morin m'a appelé, je m'en souviens très bien : je lui avais demandé trois jours de réflexion mais j'avais déjà décidé que ce serait « oui ». Je n'avais pas dit « oui » tout de suite parce que la permanence demande aussi à l'acteur de se désengager de tous les projets dans lesquels il était impliqué pour pouvoir commencer à ne travailler que sur une seule chose. Dès février-mars 2013, soit très peu de temps après le coup de fil, on a commencé les sessions de lecture. Cette prise de décision était très claire pour moi parce que l'on ne travaille pas assez dans notre métier. Ou plutôt on court et on s'épuise pour réunir les conditions qui nous permettraient ensuite de travailler. Être au théâtre tous les jours, c'était pour moi une évidence totale. Qui plus est, c'est un projet qui correspondait parfaitement à la vision que j'avais du théâtre dans ma jeunesse : vers l'âge de dix-huit ans, mon rêve c'était de faire partie d'une troupe. J'avais été très marqué par le film de A. Mnouckhine sur Molière que j'ai vu peut-être une dizaine de fois entre dix-huit et vingt-trois ans. Rejoindre une famille théâtrale, une troupe était un projet que j'avais cherché à réaliser mais qui avait jusque-là toujours échoué.

Barbara Métais-Chastanier. C'est un projet qui avait échoué du fait des conditions de travail ? À cause du système de l'intermittence qui oblige l'acteur à être sur plusieurs projets et à courir plusieurs lièvres à la fois ?

Pierre Germain. La première compagnie que j'ai fondée reposait déjà sur cette utopie : pas d'urgence économique. Mais on a été rattrapé par ça. À vingt cinq ans, il y a un moment où tu dois quand même réussir à gagner ta vie. On a donc, chacun, arrêté. On a détruit la structure mais d'un commun accord. Et ça a été une expérience fondatrice. Ensuite, j'ai cherché à rejoindre d'autres aventures collectives. Il y en a eu une au début, à Lyon, avec L'Olympic Pandemonium : je me suis jeté dedans avec sans doute une forme de naïveté car d'autres réalités ont rattrapé le projet. Même les tutelles, à l'époque, nous avaient dit : « Ne montez pas de compagnie. Soyez des mercenaires. Plus il y a de compagnies, plus il y a de troupes, plus les subventions se morcellent. »

Alors à un moment donné, j'ai accepté ce système où l'acteur doit exercer son art comme on exercerait une profession libérale, une profession où le metteur en scène serait un client. Bien sûr, on s'efforce de travailler avec ceux qui nous intéressent le plus. Mais cela m'a toujours rendu très triste de ne pas pouvoir être dans un rapport de fidélité,

d'engagement, de collaboration. Le Théâtre Permanent permet cela : l'insistance, le dépassement de la surface et la désacralisation de l'objet spectacle. Le théâtre permanent, c'est aussi Lyon, c'est aussi Gwenaël Morin. Quelque part, derrière l'évidence du « oui », c'est une aventure qui m'a presque fait peur : voilà que cela m'arrivait à quarante ans – je l'avais tellement cherché que je ne le cherchais plus.

Faire du théâtre tous les jours c'est ce qui nous met au travail. Hier soir, j'ai écouté un discours incroyable de Pierre-Michel Menger, un sociologue qui étudie les travailleurs de l'art, dans une commission à l'assemblée nationale. Ça m'a fait beaucoup réfléchir au Théâtre Permanent. Dans nos métiers, le Théâtre Permanent, c'est l'excellence. La créativité, c'est ce qu'il démontre, est un système concurrentiel extrême. Michel-Pierre Menger met en valeur à quel point, au bout de deux ou trois ans, soixante dix pour cent des jeunes artistes disparaissent. Le Théâtre Permanent permet également de palier un tout petit peu à l'irresponsabilité du metteur en scène. On dit souvent : « Le comédien, c'est un mercenaire ». En même temps, l'employeur est irresponsable. Le seul DRH, souligne Michel-Pierre Menger, ce sont les caisses et les tutelles. La responsabilité est externalisée. Le souci de la carrière d'un artiste n'est pas de la responsabilité de l'employeur : il a besoin de toi pour un projet. Il n'a aucune responsabilité puisqu'il fait des CDD dits d'usage.

Pour moi, le Théâtre Permanent est un formidable outil d'insistance. On est tout le temps au travail sans pour autant perdre cette dimension d'urgence qui permet d'inventer des choses qu'on n'aurait pas cru possibles. J'ai trouvé la première semaine très difficile parce que la mémoire est mise à rude épreuve par ces rythmes de travail très courts. Mais cela m'oblige aussi à accroître mes capacités. C'est une expérience qui grandit beaucoup de choses en moi. Cela m'oblige à structurer très clairement mon énergie pour ne pas céder à la panique.

Barbara Métais-Chastanier. Et comment définirais-tu l'expérience de la troupe ? Comme un outil de travail, comme un langage commun ?

Pierre Germain. La troupe reste un élément essentiel pour moi dès l'origine de mon rêve de théâtre. Un rapport de confiance peut vraiment s'établir. Une complicité peut naître qui permet de dépasser des formes de pudeur qui sont parfois des gênes dans le travail. On peut assez facilement se dire : « Là, tu ne joues pas bien ». Car c'est fait sans porter de jugement. Je crois que la troupe permet d'aller plus loin dans la collaboration. Ce qui me passionne, là, présentement c'est de regarder mes collègues travailler : voir Renaud Bechet [qui joue *Macbeth*] travailler par exemple, cela me passionne. Cela crée chez moi une forme d'admiration. Les voir faire naître la machine, découvrir leur niveau de liberté, c'est un immense enseignement. Et ça permet de créer des codes communs de plus en plus pointus. On a travaillé sur *Antiteatre* avant donc on a eu un premier tour de piste qui nous a permis de nous connaître les uns les autres. Et puis je trouve ça passionnant d'imaginer qu'on sera à la fois le meurtrier puis l'amoureux de l'un ou de l'autre. Et puis, on n'est pas dans une logique du casting – même si Gwenaël Morin nous a distribué sur les Shakespeare. Il n'a pas utilisé le hasard comme il l'a fait pour la première troupe. Moi, j'espère que dans le cadre de cette troupe et de cette permanence je vais pouvoir m'essayer à des modes d'expression et de jeu très différents.

Barbara Métais-Chastanier. J'ai le sentiment que cette permanence permet de dépasser les conditions de rivalité qui existent dans des conditions économiques beaucoup plus violentes. Ici, c'est comme s'il y avait une zone de tranquillité qui permet à l'acteur d'être pleinement au travail.

Pierre Germain. Pierre-Michel Menger le dit très bien, il souligne à quel point le rapport concurrentiel est extrême dans le monde de l'art. Là, je pense que c'est encore présent, mais en mode mineur, parce qu'il y a d'abord une grande bienveillance : je regarde le couple *Macbeth/Lady Macbeth* avec une grande attention. Cette possibilité du regard est

très formatrice. Cela ouvre sur une forme de création collective. Même si Gwenaël Morin dirige et sait très précisément où il va.

Barbara Métais-Chastanier. Et par rapport aux expériences de travail que tu as déjà eu avec Gwenaël Morin, as-tu le sentiment que le cadre du Théâtre Permanent transforme des processus de travail et de création ou que les choses sont restées les mêmes ?

Pierre Germain. Je crois que Gwenaël Morin a toujours été dans le Théâtre Permanent, même sans le permanent. Gwenaël Morin est quelqu'un qui fait du théâtre tout le temps. Donc il y était déjà. C'est d'ailleurs un point commun que j'ai avec Gwenaël Morin : j'ai toujours fait du théâtre tout le temps, payé ou pas payé. Alors ça a peut-être plus de sens de faire de la permanence avec une même équipe plutôt que d'occuper le temps à la recherche d'un futur travail. Ce qui est formidable avec le permanent c'est que cela permet de changer, d'expérimenter : le Théâtre Permanent te permet l'erreur comme il te permet la gloire et la trouvaille.

Barbara Métais-Chastanier. L'erreur y est la condition de la recherche.

Pierre Germain. Oui, mais il n'y a que là que c'est autorisé.

(Interruption parce que les répétitions recommencent – l'entretien reprend le 16 janvier.)

Pierre Germain. Ce que je trouve très bien c'est que le cadre du Théâtre Permanent déplace les habitudes du milieu : ici, par exemple, la première ne détermine pas tout. Au contraire : elle ouvre à l'expérimentation. Et je crois que c'est un des points de l'expérience : on entre dans une grotte, et il faut apprendre à se prémunir de l'extérieur. Cette intensité...

Barbara Métais-Chastanier. ... appelle un régime de concentration absolue.

Pierre Germain. Absolument. C'est cette vigilance qui permet de dépasser les évidences ou les habitudes. Et on ne travaille pas en surface. Ce n'est pas vrai.

Barbara Métais-Chastanier. C'est le milieu théâtral souvent qui renvoie cette critique de la surface. Parce que cela questionne les conditions même de ce que c'est que faire du théâtre. Est-ce que c'est produire des objets ou est-ce que c'est créer des cadres d'expérience ?

Pierre Germain. Oui, c'est d'ailleurs des gens qui ne sont pas du milieu que j'ai les retours les plus beaux et les plus enthousiastes. J'ai des amis, des proches qui m'ont dit : « On se réconcilie avec le théâtre ». C'est superbe. Pourquoi être abonné au TNP ou aux Célestins si ce n'est parce que le théâtre est proche de ton appartement ? Même dirigé par de grands metteurs en scène, les théâtres fonctionnent tous sur le même modèle. Alors qu'ici, que ce soit le théâtre permanent ou autre chose, ça change tout. Les gens viennent sur la colline pour vivre cette expérience.

Barbara Métais-Chastanier. Justement, par rapport à cette spécificité du travail de Gwenaël Morin, qu'elle soit esthétique ou dramaturgique (y compris dans le refus de la dramaturgie), quel sens a-t-elle pour toi ?

Pierre Germain. Pour moi, son travail est surtout un travail d'insistance. Effectivement, ça fait dix ans qu'il y a du scotch, du carton, des photocopies. Mais – déjà c'est plus épuré – et surtout c'est une récurrence qui témoigne de son insistance. Et moi, j'ai besoin de ça. J'ai besoin de faire du théâtre en continu, d'insister avec rien sur le texte. Gwenaël Morin est très fidèle quelque part à Brook et à son espace vide. Et même ses décors sont toujours extrêmement fragiles : les épées cassent. Tout peut casser et tout doit pourtant tenir.

Barbara Métais-Chastanier. Mais tout doit tenir avec l'acteur. C'est un théâtre pauvre au sens où il affiche la pauvreté des moyens et replace l'humain au centre.

Pierre Germain. C'est pour ça que le travail prend sens. On touche à une forme de véracité : on assiste à un meurtre dans un décor de carton. C'est quelque chose de crédible qui touche. On exerce un métier très archaïque. C'est étrange cette persistance dans une société de l'image. Mais on offre ça : le vivant qui transpire et qui fait qu'on y

croit. Ici, par la permanence, on est clairement en concurrence avec le prêtre : on crée une religion au sens le plus strict, c'est-à-dire qu'on relie des gens de manière très éphémère et non dogmatique bien sûr.

Barbara Métais-Chastanier. Ce qui est assez étonnant, c'est qu'il y a comme deux vrais qui tentent de cohabiter en permanence au plateau. Comme si l'acteur jouait deux choses : le personnage lui-même et le rapport de l'acteur à ce personnage. Qui sont tous les deux dans une forme de véracité. Il y a donc la dimension du théâtre tel qu'il existe – les épées sont en bois, les couronnes en carton, les spectateurs vont tenir les couteaux, prendre le miroir, partir dans les coulisses avec un des acteurs – et en même temps – on assiste en effet à un meurtre, à un véritable meurtre. Il suffit de voir les visages des spectateurs pour s'en persuader. On est donc dans un théâtre brechtien au sens où il y a une sorte de mise à distance, mais qui se réconcilierait avec Stanislavski dans le sens où l'incarnation – le personnage plus grand que l'acteur – apparaîtrait dans cette relation.

Pierre Germain. Moi qui suis parfois dans une dimension comique j'essaie par exemple de ne jamais être dans la dérision. La dérision, apparaît quand on joue mal – quand ce soir-là ou à ce moment-là on n'était plus aussi juste. En effet, cette double cohabitation appelle la question de la bonne distance et de la synthèse, du juste dosage entre la distance et la construction de l'émotion. On ne peut pas s'appuyer au Théâtre Permanent sur la beauté du décor, sur la véracité du costume. Il n'y a que le cinéma qui nous offre la possibilité d'une croyance vraie. Le théâtre n'est pas là-dedans. C'est pour ça que je crois difficilement à l'apport des nouvelles technologies dans le théâtre vivant. Comme le dit Artaud, l'acteur est un athlète du cœur et de l'émotion. L'émotion, ce n'est pas faire pleurer ou rire, mais c'est travailler à la faire advenir. Et le cadre du Théâtre Permanent nous oblige à trouver la justesse. Cela nous permet aussi l'échange avec les autres acteurs.

Barbara Métais-Chastanier. Cette dimension d'échange et de partage, elle existe également dans le temps des ateliers de transmission.

Pierre Germain. Parce qu'il faut retrouver de l'innocence. J'aime entendre des lectures ou des interprétations absolument vierges de mes partitions. Comment on dit les mots ? C'est la base mais c'est là que tout commence. L'autre chose qui me frappe dans le travail c'est l'apport premier, essentiel dans Shakespeare : le rideau. Cette circulation entre le connu/l'inconnu ; le devant/le derrière. C'est une des choses qui m'intéresse le plus dans le travail de Gwenaël Morin : la puissance de la simplicité. Et son dispositif rend l'acteur responsable : très souvent on échange les uns avec les autres.

Barbara Métais-Chastanier. Le Théâtre Permanent, repose sur un déploiement dans le temps mais c'est aussi une forme de déploiement du théâtre à travers d'autres dimensions : les ateliers de transmission, les tribunes, le journal. Quel regard tu portes sur ces éléments ?

Pierre Germain. Moi, j'ai l'impression que le Théâtre Permanent est une entité. Je ne vois pas les choses de manière segmentées : quand j'arrive le matin, je fais l'atelier de transmission, je file en répétition avec cette expérience en moi, je sors de répétition et je découvre le journal en mangeant avant la représentation. Les conférences, elles aussi, m'apporteront beaucoup je crois. Je les attends avec impatience. Par exemple, la tribune d'Elsa Rooke m'a permis de réentendre beaucoup de choses que Gwenaël a eu tout de suite le désir d'essayer le lendemain en réinventant une scansion qui existe dans l'anglais à travers les accentuations. Ça nous permet à tous de travailler ensemble. Alors que dans de grosses maisons, chacun travaille de son côté : le dramaturge avec le metteur en scène, les costumiers, les techniciens. Ici, tout le monde se retrouve dans la cuisine. On habite la même maison. J'ai le sentiment que c'est un tout. On est ensemble : vous, nous. Et ce bateau – qui s'appelle le Théâtre du Point du jour – c'est le même pour tous. C'est une espèce d'évidence. On sent qu'ils l'ont déjà éprouvé.

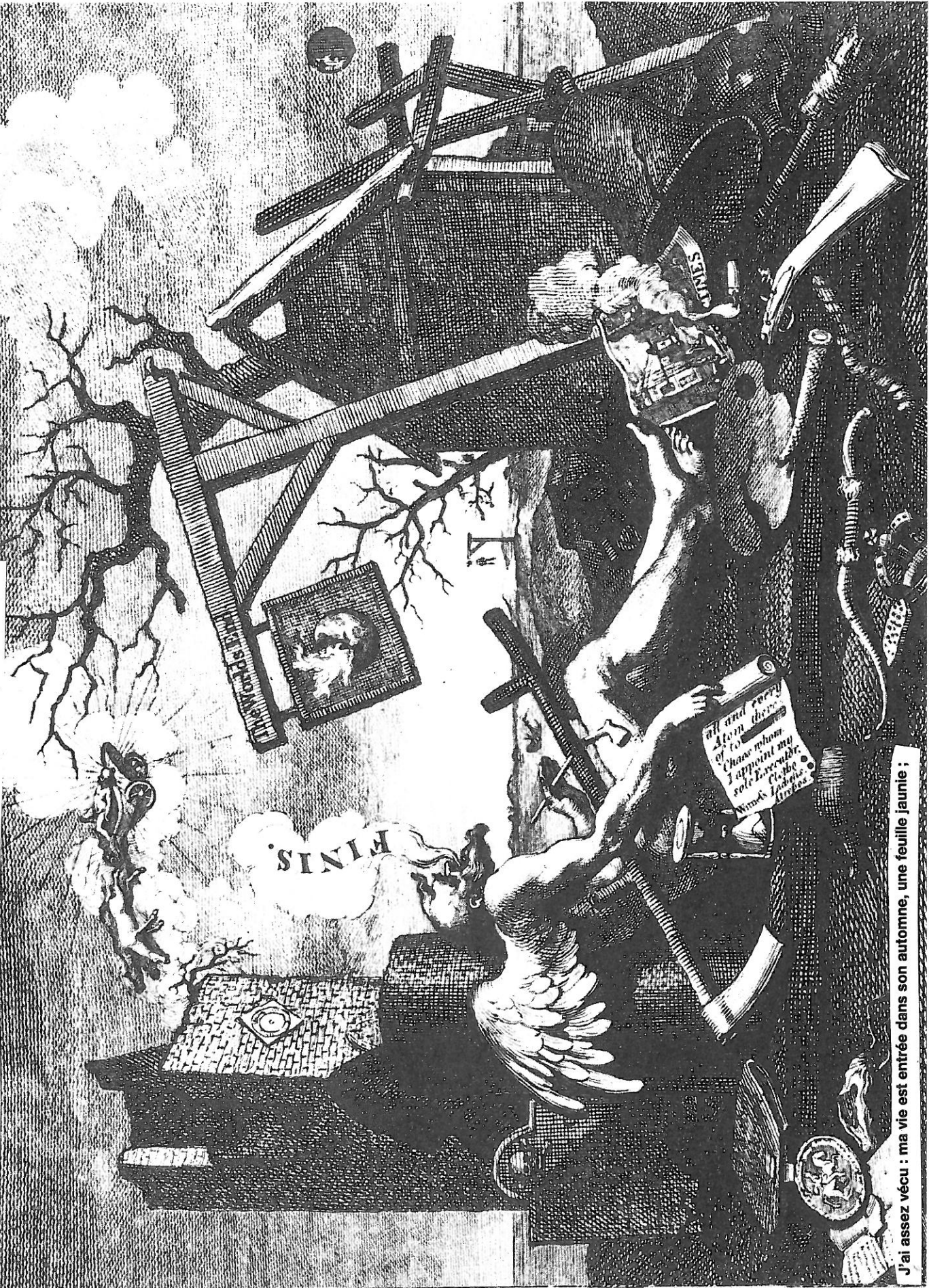
Barbara Métais-Chastanier. Mais dans le premier Théâtre Permanent [à Aubervilliers en 2009], il n'y avait pas ces blocs de répertoire, il n'y avait pas les tribunes, il n'y avait pas le journal.

Pierre Germain. Oui. Mais de l'intérieur, ça me paraît évident. Le journal, par exemple, beaucoup de spectateurs repartent avec. Ils le lisent le soir, plus tard. Et puis, il y a une pensée, quelque chose de posé dans le journal qui répond bien, je trouve, à l'urgence des représentations. C'est un bel équilibre. J'aime beaucoup lire aussi les retranscriptions. Cela permet de revenir sur un état de la recherche. Et puis Gwenaël Morin permet aussi beaucoup la prise de parole. Il offre un espace de liberté assez inédit. Le comédien, légalement n'est pas cadre. On est souvent des employés, moi je me considère comme un ouvrier. Et sur certaines productions, on te le fait clairement sentir. Alors qu'ici, il y a la place pour pouvoir échanger, dialoguer – même si la décision finale revient à Gwenaël Morin. Je me sens faire partie d'un groupe de réflexion qui essaye de tisser ensemble du sens.

Barbara Métais-Chastanier. Et si on revient un peu plus précisément sur *Macbeth*, comment appréhendes-tu ton parcours, à travers le travail que tu as fait depuis un peu moins d'un mois ?

Pierre Germain. Il se trouve que j'ai été voir à Londres deux versions de *Macbeth* et que je supposais déjà que je serais distribué dans Macduff ou Duncan. Macduff m'a presque étonné au départ, quand on a été distribué, parce que je ne l'avais pas essayé en lecture, mais je l'espérais secrètement. J'ai hérité de Duncan qui était au départ distribué à Barbara Jung – ce sont des choses qui peuvent encore changer mais je les trouve pour l'instant assez cohérentes. J'essaie d'avoir un regard à la fois global et un autre plus spécifique, porté sur mon parcours. Je me nourris de lectures généralistes pour m'imprégner de l'esprit de l'auteur, mais j'essaie aussi de voir les deux rôles comme deux réponses : il y a celui qui se fait tuer par Macbeth et celui ensuite qui tue Macbeth. C'est quelque chose qui fait sens pour moi – même si cela peut changer bien sûr. Du point de vue du jeu, j'aime bien la dimension clownesque. C'est une chose que j'aime travailler mais qui demande beaucoup de nuances pour ne pas créer quelque chose de l'ordre de la dérision. D'abord, j'essaie de créer une lisibilité. Ensuite, je tente de structurer de l'intérieur le parcours et les personnages. J'aime bien la naïveté de Macduff, la prise de conscience politique qui émerge peu à peu. Il y a une dimension très réactionnaire aussi dans ce personnage – la défense des valeurs, le guerrier hétérosexuel – que j'essaie de travailler. Je m'intéresse aussi à la dimension organique du personnage. Ce ne sont pas nécessairement des questions abstraites : la perruque par exemple m'a permis de travailler une certaine démarche, un peu chancelante et virile. Le roi, j'aime travailler une dimension plus délicate, plus subtile, y compris dans les gestes, la voix. Ce que je cherche à ne pas perdre de vue, c'est le chemin de la globalité : celui de l'ensemble. Et le journal m'aide à ne pas perdre de vue ce trajet cohérent, cette histoire. La dimension collective est déterminante alors que la plupart des activités artistiques sont plutôt solitaires. Le cinéma, lui, est rattrapé par des effets techniques alors que le théâtre repose sur une vraie collaboration.

I HAVED LIVED LONG ENOUGH : MY WAY OF LIFE IS
FALL'N INTO THE SEAR, THE YELLOW LEAF.



J'ai assez vécu : ma vie est entrée dans son automne, une feuille jaunie ;

THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Samedi 08 février 2014

Atelier de transmission

8 participants

Comment faire palpiter la vie dans l'immobilité ? Quand le vivant est mouvement, changement, évolution, comment un corps immobile peut-il en transmettre l'impression ? C'est la question que pose Renaud en faisant travailler la fin de la première scène de l'acte III : l'entrevue entre Macbeth et les deux assassins à qui il commande le meurtre de Banquo. Comment donc insuffler à des postures fixes une présence charnelle, quasi animale ? Par le travail des corps présents, tout d'abord en tâchant de leur donner une attitude spontanée bien qu'immobile, en reprenant les postures de la Commedia dell' arte ; ensuite par l'attention portée à la présence de ces corps, ce qui donne lieu à un petit cours de Butô : cette danse japonaise extrêmement lente voire immobile nous enseigne qu'à travers l'immobilité du corps on peut atteindre une présence pure, un pur fait d'être là.

Répétition

La troupe fait aujourd'hui une lecture presque complète de la scène ; une première distribution au hasard pour les actes I à III, puis on tire de nouveau au sort pour la seconde partie, jusqu'à la moitié de l'acte V. On travaille aujourd'hui à la mise en espace des entrées et des sorties, texte en main. La présence de Julie Etienne, co-traductrice de la pièce, donne le ton de cette lecture, où une attention toute particulière est portée au texte et à la traduction.

Représentation

102 entrées

Chronique du hall

La prolongation de *Macbeth* laisse certains spectateurs dans une placide incertitude : viennent-ils voir *Macbeth* ou *Othello* ? Ils ne savent pas vraiment, ils n'étaient pas bien sûrs avant d'arriver, mais cela ne semble pas les perturber – sans doute sont-ils des habitués. Un autre spectateur vient malicieusement voir le « *Macbeth* de Molière » (ou du moins c'est ce qu'il a lu, un tant soit peu surpris, dans un journal local...). Pour les autres tout va bien, nombreux sont ceux qui trouvent que les billets sont beaux. On espère les voir aussi enthousiastes pour la représentation...

Chronique de la représentation

Les comédiens sont particulièrement concentrés et justes ce soir ; ils déploient une belle énergie, ce à quoi répond la salle (finalement aussi enthousiaste que pour les billets), notamment sur la dernière partie.

Chronique du public

Le public a majoritairement choisi de s'installer dans la salle, aux fauteuils plus moelleux que les chaises en plastique disposées sur scène. Mais ils rient beaucoup, tant et si bien qu'un petit incident se produit lors de la scène du chaudron : une jeune fille se tient les côtes au point d'en tomber de son siège... Ce qui déclenche évidemment un fou rire général chez ceux qui l'entourent.

Juliane Lachaut et Manon Castellano

**STILL IT CRIED 'SLEEP NO MORE!' TO ALL
THE HOUSE: 'GLAMIS HATH MURDER'D
SLEEP, AND THEREFORE CAWDOR SHALL
SLEEP NO MORE; MACBETH SHALL SLEEP
NO MORE.**



Cette voix criait par toute la maison "Ne dormez plus ! Glamis a tué le sommeil, et maintenant Cawdor ne dormira plus ! Macbeth ne dormira plus !"