



WHAT'S DONE IS DONE

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

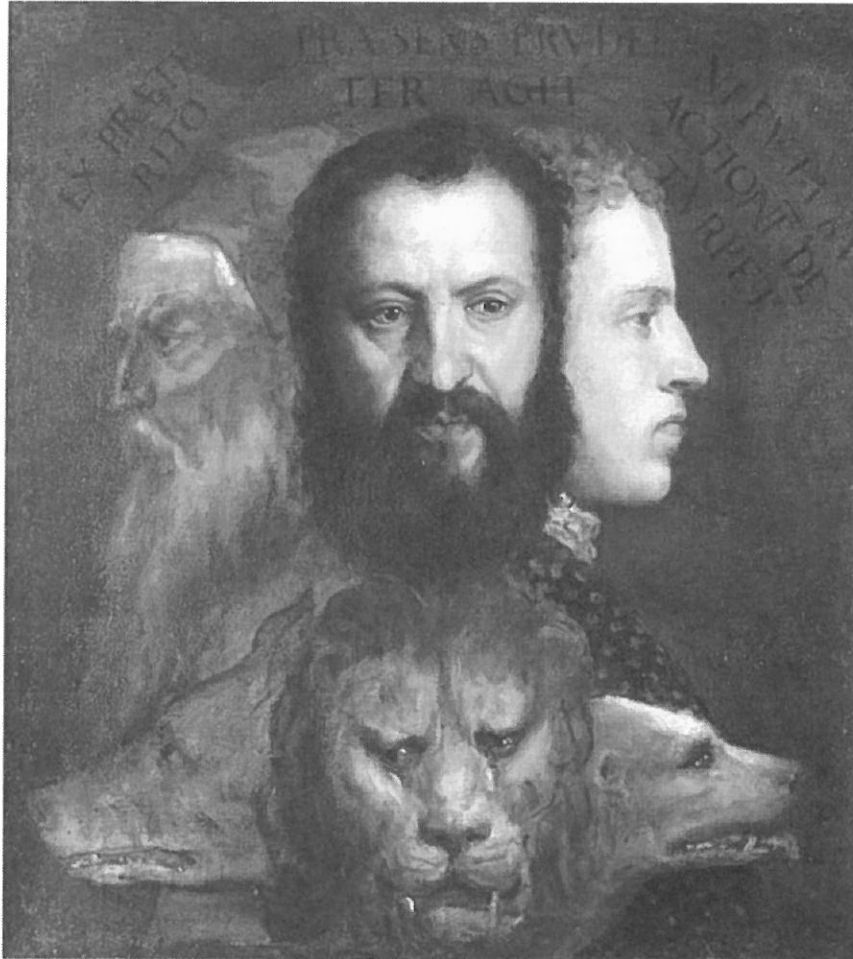
23 JANVIER 2014
N° 77



**THINGS BAD BEGUN MAKE STRONG
THEMSELVES BY ILL**

Ce qui naît dans le mal s'affermir dans le pire.

Il n'y a pas d'après



Titien, *Allégorie du temps gouverné par la Prudence.*

Au dessus de ce tableau de Titien, on peut apercevoir une devise écrite en latin : « *ex praeterito, praesens prudenter agit, ni futurus actione deturpet* » qui signifie littéralement « informe du passé le présent, agit avec prudence, de peur qu'il n'ait à rougir de l'action future. » L'acte prudent est décrit selon trois caractéristiques sur lesquelles J. Baltrusaitis nous éclaire : « Il convient de s'inspirer de l'expérience passée (le loup, d'après Macrobe emporte les souvenirs) pour agir prudemment dans le présent (le lion soudain et violent représente la force de l'action) et pour que le futur (symbolisé par le chien flatteur) ne soit pas défiguré par l'action. » (*Le Moyen Âge fantastique, antiquités et exotismes dans l'art gothique*).

Macbeth met à sac ce principe avec le meurtre du roi. Il refuse clairement l'expérience du passé et sa continuation : Duncan est décrit comme un roi pieux et doux, dont le règne a été paisible : la succession de Duncan au profit de son aîné annonce la continuation d'un

règne paisible. Macbeth fait fi du passé et de ses leçons pour prendre possession du présent par la violence.

Le meurtre, parce qu'acte irrémédiable, est résolument une action du présent. Une fois l'acte accompli, le passé tombe en poussière et le futur n'existe plus. On comprend alors mieux la dilatation de l'heure du meurtre, où seul le présent perdure et c'est ce présent qui s'étale une dernière fois ;

[...] si seulement le meurtre pouvait encapsuler toutes ses conséquences et les annuler en même temps qu'il s'accomplit, si le coup porté pouvait en être l'alpha et l'oméga, du moins ici, sur ce rivage du temps
(I, 7)

Pour échapper aux conséquences de ses actes, Macbeth fait du meurtre « l'alpha et l'oméga » de sa politique :

Ô temps, tu nous as pris de court, moi et mes crimes ! C'est fugace un projet, ça ne mène à rien s'il n'y a pas l'action derrière.
(IV, 1)

Enfermé dans un présent précoce, qu'il a peur de voir se tarir, il retient son règne qui ne peut être qu'un règne du présent (puisque les sorcières ont prédit que l'avenir de la couronne appartiendrait à la descendance de Banquo), par la répétition du meurtre. A partir du meurtre du roi, Macbeth se résout à n'être plus qu'enchaînement d'actions sans jamais « prendre de temps » pour éclaircir « les premiers mouvements de son cœur ». C'est pourquoi le meurtre initial – voire initiatique – annonce que demain se meure, ce qu'affirme d'ailleurs Lady Macbeth dès le premier acte :

Voilà un demain que le soleil ne doit jamais voir
(I, 5)

Ce qui était demain, temps du désir inassouvi, remplit désormais le présent :

Ta lettre m'a transporté par delà les bornes du présent : maintenant je sens le futur au creux de chaque instant.
(I, 5)

Le couple meurtrier essaie sans cesse de retenir ce présent qui leur échappe. Le combat du jour et de la nuit évoque la lutte du présent avec le futur pour ne pas le voir advenir. Dans *Macbeth*, la nuit sans cesse « tire à la corde avec le matin » (III, 4) – c'est-à-dire le lendemain. Pourtant, Macbeth finit par sentir qu'il ne peut plus retenir le déroulement du Temps.

Demain, et demain, et demain à petits pas de traîne, jour après jour, jusqu'à la dernière page du registre du Temps. Et tous nos hiers n'auront fait

qu'éclairer le chemin de la mort pour des imbéciles qui retournent dans la poussière. Eteins-toi plus vite, chandelle ! La vie n'est qu'une ombre qui passe, un mauvais acteur qui gesticule et cabotine une heure sur scène, et dont on n'entend plus jamais parler.

(V,5)

Remarquons tout de même que Macbeth, dans une de ses toutes dernières répliques, passe de l'évocation du temps à la condition de l'acteur en scène. Qui aurait pu voir surgir l'acteur à ce moment précis de l'action ?

Peut-être que ce surgissement soudain du thème théâtral est dû à l'importance du temps dans l'écriture même de la pièce. On a souvent reproché aux théoriciens français du XVII^{ème} siècle tels que l'abbé d'Aubignac de tenter de canaliser les débordements des dramaturges de leur époque et d'annihiler ainsi toute la fantaisie de leur théâtre en instaurant la fameuse « règle des trois unités » dans laquelle est incluse « l'unité de temps » qui suppose un resserrement de l'action sur une durée de 24h. Pour démontrer l'austérité de Racine qui suit cette règle, on lui oppose souvent Shakespeare qui semble se jouer de toute règle en termes de temporalité. A vrai dire, il n'en est rien. Shakespeare a lui aussi répondu par la condensation : s'inspirant pour *Macbeth* d'une anecdote historique, Shakespeare réduit considérablement le temps de l'action. Holinshed, qui rapporte l'anecdote d'où est issue l'intrigue de *Macbeth*, raconte que dans l'Histoire, Macbeth règne paisiblement pendant dix années après le meurtre du roi, là où dans l'œuvre de Shakespeare, il semble ne s'écouler que quelques jours, – ou plutôt qu'une nuit infinie – entre le meurtre du roi et la fin du tyran. Dès lors, cessons de fustiger ce pauvre abbé. Le but de cette règle des « trois unités » n'est pas de serrer la bride à des dramaturges délurés. Il s'agit seulement d'intensifier le présent de la représentation, de vivifier cet instant en tentant non pas d'approcher de la réalité, mais de la représenter travestie, condensée, resserré : plus intense donc.

S'il n'y a pas de demain, c'est parce qu'après le présent de la représentation, c'est le théâtre qui prend fin. Il n'y a pas de lendemain au théâtre, seulement de l'immédiateté. C'est un immédiat qui réunit passé, présent et futur.

Ainsi, au théâtre comme dans le passage à l'acte, il n'y a pas d'après, seulement de l'ici et maintenant.

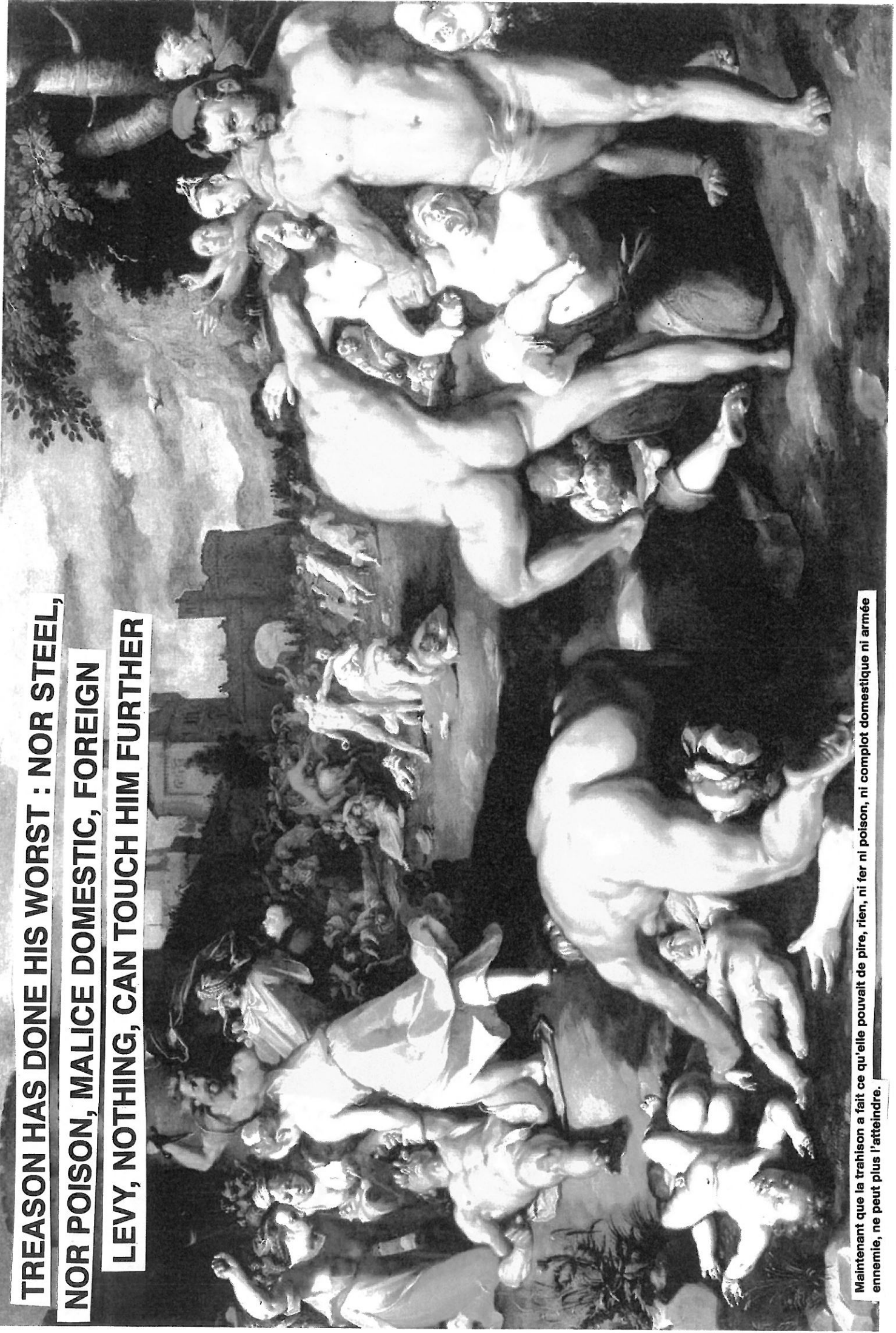
Camille Khoury



**TIME, THOU ANTICIPATEST MY DREAD
EXPLOITS**

Ô Temps, tu nous as pris de court, moi et mes crimes !

**TREASON HAS DONE HIS WORST : NOR STEEL,
NOR POISON, MALICE DOMESTIC, FOREIGN
LEVY, NOTHING, CAN TOUCH HIM FURTHER**



Maintenant que la trahison a fait ce qu'elle pouvait de pire, rien, ni fer ni poison, ni complot domestique ni armée ennemie, ne peut plus l'atteindre.

La terre est ronde mais pas le temps

Ce qui est fait est fait
Et j'irai de l'avant
Quoiqu'il advienne
Je ne me retournerai pas
Sur nos visages tremblant sur nos visages qui crient
Macbeth dit *Je n'irai plus là-bas.*
Je partirai loin là où la culpabilité se terre, là où le regret se cache
Non je lui tournerai dos et j'irai toujours au-delà.
Rayonne l'orage de l'aube aux doigts de sang
Irrévocable de l'instant mordu par les yeux
L'irréversible nous trompe
Et crée le gouffre, le cri, la brèche la fissure
Le monde est en expansion perpétuelle
Il va vers le chaos, il va, il ne reculera pas je laisserai le cri hier
Je n'irai plus là-bas.

- J'ai tourné la tête, et je suis partie vers la porte.
- Oui.
- J'ai tourné la tête, j'ai regardé droit devant on dit dans les films il ne faut pas se retourner.
- Oui.
- Surtout ne pas se retourner j'ai regardé droit devant j'ai avancé droit vers l'avant.
- Oui.
- La circonférence de la Terre 40075 kilomètres
- Oui.
- Je suis là maintenant. La Terre est ronde ma tête avançait droit devant elle, les lignes du monde sont courbes.
- Oui.
- Je suis là maintenant.
- Tu as marché tout droit, j'étais là quand l'autre ne se retourne pas, on ne regarde que ça l'autre partir s'enfuir et le corps se réduire lentement, et la Terre ronde laisse glisser le corps au delà de l'horizon au delà de l'horizon le corps chute la brèche ouverte tu n'étais plus là à l'horizon j'ai cru que tu étais tombé ton corps disparu à l'horizon j'ai couru vers le gouffre je me suis jetée dedans depuis trop longtemps maintenant les courbes du monde ont disparu.
- Tout se crée, se transforme et se perd. La terre est ronde mais le boson de Higgs porte les corps qui se perdent dans la chute. Sur la douce toile-hamac de l'espace-temps les trous noirs dévorent tout ce qui traîne.

C'est trop tard. Ce qui est fait est fait. Ce qui est fait ne peut pas être défait.
Il est mort Edith il est mort.
Non je ne regrette rien.
Il est mort nous irons de l'avant ma Lady.
Sens-tu la chair lanciner ?
Non je ne sens rien. Attends.
Imbécile. Regarde devant toi : regarde ce qui nous attend. Comme c'est beau.
Merci. Je. Merci.

- Je t'attendais.
- Excuse-moi. Je suis en retard.
- Un peu.

- Je ne sais pas ce qui s'est passé. Je n'ai pas regardé ma montre j'ai arrêté de regarder l'heure.
- Je t'avais donné une montre pourtant.
- Je n'ai pas regardé je suis désolé je devais penser à autre chose.
- Tu as laissé entre les aiguilles l'interstice du vieillissement
- Excuse-moi, je te dis, je n'arrive pas à être ponctuel.
- Dans les fentes les rides ont grandi
- J'ai dû louper quelque chose. Un train qui est passé, une rue mal prise pour arriver, je ne comprends pas.
- Je vais tomber, j'ai la peau décrépie les aiguilles m'ont tranché.
- La montre, je ne l'ai pas gardé, elle a dû tomber, peut-être j'ai marché dessus.
- Je vais tomb -
- Excuse moi, je crois que j'ai perdu ta montre.

Je Non, je ne regrette rien.

Et l'ami que nous n'aurons pas eu lancé dans le là-temps

Je te lui dis va-t-en loin dans le là-temps

Et je poignard lancé aux collines et perdrix

Lui pendu au fil à linge est parti vers ailleurs

À l'oubli que nous n'avons pas eu

Des chevaux emmêlés dans un manège dimanche et clou du sang contre les pas

Banquo mon ami

Allons souris un peu, il faut donner du plaisir à la compagnie

Oui je suis là.

Mais entends son cri désemparé de gorge

Et lance le bien fort vers le là-temps

Là où ne serons plus bien loin là où nous ne saurons plus entendre

Je te lui dis adieu.

Tout est fini maintenant. Je peux mourir tu peux mourir je m'en tape. Je m'en cogne. Et mon corps gémit sous les coups.

Ce qui est fait est fait

Et nous fuirons là où le temps ne se retourne pas.

Nous irons de l'avant vers des contrées inconnues.

Ils se disaient merci comme des enfants candides le font. Ils se disaient merci, croyant au point de rupture au point d'arrêt, comme s'ils s'étaient offert une boîte de chocolats à Noël. Ils se disaient naïvement merci en croyant que le don pourrait s'arrêter là, que tout serait fini à l'endroit où s'arrête le temps à l'endroit où s'arrête le « nous ». Ils se disaient merci, espérant que le meurtre du nous *pouvait encapsuler toutes ses conséquences et les annuler en même temps qu'il s'accomplit, comme si le coup porté pouvait en être l'alpha et l'oméga, du moins ici, sur ce rivage du temps, — et alors nous aurions hypothéquer l'au-delà sans hésiter.* Il y a eu un début, il y a eu une fin, elle est ici. Merci.

Avec cette croyance, à la manière d'un passage d'*In the mood for love*, qu'il existerait une souche d'arbre où ils auraient pu jeter leur secret ; avec la croyance que cette capsule existait où l'acte résiderait infécondé.

Avec cette croyance que tout s'arrêterait. Qu'en quittant le nous, le je reviendrais seul, sans une blessure, intacte. Merci d'avoir existé. Au passé. Le maintenant existera sans toi. Ciao mon ange je vais vers d'autres cieux j'irai à l'autre bout là-bas je ne me retournerai pas, jamais. *Je ne veux plus le revoir* dit Macbeth.

Adieu mon meurtre j'irais devant ce n'est qu'un acte c'est désagréable mais rapide, efficace. Merci. Me voilà Roi. Me voilà Reine. Grâce à toi. Grâce à toi je suis absolu(e). Je suis puissant(e). Grâce à toi j'écrase le monde de mon talon. Merci pour ça, merci.

Don't worry, everything will be alright.
Naïf Macbeth, pauvre naïf.
Je repars à zéro dit Edith Piaf et son boxeur est mort.
Et Bowie dit
*"I'm happy, hope you're happy too
I've loved all I've needed love
Sordid details following"*

*The shrieking of nothing is killing
Just pictures of Jap girls in synthesis and I
Ain't got no money and I ain't got no hair
But I'm hoping to kick but the planet is glowing*
Et les cheveux repousseront dans l'oubli de l'herbe verte et des alcools perdus
Les détails se laveront dans un seau d'eau
Je reprendrai le cours du temps
Le futur étincellera du ra du ront de la raie de lumière sous la porte que j'ouvre

Pauvre Macbeth. Mais qu'est-ce que tu croyais ? Que les actes ne se répercutent pas contre les parois du corps ? Que le corps ne crie pas les ramifications de l'acte ? Que les lumières sous la porte ne se font pas l'écho des crépuscules ?

Et l'arbre pousse et il a la couleur de ta peau et il a le grain de ta chair et il a l'odeur de ta sueur et l'enfant dit « maman » et sa chair est (sa) chair. Et Macbeth grandit et les mains restent de sang et le sang se répand sur son corps sur son collant sur son squelette sur la chair de sa femme. Et l'arbre pousse rouge, et l'aube mordille ses doigts de sang un peu plus chaque jour.

Dans la souche le secret a grandit et des branches poussent éparées et un arbre nouveau est né dans la douleur et dans l'espoir les lignes du monde ne sont pas courbes.

Hier est tombé à l'horizon je ne me rappelle plus, comment était-ce déjà ?

Alors, avec le temps va, tout s'en va. Et demain et demain et demain.

Toujours se traîne.

Avec le temps va tout va bien, et l'automne aux feuilles jaunies entre et dit la perte des êtres chers des amis quittés des adieux frappés des chairs tombées.

Adèle Gascuel

CE QUI EST

Ce qui est est
Ce qui est fait est fait
Ce qui est fait ne peut être défait
Ce qui est souillé est souillé
Ce qui est brisé est brisé
Ce qui est résigné est résigné
Ce qui est oublié est oublié
Ce qui est permis est permis
Ce qui est vaincu est vaincu
Ce qui est perdu est perdu
Ce qui est mort est mort
Ce qui est profond est profond
Ce qui est sombre est sombre
Ce qui est fait est fait
Ce qui est fait ne peut être défait
Ce qui est abandonné est abandonné
Ce qui est solitaire est solitaire
Ce qui est compromis est compromis
Ce qui est détourné est détourné
Ce qui est abîmé est abîmé
Ce qui est exposé est exposé
Ce qui est faible est faible
Ce qui est fragile est fragile
Ce qui est consolé est consolé
Ce qui est réparé est réparé
Ce qui est maladroit est maladroit
Ce qui est sensible est sensible
Ce qui est amour est amour
Ce qui est trahison est trahison
Ce qui est erreur est erreur
Ce qui est pardon est pardon
Ce qui est nuit est nuit
Ce qui est expérience est expérience
Ce qui est refuge est refuge
Ce qui est source est source
Ce qui est refus est refus
Ce qui est destin est destin
Ce qui est fait est fait
Ce qui est fait ne peut être défait

**THERE SHALL BE DONE A DEED OF
DREADFUL NOTE**



un acte sera commis, inouï et terrible.

CITATION DU JOUR

LADY MACBETH

How now, my lord! why do you keep alone,
Of sorriest fancies your companions making,
Using those thoughts which should indeed have died
With them they think on? Things without all remedy
Should be without regard: what's done is done.

(Shakespeare, *MACBETH*, III, 2)

LADY MACBETH

Quoi, monseigneur, pourquoi restez-vous seul,
Laisant les fantaisies les plus sinistres
Vous tenir compagnie, laissant agir
De ces pensées qui devraient êtres mortes
Avec les êtres qui les font penser ?
Les choses sans remède, il ne faut pas
Les regarder – ce qui est fait est fait.

(trad. André Markowicz)

LADY MACBETH

Mais qu'avez-vous , monseigneur ? Pourquoi vous enfermez-vous
Dans ces rêves lugubres ? Et avec ces pensées
Qui auraient dû mourir avec ceux-là mêmes
Qui vous obsèdent encore ? Ce qui n'a pas de remède.
Ne lui consentons pas de souvenir !

Ce qui est fait, c'est fait. (trad. Yves Bonnefoy)

LADY MACBETH

Eh bien, seigneur ! Pourquoi vous isolez-vous avec ces chimères déprimantes pour seule
compagnie ? Pourquoi ressasser de pensées qui auraient dû périr avec leur objet ? Il ne faut
pas s'attarder sur ce qui est sans remède. Ce qui est fait est fait.

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

vie moyenne est d'autant plus courte que leur structure est plus « complexe » (nous avons vu que le polynôme de Bernoulli de degré n est d'autant plus vite amorti que le degré n est plus élevé).

Quelle est la situation en mécanique quantique? En mécanique quantique, il n'y a pas de temps de Lyapounoff. Il n'y a pas de divergence exponentielle de fonctions d'onde. De plus, la fonction d'onde n'est pas une fonction singulière comme la trajectoire (nous avons vu que la trajectoire se représente par une fonction δ). Rien ne nous empêche de prendre une fonction d'onde comme condition initiale. Quel est donc le mécanisme du collapse de la fonction d'onde? Quelle est la nature du chaos quantique? Ce sont des questions très intéressantes¹. Donnons-en ici l'idée.

Partons de la situation où la distribution ρ est donnée par produit $\Psi\Psi^*$ où Ψ est la fonction d'onde. Les résonances de Poincaré couplent l'évolution temporelle de Ψ et de Ψ^* . Bien sûr, des résonances peuvent se manifester déjà dans la solution de l'équation de Schrödinger, mais d'autres se manifestent seulement au niveau du produit $\Psi\Psi^*$, c'est-à-dire au niveau de la probabilité ρ . Alors ρ cesse d'être factorisable et devient un objet nouveau. C'est la raison pour laquelle la description probabiliste devient irréductible. Même si nous partons d'une fonction d'onde bien déterminée, nous devons tenir compte des effets de résonance qui ne peuvent se décrire qu'au niveau de ρ . C'est en cela que consiste le « collapse » de la fonction d'onde, les effets de résonance donnant des termes séculaires qui varient systématiquement avec le temps et amènent le système à l'équilibre.

1. Voir les références de l'appendice donné, p. 125.

CHAPITRE IX

Terminons cet exposé par quelques conclusions générales. Nous avons déjà insisté à plusieurs reprises sur la succession : instabilité (chaos) \rightarrow probabilité \rightarrow irréversibilité, et sur le fait qu'à certains points de vue notre approche suit les intuitions géniales de Boltzmann. Nous savons aujourd'hui que l'approche de Boltzmann s'applique à la catégorie des systèmes dynamiques instables et c'est cette précision qui permet d'éviter les critiques qui avaient été adressées en son temps à Boltzmann. Au lieu de penser trajectoires ou fonctions d'onde, nous pensons probabilités et propriétés de l'opérateur d'évolution associé à l'équation de Liouville-von Neumann. C'est au travers des propriétés des opérateurs d'évolution que nous pouvons unifier la dynamique et la thermodynamique. Nous commençons à mieux saisir la leçon du second principe de la thermodynamique. Pourquoi l'entropie existe-t-elle? Auparavant on admettait que l'entropie n'était que l'expression d'une phénoménologie, d'approximations supplémentaires que nous introduisons dans les lois de la dynamique. Aujourd'hui,

nous savons que la loi de croissance de l'entropie et la physique du non-équilibre nous apprennent quelque chose de fondamental sur la structure de l'univers. L'irréversibilité devient un élément essentiel de notre description de l'univers. Dès lors, elle doit trouver son expression dans les lois fondamentales de la dynamique. La condition essentielle est que la description microscopique de l'univers se fasse en termes de systèmes dynamiques instables. C'est là un changement radical de point de vue. Le point de vue classique, c'était que les systèmes stables étaient la règle, les systèmes instables des exceptions. Nous retournons maintenant cette perspective.

Une fois que nous avons l'irréversibilité et la flèche du temps, nous pouvons étudier l'effet de cette flèche du temps sur d'autres brisements de symétrie et sur l'émergence à la fois de l'ordre et du désordre au niveau microscopique. Dans les deux cas, c'est finalement du chaos qu'émergent à la fois l'ordre et le désordre. Si la description fondamentale se faisait en termes de lois dynamiques stables, nous n'aurions pas d'entropie, mais nous n'aurions dès lors pas de cohérence due au non-équilibre, pas de possibilité de parler de structures biologiques et dès lors nous aurions un univers dont l'homme serait exclu. L'instabilité le chaos a ainsi deux fonctions fondamentales. D'un côté, l'unification des descriptions microscopique et macroscopique de la nature. De l'autre côté, la formulation d'une théorie quantique directement fondée sur la notion de probabilité qui évite le dualisme de la théorie quantique orthodoxe. Nous sommes ainsi amenés à modifier ce que traditionnellement nous appelons « lois de la nature ». Traditionnellement ces dernières étaient associées au déterminisme et à la réversibilité

dans le temps. Pour les systèmes instables, les lois de la nature expriment ce qui est possible et non ce qui est « certain ». Cela est particulièrement frappant dans les premiers moments de l'univers. Dans ces instants, on peut comparer l'univers à un enfant qui vient de naître et qui pourrait devenir architecte, musicien ou employé de banque mais qui ne peut pas devenir tout à la fois. La loi probabiliste contient évidemment des fluctuations et même des bifurcations.

~~Au début de cet exposé, nous avons évoqué le problème des deux cultures. La science classique était née sous le signe du dualisme. Dans sa Réponse aux troisièmes objections, René Descartes réaffirme contre Hobbes la distinction entre deux substances, le corps et l'esprit, qui nous sont connus par des actes ou accidents qui leur sont propres :~~

~~Il y a certains actes que nous appelons corporels, comme la grandeur, la figure, le mouvement, et toutes les autres choses qui ne peuvent être conçues sans une extension locale, et nous appelons du nom de corps la substance en laquelle ils résident (...) tous ces actes conviennent entre eux en ce qu'ils présupposent l'étendue. Et après, il y a d'autres actes que nous appelons intellectuels, comme entendre, vouloir, imaginer, sentir (...) tous lesquels (...) ne peuvent être sans pensée, ou perception, ou conscience et connaissance; et la substance en laquelle ils résident, nous disons que c'est une chose qui pense, ou un esprit (...) la pensée, qui est la raison commune en laquelle ils conviennent, diffère totalement de l'extension, qui est la raison commune des autres '.~~

~~Descartes, Méditations métaphysiques, Troisièmes Objections et Réponses, coll. GF-Flammarion, p. 300.~~

Descartes décrit là le contraste évident qui existe entre les premiers objets de la science physique naissante (tels le pendule ou la pierre qui tombe) et les actes intellectuels.

La matière est associée à l'étendue, donc finalement à une géométrie. On sait que ce fut l'idée centrale de l'œuvre d'Einstein que d'accéder à une description géométrique de la physique. Par contre, les actes intellectuels sont associés à la pensée et la pensée est indissociable de la distinction « avant », « après » et donc de la flèche du temps.

Le paradoxe du temps exprime une forme de dualisme cartésien. Récemment, a paru un livre fort intéressant d'un éminent physicien mathématicien anglais, Roger Penrose : *The Emperor's New Mind*. Nous y lisons : « (...) c'est notre manque de compréhension des lois fondamentales de l'univers qui nous empêche de saisir la notion d'« esprit » [mind] en termes de physique et de logique ! »

Je crois que Penrose a raison : la pensée n'avait pas de place dans l'image que la physique classique donnait de l'univers. Dans cette image, l'univers apparaissait comme un vaste automate, soumis à des lois déterministes et réversibles, dans lesquelles il était difficile de reconnaître ce qui pour nous caractérise la pensée : la cohérence ou la créativité.

Penrose croit que, pour insérer ces propriétés

1. « (...) it is our present lack of understanding of the fundamental laws of physics that prevent us from coming to grips with the concept of "mind" in physics or logical terms. » R. Penrose, *The Emperor's New Mind*, Oxford University Press, Oxford, 1989. Traduction française : *L'Esprit, l'ordinateur et les lois de la physique*, Interéditions, Paris, 1992.

dans le monde physique, il faut nous tourner vers les trous noirs et la cosmologie; les trous noirs sont ces objets étranges qui attirent irrésistiblement la matière grâce à un champ gravitationnel intense (objets qui avaient déjà été conçus par Laplace).

Les travaux que j'ai résumés dans ces conférences montrent que la solution du dualisme cartésien n'exige pas le recours direct à la cosmologie. Autour de nous, nous constatons l'existence d'objets qui obéissent à des lois classiques déterministes et réversibles, mais ces objets correspondent à des cas simples, presque à des exceptions, tel le mouvement planétaire à deux corps. D'autre part, nous avons les objets auxquels s'applique le second principe de la thermodynamique et qui forment l'immense majorité. Il faut donc qu'aujourd'hui, même indépendamment de l'histoire cosmologique, il y ait une distinction entre ces deux types de situation. Cette distinction est entre stabilité d'un côté et instabilité et chaos de l'autre.

Ce n'est pas que la cosmologie ne joue pas un rôle essentiel. Bien au contraire, le « big bang » nous indique qu'il y a un moment particulier où la matière, telle que nous la connaissons, a émergé du vide quantique. Nous avons toujours soutenu qu'il s'agit là d'un phénomène irréversible par excellence et cherché à l'analyser en termes d'instabilité. L'univers forme un tout, et l'existence d'une flèche du temps unique a une origine cosmologique.

Cette flèche du temps reste présente aujourd'hui. Plus encore, il existe un lien étroit entre irréversibilité et complexité. Plus nous nous élevons dans les niveaux de complexité : chimie, vie, cerveau, plus évidente est la flèche du temps. Cela correspond bien au rôle constructif du temps si

manifeste dans les structures dissipatives décrites au début de ces conférences.

La science joue un rôle fondamental dans notre culture. Pourtant, la réaction à la science n'est pas unanime. Dans *La Nouvelle Alliance*, Isabelle Stengers et moi citons un texte publié lors d'un colloque de l'Unesco¹ :

Depuis plus d'un siècle, le secteur de l'activité scientifique a connu une telle croissance à l'intérieur de l'espace culturel ambiant qu'il semble se substituer à l'ensemble de la culture. Pour certains, il n'y aurait là qu'une illusion produite par la vitesse de cette croissance, mais les lignes de force de cette culture ne tarderaient pas à surgir de nouveau pour la maîtriser au service de l'homme. Pour d'autres, ce triomphe récent de la science lui confère enfin le droit de régenter l'ensemble de la culture qui, d'ailleurs, ne mériterait plus son titre que pour autant qu'elle se laisserait diffuser à travers l'appareil scientifique. D'autres enfin, effrayés par la manipulation à laquelle l'homme et les sociétés sont exposés en tombant sous le pouvoir de la science, y voient se profiler le spectre de la déroute culturelle.

Nous ajoutons :

Le développement scientifique débouche alors sur un véritable choix métaphysique, tragique et abstrait : l'« homme » doit choisir entre la tentation, rassurante mais irrationnelle, de chercher dans la nature la garantie des valeurs humaines, la manifestation d'une appartenance essentielle et la fidélité à une rationalité qui le laisse seul dans un monde muet et stupide.

1. I. Prigogine et I. Stengers, *La Nouvelle Alliance*, Gallimard, Paris, 1979, coll. Folio, 1986, p. 61-62.

Dans un livre récent, Richard Tarnas¹ exprime la même idée : « La passion profonde qui anime la pensée de l'Occident est de retrouver l'unité de l'être. »

Il est remarquable que les développements récents résumés ici vont précisément dans cette direction. Ils témoignent d'une extension de la science à un ensemble de phénomènes que la science classique avait rejetés dans la « phénoménologie » et qui, pourtant, forment pour nous l'essentiel de la nature. Pour Einstein, le plus illustre représentant de la science classique, il fallait dépasser le monde sensible avec ses tourments et ses déceptions pour atteindre l'harmonie de l'éternel. Le triomphe de la science serait associé à la démonstration que notre vie – inséparable du temps – ne serait qu'illusion. C'est un concept grandiose, certes, mais aussi profondément pessimiste. L'éternité ainsi conçue ne connaît pas d'événements, mais comment dissocier cette éternité de la mort ?

En revanche, le message de ces conférences est optimiste. La science commence à pouvoir décrire la créativité de la nature. Comme nous l'écrivions², « le temps aujourd'hui, c'est aussi le temps qui ne parle plus de solitude, mais de l'alliance de l'homme avec la nature qu'il décrit ».

1. « For the deepest passion of the Western mind has been to reunite with the ground of its being. » R. Tarnas, *The Passion of the Western Mind*, Harmony Books, New York, 1991, p. 443.

2. I. Prigogine et I. Stengers, *loc. cit.*

les autres - de même l'étendue et les modalités des pardons et des promesses que l'on reçoit déterminent la manière dont on peut éventuellement se pardonner ou garder des promesses qui ne concernent que soi.

Parce que les remèdes à la force énorme, aux prodigieux ressorts de l'action ne peuvent opérer que dans la condition de pluralité, il est très dangereux d'employer cette faculté ailleurs que dans le domaine des affaires humaines. Les sciences et les techniques modernes qui ont cessé d'observer, d'utiliser ou d'imiter les processus naturels et paraissent réellement agir sur la nature, semblent du même coup avoir introduit l'irréversibilité et l'imprévisibilité humaines dans la sphère de la nature où n'existe aucun remède qui déferait ce qui a été fait.

De même, il semble que l'un des grands dangers de l'action conçue comme fabrication, dans le cadre des catégories de fins et de moyens, c'est que dans le même temps l'on se prive des remèdes qui n'appartiennent qu'à l'action : il faut alors non seulement faire avec tous les moyens de la violence nécessaires à toute fabrication, mais encore défaire ce que l'on a fait comme l'on défait un objet mal réussi, par des moyens de destruction. Rien de plus éclatant dans ces tentatives que la grandeur de la puissance humaine, qui a sa source dans la capacité d'agir et qui, sans les remèdes propres à l'action, commence inévitablement à surpasser et à détruire non pas l'homme lui-même, mais les conditions dans lesquelles la vie fut donnée à l'homme.

C'est Jésus de Nazareth qui découvrit le rôle du pardon dans le domaine des affaires humaines. Qu'il ait fait cette découverte dans un contexte religieux, qu'il l'ait exprimée dans un langage religieux, ce n'est pas une raison pour la prendre moins au sérieux en un sens strictement laïc. C'est une caractéristique de notre tradition politique (pour des raisons que nous ne pouvons examiner ici) d'avoir toujours été extrêmement sélective et d'exclure de son système de concepts un grand nombre d'authentiques expériences politiques, parmi lesquelles nous ne serons pas surpris d'en trouver de réellement fondamentales. Certains aspects de la doc-

trine de Jésus, qui ne sont pas essentiellement liés au message chrétien et qui ont plutôt leur origine dans la vie de la petite communauté très serrée des disciples enclins à défier les autorités publiques d'Israël, comptent certainement parmi ces expériences, bien qu'on les ait négligées en raison de leur nature prétendue exclusivement religieuse. Seul signe rudimentaire que l'on se soit rendu compte que le pardon peut être le correctif nécessaire des inévitables préjudices résultant de l'action : le principe romain d'épargner les vaincus (*parcere subjectis*) - sagesse totalement inconnue des Grecs - ou le droit de commuer la peine de mort, probablement d'origine romaine aussi, prérogative de presque tous les chefs d'Etat en Occident.

Ce qui pour nous est essentiel, c'est que Jésus soutient contre « les scribes et les pharisiens » premièrement qu'il est faux que Dieu seul ait le pouvoir de pardonner¹, et deuxièmement que ce pouvoir ne vient pas de Dieu - comme si Dieu pardonnait à travers les hommes - mais doit au contraire s'échanger entre les hommes - mais seulement, pourront espérer se faire pardonner aussi de Dieu. Jésus s'exprime de manière plus radicale encore. L'homme, dans l'Evangile, n'est pas censé pardonner parce que Dieu pardonne; il n'a pas à « faire de même »; mais « si chacun de vous ne pardonne pas du fond du cœur », alors c'est Dieu qui « vous traitera de même ». La raison de cette insistance sur le devoir de pardonner

1. Cela est dit très nettement dans *Luc*, 5 : 21-24 (cf. *Matth.*, 9 : 4-6 ou *Marc*, 12 : 7-10) où Jésus accomplit un miracle pour prouver que « le Fils de l'Homme a le pouvoir sur terre de remettre les péchés », l'accent étant mis sur l'expression « sur terre ». C'est cette insistance sur le « pouvoir de remettre les péchés », plus encore que les miracles, qui trouble les gens : « Et les convives se mirent à dire en eux-mêmes : Quel est cet homme qui va jusqu'à pardonner les péchés ? » (*Luc*, 7 : 49).

2. *Matth.*, 18 : 35 (cf. *Marc*, 11 : 25) : « Et quand vous êtes debout en prières... pardonnez afin que votre Père qui est aux cieux vous pardonne aussi vos offenses. » Ou encore : « Si vous pardonnez aux hommes leurs manquements, votre Père céleste vous pardonnera aussi; mais si vous ne pardonnez pas aux hommes, votre Père non plus ne vous pardonnera pas vos manquements » (*Matth.*, 6 : 14-15). En tous ces exemples, le pouvoir de pardonner est avant tout un pouvoir humain : Dieu « nous remet nos dettes comme nous-mêmes avons remis à nos débiteurs ».

HANNAH ARENOT, CONDITIONS DE L'HOMME MODERNE

que grâce aux facultés jumelles de l'action et de la parole qui produisent des histoires riches de sens aussi naturellement que la fabrication produit des objets d'usage. Si ce n'était hors de notre propos nous pourrions ajouter à ces situations celle de la pensée; car la pensée aussi est incapable de sortir, par ses propres moyens, des conditions qu'engendre l'activité même de penser. Dans chacun de ces cas ce qui sauve l'homme - l'homme en tant qu'*animal laborans*, en tant qu'*homo faber*, en tant que penseur - c'est quelque chose de totalement différent, quelque chose qui vient d'ailleurs: une chose extérieure, non certes à l'homme, mais à chacune des activités en question. Au point de vue de l'*animal laborans* il est miraculeux d'être aussi un être connaissant et habitant un monde; au point de vue de l'*homo faber* il est miraculeux, c'est comme une révélation du divin, qu'il puisse y avoir place en ce monde pour une signification.

Le cas de l'action et de ses problèmes est tout différent. Contre l'irréversibilité et l'imprévisibilité du processus déclenché par l'action le remède ne vient pas d'une autre faculté éventuellement supérieure, c'est l'une des virtualités de l'action elle-même. La rédemption possible de la situation d'irréversibilité - dans laquelle on ne peut défaire ce que l'on a fait, alors que l'on ne savait pas, que l'on ne pouvait pas savoir ce que l'on faisait - c'est la faculté de pardonner. Contre l'imprévisibilité, contre la chaotique incertitude de l'avenir, le remède se trouve dans la faculté de faire et de tenir des promesses. Ces deux facultés vont de pair: celle du pardon sert à supprimer les actes du passé, dont les « fautes » sont suspendues comme l'épée de Damoclès au-dessus de chaque génération nouvelle; l'autre, qui consiste à se lier par des promesses, sert à disposer, dans cet océan d'incertitude qu'est l'avenir par définition, des îlots de sécurité sans lesquels aucune continuité, sans même parler de durée, ne serait possible dans les relations des hommes entre eux.

Si nous n'étions pardonnés, délivrés des conséquences de ce que nous avons fait, notre capacité d'agir serait

comme enfermée dans un acte unique dont nous ne pourrions jamais nous relever; nous resterions à jamais victimes de ses conséquences, pareils à l'apprenti sorcier qui, faute de formule magique, ne pouvait briser le charme. Si nous n'étions liés par des promesses, nous serions incapables de conserver nos identités; nous serions condamnés à errer sans force et sans but, chacun dans les ténèbres de son cœur solitaire, pris dans les équivoques et les contradictions de ce cœur - dans des ténèbres que rien ne peut dissiper, sinon la lumière que répand sur le domaine public la présence des autres, qui confirment l'identité de l'homme qui promet et de l'homme qui accomplit. Les deux facultés dépendent donc de la pluralité, de la présence et de l'action d'autrui, car nul ne peut se pardonner à soi-même, nul ne se sent lié par une promesse qu'il n'a faite qu'à soi; pardon et promesse dans la solitude ou l'isolement demeurent irréels et ne peuvent avoir d'autre sens que celui d'un rôle que l'on joue pour soi.

Ces facultés correspondent très nettement à la condition humaine de pluralité, leur jeu en politique fonde une série de principes directeurs diamétralement différents des normes « morales » inhérentes à la notion platonicienne de gouvernement. Car chez platon l'exercice du gouvernement, dont la légitimité repose sur la domination du moi, fixe ses principes directeurs - qui justifient et limitent en même temps le pouvoir sur autrui - d'une relation établie entre moi et moi-même, si bien que le juste et l'injuste dans les relations avec autrui sont déterminés par des attitudes envers le moi: pour finir on se représente l'ensemble du domaine public à l'image de « l'homme agrandi », du bon ordre rétabli entre les facultés individuelles de l'esprit, de l'âme et du corps. D'un autre côté, le code moral auquel donnent lieu les facultés de pardon et de promesse repose sur des expériences que nul ne peut faire dans la solitude et qui se fondent entièrement au contraire sur la présence d'autrui. Et de même que l'étendue et les modalités de la souveraineté sur soi justifient et déterminent la souveraineté sur autrui - comme on se gouverne, on gouverne

~~ne se défend que des nouveautés. C'est aussi Calvin au moment de mourir qui écrit : «Le vous prie de ne changer rien ni innover – on demande souvent nouveauté – non pas que je désire pour moi par ambition que le mien demeure [...] mais parce que tous changements sont dangereux et quelquefois nuisent».~~
 Et Loys Le Roy de son côté conseille : «comme donc toutes nouvelettez en l'estat public soient à fuir».

C'est que la modernité est tout autre chose qu'une quête de la nouveauté. Cette culture de la répétition pouvait ne rechercher ni des thèmes nouveaux ni même un renouvellement de ces thèmes si souvent repris dans ce moment d'instabilité et d'anxiété de la fin du XVI^e siècle qui tente de fixer l'image de tout un passé culturel. En fait, c'est l'acte de répétition lui-même qui infléchit ce imaginaire collectif, le métamorphose. Montaigne, à nouveau, nous signale ces «irrégularités» que crée d'une œuvre à l'autre, d'un modèle à son imitation l'exercice de la répétition : «la dissimilitude s'ingère d'elle-même en nos ouvrages ; nul art peut arriver à la similitude». Il signale subtilement le passage d'une culture de la répétition à une pratique de la différence qui signera l'audace de la modernité : «la ressemblance ne fait pas tant un comme la différence fait».

L'esthétique baroque de cette fin de siècle ne recourt pas à une nouveauté des thèmes : le phénix, la bulle, l'eau fuyante, et même la métamorphose appartiennent au passé culturel. Déplacement subtil plutôt dans l'art de l'imitation par où s'introduit la différence, «s'ingère la dissimilitude», cette esthétique remodèle le sens des thèmes, le sens des mots. C'est à une modification des formes et non à un changement des thèmes qu'elle nous donne d'assister.

Art du mouvement, après des siècles de discrédit sur la «mutabilité» du monde contingent, le baroque est aussi un art en mouvement, et lui-même moment instable dans la durée. moment du passage d'une esthétique de l'emprunt, monde clos sur lui-même, à un univers qui s'ouvre à la différence, à la pluralisation des formes possibles à l'infini. Il semble que l'on assiste à la fin du privilège de l'Un au bénéfice du multiple, puisque désormais «l'homme, en tout et par tout, n'est que rapiècement et bigarrure». Pour le moderne Pascal, «le moindre mouvement importe à toute la nature ; la mer entière change pour une pierre»¹⁰.

Moment difficile à saisir puisqu'il n'est jamais ni commencement ni fin, amorce d'inflexion plus que rupture, le baroque est un art tout entier impliqué dans le temps. C'est un art qui tout entier lui aussi implique le temps, implique un infléchissement des mots, des thèmes qui servaient à cerner une «idée de

temps», mais également de l'organisation des œuvres dans lesquelles ce temps, implicitement, trouvait une forme.

L'analyse des structures dramatiques instables du tragique shakespearien, contemporaines des infléchissements baroques, révèle un mouvement du temps à l'œuvre dans les formes multiples que vont prendre les tragédies, tant au sein de chacune d'elle que dans la séquence qu'elles dessinent par leur succession. Leur instabilité même indique en chacune une possible expérimentation tragique dans laquelle se perçoit l'infléchissement d'une perception tragique du temps vers l'intuition d'un temps moderne, un temps libéré du discrédit qui avait longtemps pesé sur toute contenance, un temps laissé libre désormais pour l'initiative et l'exploration d'une différence.

Si la modernité, comme la définit Baudelaire, c'est «le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»¹¹, l'analyse des formes, des thèmes, des termes liés au transitoire, au fugitif, au contingent, à l'éternel aussi et à l'immuable, pourrait livrer un sens sur l'héritage de la modernité, mais aussi, peut-être, sur la modernité d'un recours au tragique.

Shakespeare aimait à jouer de la métaphore «le monde est un théâtre», même lorsqu'il la met à distance en la prêtant au «malcontent» mélancolique, au moraliste Jaques, dans *Comme il vous plaira* : «Le monde est un théâtre, / Et tous, hommes et femmes, n'y sont que des acteurs. / Ils ont leurs sorties, leurs entrées, / Et chacun dans sa vie a plusieurs rôles à jouer / Dans un drame en sept actes». Pourtant, lorsque l'évêque Richard Hall, dans ses «méditations», la reprend encore à la lettre – «Ce monde est un théâtre ; tout homme y est acteur et y joue son rôle soit dans une comédie soit dans une tragédie»¹² –, ce n'est pas en écho à Shakespeare, encore moins pour renvoyer à une expérience réelle du théâtre, mais pour citer Epictète¹³. Cette métaphore, qui a fait l'objet de si constants recours depuis sa formulation la plus explicite chez les Stoïciens jusqu'à ses résurgences les plus diffuses chez les prédicateurs du XVII^e siècle, aurait pu souligner une perception dramatique du temps, de la relation de l'être au monde dans le temps. Paradoxalement, dans sa forme rhétorique, telle qu'elle est utilisée par les philosophes et les prédicateurs, la métaphore, loin de véhiculer une idée mobile du monde et du temps, au contraire en donne la version la plus statique. Rares au contraire ont été dans l'histoire les époques qui ont vu mettre en œuvre dans la *praxis* du théâtre sa dimension dynamique qui, par elle-même, risquait de prêter une dangereuse actualité à des représentations temporelles, mythiques ou historiques dans lesquelles pouvait cristalliser une perception intuitive de temps nouveaux.

Ainsi, dans l'Europe encore médiévale mais où se préparent les «temps modernes», le théâtre religieux des XIV^e et XV^e siècles ne sortira des églises pour

GISELE VENET, TEMPS & VISION TRAGIQUES



occuper littéralement la «place publique» que sous étroite surveillance cléricale. Des législations restrictives ou tracassières, de surcroît, tenteront tout au long des XVI^e et XVII^e siècles de contrôler toutes les formes publiques, profanes ou religieuses, de représentations, jusqu'à entraîner, dès 1642, la fermeture des théâtres en Angleterre, par les Parlementaires puritains¹⁴.

La réapparition au XVI^e siècle de la «métaphore tragique» sous les formes multiples de la tragédie anglaise, sur des scènes de théâtre qui elles-mêmes se multiplient, de ce point de vue est exemplaire. C'est par l'histoire nationale qu'elle accède à la forme de la tragédie et, dans ses formes les plus élaborées, marque la fin d'une conception de l'histoire hostile ou indifférente à l'initiative singulière, la fin d'une conception dans laquelle s'était figée l'idéologie d'un monde clos, d'un monde sans devenir. Il a fallu, semble-t-il, le relief temporel de l'œuvre dramatique, en particulier le relief chaotique des temporalités tragiques qui voient l'inscription d'un événement tragique perçu comme accidentel dans l'apparente continuité d'une histoire nécessaire puisque déjà arrivée, pour que se traduise, se métaphorise au sens plein du terme, dans une forme elle-même dynamique, une nouvelle perception du temps.

Que cette mutation d'une sensibilité au temps et à l'histoire se soit exprimée presque exclusivement par cette médiation esthétique particulière qu'est la tragédie – une tragédie mise en scène et non seulement narrée – dit assez l'importance qu'il faut accorder à l'analyse des diverses structures temporelles des tragédies élisabéthaines. Dans les convulsions et les polémiques qui agitent le siècle baroque, la métaphore rhétorique – le monde est un théâtre – continuera en effet d'illustrer sereinement tous les écrits, à quelque genre qu'ils appartiennent. Mais seule la métaphore tragique réussira à matérialiser dans des structures dramatiques qui sont autant d'options sur le temps ce que l'exubérance polémique à la fois veut cacher et dénonce : la modification d'une relation à l'histoire, et à travers cette modification, la perception d'une relation nouvelle au temps.

De l'iconographie quasi sacrée de *Richard II*, tragédie du «roi en majesté», aux tempêtes iconoclastes du *Roi Lear*, du déterminisme satanique de *Richard III* aux ricanements ambigus des sorcières dans *Macbeth*, du graphisme statique de *Tamerlan* à la mobilité baroque d'*Antoine et Cléopâtre*, l'itinéraire n'est pas indifférent. Indissociable à plus d'un titre d'une histoire nationale et souvent impliqué dans cette histoire, le tragique anglais des XVI^e et XVII^e siècles aura finalement contraint à coïncider dans l'espace exigü de la scène et dans la durée limitée de l'œuvre deux «temps» auxquels cette coïncidence momentanée prête une dynamique déterminante, un temps orienté, originellement perçu comme dominé par la Providence, sorte de version officielle du temps ; mais aussi, vécue comme une transgression de l'ordre du temps, une durée plus individuelle, celle d'un parcours tragique singulier.

Les structures des tragédies mettent en évidence non seulement l'existence d'un conflit de temporalités entre temps providentiel et destinées individuelles, mais aussi une évolution significative des modalités de ce conflit. Elles pourraient se situer à l'opposé du consensus que semblent perpétuer les grands écrits historiques ou la prédication officielle tard dans le XVII^e siècle, de l'*Histoire du Monde* de Sir Walter Raleigh, publiée en 1614, à l'*Histoire Universelle* de Bossuet commencée en 1670. Se situant à l'écart des polémiques dangereuses ou trop théoriques, les diverses expérimentations esthétiques que sont les tragédies apparaissent dès lors comme autant d'expériences existentielles d'une temporalité nouvelle que l'histoire officielle ne pouvait ou ne voulait intégrer – celle d'une durée individuelle autonome venue buter, se meurtrir contre les obstacles de la temporalité providentielle, se connaître aussi comme dangereusement contingente, comme misérablement séparée, durcie dont Pascal dira l'irréparable dérégulation, mais durcie dans laquelle du moins, sous le masque de la transgression tragique, s'explore une liberté.

En l'absence de toute théorisation contemporaine sur le temps, de toute mise à distance réflexive, il semble bien qu'un obscur pressentiment de ce qu'allait être le temps de notre modernité ait trouvé dans la praxis unique de la tragédie anglaise un lieu d'expérimentation privilégiée préparatoire à une conceptualisation plus tardive. C'est que le temps, dimension essentielle dans laquelle se déploie toute œuvre esthétique, lorsqu'il s'agit de l'œuvre dramatique se donne comme compositante médiatrice indissociable de la médiation elle-même. Non seulement comme illustration d'un «temps humain» où se dessineraient les rapports de la conception d'un temps extérieur à l'œuvre et de sa formulation temporelle dans l'œuvre¹⁵, projection en épure pour ainsi dire d'une figure du temps ; mais aussi comme forme même de ce temps que les contraintes à la fois spatiales et temporelles du jeu scénique extériorisent dans son inéductibilité, sa résistance de donnée première, son pouvoir de réfléchissement quand l'expérience ne peut être perçue réflexivement.

Il y a donc double mouvement, du «temps humain» vers le temps de l'œuvre mais aussi du temps de l'œuvre vers le «temps humain». Comme si une conscience du temps s'incarnait dans les œuvres dramatiques des XVI^e et XVII^e siècles dans la mesure même où une prise de conscience du temps permettait à ces œuvres d'être. Tout comme dans ces œuvres une conscience du temps s'explorait, s'affirmait dans le temps objectif de la représentation. Le masque d'une temporalité fictive, celle de l'œuvre, démasque un vécu temporel par une médiation irremplaçable, à la fois opaque et transparente, la médiation du temps tragique. Ce temps n'est pas mouvement neutre d'un début vers une fin, simple illustration temporelle de l'action tragique, mais par la forme même qu'il imprime à cette action il la structure, il en permet l'interprétation, il en livre peut-être le sens.

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

22 janvier 2014

Atelier de transmission : L'atelier est mené par Maxime avec Melody et Siegrid. Ils travaillent sur la scène de Lennox après le banquet à l'acte III. Très vite, ils en viennent à discuter de l'intérêt de cette scène et de sa place dans l'action. Melody, qui vient très souvent aux ateliers de transmission, a progressé selon Maxime, ne serait-ce que dans sa diction. Cet atelier montre bien à quel point l'atelier de transmission est un lieu de partage : il est utile non

seulement aux acteurs mais donne aussi de véritables outils de compréhension du texte et des outils de jeu aux participants.

Répétition :

La nouvelle traduction d'*Othello* pour le Théâtre Permanent est prête. Notes sur la représentation de la veille. Italienne de l'acte I. Reprise de l'acte V.

Représentation : 109 personnes

Chronique du hall : Encore une fois, c'est l'effervescence dans le hall pour organiser la répartition du public entre public intra-dispositif et public extra-dispositif. Une classe est présente ce soir et la responsable du groupe attend ses dernières élèves pour leur donner leur place jusqu'à 19h55.

Chronique de la représentation :

Plus je vois le spectacle dans le nouveau dispositif d'arène, plus je me dis que Gwenaël Morin a ici vraiment réussi à trouver le moyen pour que cette pièce spectaculaire de Shakespeare ne devienne pas un produit de consommation, ne devienne pas spectacle.

Assis dans l'arène blanche, on se croirait plutôt pris dans un livre grandeur nature. Vous savez, ces livres intitulés « Le livre dont vous êtes le héros ». Ici, pas de héros, mais le public partage tout de même ce moment avec les acteurs. A l'acte II, lors de la sortie de Macduff de la chambre de Duncan, révélant l'assassinat, la réplique de Macduff porte de plus en plus loin : « Debout ! Debout ! Qu'on sonne le tocsin ! Meurtre et trahison ! Banquo et Donalbain, Malcolm, debout ! Secouez-vous, défaites-vous du sommeil douillet ! Quittez cette parodie de la mort et regardez la vraie mort en face ! Vite, vite ! Levez-vous et allez contempler l'image du jugement dernier ! Malcolm, Banquo ! Levez-vous comme de vos tombeaux et marchez comme des zombies pour vous accorder à cette horreur ! ». Lors des premiers « debout » on sent que l'adresse de ses paroles n'outrepasse pas le cadre de la question. Elles sont adressées à Malcolm, Banquo et Donalbain. Puis peu à peu, le public sent que c'est à lui qu'on s'adresse, et le public se lève. Dès lors, pas de réaction à la réplique « Allons couvrir nos frêles nudités qui souffrent d'être ainsi exposées », parce que le public ne regarde pas en riant la cour à peine éveillée qui a accouru, il fait partie de la cour.

Chronique du public:

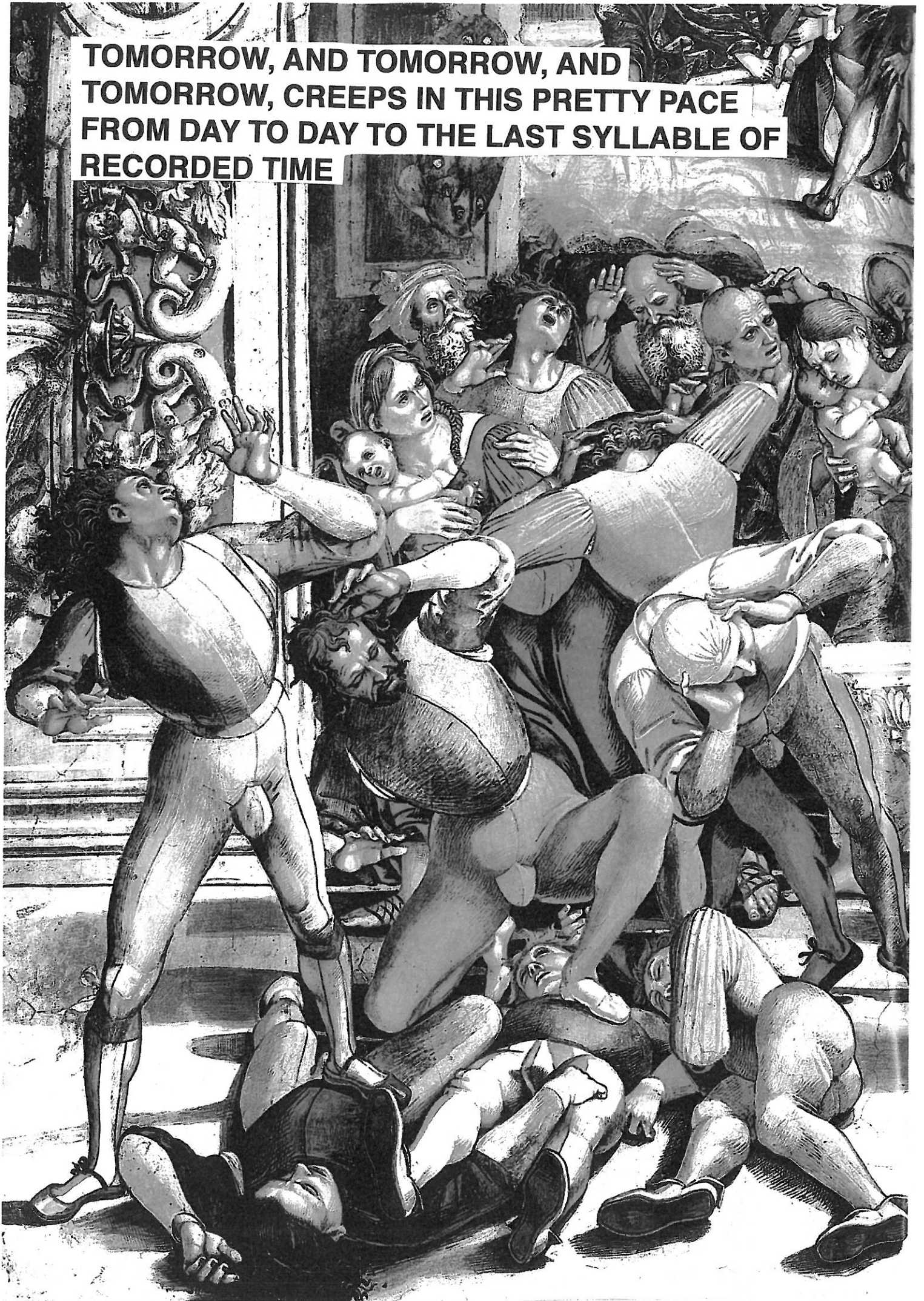
Ce soir, le public est particulièrement réactif, sans doute du fait du groupe scolaire qui est présent. Il constitue un particulièrement bon appui pour les acteurs.

Camille Houry

Le Théâtre Permanent reçoit le soutien de la ville de Lyon, du Ministère de la Culture/DRAC Rhône Alpes et de la Région Rhône Alpes.

Illustrations (selon ordre d'apparition) : couverture : Titan/Cronos dévorant ses enfants, anonyme. Guido Reni, Massacre des innocents. Photo : tchadonline.com. Cornelis Van Harleem, Massacre des innocents. Pierre-Paul Rubens, massacre des innocents. Luca Signorelli, Apocalypse.

**TOMORROW, AND TOMORROW, AND
TOMORROW, CREEPS IN THIS PRETTY PACE
FROM DAY TO DAY TO THE LAST SYLLABLE OF
RECORDED TIME**



Demain, et demain, et demain à petits pas se traîne, jour après jour, jusqu'à la dernière page du registre du Temps