

DENIS GUÉNOUN

RELATION

(Entre théâtre et philosophie)

1997

NOTE (2025)

Cet écrit a été rédigé pour valoir comme « texte de synthèse » lors de ma candidature à l'Habilitation à diriger des recherches (Université de Paris X – Nanterre, janvier 1997), devant un jury composé de Robert Abirached¹, Étienne Balibar, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe², Jean-Louis Martinelli³, et Jean-Pierre Sarrazac. Il a été publié peu après (1997) par les Cahiers de l'Égaré⁴. Le texte de l'édition originale est ici fidèlement reproduit. Des indications complémentaires plus récentes sont signalées en notes, entre crochets.

¹ Qui avait accepté de parrainer cette « habilitation ». Il avait, comme on peut voir, soigneusement équilibré la composition du jury entre théâtre et philosophie.

² Président du jury.

³ Personnalité invitée. Alors directeur du Théâtre National de Strasbourg.

⁴ Un second tirage a été effectué par l'éditeur en 2004.

à Thomas Dommange

« Je balançai entre la Sorbonne et la Comédie »

Diderot

Les vingt-cinq années de vie professionnelle¹ dont je suis invité à dégager l'unité, ou le sens, se présentent au regard comme traversées par une coupure, ou habitées par une indécision, que le temps n'a pas su réduire : entre des travaux de théâtre, et de philosophie. On peut y voir, apparemment, non pas une vie, mais deux : vie d'acteur, de metteur en scène, d'auteur, de directeur, d'une part, et vie de professeur de l'autre côté. Ces deux existences ne se côtoient pas dans un temps commun, mais divisent le parcours en séquences : époques de théâtre professionnel, époques de travail universitaire. De sorte que la question du sens ou de l'unité est ici, en effet, vitale : toute vie s'inquiète sans doute de son sens et de son unité, à tout moment, sans trêve. Mais celle-ci, au moins pour qui la porte, appelle assurément l'interrogation.

La question se pose donc comme celle de l'éventuelle unité, et du sens de la relation possible, entre théâtre et philosophie. Or, cette affaire prend aujourd'hui un tour d'actualité. Il n'est que de regarder les scènes, et les arrières-scènes – françaises, par exemple – pour constater que nombreux (de plus en plus nombreux ?) sont ceux qui viennent aux professions théâtrales après une formation philosophique. Souvent acquise dans un autre but que d'en arriver là : pour devenir philosophe, par exemple. Comme si le théâtre s'embusquait à un détour du chemin de pensée pour lancer son appel pressant, nouvel avatar de la vocation. Quant aux philosophes restés fidèles au métier, ils multiplient leur interventions autour des scènes, parfois dessus, et il n'est pas rare qu'à défaut de penser le théâtre ou d'en produire une théorie, ce qui ne se trouve guère, ils introduisent dans leur discours nombre de catégories formées à partir du lexique théâtral². La question du lien, elle-même, les occupe³. Et cette actualité nous

¹ 1971-1996.

² Cf. sur ce point J. Rancière, « La scène du texte », in *Politique et philosophie dans l'œuvre de Louis Althusser*, dir. S. Lazarus, PUF, 1993.

³ J. Taminioux, *Le théâtre des philosophes*, Millon. La référence donnée par P. Ricoeur à un essai de G. Fessard intitulé « Théâtre et philosophie » (in *La critique et la conviction*, Calmann-Lévy, 1995, p. 42) est inexacte : ce texte, publié en préface à une pièce de G. Marcel, *La soif* (Desclée de Brouwer 1938), s'intitule « Théâtre et mystère » (merci à Francis Guibal d'en avoir retrouvé la piste). La Société française de philosophie a publié sous le titre « Théâtre et philosophie » un compte-rendu de sa séance du 22/11/86, dont les invités étaient E. de Fontenay et B. Sobel (*Bull. de la Soc. Fr. de Ph.*, 1987-1, Armand Colin, 1987.)

rappelle, bien sûr, que la relation problématique des deux activités est très ancienne.

Or, à l'opposé de ce que pourrait suggérer ce contexte, je ne tenterai pas ici d'élaborer, sur le mode spéculatif, une pensée de ce face-à-face, ou de cette circulation. La raison est ici précisément philosophique. Poser, dans la forme de la dissertation, le problème du rapport entre théâtre et philosophie conduit à mes yeux, inexorablement, à traiter le théâtre et la philosophie comme des essences, à chercher de chacun d'eux l'identité première, afin de constituer le système de leur articulation, au mieux sous la forme d'un petit drame conceptuel à deux personnages. Or, s'il est une chose que cette vie, même double, m'apprend, c'est que le théâtre et la philosophie ne sont ni des essences, ni des identités, ni des personnes. Si le système métaphysique de leur unité existe, je l'ignore. Au vrai, je le refuse : philosophiquement, et théâtralement peut-être aussi, on le verra, j'ai été conduit à me soucier plutôt des devenir que des identifications. Je souhaite donc plutôt soumettre à l'examen les données concrètes qui m'ont conduit à privilégier une activité ou l'autre, à préférer l'une à l'autre quand les deux possibilités paraissaient ouvertes, bref, suivre comme ligne de pensée le fil biographique, raisonné autant qu'il se peut. Pour tenter de dégager, en chaque point choisi du processus, les alternatives, les interactions, et, si j'en suis capable et si la chose le mérite, le sens ou la portée, qui me dépassent de beaucoup, des événements survenus. Ce n'est pas affaire de tempérament : par tempérament, j'ai plutôt la tête dialectique. Je ne synthétise que trop. C'est un choix de pensée : j'en tiens pour une philosophie de l'immanence. Au sens de Deleuze, qui écrit : « On dira de la pure immanence qu'elle est une vie, et rien d'autre. Elle n'est pas immanence à la vie, mais [...] une vie. Une vie est l'immanence de l'immanence, l'immanence absolue. »⁴ Je tenterai donc, avec application, de ne pas traiter le théâtre et la philosophie comme des idées transcendantes, mais comme des moments ou des fonctions d'une pratique active, dans une vie : celle-ci.

Or, la première (et sans doute la seule) observation d'ensemble que je voudrais livrer, par survol de cette route et avant de m'arrêter à quelques-unes de ses étapes, est que si théâtre et philosophie ne m'ont, tous deux, jamais lâché, ç'aura été à la manière de deux rivales jalouses : la faveur donnée à chacune imposant que l'autre fût délaissée. Je ne fis choix du métier de théâtre qu'en

⁴ « L'immanence : une vie... », in *Philosophie*, n° 47, Ed. de Minuit, sept. 1995, p. 4. [Cf. *Deux régimes de fous*, Minuit 2003, pp. 359 et suiv.]

décidant d'abandonner, définitivement pensais-je, l'enseignement philosophique (plus profondément encore, pendant cette longue période de vie théâtrale, je m'écartai de la pratique philosophique : lecture des philosophes ou écriture de textes). Et le moment où je revins prendre place, par décision et par chance, à l'Université parmi les professeurs de philosophie fut exactement celui où je me reculai, d'un pas en arrière brusque et violent, du métier du théâtre (et même de la vie théâtrale : assiduité aux spectacles, écriture, ou mises en scènes occasionnelles, qui eussent été possibles). Bref, entre théâtre et philosophie, la première articulation observable fut celle d'une exclusion.

La tentation est grande de rapprocher (par le goût de systématisation que j'évoquais à l'instant) cette remarque de l'histoire des grands ancêtres : Platon, dont la carrière philosophique ne prit d'élan, dit-on, que grâce à son abandon de la tragédie, ou Diderot qui donna forme à ses meilleurs essais seulement après avoir renoncé au théâtre : « C'est que n'ayant pas obtenu le succès que je m'étais promis, et ne me flattant pas de faire beaucoup mieux, je me dégoûtai d'une carrière pour laquelle je ne me crus pas assez de talent. »⁵ Nous pourrions incliner à ne voir là qu'un effet de ce différend persistant qui marque l'histoire des liens entre théâtre et philosophie : de la condamnation fervente de Platon à celle de Rousseau (qui préalablement avait écrit, lui aussi, pièces et opéras) ; de la mise à l'écart abrupte et sans appel par Aristote de l'*opsis* – de cette visibilité, mise en œuvre spectaculaire, que nous appellerions aujourd'hui mise en scène, c'est à dire de la théâtralité même comme irréductible à la seule poésie du texte – qu'Aristote déclare « étrangère à l'art » (*ateknotaton*), car « la tragédie réalise sa finalité même sans concours⁶ et sans acteurs »⁷, jusqu'au « désintéressement » de Mallarmé⁸, ou aux emportements de Nietzsche qui ne voit souvent dans la comédie que mensonge et tromperie⁹, après avoir valorisé la tragédie pour son antagonisme radical avec la vision et le legs de Socrate¹⁰ ; sans oublier la violence déployée par les hommes de théâtre à l'endroit des philosophes, Aristophane en premier bien sûr, mais aussi les comiques des XVII^e et XVIII^e

⁵ *Paradoxe sur le comédien*, in *Diderot et le théâtre, I, l'Acteur*, prés. A. Ménil, Agora-Pocket 1995, p. 110.

⁶ Ce qui signifie : sans représentation scénique.

⁷ *Poétique*, 1450 b 17-19, trad. Dupont-Roc et Lallot, Seuil, 1980.

⁸ « Crayonné au théâtre », in *Œuvres complètes*, Gallimard-La Pléiade, 1989, p. 297. Cf. aussi p. 335, 344.

⁹ Par ex. *Aurore*, § 29, 265, 324, 418, *Humain trop humain*, I, § 51, 160, 176, II, 1^{ère} partie § 24, 393, 2^{ème} partie § 58, 117, *Gai savoir*, § 30, 86, et le très ambigu et complexe § 361, etc. D'autres références semblent assurément inverser le point de vue.

¹⁰ In *La naissance de la tragédie*, § 14 et suiv.

siècles, Molière¹¹, Regnard¹², Destouches¹³, Palissot¹⁴ ; en passant par l'impuissance apparente des philosophes à produire jamais une œuvre théâtrale d'importance (non sans s'y être essayés : Diderot, Voltaire – ô combien –, Rousseau, – les exemples de Sartre, voire de Badiou, étant trop proches pour qu'on puisse en mesurer la portée) et, tout autant, celle des hommes de théâtre à faire œuvre de philosophie : ainsi qu'en témoignent, sur le mode de la grandeur, l'*Empédocle* de Hölderlin par son impossibilité tragique, son inachèvement absolu, mais aussi le *Faust* de Goethe, poème du renoncement à la philosophie – bref, on n'en finirait pas d'énumérer les signes d'une apparente rupture, voire d'une hostilité foncière, entre les entreprises de l'homme de théâtre et du philosophe. Et, dans une mesure plus modeste, il est vrai que, malgré ma double appartenance, ou à cause d'elle, je n'ai jamais été tenté par aucun théâtre philosophique, ni par la production systématique d'aucune philosophie du théâtre – et, à supposer que¹⁵ j'y cède ici ou là, c'est encore depuis la position d'un qui s'est éloigné des planches.

Mais je n'entends pas me livrer à cette reprise systématique d'une dispute qui traverserait les temps et les histoires. Beaucoup d'autres faits, plus discrets et d'une portée parfois plus profonde, peuvent venir infléchir le constat. Cette énumération ne prétend qu'à faire remarquer ceci : dans une vue d'ensemble, la relation théâtre-philosophie se laisse mal penser sur le mode de la fusion, de la complémentarité, de la convergence, du syncrétisme, de la composition – jamais leur articulation ne s'offre paisiblement à une *synthèse*. Rien ne s'est jamais proposé à moi comme une activité synthétiquement théâtrale et philosophique. Le théâtral et le philosophique inscrivent plutôt, dans cette vie et donc dans les pages qui suivent, le tracé d'une division, d'un écart, d'une tension divergente. Si synthèse il devait y avoir, elle serait d'allure « disjonctive »¹⁶. Et pourtant : l'un et l'autre, tout au long de ces années intenses, *ne m'ont jamais lâché*. Les pages que voici tentent d'éclairer le paradoxe de cette contradiction, et de cette capture.

¹¹ *Le Mariage forcé*, sc. IV ; *Les Femmes savantes*, I, 1, 2 ; II, 7 ; III, 2, 4 ; IV, 2 ; V, 2.

¹² *Démocrite amoureux* (1700), in *Œuvres de J.-F. Regnard suivies des œuvres choisies de N. Destouches*, Ledentu, Paris, 1836, p. 227 sq.

¹³ *Le philosophe marié*, (1727), *ibid.*, p. 626 sq.

¹⁴ *Les Philosophes* (1760), in *Théâtre du XVIII^e siècle II*, 1974, Gallimard - La Pléiade, p. 143 sq.

¹⁵ Dans *L'exhibition des mots*, Ed. de l'Aube 1992, *Lettre au directeur du théâtre*, Les Cahiers de l'Égaré 1996, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, 1997.

¹⁶ Cf. G. Deleuze, par ex. *Logique du sens*, Minuit 1969, p. 203-207.

1. POLITIQUE

L'acte de naissance de ma vie théâtrale professionnelle peut être précisément daté du début de l'année 1971, avec l'invitation qui me fut adressée par Robert Gironès de participer activement à un spectacle qu'il préparait pour ce qu'on commençait à peine d'appeler le festival *off* d'Avignon. Or, cette invitation s'adressait à un philosophe. Gironès, ouvertement influencé par la position de Jean Jourdeuil auprès de Jean-Pierre Vincent, et à travers eux par un certain modèle germanique du travail de mise en scène, cherchait un *dramaturge*. Nous nous connaissions depuis peu. Lui, jeune comédien extrêmement talentueux, sortait à peine de l'école du Théâtre National de Strasbourg. Il voyait en moi un jeune professeur de philosophie, plutôt passionné de théâtre, décidément marxiste, et assez informé des débats intellectuels du moment. Il me demanda donc de l'aider à concevoir ce qui devait devenir *Playa Giron 61*, adaptation scénique d'interviews de miliciens anti-castristes, capturés pas les révolutionnaires cubains après l'attaque dite de la Baie des Cochons¹. Au fil des jours, la collaboration devint de plus en plus étroite, et il me proposa, quelques semaines avant la présentation avignonnaise, de cosigner avec lui le spectacle. Ce dont je fus, et reste encore si j'en mesure les conséquences, éberlué².

(Pour ce qui est de la « passion pour le théâtre » qui conditionnait l'intérêt que quant à moi je prenais à cette rencontre, il serait difficile d'en chercher la provenance sans plonger dans les profondeurs de l'origine : je ne le ferai pas ici. J'indique simplement qu'elle était ancienne, éclairée des splendeurs de l'enfance, et que depuis l'âge de onze ans elle avait nourri un projet fermement affirmé de devenir acteur. J'étais certain, avec la gravité tranchante des adolescents, que ce serait mon histoire, mon affaire – mon métier. Non que je fusse particulièrement

¹ L'idée, ainsi que le matériau, venaient de Gaston Jung, qui avait signé quelques mois plus tôt une réalisation sur le même thème, *Les prisonniers de la Baie des Cochons*, (Théâtre des Drapiers de Strasbourg, automne 1970), à laquelle Gironès participait comme comédien. C'est par ce spectacle, dont je fus un spectateur assidu, que nous avons fait connaissance.

² *Playa Giron 61*, interrogatoires cubains réalisés en spectacle par R. Gironès et D. Guénoun, Avignon, parc des expositions de Champfleury, juillet 1971.

doué pour les clowneries et les facéties, comme devait l'être, avec une sorte de génie précoce, Michèle Goddet que j'allais connaître plus tard. Mon goût du théâtre était un goût du texte. J'avais l'amour du phrasé, de la prosodie. Je lisais les poètes, l'alexandrin m'envoûtait, je faisais chanter la syntaxe classique devant de petits cénacles familiaux admiratifs. J'étais premier en *récitation*. Il faut dire que la langue était alors un bien collectif jalousement choyé : chez ces francophones de fraîche date³, instituteurs en grand nombre, qui m'entouraient, le français était un trésor fabuleux, une téléologie quotidienne. La Fontaine, Hugo, Ronsard furent mes initiateurs.)

J'entrai donc au théâtre par la philosophie. La fonction de dramaturge, on s'en souvient, consistait à éclairer la lanterne du metteur en scène et des comédiens sur les questions historiques, politiques et intellectuelles soulevées par le travail. En l'occurrence, elles étaient aiguës : du fait du thème, et du texte. Il se trouva que je savais l'espagnol. Nous retraduisîmes ensemble les minutes de cette sorte de tribunal populaire dont les séances avaient été télévisées en direct, pour toute la population de l'île, par des castristes alors très inventifs. Nous débattions beaucoup de politique, mais d'esthétique aussi : il n'est pas inutile de signaler que la mise en scène, grâce à Gironès, fut d'une grande inventivité formelle ; burlesque, baroque, à des années-lumière de tout naturalisme historique, tenant plus des facéties réglées de la Feks⁴ que des canons du théâtre politique. J'approuvai le metteur en scène de glisser sur cette pente, qui convenait à mes convictions modernistes – et à mon goût du comique. Du coup, il se lâchait : puisque le théoricien cautionnait ses débridements. Le résultat fut jugé prometteur.

Pour expliquer cette entrée au théâtre, il me faut donc dire, brièvement, pourquoi je me trouvais alors à faire de la philosophie. Car je n'avais pas suivi les études normales dans cette matière : après le baccalauréat (mathématiques), j'avais choisi les Lettres, cheminant jusqu'à la maîtrise et au Capes. J'étais donc professeur de français lorsque, à l'automne 1969, sur une suggestion audacieuse de Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, et avec leur aide, je me lançai passionnément dans la préparation de l'agrégation de philosophie, à laquelle l'été venu je fus déclaré admis, tout de go. Mais pourquoi cette bifurcation – en dehors d'un certain goût du pied de nez aux usages, qu'à l'évidence nous

³ Juifs d'Algérie. Cf. D.G., « Un sémite », *Les Temps Modernes* n° 562, mai 1993. [Cf. *Un sémite*, éd. Circé, 2003.]

⁴ Sur la « Fabrique de l'acteur excentrique », cf. M. Verdone et B. Amengual, *La Feks*, in *Premier plan* n° 54, Serdoc (Lyon), avril 1970.

partagions tous trois ? Qu'avais-je à faire de la philosophie ? Mon goût de la discipline, et la culture que peu à peu j'y avais acquise durant mes années littéraires, procédait, sans aucun doute, de la politique. J'étais militant, comme beaucoup d'autres, et aussi un peu par fidélité : mon père avait choisi l'engagement communiste, et l'avait payé d'un certain prix⁵. J'étais venu à la philosophie parce qu'un marxiste se devait de lire Marx et Lénine. Surtout, je m'y étais attaché (avec un plaisir immense) en dévorant, dès leur parution, les livres et articles de Louis Althusser. Althusser fut mon maître à distance : je ne l'ai jamais rencontré. Je ne savais de lui que ce qu'il en disait dans ses préfaces. Mais *Pour Marx* et *Lire le Capital* furent, à vingt ans, mon école du concept, à quoi se mêlait une fervente jubilation littéraire : je découvrais l'élégance, la noblesse, la clarté retorse d'une exposition de pensée. Je ne me suis jamais défait de cette admiration.

La motivation politique se fondit bientôt avec l'agitation intellectuelle de ces années, qui furent d'abord pour moi celles des controverses littéraires, de la polémique Barthes-Picard, de l'irruption du modèle linguistique dans l'analyse des textes⁶. Puis, sans tarder, celles des *Écrits* de Lacan et des trois coups de maître de Derrida⁷. J'interprétais tous ces conflits selon une grille politique. Mais le politique ne manquait pas d'air. Le nouveau était révolutionnaire, par essence. Les avancées théoriques annonçaient une reconfiguration du marxisme. Derrida me paraissait fourbir de nouvelles armes pour l'assaut contre la métaphysique, permettant de pousser l'attaque plus avant, plus profond. De cette charge, le marxisme devait être solidaire, quand bien même il s'en trouverait bousculé⁸.

⁵ Cf. D.G., *Un sémite*, *op. cit.*

⁶ Je produisis alors quelques articles qu'elles inspirèrent : « Sur les tâches de la critique », *La Pensée*, n°139, juin 1968 ; « A propos de l'analyse structurale des récits », *La Nouvelle Critique*, spécial Colloque de Cluny 1968, (*Linguistique et littérature*), s.d. ; « Les fonctions narratives dans *Les Grands cimetières sous la lune* », décade Georges Bernanos, Cerisy 1969, éd. Plon 1972 ; « Science et scientificité sur l'objet littéraire », Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 48^e année n°3, déc. 1969, « Le récit clandestin », *La Nouvelle Critique*, spécial 2^e colloque de Cluny 1970, (*Littérature et idéologies*), s.d. Il faut signaler, à propos de ce dernier volume, que la transcription des actes du colloque dont il témoigne a été abondamment falsifiée. Cf. J.-L. Houdebine, in *Promesse*, n°32, printemps 1972, p. 19, et Ph. Forest, *Histoire de Tel Quel*, Seuil, 1995, dont l'information sur cet épisode est incomplète. On y reviendra, ailleurs. [Cf. « Écrits théoriques de jeunesse », sur le site <http://denisguenoun.org>. Tous les écrits publiés sur ce site, en accès libre, se trouvent en utilisant l'onglet « recherche ».]

⁷ Lacan, *Écrits*, Seuil 1966. J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, (Le Seuil), *De la Grammatologie* (Minuit), *La voix et le phénomène* (PUF), tous trois en 1967.

⁸ Les mises au point de Derrida, de nombreuses années plus tard, dans *Spectres de Marx* montrent au moins que « nous » qui l'avions abordé dans cet esprit, *n'avions pas si mal lu* : « Une telle déconstruction eût été impossible et impensable dans un espace pré-marxiste. La déconstruction n'a jamais eu de sens et d'intérêt, à mes yeux au moins, que comme une radicalisation, c'est-à-dire aussi *dans la tradition* d'un certain marxisme, dans un certain

Bien qu'épris de rigueur, ou grâce à cela, j'aspirais à un marxisme totalement ouvert. Toute réserve dans la critique me semblait à bannir. C'est avec cet équipement que j'abordai le théâtre, et encourageai sans frein Gironès dans ses audaces. Comblé, au fond, par une certaine irrévérence à l'égard des codes agréés de la révolution.

Et je n'étais pas démuni. Derrida produisait, en termes délibérément théâtraux, une critique de la « clôture de la représentation ». La conviction qui devait m'animer dès lors était que les conventions de la scène, et bientôt la scène elle-même, valaient comme une sorte de matérialisation du métaphysique comme tel, qu'il fallait canonner sous tous les angles de feu. De cette conviction, comme on verra, je ne tirai les conséquences les plus nettes qu'un peu plus tard, avec l'Attroupement. Mais elle informait déjà mon discours, et mon ardeur à *passer au théâtre*. Car il faut dire pour compliquer, sinon compléter, le tableau, que si la motivation, la culture politiques dont j'étais imprégné nourrissaient sans la moindre équivoque la pensée que sur le moment je tentais d'appliquer au théâtre, et donc la pratique professionnelle qui pour moi s'ouvrait alors, le passage au théâtre investissait exactement la place que commençait de laisser libre un retrait du politique, auquel j'étais aveugle, consciemment au moins. Durant ces années qui commençaient (les années 70), j'allais parler abondamment de politique (au théâtre) – comme tant d'autres –, mais selon une modalité nouvelle : puisque ce fut précisément l'époque, où – comme tant d'autres – je cessai de faire de la politique. L'interruption me paraissait de conjoncture : je m'éloignais du parti communiste, et bien que mes sympathies allassent à l'extrême gauche, je n'y voyais pas de formation capable de répondre à mes espoirs. Mais la chose ne pouvait être que passagère. Du nouveau allait éclore, que je cherchais attentivement à reconnaître dans les mouvements sociaux fraîchement apparus, l'invention culturelle, les pratiques sans précédents. Ce nouveau devrait, par nécessité, trouver son expression politique dans une dynamique et des structures inédites. En attendant, je faisais du théâtre. Je cherchais, par et dans le théâtre, à contribuer à ce surgissement. Le théâtre trouvait son habitacle au lieu du politique provisoirement éclipsé⁹.

Mais la réalité, que je devais tarder à découvrir, était plutôt que le théâtre venait désormais se substituer au politique défaillant. Le théâtre se produisait

esprit du marxisme. Il y a eu cette radicalisation tentée du marxisme qui s'appelle la déconstruction [...] ». *Op. cit.*, Galilée 1993, p. 151.

⁹ Cf. D.G. « Années soixante », in *Avignon, une double identité, Autrement* série France n°1, juin 1990. [Cf. « Pour mémoire », in *Livraison et délivrance*, Belin 2009, pp. 37 et suiv.]

exactement au point du défaut de politique, au point où le politique faisait défaut. De sorte que la conjoncture de ces années fut paradoxale : le discours était celui du tout-politique, du politique saturant, alors même que le politique (celui qui nous occupait, le révolutionnaire) était en vérité entré dans la phase de son reflux. Le théâtre prit ainsi, à notre insu, la fonction d'un politique par substitution, et nous nous mîmes à faire du théâtre, moi comme beaucoup d'autres, avec toute la conviction, le dévouement, l'abnégation même – et quelques-unes des méthodes – que nous avons appris dans le militantisme qui s'éloignait. La vague du théâtre politique de ces années ne fut pas, comme on le croit souvent, l'expression d'une politique triomphante, expansive. Elle se produisit, au contraire, en raison exactement inverse de la tendance refluant du politique lui-même. Nous ne fîmes du théâtre politique que parce que la place du politique se vidait peu à peu. Et il nous servit, malgré notre sincérité, à nous voiler le regard sur la descente des eaux.

Ce pourquoi, peut-être, je cessai en fait de pratiquer la philosophie. L'ardeur philosophique, je l'ai dit, accompagnait pour moi l'exigence militante. Althusser nous avait appris que la philosophie servait à penser la division. Elle était dénuée d'objet (au sens, disait-il, où les sciences ont un objet) : elle n'avait pas à connaître d'une région du réel, ni à prétendre produire la synthèse de toutes les connaissances régionales. La philosophie avait pour fonction d'aviver au plan théorique la division irréductible de la pensée. Division entre matérialisme et idéalisme : entre amis de la terre et amis des Idées, entre métaphysique spéculative et parti-pris de la pratique, entre pensées de la réappropriation subjective et pensées des procès sans sujet. Ainsi se montrait son essence politique, si le politique est diviseur dans son principe. La philosophie était le geste répété d'inscription de l'écart, de la disjonction. Elle œuvrait au seul tracé des lignes de partage. C'était son apanage, sa tâche, son honneur. Et telle fut bien ma pratique philosophique dans ces années politiques d'avant le théâtre : pratique de l'analyse, de la séparation, de la rupture, et recherche des instruments de leur rigueur. L'action politique suscitait en moi un besoin de philosophie, quotidien, assoiffé. J'en lisais sans cesse, comme on se nourrit pour l'effort. Et avec plaisir : comme on peut se délecter, au milieu d'une journée de travail, d'une nourriture cependant utile. Je buvais du philosophique, par grandes gorgées intempérantes, pour militer au mieux.

Alors que les années-théâtre, même si je les abordai avec un équipement philosophique assez robuste, me virent consommer mes provisions de pensée,

plutôt que les refaire. Après deux hivers (1972 et 1973), où, selon le schéma que j'ai dit, je suspendis mon travail théâtral naissant pour retourner à l'enseignement philosophique (au lycée), et où donc je lus à nouveau beaucoup, et écrivis un peu, l'époque de la vie théâtrale professionnelle qui reprit bientôt fut un temps où je me vidai de mes acquis théoriques, où je les laissai vieillir, se frapper d'obsolescence, sans trop le voir, sans y penser. De sorte que la vie philosophique¹⁰, qui avait accompagné la politique dans son surgissement à l'orée de ce chemin d'adulte, suivit aussi bien la politique dans son retrait. Elle se replia, discrètement, sans crier gare.

¹⁰ Cf. J. Patočka : « le renouveau du sens de la vie que comporte l'éclosion de la vie politique contient en même temps le germe de la vie philosophique ». *Essais hérétiques*, Verdier 1981, p. 53. Cf. aussi *Platon et l'Europe*, Verdier 1983, p. 43, 107.

2. COMMUNAUTÉ

Quelques années plus tard, nous fondions, Patrick Le Mauff, Bernard Bloch et moi, une compagnie indépendante qui prit pour nom *L'Attroupement*¹. Les six années que je passai dans ce collectif sont à l'évidence les plus lumineuses de ma vie de théâtre. Mais l'important n'est pas ici le bonheur de ce souvenir : je voudrais tenter de dégager la signification de ce qui, par ce groupe et en lui, *a eu lieu*.

Entre 1975 et 1980, L'Attroupement (dans la première forme de son existence, à laquelle je me réfère ici²) produisit une rafale de spectacles : *Roméo et Juliette*³, *La Nuit des Rois*⁴ et *Jules César*⁵ de Shakespeare, *Agamemnon*⁶ d'Eschyle, *Les Contemporains*⁷, *La Chanson de Roland*⁸, *La Bataille d'Hernani*⁹ d'après Gautier, *La Esmeralda*¹⁰ de Hugo et *Le Jeu de Saint Nicolas*¹¹ de Jean Bodel d'Arras. Pour tenter de décrire l'opération singulière qui fut proposée à travers ces spectacles, il faut rappeler d'abord que le groupe s'était constitué en *collectif d'acteurs*¹². Il voulait un théâtre né des acteurs, et du partage. Un mot nous paraissait apte à en désigner la nature profonde, et l'horizon aussi, comme une sorte d'idée régulatrice d'essence à nos yeux politique – dans l'acception très large, très tendue, que nous donnions au terme – : le mot de communauté. La

¹ Guy Nageon fut des nôtres au tout début, mais avait annoncé d'emblée son intention de ne participer qu'au premier spectacle, alors que les trois « fondateurs » partageaient le projet d'un groupe permanent.

² Une deuxième époque fut celle de *L'Attroupement 2*, qui poursuivit son travail entre 1982 et 1995. Je n'en étais plus, malgré l'amitié profonde et les rencontres de travail qui continuèrent de nous tenir proches.

³ Trad. F.V. Hugo, Strasbourg, 1975.

⁴ Trad. D. G., Strasbourg-Lyon, 1976. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

⁵ Trad. F.V. Hugo, Avignon 1976. Ces deux derniers spectacles furent également repris à Colmar, fin 1976.

⁶ Trad. D. G., Strasbourg et tournée, 1977-1978. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

⁷ Spectacle d'improvisations sur des propositions de spectateurs, Strasbourg et tournée, 1976-1978.

⁸ Musique de D. G. et I. Safwan, Lyon et tournée, 1978. Texte partiellement interprété en ancien français.

⁹ Texte établi à partir des *Souvenirs romantiques* de Th. Gautier, musique de D. G. et I. Safwan, Lyon et tournée, 1978.

¹⁰ Spectacle de rue et d'intervention, adapté du livret d'opéra écrit par Hugo sous ce titre d'après *Notre-Dame de Paris*, musique de D. G., Nancy-Paris et tournée, 1979 et 1980.

¹¹ Texte partiellement interprété en ancien français, musique de D. G., Besançon, Lyon, Nancy et tournée, 1980.

¹² Son noyau se forma autour des trois fondateurs par l'arrivée de Michèle Goddet, Philippe Vincenot, Laurent Vercelletto, Pierre Lhiabastres, Elisabeth Macocco. B. Bloch s'éloigna en 1978.

notion valait comme programme, autant que comme portrait : elle nous fixait la tâche de soutenir, en toute chose, l'*autonomie* de notre libre rassemblement.

Cette autonomie devait commander d'abord à nos modes de production. Nous n'étions pas subventionnés¹³, et n'étions pas certains de souhaiter l'être. Nous en appelions à la solidarité des spectateurs, passés ou futurs, et avons entrepris de théoriser l'élective légitimité de ce financement. Mais nos souscriptions et ventes anticipées de billets n'eurent pas seulement pour effet de nous imposer un militantisme incessant, dont les résultats conditionnaient de près notre pitance : elles nous conduisirent à poser le principe de répétitions *intégralement* publiques, dont nous estimions devoir l'ouverture quotidienne à nos souscripteurs – et aux autres, par souci de radicalité. Or, cet usage, qui nous fut dicté d'abord par la pression du besoin, entraîna bientôt de fortes conséquences, pratiques et doctrinales, quant à l'esthétique du jeu. Nous en vîmes à penser, à l'opposé de Brook que nous admirions sans réserve, que toute répétition est toujours publique, puisqu'on ne répète jamais seul, pour soi, mais devant d'autres : comédiens de la troupe, régisseur délégué à l'observation, etc. Même si nous étions très réticents à employer le terme de metteur en scène, nous affirmions fermement la nécessité d'un regardant, sans qui la relation théâtrale n'a pas d'existence. Celui-là au moins représentait l'assemblée. Il nous paraissait alors que le comédien, dont le travail propre était de se livrer au regard, devait s'y accoutumer sans cesse, sans jamais se protéger par une intimité fictive. La « publicité », pensions-nous, est l'élément même où se meut le jeu. Elle ne lui est pas surajoutée, à la fin des répétitions : elle est la matière où il se modèle. Le comédien y est, par essence, exposé. Il doit travailler *dans* cette exposition, ne jamais la fuir, en inventer la rigueur. Il fallait donc combattre la supposée rupture entre avant- et après- « première », et poser l'acte de jouer comme un exercice toujours ouvert. Autant, donc, ouvrir aux spectateurs toutes les répétitions.¹⁴

Dans la pratique, les choses n'étaient pas si simples. Nous annoncions des répétitions toujours accessibles, mais le groupe étant jeune, les lieux changeants, les horaires incertains, souvent nous nous retrouvions entre nous. Tout de même : du public survenait fréquemment, clairsemé ou par brusques afflux, dans

¹³ En tout cas les premières années. A partir de 1979, nous le fûmes, sur le mode homéopathique.

¹⁴ Évidemment, cette conception en tirait d'autres : ainsi, nous ne pensions pas qu'il y eût à préserver aucun effet de surprise, à cultiver le mystère sur la préparation. Nous disions que l'essence du plaisir théâtral ne tient pas à la surprise, à la découverte d'un petit secret bien gardé, mais à la jouissance et la liberté du regard. A condition, bien sûr, que chaque représentation vaille comme singularité, comme événement. Ce à quoi nous travaillions aussi : j'y reviens ci-dessous.

nos séances. Nous tentions d'honorer sa présence par une rigueur de travail sans fard, sans feinte. Et y parvenions plus ou moins. Mais c'était la doctrine : elle eut pour effet de nous aguerrir, de façon à la fois ludique et un peu spartiate, à soutenir l'*aléa* essentiel du jeu. Car nous en faisons l'autre face de la théorie : la « clôture de la représentation », clôture marquée par des dispositifs pratiques (ténèbres de la salle, scène inaccessible, cérémonial de la représentation) devait être combattue, déconstruite, démantelée. Le jeu devait être plongé dans l'élément du monde : dans l'architecture, les bruissements, le grand air, le public. Non pour s'y fondre, mais pour y travailler au surgissement de sa différence. Le jeu, valeur positive, était l'activité vivante de ce dont la « représentation » était la clôture morbide : nous ne cherchions donc aucunement à rejoindre, ni à simuler, l'effacement du théâtre dans le tissu de la vie. Tout au contraire, nous voulions immerger la théâtralité dans l'environnement des hommes et des choses, pour lui faire accuser sa productivité propre, sa vitalité singulière, son événement de fiction. Notre répertoire l'attestait : presque toujours des classiques, suivis au plus près de leur texte, voire de leur métrique – fût-ce en ancien français. Mon goût enfantin de *réciteur* ne m'avait pas quitté. Le texte, donc, la poésie la plus haute, mais plongés dans les rumeurs et marées de la vie.

L'impératif d'autonomie faisait ainsi communiquer la passion politique et l'amour de l'art. Sous cette double bannière, il saisissait le travail de l'acteur. Nous récusions l'idée de mise en scène – je me souviens d'avoir écrit un mot à Colette Godard, journaliste du *Monde*, pour lui demander de ne plus m'attribuer cette fonction dans ses comptes-rendus. L'acteur n'avait pas à être soumis au regard unificateur et souverain d'un sujet esthétique, et si nous maintenions, avec fermeté, la nécessité de toujours *jouer devant*, et donc devant l'un d'entre nous, la fonction était supposée tournante. Ce qu'elle n'était que très peu : j'occupais le plus souvent la place du regardant – et donc, à vrai dire, de l'organisateur. Mais tout n'était pas illusion dans ce refus : car il nous portait à imaginer pour le public des dispositifs où pût jouer une simultanéité de points de vue multiples, sans synthèse possible. Rotondité, bi-frontalité à l'occasion. Mais surtout : agencements complexes, où de multiples aires de jeu se faisaient écho entre des travées le plus souvent croisées, dépourvues de centre. Nous voulions des spectateurs *entre* un acteur et un autre, de sorte que le regard de chaque membre de l'assistance eût à balayer d'autres grappes de public en suivant l'action, et que le regard de l'acteur, lui aussi, dût les traverser pour trouver l'œil du partenaire. La chose à voir, mobile, devait obliger à tourner la tête, voire le corps entier :

nous demandions au regard une activité, un engagement physique¹⁵. Ce qui nous rendait rétifs à l'idée de scène. Nous préférons des aires de jeu, dégagées au milieu de l'encombrement du monde, à même le sol ou sur des promontoires non théâtraux, espaces libérés au cœur de la vie, pour jouer. Nous dûmes vite en rabattre : les contraintes des tournées nous imposèrent quelques tréteaux. Nous disions des *praticables*, et non des scènes : amovibles, démontables dans l'action, portables d'un site à l'autre – et amoureuxment confectionnés de nos mains. La scène avait partie trop liée avec les éminences rituelles de la représentation.

Mais l'autonomie concernait *la vie*, à la fin. Car l'autonomie des acteurs était nécessairement collective. Déjouer les hiérarchies, les assujettissements institutionnels, ou internes, requérait la collégialité la plus exigeante. C'était l'esprit du temps, mais c'était vrai, aussi. L'autonomie était un bien qui ne se donnait (un plaisir qui ne se goûtait) que partagé. Et ce partage ne pouvait se limiter aux tâches, ni aux revenus. Nous ne pouvions nous en tenir à la communauté du métier : même si celle-là tenait l'édifice. Le choix du métier de théâtre est toujours un choix *de vie*. « Le désir de mener une autre vie, désir essentiel, sans lequel il n'y aurait pas de théâtre », dit O. Mannoni¹⁶. Et cette « autre vie » n'est pas seulement celle, imaginaire, du rôle. C'est la vie pratique de l'acteur. Le théâtre engage la vie, notre communauté de métier fut un partage de la vie. La communauté en était le régime : vie partagée, partagée comme libre et libre parce que partagée. Le collègue d'acteurs pouvait à tout instant décider de ses rythmes, de ses jours et heures, du programme de ses voyages, de l'élection de ses auteurs et de ses textes, du risque de ses formes. Il était son propre employeur, son assureur, son restaurateur et son intendant. Dans l'illégalité, la pauvreté, et une sorte de quasi-anarchie réglée : dans la joie, pour tout dire. Cela dura six ans, dans des modalités évolutives, et n'était donc pas si fragile. La communauté fut notre politique concrète, notre concret politique, le devenir-concret d'une politique révolutionnaire qui avait déserté les masses. Aujourd'hui, j'y reconnais une sorte d'auto-affirmation politique collective, au moment même où le projet de l'autonomie politique révolutionnaire avait largement entamé son reflux. Certes, le groupe ne comptait que huit, dix, quinze membres : encore très peu pour engager l'avenir du monde. Mais nous ne nous

¹⁵ Cf. « L'oreille seule, quelques remarques sur la pensée de Shakespeare », in *Travail théâtral*, XXVI, janvier-mars 1977, p. 75 sq. [Cf. *L'Exhibition des mots*, rééd. Circé 1998, pp. 44 et suiv.]

¹⁶ *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Points-Seuil 1985, [1969], p. 174.

pensions pas seuls : nous prenions notre place dans la chaîne infinie des actes libres. Le geste n'était pas sans une certaine grandeur.

Il fut riche en tout cas de productivité proprement théâtrale. Dont les raisons sont aujourd'hui lisibles : elles s'étaient à quelques principes, que voici.

Principe de partage, d'abord. La vie d'une telle communauté ne pouvait s'accommoder de l'inégalitaire *distribution* des rôles. Or, nous voulions jouer des classiques. Nous n'étions pas assez nombreux pour Shakespeare, trop nombreux pour ses personnages principaux. Un désir d'égalité scrupuleuse nous fit inventer une modalité narrative. Les pièces furent divisées en séquences, longues d'une ou plusieurs scènes. Pour chacune, le texte était redistribué. Il y eut, au fil de la pièce, plusieurs Roméo, deux Brutus, trois ou quatre Clytemnestre. Nous découvrîmes bien vite que ces substitutions portaient la ressource d'une formalisation à la fois esthétique, politique, et morale. Il s'agissait de dés-identifier les rôles. Non pour les perdre dans un anonymat, un collectivisme abstrait, mais pour faire jouer les multiples faces de l'effet d'identification. Notre Roméo pouvait être tour à tour gracieux, cérébral, puissant ou vieilli. Notre Antoine dominateur et stratège put prendre la figure d'un jeune Breton à l'air innocent, ou d'un marchand de tapis à l'orientale, sensuel et obséquieux. Et ils se succédaient au cours de la même soirée : l'histoire de la pièce devenait une histoire des identités, un dérèglement construit de l'imaginaire des figures, une pluralisation narrative de l'essence supposée des personnages. Car nous tentions d'enchaîner l'une à l'autre ces métamorphoses dans un ordre significatif, et d'inviter ainsi à une certaine lecture de la pièce. Parfois troublante, mais toujours délibérée : on vit ainsi une Jules César de vingt ans, quasi adolescente, qui a marqué quelques mémoires. Ou une Clytemnestre virile et autoritaire qui récusait, à sa façon, le partage entre vies domestique et politique. Les spectacles trouvèrent une structuration qui s'imposa du fait de ces relances : entre les scènes, des comédiens-narrateurs venaient relater les parties coupées, raccorder les passages, rapportant ainsi la fiction à une sorte de base neutre, un degré zéro de l'écriture scénique. Tout en rendant compréhensible chaque nouvelle donne des jeux et des rôles, ces multiples récits adressés directement au public constituaient le groupe d'acteurs en énonciateur collectif,

et libre, de la représentation. Ce théâtre de la désidentification joyeuse, partagée, affirmatrice, eut sa singularité¹⁷.

Principe de passage, ensuite. Aucun d'entre nous n'étant propriétaire de son rôle, mais chacun se posant plutôt comme son narrateur provisoire, le fait d'endosser les figures du jeu requérait un *passage*. Or, nous tenions que ce moment d'entrée, de saut dans le jeu, loin d'être un préliminaire à délaissier comme on dépose un vêtement au vestiaire, était exactement constitutif du jeu lui-même. Je formulais cela dans une sorte de théorème : le jeu, c'est le passage au jeu¹⁸. Cela voulait dire que le jeu ne trouvait pas son lieu dans l'espace du simulé, du représenté (*dans* le personnage, *dans* la situation, dans le drame), mais montrait le surgissement même, la venue ou la levée de ce champ fictif ou métaphorique. Jouer, ce n'était pas s'installer à demeure dans l'élément du figuré, mais monter dans le mouvement de son apparaître, habiter l'acte passager, transitif, instable, de la figuration. Se marquait là une double influence théorique. D'une part, c'était, appliquée au jeu lui-même, la mise en œuvre du célèbre schéma brechtien, et plus généralement marxiste, selon lequel il fallait montrer le processus, et non seulement le résultat – la production plutôt que le produit. Mais la thèse portait aussi la trace d'un engagement derridien, cet auteur ayant en quelque sorte radicalisé le schème précédent : « L'Absolu est le Passage »¹⁹, avait-il écrit. En pratique, nous multiplions les coupures du jeu, les retours à la case (narrative) vide de jeu, au non-jeu : afin de montrer le point du jeu comme émergence de la figuration sur fond de son absence. Ainsi, nous aimions affirmer que toutes les répliques d'une scène sont par essence des monologues – même courts –, et que pour respecter leur constitution intime *seul l'acteur qui parle doit jouer*²⁰. Les autres sont dans la situation du public : ils regardent et écoutent, comme lui. Nous affirmions avec énergie que l'écoute et le regard ne participent pas du jeu, mais des prérogatives de l'assemblée. Et que

¹⁷ Pour quelques témoignages sur la réception de ce travail, cf. par ex. C. Godard : « Tout le monde parle de *Jules César* », *Le Monde*, 24-07-76 ; M. Galey : « Un événement », *Le Quotidien de Paris*, 23-07-76 ; E. Ertel : « Les jeux du travail et du hasard », *Travail théâtral*, XXIX-XXV, Été-aut. 76 ; J.P. Thibaudat : « L'attroupement sous un chapiteau bleu », *Libération*, 20-02-80 ; P. Marcabru : « Des vagabonds nostalgiques », *Le Figaro*, 21-02-80 ; A. Simon : « Le jeu de saint Nicolas », *Encyclopaedia universalis*, suppl. 1981.

¹⁸ « Passage au jeu », intervention devant le Groupe de Recherches sur les Théories du Signe et du Texte, Faculté de philosophie de Strasbourg, juin 1975 (polycopié). [Cf. « Écrits théoriques de jeunesse », sur le site <http://denisguenoun.org>.]

¹⁹ J. Derrida, Introduction à *L'origine de la géométrie*, de Husserl, PUF, 1962, p. 165.

²⁰ Sauf dans les stichomythies, que nous pratiquons à la manière de duos chantés ou instrumentaux, ou encore dans les moments de structure chorale.

donc, au cours d'une même scène, l'acteur doit se remettre en jeu chaque fois qu'il reprend la parole. Nous n'y voyions ni une limitation, ni une mauvaise contrainte : puisque le jeu, c'était exactement cela, et que se remettant à jouer, l'acteur jouait alors, vraiment. La vraie puissance du jeu tenait à cette transition : c'était son éclosion, sa force native, naissante – son naturel. Cela dut investir certains moments de notre travail d'une étrange vérité « physique », qui ne fut sans doute pas pour rien dans notre rayonnement d'alors. Car les acteurs n'étaient pas pris dans le jeu, captifs de sa clôture, de son pré carré, mais montraient en lui une efflorescence directe de la vie, un surgissement libre au sein du non-simulé, un fictionnement actif, levé au milieu des choses et des gens, jamais déjà-là.

Ce pourquoi nous jouions souvent au milieu du public : non pour projeter *vers le public* les énergies du jeu, pour le pénétrer depuis la scène, comme cela se pratiquait beaucoup en ces années sur le mode didactique, ou violent. Nous trouvions le procédé hautain et dominateur. Nous voulions au contraire faire monter le jeu *depuis le public*, et afficher, en nous levant en effet du milieu des spectateurs, que l'acteur n'est jamais qu'un membre de l'assemblée comme un autre, seulement délégué par elle aux tâches de la fiction. Et donc révocable à toute heure, eussions-nous dit dans notre langage conseilliste. Il nous arriva, en effet, certains soirs, de voir tel spectateur se dresser pour mettre en doute nos hypothèses. Nous essayions, selon l'usage du temps, d'en débattre avec la foule.

Principe d'improvisation, encore. En toute logique, nous déduisions de ce qui précède que le jeu était habité, en son cœur obscur, par le passage, et donc par une sorte de vacuité. Le cœur du jeu n'était pas un noyau plein et lourd de figures, d'images, d'identités : c'était un vide, dont il fallait toujours retrouver l'étrange postulation pour se mettre en position d'en faire survenir l'acte, ou le sens. Nous disions : le cœur du jeu, c'est l'improvisation. Ce qui voulait dire : le surgissement de l'in-connu, de l'im-prévu (et donc pour l'acteur : du non pré-visible, du non figuré), à partir de quoi tout le reste se forme. Or, on s'en souvient, nous pratiquions un théâtre de texte : et de textes puissants, actifs, dont chaque mot, voire chaque son, chaque articulation voulaient être assumés. Il nous fallut donc élaborer une méthode d'articulation entre cet aléa et cette fixité. Nous le fîmes, de façon pragmatique autant que réfléchi.

Cette méthode avait deux faces. Tout d'abord, nous n'avons jamais usé des improvisations comme d'un instrument de travail, ou de recherche, à la manière du Théâtre du Soleil, et de beaucoup d'autres, qui portaient du plus

aléatoire pour le fixer peu à peu. Tout à l'inverse, nous partions du texte, qui fournissait toutes les incitations, toutes les pulsions initiales. Nous essayions de nous soumettre à sa commande, aux réquisitions de sa structure. Sa lecture induisait des séquences d'actions, fermement établies, toujours concrètes, et qui prétendaient à la rigueur. *Et nous improvisions ensuite*, inopinément. Mais l'improvisation devait respecter les actes précédemment dégagés, comme leur chaîne. En quoi était-ce de l'improvisation, alors ? La réponse est simple. S'il fallait qu'en un point du texte, tel mot provoquât chez tel acteur une réaction de frayeur, cette donne devait être absolument reconduite : l'acteur n'était pas libre d'y substituer un geste de joie, ou une marque d'indifférence. Il était supposé improviser le mode de cette frayeur, le comportement qu'elle enclenchait : ce qui laissait à l'improvisation un champ immense – ou le lui ouvrait, plutôt. Que la trame de ces actions fît un tissu serré, qu'elle suivît pas à pas, presque mot à mot, la matière du texte dans la lecture que nous en propositions, ne nous paraissait pas un obstacle. Cela formait un canevas, à l'ancienne. Nous prenions l'exemple des grands jazzmen, maîtres-improvisateurs : eux aussi avaient leurs grilles. A leur image, nous poussions l'idée jusqu'à penser que l'improvisation était toujours *de droit*, à tout instant du jeu, devant le public. Mais sous l'autorité du texte, notre partition obligée. L'improvisation ne portait pas sur le texte, ni sur sa lecture, mais sur cet au-delà du texte, ce devenir-visible, audible, sensible du texte que notre époque a conceptualisé comme la théâtralité même. Elle avait son champ d'exercice dans la sortie du texte hors de soi, sa *mise-en-scène* à chaque instant réengagée.

Mais en second lieu, l'acteur devait trouver, pour parvenir à cette puissance d'exhibition, le point d'improvisation à partir duquel re-produire lui-même les éléments fixes. Je n'ai jamais varié dans cette conviction depuis lors : je reste persuadé que l'acteur, dans ses moments de vérité, trouve un chemin aléatoire pour parvenir aux éléments reproduits (texte, gestes ou structures déterminées). Même si ce chemin est infinitésimal, apparemment imperceptible à l'œil qui croit reconnaître ce qu'il a vu la veille, la vérité du jeu tient à mes yeux au mouvement de cette sorte de *conatus* ou d'*impetus* sans dimension, dont l'essence est improvisatrice. De sorte que l'acteur, de ce côté du travail, ne me paraît jamais devoir partir de l'établi pour parvenir à la liberté, mais partir *du vide* de sa posture d'improvisateur, et de la liberté qu'il impose, pour rejoindre les structures et les mots.

Ainsi le texte, fixe, se logeait-il entre deux incertitudes : celle qui le rejoint (depuis la vacuité de l'acteur) et celle qui le transcende, aléatoire, ouverte, vers un visible. Comme une clé de voûte, qui assurait la droiture de l'ensemble. C'était là notre méthode, au moins telle que je la vois aujourd'hui : il n'est pas certain que le tout nous en soit apparu sans cesse, en toute clarté. Mais nous tentions de tenir ses deux faces : celle où le texte valait comme départ (d'une ouverture, d'une mise-en-jeu) et celle où il se posait comme un terme, que nous devions retrouver à partir de rien. Pour tirer des mots la liberté de leur exposition, il nous fallait les aborder depuis le vide d'une présence creuse. Peut-être cela donna-t-il à notre jeu quelque chose de son allure très ferme et pourtant impromptue.

Nous concevions si peu les improvisations comme instruments, nous y voyions tellement l'accomplissement du jeu lui-même, que nous en fîmes un spectacle : *Les Contemporains*. Nous nous entraînions avec intensité, mais abordions le public en position de vulnérabilité totale. Les spectateurs devaient proposer (par de petits papiers tombant dans un chapeau) des mots qui servaient d'impulsion, et n'étaient révélés qu'à la fin de la séquence²¹. Nous avions des règles, très strictes : seul *un* acteur lisait le papier, et lançait le jeu. Toute concertation préalable était bannie avec la plus grande fermeté. Les acteurs qui le rejoignaient dans l'action s'y engouffraient à partir de la position de spectateurs, ne connaissant du thème que ce qu'il *mettait en jeu* devant tous, et cherchant dans ce seul matériau la voie de possibles entrées et relances. Cela nous valut de mémorables naufrages. Mais aussi quelques œuvres d'un soir, qui ne vécurent que le temps d'une assemblée, événements purs. Les nerfs étaient mis à rude épreuve, mais j'y ai vécu, comme joueur ou dans l'assistance, quelques-unes de mes joies de théâtre les plus folles. Il faut dire que le collectif comptait parmi ses membres quelques inventeurs de la meilleure veine. Patrick Le Mauff, Michèle Goddet, par exemple, y montraient des dons ébouriffants.

Principe d'attroupement, enfin, qui découlait de tous les autres, et les portait aussi. Car de telles pratiques ne pouvaient se satisfaire de spectateurs verrouillés à des fauteuils, de la frontalité convenue, des rites de la représentation. Il nous fallait un public qui se choisît dans l'événement de son rassemblement. Attroupé, de son propre chef, en réponse à une proposition d'art ou de jeu. Attroupement voulait dire : assemblée incertaine, menaçante pour

²¹ Je rappelle, pour éconduire toute comparaison déplacée, que les premières représentations de ce spectacle eurent lieu à la fin de 1976 – et les dernières en 1978.

l'ordre, libre de ses venues et de ses départs. Mais aussi : devenir-troupe, rapprochement d'histrions, levée d'acteurs dans la vie ouverte des rues. Pour inciter à ces confluences, tous les moyens nous furent bons. Répétitions publiques quotidiennes d'Eschyle dans le parc de l'Orangerie, à Strasbourg, parmi les promeneurs, les voitures d'enfants, les parties de football, étonnamment respectueux de ce travail et de ses nécessités – même de silence. Œuvres préparées, puis données, sur des parvis d'églises, des places publiques, dans des maisons de vieillards ou de handicapés. Première d'un opéra-musette d'après Hugo dans la cour de Renault-Véhicules Industriels, à Vénissieux, devant les blouses, à l'heure de la pause. Shakespeare clamé, ou chuchoté, jusqu'aux représentations festivalières incluses, entre des immeubles d'immigrés à Champfleury, près d'Avignon, des marmots dans les pattes, agglutinés aux pieds de Brutus méditant, figuration libre. Toutes frontalités déconstruites – même dans des théâtres, renversés, cul par-dessus tête. Paiement libre (mais à prix fixe : pas d'aumône), souvent *après* la représentation, consentement raisonné, adhésion généreuse, à rebours de toute logique marchande (je me souviens de tel soir sur une place de Saverne, où, spectacle terminé, lumières éteintes, acteurs démontant les décors, toutes sorties ouvertes bien sûr – il n'y avait aucune porte, seulement un tréteau posé sur la place – le public *faisait la queue* devant un guichet de fortune pour prendre ses billets après-coup.) Mais l'important pour nous était que le public à tout instant pût se voir, éprouver l'acte de son rassemblement décidé, faire théâtre de son propre geste. Nous connûmes quelques réussites singulières, lorsque ces assemblées provisoires et changeantes venaient prendre place dans le spectacle, *dans* le texte, qui résonnait ainsi de sa force d'attroupement. Les Romains accompagnant César à son supplice, ou appelés par Antoine autour du cadavre. La foule se fendant, nouvelles Pyrénées, devant l'avancée de Charlemagne et des siens. Ou le bon peuple français de la taverne de saint Nicolas, se levant pour faire cercle autour d'une partie de dés agrandie, en expansion, étendue aux dimensions de toute la salle. Qu'on me permette cependant un exemple encore, digne peut-être d'une brève relation.

Nous avons lu dans *La Nuit des Rois* deux dénouements qui se succèdent. L'un, happy-end classique de comédie, réunit les heureux, les mariés, les retrouvés – les nobles. L'autre, qui lui fait suite comme un contrecoup grimaçant, rappelle les valets, la cuisine, après un traquenard sordide monté contre un demi-fou qui s'est pris à la farce, et qui se retrouve seul, abandonné, haineux, avec son amour malheureux et piégé. Nous eûmes l'idée de clore notre

spectacle sur la première de ces fins : dans l'harmonie des bonheurs sans ombre, la réconciliation, la gratification matrimoniale. C'était une bonne fin, dans la joie de tous. Le public applaudissait, les lumières revenaient, les acteurs saluaient (comme nous faisons alors : par simple présentation du groupe debout, devant les spectateurs, sans le cérémonial dérisoire des sorties, des faux rappels, des émotions de commande – dans le simple face-à-face des joueurs et des joués). Le public se levait, commençait à sortir. Pour un tiers de l'assistance peut-être, les choses en restaient là. Puis, au milieu des conversations, dans ce petit temps d'après-spectacle qui flotte un peu, surtout si le spectacle a plu, revenaient les laissés pour compte, les *sans-part*²², ceux de la cuisine et des oubliettes, les grinçants, les mal-lotis. Dont la revenance dénonçait la comédie de ce premier dénouement mensonger, son prix de souffrances. La dernière scène se jouait ainsi, au milieu du désordre de la salle, parmi les chaises et les bancs déplacés, les lumières blafardes du non-théâtre. Et là, pour voir l'action, *les spectateurs s'attroupaient* : faisaient une sorte de cercle improbable, instable, fugitif et gêné, comme on s'assemble devant la douleur, avec un peu d'effroi et cependant la sourde compassion des présents. La théâtralité de ce moment me paraissait intense : elle incluait les protocoles du jeu, la dramaturgie du texte, et la confluence de l'auditoire, événement pur de regardants attroupés.

Dans ce travail, la référence philosophique était de tous les instants, et pourtant se tenait dans l'ombre. La mise en scène (si l'on veut désigner par ce nom, légèrement impropre, ce qu'était notre geste commun) nous importait comme *acte de pensée*. Aujourd'hui, l'éloge du théâtre célèbre plutôt l'épiphanie d'un texte dans la présence d'un acteur. Mais ce schéma est une mystification. Le théâtre est un fait de présentation, non de présence. Et la présentation engage une pensée. La mienne se structurait à l'époque sur un mode philosophique, et dans un dispositif, en gros, marxiste-derridien. Or, un différend (qui n'eut rien de public) m'opposait dans ces années à un certain derridisme. Je l'ai dit, le travail de Derrida m'avait conquis par sa puissance *critique* : de la métaphysique, et des modes sous lesquels elle impose son régime de signification, ses couples d'opposés, son apparente naturalité théorique. L'activité de cette critique débusquait les pièges que le dispositif métaphysique tend à ses adversaires, glissant ses présuppositions dans les discours qui déclarent, le plus

²² J'emprunte l'expression à J. Rancière – qui en use dans un tout autre contexte bien sûr. Cf. *La mésentente*, Galilée, 1995.

cavalièrement, en avoir fini avec lui. Sainement dévastatrice quant à la philosophie marxiste en particulier, cette mise à jour qui m'avait montré combien un certain matérialisme, et une certaine dialectique, plongeaient profondément leurs racines dans la métaphysique qu'ils prétendaient congédier. Tout ceci était bel et bon. Mais voici qu'une systématisation interprétative, un devenir-système de la pensée qui s'y prêtait le moins, conduisait certains émules de Derrida à une pratique de ce démasquage qui me parut peu à peu étouffante. Tout était métaphysique, et à jamais. Tout discours qui voulait produire, ou engager, quelque chose comme du neuf se voyait impitoyablement, et talentueusement (pour certains au moins) renvoyé à ses présuppositions métaphysiques. La « clôture » ne cessait de s'étendre, pour attraper bientôt dans ses filets le *tout* de la pensée, de l'art, de la science. La clôture, c'était tout. Mon révolutionnarisme impénitent, quoiqu'en ces années un peu dévié vers l'esthétique, l'admettait mal.

J'en étais donc venu à lire Deleuze. J'y avais trouvé ce qu'Althusser appelait (à d'autres propos) un *changement de terrain*. Quelques années plus tôt, l'*Anti-Œdipe* avait été pour moi, comme pour beaucoup, l'opérateur privilégié du transfert dont j'ai parlé : du politique vers d'autres champs que le sien. Il m'avait déjà permis de redorer mon goût du positif. Mais ce fut *Nietzsche et la philosophie* qui marqua le plus d'effets dans notre théâtre. Il nous aidait à poser ce qu'il y avait d'affirmatif, et non plus de critique, dans le jeu. Dans les années de L'Atroupement, Deleuze écrivait : « Expérimentez, n'interprétez jamais »²³. La manie interprétative était pensée comme *retournement de la force contre soi*. Le geste appelait à des extériorisations libres, affirmatrices, à des positivités. Mais les positivités deleuziennes ne se laissaient pas aisément prendre aux rets de la métaphysique. Par une parenté secrète, bien difficile à penser, qu'il faudra explorer un jour, les « positivités » deleuziennes se tenaient au plus près de la critique produite par Derrida. C'étaient des positivités différentielles, non rabattables sur le miroir des identités. C'étaient des devenirs : qui nous renvoyaient à ce qui s'était impliqué de plus intime dans le choix révolutionnaire, et désormais porté sur le *choix du jeu*. En tout cas, elles nous laissaient oublier un peu « la clôture ». Deleuze, après Nietzsche, donnait même la théorie de cet oubli : positif, actif, vivant. Sa lecture de Nietzsche fut pour beaucoup dans notre *Agamemnon* : la tragédie se détournait de sa face noire, filant entre les doigts de l'interprétation romantique. Tragédie joyeuse – c'est

²³ G. Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, Flammarion, 1977, p. 60.

étrange. Non par une vision primesautière des souffrances et des meurtres, mais dans la recherche d'une force, d'un entrain *non-représentatifs* du chœur. Notre chœur fut, je m'en étonne aujourd'hui, rappeur avant la lettre : nous disions les vers, que j'avais traduits dans un rythme très scandée, sur un accompagnement de pulsions « rock », guitares et batteries, et dans une sorte de chant parlé dont je n'ai jamais retrouvé l'équivalent, sinon dans le rap. Eschyle s'en portait au mieux.

Ainsi vont les choses : si nous fûmes peut-être la seule troupe activement derridienne, ce fut grâce à Deleuze, et un peu contre les derridiens. En tout cas, notre rapport à la philosophie (et le mien, *ispo facto*) était devenu parfaitement muet. Il est tout de même singulier que, dans ces années, où les questions de pensée faisaient notre bain quotidien, nous ne voulûmes, ni ne pûmes jamais produire aucun texte qui sût s'en saisir et les formuler. Nos écrits étaient de politique quotidienne : ils concernaient la situation de la troupe, les subventions, la question de l'autonomie. Le débat sur la représentation nous occupait jour et nuit, et au dehors nous n'en faisons rien savoir. Je suis à peu près certain, sans pouvoir en rendre compte avec précision, que cette sorte d'incapacité dont je me trouvais alors frappé ne fut pas la simple rançon de l'action, de l'engagement artistique, qui m'aurait laissé peu de temps pour écrire, ou pour dégager la portée de nos gestes : mais qu'il fut profondément lié au retrait du politique, que nous éprouvions, mais *sans le voir*²⁴.

²⁴ Cf. *Le retrait du politique*, sous la dir. de J-L Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe. Galilée, 1983.

3. ÉCRITURE

Je quittai l'Attroupement, créant d'abord une sorte de succursale méridionale du groupe, puis une nouvelle compagnie. Mon chemin de théâtre suivit son cours, affecté de modalités nouvelles. Je signais désormais les mises en scène, qui furent assez nombreuses¹. Je jouais moins², mais me retrouvais plutôt en position d'interprète d'une musique que j'avais le plus souvent conçue³. Quelques autres fonctions m'occupèrent, dont je reparlerai. J'aurais diverses méditations à produire, on s'en doute, sur ce travail intense de dix ans. Je les réserve pourtant : car l'essentiel n'était plus là. Autre chose me requérait, qui faisait désormais le centre (de gravité, au moins) de cette vie. Ce fut l'écriture. Je voudrais tenter de comprendre la portée de ce déplacement, et la signification de ce qu'ainsi je tentai.

Durant cette période (en gros : les années 80) j'écrivis plusieurs textes pour la scène : *L'Énéide d'après Virgile*⁴, *Le Printemps*⁵, *Un conte d'Hoffmann*⁶, *La Levée*⁷, *X ou le petit mystère de la passion*⁸, *Le Pas*⁹, *Paysage de nuit avec œuvre d'art*¹⁰ et aussi *Un sémite*¹¹, que malgré sa date un peu plus tardive je rattache à cette séquence, pour la raison que je vais dire. Ce travail s'est

¹ *Un Chapeau de paille d'Italie* de Labiche, Lyon, Avignon 1981 et tournée ; *L'Énéide d'après Virgile*, Vitrolles, Choisy-le-Roi 1982 et tournée ; *Le Printemps*, Chateaufallon 1985 ; *Faust* de Goethe, Reims 1987 ; *Un Conte d'Hoffmann*, Genève et tournée, 1988 ; *La Levée*, Reims 1989 ; *X ou le petit mystère de la passion*, Reims, Paris et tournée, 1990.

² Même si, fait significatif, je tins lorsque la période me parut se clore à remonter sur le plateau, seul acteur aux côtés d'Hervé Glabeck, cadreur, dont les images filmées en direct étaient intégrées à la mise en scène : dans *X ou le petit mystère de la passion*. Cf. note ci-dessus.

³ Dans *Temps de guerre Temps de Paix*, Avignon 1981 et tournée (musique écrite avec P. Le Mauff), *L'Énéide*, *Faust* (musique écrite avec I. Safwan), *X ou le petit mystère de la passion*. Dans *Un conte d'Hoffmann*, j'étais l'auteur de la musique que je n'interprétais pas.

⁴ Actes Sud, 1982. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

⁵ Actes Sud, 1985, avec une préface de T. Todorov. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

⁶ Éd. de l'Aube, 1987. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

⁷ Éd. Le Grand Nuage de Magellan (CDN Reims), 1989. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

⁸ Éd. Les Cahiers de l'Égaré, 1990. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

⁹ Éd. de l'Aube, 1992. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

¹⁰ Éd. Les Cahiers de l'Égaré, 1992. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

¹¹ *Les Temps Modernes*, n° 562, mai 1993.

poursuivi depuis : avec *Lettre au directeur du théâtre*¹², *Monsieur Ruisseau*¹³, et d'autres chantiers qui sont en cours. J'assurai moi-même la mise en scène de la plupart de ces textes, même s'ils provoquèrent peu à peu l'intérêt d'autres hommes de l'art, ou furent, pour les derniers, « créés » en dehors de moi¹⁴. J'écrivais depuis longtemps pour le théâtre : sans remonter à diverses expériences juvéniles, je dois mentionner *Le Règne Blanc*, qui avait été commandé, et porté à la scène, par Robert Gironès¹⁵. Dans le cadre de l'Attroupement, je m'étais risqué à des traductions, qui furent une haute école : suivie de près, la facture de tels chefs d'œuvre¹⁶ laisse en tête son empreinte, surtout si l'on y traque la force scénique de chaque terme. La traduction m'enseigna la rigueur : je m'y dégraisai quelque peu d'une aisance de plume, si trompeuse, au profit d'une tension vers la nécessité du mot. Bref, j'appris à couper : vertu dont on n'a jamais trop d'usage. De cet ensemble, je ne vais certes pas commenter le tout. J'en extrais un groupe de quatre textes, dont la considération est peut-être utile, quant au sens et à l'unité que je suis invité à chercher ici.

Le Printemps, *La Levée*, *Le Pas*, furent d'emblée conçus comme formant une trilogie, organique. Dès le début du travail sur *Le Printemps*, vers la fin de 1982, je portais assez clairement le projet qui allait orienter toute mon activité, et engager tous mes choix, jusqu'en 1991 où il parvint au terme de son exécution. Projet déraisonnable, qui pouvait paraître marqué du sceau de l'emphase, et de l'immodestie, puisqu'il s'agissait de mettre en rapport trois époques de l'histoire : le début du XVI^e siècle, la fin du XVIII^e, et les années 20 et 30 du nôtre. Pourquoi cette sélection ? Au début, elle me paraissait un peu arbitraire,

¹² Éd. Les Cahiers de l'Égaré, 1996. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

¹³ [Circé, 1997.]

¹⁴ *L'Énéide* a fait l'objet de plusieurs mises en scène, parmi lesquelles celles de Michel Voïta (Genève 1987) et de Rahim Elasri (Bruxelles 1995). *Le Pas* a été présenté en lecture-spectacle au Petit Odéon (m.e.s. Patrick Haggiag), ainsi que dans d'autres mises en scène à Bruxelles, Lisbonne (en portugais), Venise (en italien) et Genève, dans le cadre de la Quinzaine du Théâtre Européen d'Aujourd'hui, organisée à l'initiative de la SACD (1992-1993). *Paysage de nuit avec œuvre d'art* a été créé à Oullins (Rhône) puis en tournée (m.e.s. P. Le Mauff, 1992), *Un sémite* à Vidy-Lausanne et Genève (m.e.s. M. Voïta, 1995), *Monsieur Ruisseau* en 1996 à Strasbourg (m.e.s. Anne Torrès). *Lettre au directeur de théâtre* sera présenté à Ferney-Voltaire en 1997 (m.e.s. Hervé Loichemol).

¹⁵ Théâtre de la Cité Internationale, 1975, dans le cadre du Printemps de Chaillot (Dir. A.-L. Périnetti). [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

¹⁶ *La Nuit des Rois* de Shakespeare (1976), *Agamemnon* d'Eschyle (1977), et une partie de *Hamlet* (projet abandonné, 1976). [Pour les deux premiers, cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

toute subjective : je m'intéressais au phénomène des générations artistiques¹⁷. C'est-à-dire au surgissement, dans des temps très courts, de penseurs ou d'artistes par grappes, par gerbes, dont la production fait une brusque floraison culturelle, apparemment immotivée : *quattrocento*, premier romantisme, explosion artistique et intellectuelle d'après la Grande Guerre. Je voulais comprendre comment la chose avait lieu, qui alliait la singularité, irréductible, des existences individuelles et la parenté des destins. J'ajoute que, dans ma vision confuse d'avant ces dix années de travail, la production de ces groupes de jeunes gens bénéficiait d'une positivité sans faille : ce qui marchait sans doute avec une valorisation intempérante de l'Art, qui fut la mienne au début de ces années.

Car comprendre, pour moi, c'était alors *raconter*. Ce temps fut celui d'un délaissement de la pensée spéculative au profit de la narration. Je voyais la pensée théorique confinée au dessin de formes ou de structures que le récit, et plus généralement l'Art, pouvaient percer, traverser. L'Art et le récit me paraissaient être les modes d'élection de l'*ouvert*, et je les créditais alors d'une capacité d'accueil, voire d'anticipation de la nouveauté. Cette conviction avait évidemment sa provenance théorique : un certain post-kantisme (Schiller, par exemple), qui en passant par le romantisme avait déposé bien des legs dans Nietzsche, et les philosophes français que j'avais tant lus. Mais cet héritage n'entachait pas la conviction. Il me paraissait témoigner, chez ces philosophes récents ou anciens, d'une simple clairvoyance. En pointant l'art comme dépositaire de l'avenir, ils avaient tout bonnement raison. Je pensais avec eux, explicitement, que la production du nouveau avait en quelque sorte trouvé refuge dans l'art, depuis que les révolutions étaient en panne. J'y voyais un transfert, un passage de relais historique. L'histoire ne pouvait se dispenser de lieux d'élaboration de son propre futur. Et dans les moments de reflux de l'inventivité politique, le témoin de la fonction anticipatrice était passé aux artistes. Car dans ces années 80, évidemment, le retrait du politique nous était enfin apparu : difficile de se le cacher encore. Cette éminence des artistes me semblait d'autant plus avérée que, je l'ai dit, le choix qui à mes yeux soutenait leur vie n'était pas seulement celui d'une production (celle des œuvres), mais aussi, tout uniment, le choix d'une certaine réforme personnelle. Les artistes, dans leur vie même,

¹⁷ Curieux destin de ce terme : je devais observer, après la mise en chantier de mon affaire, combien le mot allait accéder au statut de lieu commun idéologique : *cf.*, parmi mille autres symptômes, *Génération*, de H. Hamon et P. Rotman, (Seuil, 1987 et 1988), *La génération inoxydable*, de M. Cicurel (Grasset 1989), et, évidemment, le thème de campagne en 1988 de la « génération Mitterrand ».

étaient des simulations de l'avenir. Or, dans le domaine théâtral auquel je me dévouais, l'art équivalait d'abord à une certaine capacité de raconter. Il me parut alors que raconter, c'était produire des connexions, éclairer des liens, fournir des relations à la pensée, qui aurait à s'en emparer – mais ensuite – pour tenter de les comprendre. Le récit devenait le champ des excès de pensée, sur lesquels la pensée devrait d'abord venir buter pour être convoquée à s'expliquer avec eux. Cela rejoignait telle ou telle de mes intuitions antérieures¹⁸.

Ce pourquoi les œuvres dont je parle ici interrogeaient l'histoire à partir de *vies d'artistes*. Mais la vie des artistes, dans chacun de ces textes, ne renvoyait pas à une solitude essentielle du créateur. La vie des artistes devait donner à connaître une histoire, (un segment de l'Histoire), dans le point de son opacité à lui-même, et en partie à nous. La question que je me posais, et tentais de poser dans ces écrits, était : qu'ont-ils vu, ceux-là, de leur temps – et donc du nôtre qui en est l'analogie ou le fils –, que le temps ne voyait pas, et que donc en un certain sens nous ne voyons pas encore ? La mission du récit était d'ouvrir cette pensée. Car le récit était le mode propre de présentation du devenir : la pensée spéculative réduisait le pensable à des formes, c'est-à-dire à des visions d'états, de qualités, d'attributs, de substances. La pensée spéculative me parut, pour longtemps, essentiellement substantialiste, ne pensant ce qu'elle pensait qu'au prix de son abord comme substance. Alors que le récit avait à faire à des *actes*, donc à des opérations, des procès, des devenirs. Le récit était le discours des verbes, et non des substantifs¹⁹. Il accueillait la pensée de ce qui advient, agit, change. Raconter, c'était penser la mue des choses.

Il s'agissait donc, par toutes sortes de traits, d'un projet qui concernait encore le commun. Les arts étaient ces *témoins à l'écart* du commun. Témoins de l'écart du commun à lui-même, qui attestaient cet écartement interne par où le commun cherchait les voies de son devenir. Ce qui explique sans doute que je n'aie jamais pu, ni voulu, raconter l'histoire d'un artiste *seul*. La génération, c'était la communauté des artistes qui inscrivait dans chaque existence la trace de ce commun qui se cherchait en elle. Et c'est à ma propre surprise que je m'avisai, comme la trilogie avançait, de ce que les trois moments, que je croyais

¹⁸ Cf. « Le récit clandestin », in *La Nouvelle Critique*, n° spécial second Colloque de Cluny (1970), *op. cit.* p. 61-66. A propos de ce volume, cf. ci-dessus chap. 1 note 6.

¹⁹ Cf. une conception voisine chez Stanislavski (que je lisais peu alors) : « Ne cherchez pas à exprimer le sens de votre objectif [dans le jeu] par un nom. [...] L'objectif exige toujours un verbe. [...] Le nom n'évoque qu'un concept intellectuel, une forme, un phénomène, et ne peut définir ce qu'il veut représenter que par une image statique, sans trace d'action. Or chaque objectif doit porter en lui une source d'action. » *La Formation de l'acteur*, trad. E. Janvier, Payot 1963, p. 131-132.

avoir choisis de façon arbitraire, n'étaient que l'histoire, vue à partir de l'art, des trois secousses qui ont fait de nous des modernes : La Renaissance et la Réforme, La Révolution française, et la Révolution russe – que je tenais à l'époque (et tiens encore, contre les évidences idéologiques du jour), pour le troisième grand événement qui nous a constitués.

*

Il est bien difficile de commenter ses propres textes. On glisse vite au « pourquoi j'écris de si bon livres » – ce qui expose simultanément à se prendre pour Nietzsche et à délirer un peu. Mais le risque n'est-il pas inhérent au discours autobiographique ? *L'écriture de soi* ne couve-t-elle pas un germe de folie ? Rousseau, Nietzsche, Althusser porteraient à le suspecter. Montaigne est unique : peut-être parce qu'il ouvre le genre, au moins comme moderne (Augustin, lui était fou de Dieu), par cette force désabusée d'une « bonne foi » qui fait exemple pour tous les autres. On y reviendra²⁰. Tentons au moins ici d'avoir la folie *douce*.

Le projet du *Printemps* est né de l'amour d'une œuvre *picturale*, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, amour lui-même nourri de l'expérience singulière traversée lors de l'adaptation et de la mise en scène du sixième chant de l'*Énéide* : celui qui s'enfonce au séjour des Morts. Au sortir de ce travail, je m'étais comme épris des fresques de la Sixtine. Je filai à Florence et Rome, où le plafond (si on me permet ce mot) m'envoûta. Mais je perçus vite le risque d'une « vie passionnée » de l'artiste et, animé par le mouvement évoqué ci-dessus, je choisis de mettre en relation Michel-Ange avec trois de ses contemporains, Luther, Copernic, et Bartolomé de Las Casas, prophète de la « destruction des Indes », dont je venais de découvrir la figure dans le livre de Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique*²¹. *Le Printemps* fut, par de multiples signes visibles, l'entreprise d'une mise en jeu du collectif : des centaines de rôles, une écriture manifestement structurée par l'influence du *Soulier de Satin* (quatre journées, huit heures de représentation réparties sur deux « époques », et comme un lyrisme post-claudélien qui me collait à la plume), une certaine tentative, un peu

²⁰ « Politique de l'autobiographie », décade de Cerisy-la-Salle (« L'animal autobiographique. Autour du travail de J. Derrida »), juillet 1997. [« Althusser autographe », in *Livraison et délivrance*, *op. cit.*, pp. 245 et suiv.]

²¹ Seuil, 1982. Ce fut le docteur Jean-Marc Fischer, mon ami, qui vit depuis des années auprès d'Indiens d'Amazonie colombienne, qui me le fit lire. Cf., entre autres, B. de Las Casas, *Très brève relation de la destruction des Indes*, La Découverte-Maspéro, 1979-1983.

folle, de *saisir l'époque* dans son mouvement, sa démesure. Mais il fut cela, plus profondément (plus secrètement peut-être), par la tentative de n'écrire jamais qu'*entre* les personnages et les situations. Le texte était commandé par une forme arborescente, courant sous la débordante multiplicité des scènes, et qui se proposait de n'exposer les moments des quatre biographies que dans leur relation invisible et toujours portante. Un passant furtif, secondaire, un voyage traversant l'Europe, la migration d'un objet, d'une filiation, d'un récit, établissaient une généalogie constructive, comme un engendrement progressif des scènes les unes depuis les autres. L'écriture voulait exposer l'entre-deux (ou entre-trois, entre-quatre) qui souterrainement fonctionnait comme puissance formatrice de ces vies et de leurs singularités. Elle tentait de courir sans cesse *entre* les vies : et donc *entre* l'art (Michel-Ange), la science (Copernic), la religion (Luther) et la politique (Las Casas), cherchant dans l'espace qui séparait ces quatre tentatives, hétérogènes, le bouleversement d'un champ déterminé, la course d'un écart et d'une pulsion. Car ces quatre-là s'ignoraient, ou adhéraient à des partis adverses. Mais une pulsion du temps habitait leur dispersion ou leur divergence. Et la mise en scène tenta de redire cette structure : associant les scènes les unes aux autres dans une sorte de mouvement tonal, ou épique, qui transcendait les limites de chacune d'elles pour assumer la dynamique d'une germination, d'un embranchement, d'une efflorescence qui entendait répondre du schème porté par le titre. J'ai la faiblesse de penser que cette transversalité du récit, du travail scénique, cette transgression motrice qui trouait toutes les séquences, explique l'écoute haletante d'un public plutôt populaire, qui suivit par milliers ces soirées malgré l'aridité des thèmes, l'abstraction de certains débats et l'apparente dissémination des histoires. La critique, méprisante, n'y vit que du feu, qui depuis les bureaux parisiens s'autorisa à commenter, parfois sans y avoir jeté un œil, ce qu'elle tenait à l'évidence pour une animation socioculturelle de l'été varois²². Ce mouvement narratif, qu'unifiait au moins la cohérence de son projet et de son exécution, fut en tout cas soigneusement démembré par la

²² Il faut dire que la préparation et la réalisation avaient pris l'allure d'un petit mouvement social : des milliers de participants s'y étaient associés, dont plusieurs centaines se retrouvaient sur, ou sous, la scène : une cinquantaine de professionnels (vingt-deux acteurs, une compagnie de danse, un orchestre de huit musiciens, trois bonnes dizaines de techniciens et décorateurs) rassemblaient autour d'eux un « chœur » d'une soixantaine de non-professionnels, qui avaient répété entre deux ans et six mois, et cent cinquante figurants, à quoi s'ajoutaient d'innombrables concours techniques et sociaux d'entreprises, associations, voire unités militaires locales. C'était trop pour les intestins grêles : à l'évidence, ce ne pouvait être *de l'art*. Que seraient venus y faire tous ces amateurs attroupés ? Sur cette question, cf. *Le théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, chap. V et conclusions.

retransmission télévisuelle²³, laquelle ramena chaque moment aux dimensions d'une petite saynète historique, pompeuse et plate, défigurant trois années de travail, et une sorte d'élan poétique collectif, comme on voit parfois la beauté d'un visage qu'on aime, tassée, écrasée sur une mauvaise photo – avec flash²⁴.

L'écriture quant à elle, par le cours de son développement, avait fait sourdre quelque chose à quoi je ne m'attendais pas²⁵. La génération était celle de Michel-Ange : tous ceux dont je contais l'histoire avaient eu vingt ans, peu ou prou, autour de l'an 1500. Chez le Florentin, je voyais au départ puissance, vitalité, positivité, voire un peu de prophétisme. Or, m'approchant de lui et de ses contemporains, je découvrais à ma surprise que cette époque était celle de l'après-coup. Que la secousse avait eu lieu un siècle plus tôt, et que si en effet la jeunesse de mes « héros » participait encore de cette éclosion, elle était néanmoins tardive, et que l'essentiel de leur vie se passerait à faire les comptes du reflux. Une certaine idéologie printanière, dont je m'étais fait le chantre pour annoncer le projet, ne m'avait pas préparé à conter l'histoire d'un ressac. Je voyais la restauration d'un ordre progresser dans toute l'Europe : comme Michelet, je n'avais plus devant l'œil qu'un point rouge – la Saint Barthelemy²⁶. Luther, dont l'intrusion dans l'histoire me paraissait (et me paraît toujours) un des événements les plus décisifs pour l'institution de la structure de notre modernité, Luther lui-même n'était qu'un contrecoup, une tentative de ressaisissement et de normalisation d'une nouveauté trop difficile à laisser vivre pour elle-même. Et sa vieillesse est celle d'un réactionnaire aigri. Michel-Ange voit le terrible Jugement tomber sur le monde. Copernic se terre, si l'on ose dire, par peur des représailles. Et surtout Las Casas, dont la fraternité m'avait peu à peu envahi, et qui m'avait appris à ne regarder l'histoire de l'Europe que comme la face apparente d'une économie mondiale de la violence (prototype de toutes les mondialisations colonialistes futures), Las Casas n'avait cessé, au fil d'une longue vie, de voir s'accomplir inexorablement la destruction d'un monde, d'une moitié du corps de l'humanité, malgré ses dénonciations de plus en plus intraitables, et l'engagement total qu'il tentait, pour arrêter le massacre, de sa

²³ TF1, quatre soirées, août 1986.

²⁴ Les superbes éclairages de Gerdi Nehlig ayant été noyés sous le déluge du vraisemblable et la médiocrité.

²⁵ Sur l'écriture du *Printemps*, Cf. T. Todorov, « Un drame du temps présent », in *Le Printemps*, *op cit.*, p. 9-18. [Cf. <http://denisguenoun.org>, rubrique « Pièces ».]

²⁶ Michelet, *Renaissance et Réforme*, Bouquins-Laffont 1982, p. 419.

propre existence devant tous les dangers. Son « testament » est un des écrits les plus terribles de notre histoire²⁷. Si le mot a un sens, celui-là était un saint.

Mais du coup, on le voit, je me trouvais conduit à relater une régression, et non une ouverture, comme je l'avais attendu. Homomorphe, en un certain sens, à ce que « nous » vivions, sur un mode moins tragique bien sûr. Encore que « notre » vie nous ait donné tout de même à dessiller le regard sur ce que la Révolution avait produit de pouvoirs fous d'eux-mêmes et d'asservissement sanglant. Ça ne fait pas la destruction des Indes, mais n'est pas mal non plus²⁸. Les questions que le récit, par sa croissance interne, avait mises au jour, étaient désormais : qu'en est-il du repli des grands surgissements de l'histoire ? En vertu de quelle sorte de nécessité la production de nouveauté en vient-elle à engendrer le mouvement qui la nie, la couvre du masque de sa propre figure désormais grimaçante ? Et quelle est la place de « l'art », dans la frappe de ce contrecoup ? Ces questions allaient dessiner comme un programme pour les phases suivantes du travail entrepris.

*

Le second temps de cette entreprise fut donc celui de *La Levée*. J'avais décidé que les trois textes se répondraient, feraient contrepoint, et que leurs trois titres seraient la répétition à peine variée d'un schème unique. *La Levée* reprenait donc à dessein la métaphore végétale, mais réinvestie par le thème insurrectionnel, militaire, et par la résonance philosophique de l'*Aufhebung* romantique, que Derrida nous avait appris à traduire par « relève ». Il s'agissait de raconter l'histoire du premier romantisme allemand, compris (comme il l'avait été par les romantiques eux-mêmes), comme effet en retour de la secousse révolutionnaire française. La vision s'était un peu précisée. Je pensais, clairement désormais, le projet des romantiques selon le modèle de cette réaction : à la fois comme conséquence, résurgence artistique et littéraire de ce qui avait eu lieu en France sur le mode social et politique, et aussi comme mouvement réactif, prétendant combattre ou réduire les effets de ladite révolution, et prenant donc, progressivement, conscience de soi comme contre-révolutionnaire. Ce qui m'intéressait, au plus profond, était la structure de cette

²⁷ *Obras escogidas de Fray Bartolomé de Las Casas, V*, in *Biblioteca de autores españoles, t. CX*, Atlas, Madrid 1958, p. 538-541.

²⁸ Rappelons qu'il s'agit d'une des plus lourdes catastrophes de l'histoire : on estime que le nombre d'Indiens chuta d'environ quatre-vingts millions.

ambiguïté : comment le romantisme pouvait être *à la fois* poursuite, et même à certains égards radicalisation culturelle du moment révolutionnaire, et comment cette filiation, cette paradoxale hérédité imprégnait son désir de se poser en réparation, ou en remède, à l'erreur de la Révolution. Comment l'art, en quelque sorte, était à la fois fidèle et hostile au mouvement social qui l'avait fait naître.

Ce fut la raison pour laquelle le récit, au lieu de se projeter aux quatre coins de l'Europe, se resserra aux deux côtés du Rhin. Comme si cette frontière matérialisait, aussi bien que la séparation des espaces français et germanique, la coupure entre la politique et l'art, entre révolution sociale et contre-révolution culturelle. Et nous rendait dépositaires de leur double héritage. Le bonheur de la recherche me permit de trouver une figuration très concrète de ce lien. En effet, le thème de la pièce et le choix des personnages principaux devaient beaucoup au livre de Lacoue-Labarthe et Nancy: *L'Absolu littéraire*²⁹. J'y avais appris à m'intéresser au premier groupe romantique, dont ces auteurs avaient donné à lire quelques textes stupéfiants : les Schlegel, Novalis, Schelling, et leurs proches. Je reconnus en leur cénacle une *communauté*, agitée dans la production aussi bien que dans la vie par le tourment du commun³⁰. Et leur histoire me reconduisait à la nôtre : aventure d'un groupe, porté, au moment même du reflux de la révolution, à une radicalisation de l'exigence communautaire, transférée du politique dans l'art – l'Attroupement, toute mesure gardée, avait été bien proche de cela. Toutes sortes de thèmes faisaient écho, dans cette résonance : le désir d'œuvrer ensemble, dans l'anonymat partagé (ce que les romantiques appelaient *sympoésie*, *symphilosophie*), la volonté de porter ce partage jusque dans les profondeurs de la vie. Et, *last but not least*, les entrelacs amoureux qui exprimaient ce désir dans les passions groupales. Je me renseignai donc, d'aussi près que je pus, sur leur histoire. Ce fut avec l'aide de Paul Smaczny, ami fraternel d'outre-Rhin, puis de Bernd Wilczek, bientôt secondés par un historien rémois, Jean-Pierre Husson. La recherche me conduisit à m'intéresser beaucoup à Caroline Michaëlis, souvent tenue pour l'« égérie » de ce groupe, et qui fut sans doute, entre autres vertus, au centre des circulations amoureuses, puisque, pour la part la plus visible, cette jeune divorcée fut successivement l'épouse d'August Schlegel, puis de Schelling – entre autres frasques. J'appris qu'elle avait vécu à Mayence, pendant la courte période, exemplaire pour mon propos, où la ville s'était donnée aux armées révolutionnaires françaises, jusqu'à

²⁹ Seuil, 1978.

³⁰ Ce thème s'était imposé, comme question philosophique, à la lecture d'essais de Jean-Luc Nancy, particulièrement *La communauté désœuvrée*, Bourgois, 1986.

demander son rattachement à la France. Or, pendant cette insurrection de quelques mois, puis pendant le siège qui avait suivi, Caroline s'était liée avec un jeune soldat français, tout à fait inconnu sinon anonyme, Jean-Baptiste Dubois-Crancé. Enceinte, elle avait été emprisonnée à la chute de la ville. L'enfant était mort peu après. Tout, dans cette séquence, me captiva : l'intellectuelle allemande éprise d'un soldat révolutionnaire, l'ardeur temporaire qui les avait unis, l'enfant qui en était né, mais sans avenir. J'y voyais une allégorie parfaite de mon thème. Que cette femme, qui allait être au centre du groupe romantique, eût vécu cette séquence tragique et superbe, me paraissait figurer la pensée allemande engrossée par la révolution française, et le fruit de leurs œuvres, mort-né après une brève mais fulgurante passion. Nous nous mîmes en quête : Jean-Pierre Husson retrouva, pas à pas, la trace de notre Jean-Baptiste, jusque dans les archives du Ministère des Armées à Vincennes, encyclopédique mémorial des morts où un dossier garde la trace de toute carrière d'officier français depuis des siècles – par chance, Jean-Baptiste avait été lieutenant. Nous apprîmes, par les dates et les états de service, la fascinante biographie en creux de celui qui devenait au fil des semaines notre ami enfoui, ignoré, dont la figure se dessinait peu à peu. J'en fis un des pivots de mon texte.

Car l'écriture de *La Levée* s'émouvait des mêmes préoccupations que celles qui avaient animé *Le Printemps*. Mais dans une structure plus ouvertement serrée : une quinzaine de rôles, tournant autour d'un quintette de contemporains où l'inconnu (Jean-Baptiste) côtoyait de semi-célébrités de l'histoire littéraire (Caroline, Dorothee Schlegel) et deux géants : Goethe et Napoléon lui-même. La pièce, ici encore, se proposa de traiter *l'entre*, l'espace de séparation qui relie (pour le dire selon cet oxymore) les plus obscurs aux plus massivement célèbres, les hommes aux femmes, les Français et les Allemands, l'art et la politique. Mais *l'entre* fut ici narrativement figuré par un objet, absolument dérisoire, qui circulait entre eux, comme un petit bout d'inconscient matériel³¹. Les personnages entraient dans le récit et en sortaient, comme on est poussé hors de l'Histoire ou happé en son centre : seul se maintenait en scène ce petit objet (une boîte), souvent inaperçu, qui passait de main en main. La boîte obscure faisait le seul centre d'une histoire dont les protagonistes étaient comme des fonctions latérales. J'eus même l'insolence un peu enfantine de la déposer entre Napoléon et Goethe, dont je tins à convoquer la célèbre entrevue au terme de la pièce,

³¹ L'idée me venait peut-être de la pièce de M. Yourcenar, *Rendre à César*, in *Théâtre I*, Gallimard, 1971.

comme acmé de l'impossible rencontre entre France et Allemagne, politique et littérature – entre l'Empire et la pensée.

Le spectacle fut représenté à Reims. La vérité oblige à dire que ce fut dans l'indifférence critique la plus totale, pour la France au moins. Car, décidément incorrigible, j'avais eu la méchante idée de vouloir intéresser à sa préparation quelques milliers de non-professionnels. Non plus dans la forme du *Printemps* : seuls étaient en scène huit acteurs. Mais j'avais inclus dans le spectacle un film très court, tourné sur le champ de bataille de Valmy avec trois mille jeunes gens de la région en attirail d'époque³². Il n'en fallut pas plus, l'affaire ayant bénéficié de subventions liées au bicentenaire de la Révolution, pour que de Paris on prît la chose comme une nouvelle animation rurale avec paysans costumés. Seuls quelques grands journaux européens³³ crurent bon de dépêcher un *critique*, et s'avisèrent de l'existence d'un texte, d'une entreprise théâtrale : l'éminent Rolf Michaëlis nous honora d'une lecture attentive, au long d'une page entière de *Die Zeit*.

A propos de ce travail, il faut maintenant remarquer que la philosophie y était, un peu inopinément, revenue à la surface. Le projet s'était alimenté de lectures ouvertement philosophiques³⁴, mais la philosophie était surtout montée elle-même, en personne, sur la scène : par les Schlegel, Schelling, et leur aréopage. Une autre figure cependant la manifestait plus encore : celle de notre soldat. Car Jean-Baptiste était peut-être, dans son innocence populaire et campagnarde, quelque chose comme de la *philosophie incarnée* – osons ce terme provocant. Et c'est bien là ce que Caroline avait aimé, passionnément, en lui³⁵. Ce qu'elle avait désiré, physiquement : ce corps de pensée. Il s'agissait pour moi de montrer que, selon le modèle thématique par de nombreux Allemands de l'époque, c'était avec la révolution *un peuple entier qui avait été saisi par la*

³² Ce court métrage dont je signai la réalisation, tourné en un seul plan-séquence de dix minutes grâce aux prodiges techniques mobilisés sous la direction du chef-opérateur Bernard Zitzerman, vécut une petite vie indépendante sous le titre *Un rêve de Goethe à Valmy*. Patrick Le Mauff y interprétait le rôle de Goethe. Cf. *Télérama*, 2-11-88.

³³ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (15-07-89), *Le Soir* de Bruxelles (5-07-89), *Die Zeit* de Hambourg, (n° 24-9, juin 89), et d'autres moins prestigieux. Il faut excepter de ce constat quelques revues françaises : *Europe* (août-sept. 89, sous la plume de la toujours attentive R. Temkine), *la NRF* (sept. 89, A. Vasak); *Acteurs* (Juil. 89, I. Sadowska-Guillon).

³⁴ Parmi lesquelles de nombreux travaux de Ph. Lacoue-Labarthe – dont la réflexion sur l'histoire philosophique de l'Allemagne prit son essor visible dans ces années –, furent certainement déterminants. Cf. par ex. *La fiction du politique*, Bourgois, 1987.

³⁵ Dans notre semi-fiction, s'entend. Cf. *La Levée*, *op. cit.*, II, 7.

*philosophie*³⁶. Le peuple révolutionnaire est un peuple qui philosophe. J'aurais pu dire : la révolution, c'est le commun emporté par la philosophie. Mais la philosophie dont Jean-Baptiste prenait valeur d'emblème était une philosophie en acte, échappée du domaine spéculatif pour s'engager dans la *praxis* d'un devenir historique. La révolution incarnait une philosophie devenue histoire, *devenue récit*. Ce qui impliquait, à rebours, que lorsque la philosophie *se dégage* de cette corporalité, ou corporéité, historique, pour prendre son autonomie spéculative, c'est peut-être toujours dans le moment du reflux, du contrecoup, de la fin d'époque, dont Hegel, on le sait, a scellé l'image – l'oiseau de Minerve, se levant à la tombée de la nuit. La philosophie pratiquée pour elle-même est peut-être nécessairement nocturne, ou réactive. Je ne dirais pas aujourd'hui les choses exactement ainsi : métier oblige. Mais je reste néanmoins fidèle à ce désir d'une pensée *tissée dans l'histoire*, tramée à même le corps ou la matière de la chose historique, et à cette méfiance pour toute pensée qui ne voudrait s'exercer que dans le champ de son déploiement séparé, autonome. Je ne peux m'empêcher d'en tenir pour une philosophie *de* l'histoire : des devenirs, et du récit. Ce pourquoi, peut-être, je suis condamné à ne faire jamais œuvre de philosophe au sens plein de ce mot. Qui sait ?

*

Le Pas devait initialement porter pour titre : *Le Pas hors du pays des morts*. J'y ai renoncé, après qu'on m'eut dit, de divers côtés, que ce syntagme était impossible à se mettre en tête. Il avait pourtant sa raison, qu'on pourra trouver dérisoire : je tenais à ce que les trois titres, ensemble, fissent un vers. Je projetais de l'intégrer, au début du nouveau texte³⁷, pour exprimer la solidarité du tout, mais aussi le fait que l'ensemble n'avait jamais cessé de m'apparaître comme une *Trilogie de Pâques*. Je ne m'étendrai pas ici sur l'espèce d'athéologie personnelle qui m'a fait, depuis longtemps, revendiquer pour moi

³⁶ Cf. *La révolution française vue par les Allemands*, textes traduits et présentés par J. Lefebvre, Presses Universitaires de Lyon, 1987. Par exemple : « On ne peut s'empêcher de considérer la nouvelle constitution française à bien des égards comme une simple expérience métaphysique » (E. Brandes, 1790, p. 29). Cf. aussi E. Kant, *Conflit des Facultés*, in *Opuscules sur l'histoire*, GF-Flammarion, 1990, p. 210-213.

³⁷ Il y figure, en effet, dans une sorte de quatrain qui vaut comme exorde : « L'hiver pour tous finira ? / Viendront l'Exode, la Pâque ? / le printemps, la levée, le pas hors du pays des morts, / le nouveau ? » *Le Pas*, *op. cit.*, p. 9.

un usage particulier du thème de la mort traversée, défaite. J'ai tenté de m'en expliquer, quelques années plus tard³⁸.

Il s'agissait donc là du vingtième siècle, dans ses jeunes années. L'action s'étend de 1929 à 1940. Mais le dispositif narratif, quoique raccordé aux précédents, eut ici pour marque de ne s'attacher plus qu'à *deux* figures centrales. Comme si, depuis la multiplicité surabondante des Renaissants, en passant par la structure groupale, communautaire des Romantiques, la marche du récit avait réduit l'écart, l'*entre* qui espace les histoires humaines, à sa plus simple figure : l'interstice entre deux destins, le strict *entre-deux*, forme extrême de l'interhumain, qui approche au plus près la singularité de l'individu. Ce dont le trajet d'ensemble accompagnait l'histoire, c'était ainsi l'aventure historique de l'élaboration de l'individualité. Du coup, celle-ci s'avouait, non comme émergence solitaire, mais comme forme du commun. L'*entre-deux* est cette position du commun, la plus proche de la singularité individuelle, parce que la solitude elle-même, au bout du compte, n'est qu'une (é)preuve de la communauté – en tant qu'elle manque.

Les deux personnages principaux étaient ici annoncés comme imaginaires, mais inspirés de l'histoire de Sergueï Eisenstein, et de Walter Benjamin. Un Russe, un Allemand – à vrai dire c'est moins simple : un demi-juif letton d'ascendance allemande, devenu russe, et se voulant soviétique ; et un juif allemand expulsé hors de la germanité³⁹. Un cinéaste, et un écrivain. Un artiste, et un « philosophe ». Bien qu'ils ne se soient jamais rencontrés, je les mis en regard, comme les deux faces de l'époque : Eisenstein manifestant la puissance créative des années 20 (la phase du surgissement, de la levée, le moment-printemps de cet âge) et Benjamin la pente des années 30, le temps du reflux, de la régression, de la chute. Mais le récit commençait en 29 : c'est-à-dire, une fois encore, au point exact du *tournant*. Entre eux, j'inventai un tiers fictif, même si je m'étais appuyé pour le dessiner sur quelques traits, librement détournés, de la biographie d'Asja Lacis, cette révolutionnaire lettone dont Benjamin fut profondément amoureux, et qu'Eisenstein ne put que croiser, mais de loin, alors que je nouai entre eux une impossible histoire.

³⁸ In *Transferts d'un corps enlevé, Hypothèses sur l'Europe*, thèse pour le doctorat de philosophie, Strasbourg, 1994, III, IV, p. 334 sq. [Cf. *Hypothèses sur l'Europe*, Circé, 2000. De multiples autres textes ultérieurs sont revenus sur ce motif.]

³⁹ Sur la position de Benjamin entre judaïsme et Allemagne, cf. D.G., « Benjamin et “ nous ” », in *Les Nouveaux Cahiers*, n° 105, été 1991. [Cf. *L'Exhibition des mots*, 2^e édition augmentée, Circé, 1998, pp. 83 et suiv.]

Je ne tenterai pas ici d'évoquer la thématique de ce texte – qui m'est peut-être encore trop proche. Je voudrais seulement dire quelle place il prit dans le projet de trilogie qui s'achevait avec lui. J'avais voulu, tout du long, y exhiber une sorte d'*histoire des formes*⁴⁰. En effet, *Le Printemps* avait été écrit selon le protocole⁴¹ d'une *dramaticité générale*. Les éléments de sa structure respectaient la forme du drame (scènes dialoguées, personnages, situations), et la forme dramatique d'ensemble se trouvait soumise à tension extrême, du fait de leur abondance. Cet agencement m'avait paru (sous l'influence du *Soulier de Satin*) adéquat à une certaine présentation de ce temps : comme sortie hors de l'espace, pré-moderne, de l'épopée⁴². La Renaissance basculait hors de l'épique : par la constitution d'une pluralité, potentiellement infinie, de noyaux dramatiques, de *situations*, qui annoncent notre moderne être-au-monde. La modernité était une entreprise de *dramatisation du monde* : mais, chez les Renaissants, celle-ci ne s'était pas encore resserrée dans l'unité du drame classique. La Renaissance était ce moment d'un drame multiple, arborescent, *ouvert*, se diffusant lui-même jusqu'aux bords de l'Europe (et du monde) par la logique de métastases reproductibles à l'infini.

La Levée, quant à elle, avait en un sens sauté par-dessus l'époque du drame classique pour aborder le temps de sa décomposition. Le romantisme est, virtuellement au moins, le temps du roman⁴³. Dans *La Levée*, le drame est comme miné de l'intérieur par sa disposition autour d'un élément non-dramatique, non actantiel ni situationnel, pur transfert objectif d'une *chose*. Or, le drame ne connaît pas les choses : seulement les actions, et leurs rapports. Et ce texte était habité déjà par des éléments nucléaires de narrativité romanesque, en attente d'explosion : récits, descriptions, ou facture délibérément non-dramatique (suspensive, non-résolutive) du long épisode final entre Goethe et l'Empereur. Surtout, *La Levée* s'occupait déjà, beaucoup, du passage à la prose. Tout *Le Printemps* était écrit *en vers*⁴⁴ : non-métriques, « libres », participant de la versification impossible des modernes, certes, mais *vers* néanmoins. Ma

⁴⁰ Ce point a été vu, avec beaucoup de clairvoyance, par J.-M. Piemme, in « Lire : Denis Guénoun, Récits d'Europe », *Les Cahiers de Prospéro*, 7, mars 1996, p. 29-38.

⁴¹ Je reprends l'expression dont use, après Diderot, R. Abirached tout au long de sa *Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset 1978, rééd. Tel-Gallimard 1994.

⁴² Cette constitution pré-moderne de l'épopée venait d'être traversée dans *L'Énéide*, que j'avais adaptée dans une écriture délibérément non-dramatique, au sens usuel du mot tout au moins.

⁴³ Lacoue-Labarthe et Nancy l'avaient montré. *Op. cit.*, p. 270 sq.

⁴⁴ Comme tous les autres textes que j'avais produits pour la scène. La chose ne changera qu'avec *Un sémite* (cf. ci-dessous). Elle reprendra, entêtée, dans *Lettre au directeur de théâtre* et *Monsieur Ruisseau*.

conviction très ferme voulait que le drame partageât avec l'épopée son statut nécessairement poétique. Tout drame à mes yeux ressortissait à une poésie dramatique, sans contredit. Or, *La Levée* comportait, en certains points choisis, des séquences de proses : romanesques, donc, au moins par provision.

Le Pas récapitulait cette histoire, pour la porter à son terme. Il était composé de quatre parties : la première, poétique, faisait naître progressivement le dramatique à partir d'un début épique. La suivante était un petit drame autonome volontairement très construit. La troisième s'affichait dans la forme d'un scénario de cinéma. Et la dernière était conçue – et désignée par son titre – comme une *nouvelle*. Je ne veux pas m'étendre sur le jeu, assez minutieusement réglé, de ces formes : par exemple le fait que la partie la plus théâtrale (la deuxième) racontait le tournage d'un film, alors que la troisième, écrite comme scénario, avait lieu dans un théâtre. Je note simplement ici trois traits de l'entreprise. Tout d'abord, le passage par le cinéma. Il n'était pas seulement induit par le sujet : le film était convoqué là comme devenir-contemporain de la forme dramatique. Tout théâtre, pensais-je, se pose désormais *en regard* du cinéma qui lui fait face, le « relève », semble le frapper d'obsolescence, et le conduit à se questionner sur son être⁴⁵. L'écriture théâtrale est nécessairement habitée par le cinéma, son attrait ou sa répulsion. Je tentais d'en relever le défi⁴⁶. La deuxième observation est que, concluant l'ouvrage par une nouvelle, sans autre théâtralité que celle qui hante tout récit, j'achevais donc ce long parcours, très délibérément, par une sorte de négation du théâtre. La chose était pour moi lourde d'un certain sens : car ces soixante pages m'apparaisaient alors, de tout ce que j'avais pu écrire, comme les moins infidèles à ce que je voulais tenir pour ma petite vocation d'écriture. Elles gardent encore, comme en rêve, quelque chose de cette aura. Cette manière d'histoire du théâtre, menée avec obstination au long d'un travail de dix ans, me portait donc au point où le théâtre semble se projeter au-delà de soi, à un excès, vertigineux, du théâtre sur lui-même. Je me retrouvai dehors, porte close dans mon dos : ce ne fut pas sans rapport, on le verra, avec la situation de fait où alors je me plaçai.

Voici la troisième remarque. *Le Pas* mettait en scène deux personnages principaux. Le second était un philosophe. Or, je suis frappé d'observer après-

⁴⁵ Cf. D.G., *Le théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, chap. V.

⁴⁶ Je voulus mettre là en application l'enseignement de mon maître Ben Barzman, scénariste historique de Hollywood, dramaturge de Losey, Dmytryk et A. Mann, dont j'avais eu la chance de recevoir les leçons personnelles en 1985-1986, à Paris et Los Angeles, lors de l'écriture commune d'un projet d'adaptation du *Printemps* pour le cinéma. Cf. B. Barzman, Norma Barzman et D.G., *Springtime*, projet (inédit), 1986.

coup que si (me semble-t-il) le texte trouve une prise dans l'art d'Eisenstein, rien, ou à peu près, du projet philosophique de Benjamin n'est comme tel activé dans le récit. En d'autres termes, j'ai la faiblesse de penser que, dans *Le Pas*, il est vraiment question de cinéma. Le cinéma y est mis en cause, en jeu, en scène : il est le moteur de l'action dramatique, dans les parties concernant « Serge »⁴⁷. Mais le philosophique est absent du texte. Au moins en personne. Ce que « Walter » y joue, c'est exactement *sa vie* : son amour, son incertitude, son courage, voire son livre. Mais de ce livre, le contenu ne fait pas théâtre : alors que j'avais tenté – réussi ou non, je l'ignore, mais évidemment tenté – de porter *au théâtre* les questions internes à un projet pictural, celui de Michel-Ange⁴⁸. Ou : théologique (pour Luther), scientifique (chez Copernic), théologico-politique (avec Las Casas)⁴⁹. J'avais cherché à théâtraliser le geste théorico-littéraire des Romantiques⁵⁰. Et cru donc que la peinture, la science, la religion, la littérature, la politique, ou le cinéma pouvaient exister comme *faits de théâtre*, investir la théâtralité, la faire agir, se constituer en éléments dynamiques et génératifs de son action. Devant la philosophie, j'ai reculé. La philosophie ne devait pas me paraître susceptible d'accéder au statut de *fait de théâtre*. La retrouvaille théâtrale de la philosophie et du théâtre était alors forclosée. Obscurément, je refusai de m'inviter à leur noce. Peut-être m'y laisserais-je convier aujourd'hui, *mais ce n'est pas sûr*. Nous verrons.

*

On se rappelle peut-être que j'ai annoncé mon intention d'évoquer quatre textes. C'est que je souhaite aboucher à cette trilogie une production postérieure, et apparemment bien lointaine par son thème : *Un sémite*⁵¹. Cet écrit relate quelques événements survenus à mon père avant ma naissance, et qui ont abouti, par les hasards et nécessités de l'histoire, à ma *conception*. Événements politiques pour l'essentiel, puisqu'ils tournent autour de son incarcération, à partir de l'été 1940, dans une prison militaire de Tripolitaine, pour des agissements qui lui furent imputés comme propagande révolutionnaire et

⁴⁷ Cf. par ex. *Le Pas*, *op. cit.*, II, p. 69 sq.

⁴⁸ Cf. *Le Printemps*, *op. cit.*, par ex. II, 13, p. 87-91.

⁴⁹ *Ibid.*, respectivement, par ex., III, 21, p. 143-157 ; III, 22, p. 157-163 ; IV, 27, 211-213.

⁵⁰ *La Levée*, *op. cit.*, par ex. III, 13, p. 87-95.

⁵¹ *Op. cit.* Ces pages, remaniées, s'intègrent désormais au récit plus vaste à paraître sous le même titre chez La Nacelle-Littérature, Genève-Paris, 1997. [Ce projet de publication n'a pas vu le jour. Le livre a paru, quelques années plus tard, chez Circé (2003).]

provocation de militaires à la désobéissance. Que ce récit poursuive et accomplisse quelques-unes des tendances évoquées ci-dessus, cela peut aisément se constater : car, bien qu'il répondît à une commande de théâtre⁵², il se présentait, en accord avec le metteur en scène, sous une forme désormais ouvertement romanesque. Et le spectacle vit le jour : comme s'il s'était agi, après les nombreuses mises en scène plus ou moins récentes de textes non-théâtraux, de redoubler le mouvement par l'écriture d'un *texte non-théâtral pour le théâtre*. Mais ce n'est pas la raison qui me conduit à en parler ici. Ce travail permet peut-être de jeter un regard rétrospectif sur les autres, et de répondre à la question : pourquoi cette trilogie, après tout ? Pourquoi convoquer sur la scène ces temps reculés, ces figures plus que célèbres, ces moments légendaires ? Pour faire œuvre de « reconstitution », dans le grand style ? Pourquoi ce *théâtre de l'histoire* ? Il se trouve que l'action d'*Un sémite* débute en 1940 – presque exactement, au jour près, au moment où se conclut *Le Pas*⁵³ – et aboutit, je l'ai dit, à la gestation de ma petite personne. Et j'ai voulu, indéniablement, cette consécration comme une attache. Ce qui manifestait, avec un peu d'impudeur, que la trilogie avait déployé une manière de généalogie. Non une généalogie personnelle (familiale), ethnique, ni même nationale. Une sorte de généalogie historique et culturelle : comme s'il s'était agi de me demander d'où je viens, de quelle série de hasards et de nécessités enclenchés, inscrits dans l'art, procède cet individu parfaitement aléatoire, petit sémite quelconque, qui se donne dans l'expérience comme « moi ». Peut-être m'épargnera-t-on le soupçon d'égoïsme maniaque : il est assez évident, j'imagine, que Michel-Ange, Goethe et Eisenstein ne se sont pas succédé pour me donner naissance, exclusivement, ni électivement. Ils sont de la généalogie de beaucoup d'autres, de « nous » tous, sans doute, en tant que fils ou filles plus ou moins légitimes de cette Europe des arts et des idées. Mais chacune de nos singularités s'est jouée sur un mode, imaginaire et cependant constitutif, d'inscription dans cette provenance, et dans cette filiation. La trilogie : roman des origines, en quelque

⁵² De Michel Voïta pour le théâtre de Vidy à Lausanne, dirigé par R. Gonzalez. Les représentations y eurent lieu à l'automne 95, ainsi qu'au Poche de Genève, (dir. M. Paschoud).

⁵³ *Le Pas* se termine sur la mort de W. Benjamin, refoulé à la frontière de l'Espagne. *Le Printemps* s'était ouvert sur l'expulsion des Juifs hors du royaume hispanique réunifié. Cette boucle était volontaire : j'avais voulu que la trilogie fût pensée comme l'histoire du refoulé de l'Europe : non pas le judaïsme comme tel, mais toute cette part de soi dont l'Europe devait s'amputer pour se poser comme royaume, Empire, Reich : comme figure, ou fiction, politique de l'identité à soi. Cf. *Transferts d'un corps enlevé*, op. cit. Cf. aussi Ph. Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, op. cit., passim.

sorte – où je m'étais choisi quelques ancêtres. Qu'avais-je élu, en eux, plutôt qu'en d'autres ? Les signes d'un surgissement, (d'un printemps, d'une levée) profondément heureux, comme l'avait été mon temps de jeunesse, du fait de la convergence d'un désir personnel et d'un mouvement de l'histoire. Et les marques aussi d'un raidissement devant le reflux, le repli, le retour, lequel trouvait dans les parages de l'art le moyen d'une fidélité, d'un refus de la Retraite. Récits par quoi je m'étais reconnu, et comme choisi : histoire où venait s'embrayer, dans l'art et par le théâtre, quelque chose comme un processus artistique de subjectivation.

4. GESTION

Il est difficile de juger si l'activité dont je dois brièvement parler maintenant peut faire, dans le cadre de ces pages, l'objet d'une réflexion utile, tant cette activité semble se rebeller devant la pensée, se projeter hors de tout ce qu'au théâtre on peut se donner comme objet de pensée. Mais il est une nécessité au moins qui impose d'en passer par ce petit chapitre : nécessité de récit, si l'on veut bien voir sous ce terme une nécessité de comprendre. Car ce sont bien les contradictions éprouvées dans ce champ-ci qui, au premier chef, m'ont conduit en un point où s'est engagée à nouveau, durement cette fois, une alternative entre théâtre et philosophie : entre ces deux métiers, ces deux modes ou dispositions de la vie – mais où je dus préférer l'issue inverse des précédentes. De sorte qu'il me faut, pour éclairer ce dernier choix, relater le refus dont il procédait directement.

L'Attroupement, je l'ai dit, était un groupe d'acteurs. Les acteurs assumaient donc, comme le reste, les tâches pratiques et financières qui accompagnent toute activité humaine, jusqu'à nouvel ordre. Nous partageons les revenus, en portions égales. L'un de nous, à tour de rôle, tenait la caisse : petit cahier, petite boîte ou petit portefeuille où entraient les recettes des représentations, et d'où sortaient, de façon parfaitement intègre et anarchique, les allocations attribuées aux dépenses artistiques ou domestiques, collectives ou de chacun. Après quelques mois, nous nous constituâmes en association, pour ménager un quantum minimal d'exposition aux procédures de la société civile. Mais notre fonctionnement interne conserva, assez longtemps, ce caractère d'autogestion brouillonne, généreuse et semi-clandestine.

La reconnaissance venant, il nous fut indiqué qu'il était indispensable de nous constituer en *société*. Nous choisîmes, sans hésiter, la forme de la coopérative, qui exprimait quelque chose de notre collectivisme ardent. Fut donc créée notre Société Coopérative Ouvrière de Production, dont le sigle, Scop, sonnait avec une fermeté qui nous donnait quelque assurance intérieure. Je renonce à décrire le vertige existentiel du premier comptable que nous invitâmes,

et à regret, à établir pour ladite société des registres légalement admissibles. Il nous fallut des mois, à tous deux (car déjà c'était moi qui m'étais dévoué à l'accompagner dans cette mise en ordre), pour parvenir, au prix de quelques accès dépressifs partagés, à convertir en « écritures » les traces de notre anarchisme transcendantal. Nous y parvînmes. La scop trotta. J'en étais le premier président.

Nos spectacles avaient du succès. Des théâtres souhaitaient les accueillir. Il y eut donc de plus en plus de transactions à caractère commercial : puisqu'ils achetaient, nous devions vendre. Les « écritures » abondèrent. Je m'en lassai, comme des entretiens chiffrés – cryptiques – avec le comptable. Nous résolûmes alors de faire appel à notre premier « administrateur ». Ce fut un cœur vaillant, dont malgré l'affection intacte je tais ici le nom, car la vérité m'oblige à dire qu'il est depuis entré dans les ordres. Ce même mode d'organisation, fait de beaucoup de spontanéité collective et d'un peu de formalisme légal, présida à notre activité quelques temps encore : y compris lorsque je fondai le groupe de Marseille de l'Attroupement, qui fut administré (comme on dit d'une potion) par Christine Fabre, admirable de bienveillance et d'affectueuse attention pour les (très) jeunes gens qui m'avaient accompagné dans cette nouvelle entreprise. Nous nous en trouvions bien : l'administration s'était un peu spécialisée, comme en même temps « la technique » (éclairage et machinerie). Mais le collectif restait majoritairement composé d'acteurs, ou musiciens. Et le préposé aux comptes, comme le régisseur, s'intégraient fraternellement à leur communauté.

Mais le changement politique de 1981, croisant notre succès, éleva notre budget à des hauteurs nouvelles. Nous reçûmes des subventions conséquentes, de la Direction ministérielle du Théâtre, menée par Robert Abirached, ainsi que par l'éclosion de financements connexes : apports régionaux et locaux, qui commencèrent à s'épaissir, et surtout aides à l'emploi dont nous bénéficiâmes largement. Notre cagnotte devint celle d'une véritable troupe. Pour la première fois depuis longtemps, nous pûmes nous garantir, pendant d'assez longues périodes, un salaire légal et « déclaré » : le smic. C'était le moment où je rompais les amarres avec l'Attroupement. Nous choisîmes alors de réfléchir à quelques-uns, le plus sérieusement possible, à la traduction de notre activité en termes (le mot apparut alors) de *gestion*. Un petit groupe se constitua, qui voulut fonder une véritable entreprise (car, cédant à l'idéologie du jour, nous avons cru, oui, sincèrement, que *l'entreprise* pouvait être la traduction économique de notre

devenir collectif)¹. Le père d'un d'entre nous, dont c'était le métier², nous aida à en formuler le projet en termes économiques et gestionnaires, et à mettre au point la structure la mieux adaptée à nos intentions. Nous consacrâmes de nombreuses, et studieuses, séances collectives à tenter d'acquérir une méthode, voire une langue. Enfin la chose vint au jour : ce fut *Le Grand Nuage de Magellan*, unité de production artistique, SARL. On voit l'impossible mélange : Sarl, pour la forme économique capitaliste. De petit capital, bien sûr, minuscule même, mais cependant : capitaliste dans la pensée. Unité de production : pour faire droit à notre travail, et à notre unité. Artistique : parce que nous revendiquions l'art comme notre domaine, notre vie. Et Magellan, et ses Nuages, pour tenter d'injecter l'improbable dose de poésie cosmique dans cette langue de fer. Mais, pour impossible qu'il fût, le mélange tint bon, sept années. Sa teneur était forte.

De cette modeste entreprise privée, je fus désormais le patron, le « gérant », selon la loi. J'en tirais une petite fierté – curieux destin. Le navire porta le voyage du *Printemps*, ce qui n'était pas une mince affaire : un budget considérable (plus de dix millions de francs 1985), des centaines de rémunérations. Mais tout de même : alors que l'équipe technique connaissait une croissance vertigineuse, pour répondre aux besoins matériels de la scène immense, l'administration, elle, se limitait à deux samaritains : Philippe de Reilhan de Carnas, baron transgressif, qui pilota toute la finance, et Denise Couvray, apôtre en secrétariat. Nous pouvions donc nous raffermir dans la conviction que la gestion restait une fonction très réduite, au service d'une entreprise collective de grande taille, et que donc, ici encore, l'économie était cantonnée aux fonctions ancillaires, la politique de l'équipe, qui désormais s'appelait l'art, restant au poste de commandement.

C'est peu après que, par Robert Abirached encore et conformément à mon vœu le plus tenace, je fus nommé directeur d'un Centre Dramatique National, en l'occurrence celui de Reims. Je proteste que nous avons cru, oui, j'ai cru en toute sincérité que cela ne changeait que peu à notre trajet : j'ai voulu penser que j'y trouverais des forces accrues, une nouvelle cité à comprendre et à convaincre, et surtout, vœu parmi les vœux, un *théâtre* – une maison de théâtre, une vraie demeure, un bâtiment pour notre navigation. Tout semblait me conforter dans

¹ Outre D.G., s'y rassemblèrent Jean-Michel Bruyère, Philippe Lacroix, Pierre Lhiabastres, bientôt rejoints par Gilles Carle, et soutenus par une vingtaine d'actionnaires, acteurs proches, parents, amis, qui s'étaient associés à ce projet.

² Jean-Claude Lacroix.

cette innocence : un Centre Dramatique National n'est rien d'autre qu'une *délégation personnelle* accordée à un mandataire, une mission publique dont celui-ci se trouve désormais comptable, c'est le mot. L'entreprise n'est que le support de cette fonction toute morale : porter le théâtre, selon une convention réglée, dans les villes d'une région de mandat. De fait, dans notre cas, ce fut notre cher Grand Nuage de Magellan qui servit de société-support à la mission dont j'étais investi. Il conservait apparemment tout ce qui faisait son identité, légale au moins : ses actionnaires, ses instances de direction, son capital. Il changea de siège social, et d'employés, voilà tout. J'ai cru, loyalement, que ce n'était là qu'une transformation secondaire de son appareillage, et en rien une mutation de son être. J'ai pensé, avec bonne foi, que le Centre Dramatique, se serait nous, avec d'autres bien sûr, mais foncièrement nous, dotés enfin d'une possibilité de vivre un de ces aventures de l'esprit dont, depuis Copeau, Dullin, Jovet ou d'autres, j'associais la dénomination à ce mot-phare : *un théâtre*.

Je ne vais pas ici raconter l'histoire de ces quatre années (1986-1990). Il est vrai que j'y ai mené mon travail avec cet engagement sans retenue qu'on appelle communément une passion. Il est vrai aussi que je crois avoir servi ce théâtre et cette cité, et laissé après quatre ans un outil de production théâtrale bien renforcé par rapport à celui que j'avais trouvé³. Mais, quant à la conviction (dois-je dire la croyance ?) qui m'avait porté dans ces lieux, il ne faut pas masquer ce qui doit être montré nu : je m'étais trompé. C'est la structure de cette erreur que je voudrais éclairer ici brièvement, de trois côtés.

Premièrement, au lieu de la continuité en évolution dont j'avais cru poursuivre la marche, je me trouvai désormais aux prises avec un dispositif complètement *renversé* par rapport à celui dont j'étais issu. Le Centre employait un personnel permanent d'une quarantaine de personnes, qui se répartissaient, en deux moitiés à peu près égales, entre techniciens et « administratifs ». Les acteurs, musiciens et poètes y étaient toujours de passage : hôtes accueillis au mieux, que nous nous attachions à y retenir le plus longtemps possible, mais

³ Lequel se portait déjà fort bien, mes prédécesseurs immédiats dans la fonction (Jean-Pierre Miquel, Jean-Claude Drouot) ayant fait du bon travail. Mais il se trouve que j'eus à réaliser une tâche qui n'avait pas été la leur, et qui me fut immédiatement confiée : installer le Centre dans les locaux de l'ancienne Maison de la Culture, lui en faire porter toute la charge, tripler la taille de son personnel par fusion de trois équipes distinctes, faire vivre la programmation permanente d'un bâtiment qui contenait désormais trois théâtres, un hall d'expositions, un restaurant, une imprimerie, trouver pour cela des financements complémentaires. Ce qui fut fait. J'ai laissé à mon départ une équipe confiante et solidaire, un public nombreux et plutôt fidèle, et – ce qui demanda un effort acharné – des finances en parfaite santé, sans aucun endettement. Ce dernier point, en ces années-là, n'était pas monnaie si courante dans les institutions de cette taille.

hôtes tout de même, qui n'étaient pas chez eux. Je ne tiens pas les artistes pour des êtres d'une essence plus digne que les ouvriers ou les secrétaires. Je reste convaincu qu'un théâtre méritant ce nom associe les uns et les autres dans une communauté de travail, de vie, et si possible de pensée. Mais il faut bien reconnaître que l'exclusion des artistes de la vie permanente d'un tel lieu a valeur de symptôme : elle atteste son assujettissement aux fonctions de consommation spectaculaire et de service marchand. Mon effort concentré fut, immédiatement, de tenter de réunifier dans la maison un collège d'artistes à demeure. Je n'y suis pas parvenu. L'histoire de ce rêve est sans doute celle d'un cortège d'erreurs, de bévues, de fantasmes : j'ai tenté de reformer l'Attroupement, puis le Grand Nuage, voire les deux ensemble. Mais le compte fut, au total, irréductiblement négatif : beaucoup d'artistes sont venus au Centre, y ont séjourné, travaillé, produit, et souvent de fort belles choses. Mais aucun ne se l'est approprié, ni ne s'est laissé apprivoiser par lui. De sorte que sa structure resta complètement opposée à celle que j'avais voulue, et précédemment pratiquée : au lieu d'abriter un collectif de producteurs se donnant les moyens, techniques et financiers, de leurs tâches, le Centre montrait l'image d'une technique et d'une gestion parfaitement autonomes, vivant leur vie propre, qui s'associaient, temporairement et en tant que de besoin, quelques artistes justement qualifiés d'intermittents. J'étais devenu le patron, à demeure, d'un commerce de spectacles occasionnels. Ce n'était pas ce que j'avais espéré.

Deuxièmement, je mis une application de brute épaisse, parfois contre moi-même et toujours contre la logique des choses, à maintenir au centre de *ma vie* le corps d'exigences qui m'avaient conduit à désirer l'exercice de cette fonction. Je travaillai comme un maniaque. Je déployai toutes mes forces disponibles, et quelques autres, pour tenter de poursuivre mon apprentissage artistique. Je crus m'imposer une rigueur de mise en scène sans faille. J'écrivis plusieurs pièces, et la musique de quelques autres. Je parcourus ville et région en tous sens, pour nourrir le contact le plus approfondi avec ceux *pour qui* ce travail devait être conçu, et produit. Je partageai cet emportement immodéré avec quelques inspirés, littéralement habités par la ferveur théâtrale et l'idée du service public, certains venus avec moi et d'autres issus de la maison elle-même⁴, et qui me parurent, autant qu'on peut juger des choses humaines, suivis avec cœur et générosité par la plupart des employés de ce qui se voulut, et se crut, un authentique Théâtre. Et pourtant, malgré ce dévouement de soi qui n'eut

⁴ Gilles Carle, Gérard Lefèvre, Pierre Lhiabastres, Pierre Ménasché.

de bornes que celles qu'il faut au plus élémentaire équilibre, aucun des spectacles qui se produisirent là ne me paraît aujourd'hui avoir été animé de la même *nécessité*, esthétique ou publique, que ceux qui les avaient précédés dans notre histoire. Certains furent réussis, d'autres pas. Certains connurent un vif succès, aucun ne me paraît indigne. Mais dans mon souvenir, ils portent la marque commune d'une sorte de *voile* tendu entre eux et les publics, et même entre eux et nous, eux et moi, que je n'avais jamais vu tomber auparavant. Voilà peut-être, désormais, la seule chose à propos de cette époque qu'il m'importerait de *penser*.

Or, troisièmement, et tout à fait à ce propos, je me trouvai durant ces quatre ans affecté d'une variété de pathologie qui mérite considération clinique : je fus atteint d'une *paralysie de la pensée*. Je lisais, beaucoup, comme à mon ordinaire. Je fus capable d'écrire des textes qui aujourd'hui font partie de mon petit bagage, et qu'à ce titre j'affectionne. Je mis en scène, jouai, donnai des causeries. Mais ceci est le nuage autour d'un sommet d'impuissance : je ne pus jamais *penser* les événements, les processus, les actes qui avaient lieu. Comme si la fonction d'autorité tirait avec elle une sorte de gel de régions mentales. Ou plutôt, comme si l'*habitus* directorial ne se faisait place, dans l'économie d'une structure psychique, que protégé par un quantum d'aveuglement, de cécité conceptuelle. Comment comprendre, par exemple, cette cataracte devant ce qui, dans ma position du moment (petit patron, petit propriétaire d'entreprise) valait comme démenti de tout le dispositif théorique et moral auquel j'avais adhéré, *et à quoi au plus profond j'adhérais encore* ? Quand je me revois, j'en reste confit de stupeur. Il y a là matière à philosophie : quant à la solidarité d'une position de pouvoir avec l'enclenchement automatique d'un impouvoir de la pensée, d'un impouvoir-penser. J'ai observé le symptôme chez mes confrères, particulièrement significatif chez les plus intellectuellement alertes ou les mieux dotés de formation classique. Je ne saurais en formuler d'explication, la chose est trop profonde. Qu'il me suffise de dire que, quant à moi, je la crois liée à une *déficience de l'adresse*. Ce voile tombé devant mes spectacles, ce fut le voile d'une *incapacité à les adresser*, d'une impossibilité de porter les choses au-devant de moi pour les lancer à la face d'un public, connu ou inconnu, effectif ou potentiel. Or l'adresse n'est pas la vocifération : on peut crier sans se faire entendre, parce qu'on ne trouve pas la conformation secrète qui voue une parole à un auditoire, comme on peut regarder sans voir. C'est le seul éclaircissement que je tire de la mésaventure : la pensée est un attribut de l'adresse, on ne pense

qu'en déchirant le voile, et en portant le pensé vers ceux-là qui sont devant soi. Il y a quelque chose, dans la fonction de direction telle qu'au théâtre j'en ai fait l'épreuve, qui rend inapte à ce don.

*

Car la « gestion » est elle-même une condensation d'impensé. On peut penser l'économie, la politique, l'économie politique – il serait bien utile aux théâtres d'appliquer quelque exigence de pensée à la politique de leur économie. Mais à la pensée, la gestion se refuse. On peut apprendre à en manier les règles, les rigueurs ou les roueries : cela ne fait pas une intellection. Toute pensée interroge et inquiète la constitution de ce qui lui fait face. Les plus adverses qui soient – Platon et Nietzsche, Pascal et Diderot – soumettent, par des procédures opposées, à la suspicion paradoxale, à *la question*, au tourment du concept, ce qui se donne comme opacité et consistance du *réel*. Or, parler de gestion suppose un réel épais, de structure compacte et dense, dont la législation intime et tendue doit être admise, approuvée, bénie préalablement à tout choix de conduite. L'ouverture d'une faille interrogative, qu'elle soit morale ou politique, *ou économique précisément*, quant à l'usage de l'argent est extérieure à son champ de rationalité. La gestion connaît des incertitudes, calculables ; des aléas, des variations, des probabilités. Mais elle refoule toute question pensable. Elle tombe exactement sous le jugement que Heidegger portait, à tort, sur la science⁵ : peut-être Heidegger a-t-il commis l'erreur de se représenter les sciences *comme gestion*.

J'eus à observer les ravages de cette asthénie théorique en occupant, dix-huit mois durant⁶, la fonction de président du Syndicat des Directeurs d'Entreprises d'Action Culturelle (Syndéac), lequel avait, dans son patronyme, remplacé peu avant le terme d' « établissements » par celui d' « entreprises », conformément à l'esprit des temps. L'élection m'avait surpris : adhérent de quelques jours, entré le samedi matin pour la première fois dans une assemblée de ce syndicat, j'en étais ressorti président le dimanche après-midi. J'avais interprété la désignation de ce directeur fraîchement nommé, au demeurant repérable par un tempérament plutôt rebelle et généralement critique à l'égard des institutions de toutes sortes, comme l'effet d'une sorte de désir des syndiqués

⁵ « La science ne pense pas », par ex. in *Qu'appelle-t-on penser ?* PUF, 1988, p. 26, 233.

⁶ Juin 1986-novembre 1987.

de procéder à un réexamen, voire à une réforme, de l'état de leurs maisons. Erreur : ce n'était qu'une réaction craintive devant le premier retour électoral de la droite, et le souci d'avancer devant les coups qui s'annonçaient un bouclier un peu tanné. Je ne décrirai pas ici mes efforts de l'époque, ni les propositions de réforme que je fis, jusqu'à la fin de mon mandat rémois, pour mettre en débat la nécessité d'une transformation profonde des théâtres publics⁷. Qu'il me suffise d'indiquer que je démissionnai de ma présidence du syndicat des patrons après un repas où, dans les salons du Ministère rue de Valois, autour d'une bonne table où François Léotard avait convié l'ensemble des directeurs, j'entendis cette profession rassemblée applaudir longuement, et chaleureusement selon mes oreilles, le ministre qui venait de lui expliquer au dessert que sa politique était la meilleure possible, son gouvernement le plus estimable, et ses coupes budgétaires les plus douces qui soient. Je m'étais apprêté à prendre la parole, pour répondre. Mais j'eus le souffle coupé par ces applaudissements qui durèrent d'interminables secondes enfilées. Après tout, j'étais supposé être leur mandataire : ce fut une des rares fois de mon existence où cette rageuse « grande voix », qu'on me prête⁸, fut frappée d'extinction. Ce qui me fit taire alors, ce ne furent ni l'autorité du ministre, ni ses arguments. Mais la veulerie d'une confrérie de potentats attablés, quand le métier autour d'eux criait de faims multiples, qui consentaient de leurs mains bruyantes à leur propre abaissement. La couardise, la flagornerie courtisane d'une petite assemblée repue de nantis, *dont j'étais* : aussi nourri, aussi coi que les autres. A peine un peu moins acclamant. J'avais honte. Je pensais à mon père. Je m'éclipsai gauchement, un peu ridicule dans des souliers trop vernis. Après une heure d'autoroute, arrivé à Reims je télégraphiai au Syndéac pour faire savoir que je faussais compagnie aux applaudisseurs.

⁷ Cf. D.G., « Propositions pour une rénovation des Centres Dramatiques », 1988, « Réflexions sur le rôle de la culture théâtrale dans l'agglomération rémoise », avril 1989, « Lettre au Ministre de la Culture », 23-06-90. Ces propositions militaient, entre autres, pour l'installation d'un collège d'artistes au cœur des Centres, et pour un plafonnement sans cumul des rémunérations des directeurs. Documents inédits, mais assez largement diffusés en leur temps dans les milieux professionnels – *surtout auprès desdits patrons*, ce qui prouvait mon aveuglement maintenu : comme si j'avais attendu d'eux l'élan sublime de je ne sais quelle nuit du 4 août.

⁸ Cf. C. Godard, « Grande voix », in *Le Monde*, 26/07/86.

5. PHILOSOPHIE

Quelques mois avant la fin de 1990, je décidai, contre toute prévision de carrière, de ne pas demander le renouvellement de mon contrat de directeur de Centre Dramatique, dont la reconduction paraissait assurée¹. Les motifs de ma décision, sur le moment, me restèrent opaques. Je me sentais agir en vertu d'une sorte d'instinct, de pression intérieure. Ma vie de théâtre ne me convenait plus. Elle ne répondait plus au vœu que, dix-sept années plus tôt, je m'étais adressé en choisissant cette profession plutôt que l'autre. Je me retrouvai, le premier janvier suivant, secoué d'un étrange sentiment de liberté : les angoisses viendraient plus tard. Après l'été, la possibilité me fut offerte de rejoindre la faculté de Philosophie de Strasbourg en qualité d'ATER (attaché temporaire d'enseignement et de recherche). L'année suivante, j'étais élu sur un poste de professeur du second degré (PRAG) affecté par détachement à cette même faculté. L'enseignement philosophique, père généreux, m'ouvrait à nouveau les portes de sa demeure.

De cette profession nouvelle (je n'avais jamais enseigné à l'université) et des travaux de cette période, je veux seulement ici, selon l'objet de ces pages, interroger la relation qui les unit au théâtre. La première forme de ce rapport fut donc la rupture. Malgré une certaine joie qui me saisit d'abord, deux décennies d'un engagement aussi complet, et aussi brusquement rompu, ne me laissèrent bientôt pas, on l'imagine peut-être, la *psychè* en repos. Je répondis à l'inquiétude latente en choisissant de me tenir, aussi fermement que j'en fus capable, à l'écart de ce que je venais de quitter. Pratiquement : j'évitais les théâtres, et leurs habitants. Mais théoriquement surtout : je me donnai des objets de travail les plus distants possibles de ceux qu'auraient induits ma provenance immédiate.

Il me fallut d'abord apprendre. Je savais trop peu de philosophie pour figurer honorablement dans cette institution érudite. Je me mis donc au travail, avec l'application enjouée que m'ont léguée mon enfance de bon élève et mes parents instituteurs. Je lus, ou relus, les classiques, que je les eusse déjà fréquentés de près (Platon, Hegel, Nietzsche), ou très mal (Aristote, Kant, Heidegger). Je m'informai des débats du jour. J'eus, pour ce faire, la chance

¹ Cf. *Télérama*, 18/24-11-89.

d'enseigner : formidable fortune pour la pensée, admirable service, délectation répétée qui ne s'est jamais démentie plus d'une journée depuis lors. Je connus les désespoirs fugaces et inquiétudes durables de la fonction : avant tout, celle de ne pas être assez compétent, assez fidèle aux œuvres, assez clair. Je m'assignai des sujets de cours qui, souvent, étaient autant de programmes d'apprentissage : la troisième *Critique*, les *Leçons* de Schiller, des séquences de l'*Esthétique* de Hegel et du *Monde* de Schopenhauer, les *Cinéma* de Deleuze (puisque, bien raisonnablement, on m'avait confié un enseignement de philosophie de l'art). J'eus la charge d'assurer des cours d'agrégation, parfois même en philosophie générale : un an voué au thème « le travail », question de programme, me fit transpirer comme un ouvrier – des nuits durant, je m'attachai à débrouiller des pages et commentaires d'Hésiode, Marx, Jünger. Je ne voyais, ni ne cherchais, aucun rapport direct entre ces matières et les interrogations que je venais de lâcher, pendantes. Le théâtre s'était absenté : j'ai cru, je l'avoue, avec une certaine résolution, que cette éclipse était pour moi définitive. Elle redoublait, sur le plan de la pensée, ce dont j'avais fait l'épreuve dans l'écriture : une exténuation de la théâtralité, devant une prose plus libre, romanesque, plus ouverte au devenir. J'eus même, concédons-le, la faiblesse de me demander secrètement si ce retrait ne concernait que mon histoire personnelle : après tout, le théâtre, c'était peut-être bien *fini*. Art d'un âge révolu.

Et pourtant. La relation à cette pratique dont je me croyais délesté hantait activement les travaux que je produisis alors. C'est la trame de ce lien que je voudrais ici, brièvement, mettre en lumière, par certains de ses fils très tendus. Mais on a compris que seul mon œil d'aujourd'hui peut les épingler ainsi.

J'avais écrit, avant de revenir à l'enseignement philosophique (dans l'entretemps qui sépara mon départ de Reims de mon arrivée à Strasbourg), un petit essai sur le théâtre, où je résumais, en leur donnant forme théorique, quelques conceptions issues de ce travail de vingt ans². Quel en était l'argument ? Il s'agissait de comprendre le théâtre comme art d'assemblée, et art de la monstration. Rien de bien original dans chacun de ces constats. Mais ce qui m'intéressait exactement, et dont j'esquissai le dessin, c'était le lien entre ces deux caractères. On peut aisément observer l'ancrage du fait théâtral dans un rassemblement concret, dans une présence collective des regardants. Encore qu'il soit des moments où le rappel de ce truisme – et de ses conséquences – prend

² *L'Exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre*, op. cit. Cet opuscule a retenu l'attention ici ou là. Cf. par ex. R. Abbrugiati « Application de la conceptualité guénounienne (*sic*) au théâtre de Goldoni, in *Revue des études italiennes*, Nlle série, tome XI, n° 1-4, janv-déc 1994, p. 75-89.

une allure d'audace. On questionne aussi, plus souvent, le théâtre dans son art de montrer, cette ostentation singulière à laquelle il livre les corps et les mots. Mais le point exact de l'articulation entre ces deux constantes, qui est celui où surgit proprement l'événement du théâtre, est rarement constitué comme objet de pensée. Cette jonction qui opère la monstration devant l'assemblée : cette instance d'un apparaître-au-collectif, d'une manifestation-au-commun, qui bouscule peut-être les approches de l'apparaître, et du commun. Car, selon l'interprétation phénoménologique, l'apparaître se donne à une conscience, un sujet, un percevant. Et c'est aller trop vite en besogne que de tenir l'assemblée de théâtre comme une conscience, un sujet collectif. Ce n'est pas si simple : j'ai suggéré ailleurs qu'il y faut la production d'un sujet fictif, *le spectateur*³. C'est, en ce sens, la donnée même de l'apparaître que l'assemblée inquiète : sa structure intime, ou supposée. Le théâtre conduit à une sorte de phénoménologie instable qui verrait le point de l'apparaître comme point de l'être en commun. Non par le fait d'un sens commun, ou d'un commun des sens : mais comme cette présentation qui veut, étrangement, l'être en commun devant elle. Ce dévoilement au commun, cette impudeur civile. Le théâtre ne montre de la chose que ce qui *apparaît au public* : à l'assistance réunie, certes, mais plus profondément à l'espace public, à la publicité, *öffentlichkeit* ou *politeia*. Ce qui serait sans mystère si le théâtre ne montrait que l'écume, le communément reconnu : mais il fait accéder, quoiqu'on fasse, à une étrange intimité de ce qu'il exhibe. Il expose une phénoménalité radicale, mais qui ne s'ouvre qu'au public, qui veut le commun pour témoin. Ce point malmène le concept de phénomène, tel qu'on en assigne au moins couramment la structure. La pensée du théâtre requiert une phénoménologie politique, voilà ce que tentait de dire ce petit texte, si j'en reformule aujourd'hui l'enjeu. Mais le rapprochement de ces deux termes (phénoménologie, politique) n'est pas chose facile⁴. Car la phénoménologie considère, avec insistance, que la chose *se montre*, s'ouvre d'elle-même à la monstration, se propose au regard et se constitue en apparaître, ou en phénomène. Or l'intrusion du « politique », ou simplement du commun, dans la structure même de la phénoménalité semble mettre ce schéma en déséquilibre – au moins quant au théâtre. Rien ne *se montre* là qui n'ait été convoqué au regard : et même cette convocation ne suffit pas à rendre compte du fait théâtral. Le visible n'y est pas seulement appelé par une conscience. Il est constitué

³ *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., chap. III à V.

⁴ Malgré de puissantes tentatives : je pense en particulier à Patočka. Cf. par ex. *Platon et l'Europe*, Verdier, 1983.

comme tel par une expérience partagée, industrielle, historique. Il est littéralement *produit*. Le devenir-visible est une pratique, non une éclosion. Marx pointait quelque chose comme cela⁵. Le théâtre marquerait alors, ou approcherait, une limite du phénoménologique : sa bordure politique. Ce pourquoi les phénoménologues s'en soucient moins, dirait-on, que de la peinture – voire du cinéma⁶.

Or, après ce petit travail, arrivant à Strasbourg dans l'état d'esprit que j'ai dit, j'étais peu enclin à limiter cette recherche au champ du théâtre. Je me tournai donc alors, comme naturellement, vers ce qui me paraissait la conditionner : le problème de l'assemblée. Le passage se fit par une question : si le théâtre, me demandais-je, est par essence une assemblée, ce que je ne cessais de prétendre, et si en même temps il peut comme *manquer à cette détermination essentielle*, ainsi que je le pressentais pour m'en plaindre⁷, qu'est-ce alors au juste qu'une assemblée, pour que le théâtre puisse relever de cette détermination et simultanément échapper à son essence, par le dévoiement que lui reprochais ? Ce mot – assemblée – que j'avais quasiment attrapé au vol, pour dire la nature politique du théâtre, répondait-il à un concept, qui éclairât cette équivoque ? Je présentai, porté par quelques souvenirs, que la chose devait se désobscurcir à la lecture de Rousseau. Je me mis donc au travail, attentivement, pour essayer de comprendre le *Contrat social*, et un faisceau d'autres écrits s'y raccordant plus ou moins. L'investigation me réserva des surprises. Je rencontrai l'assemblée comme une condition, explicite et pourtant discrète, de la passation du Contrat, et donc de la formation de toute société civile, de tout corps politique. Elle m'apparut peu à peu comme la corporalité même de ce corps : la réquisition préalable à la formation de toute « république ». Or, cette assemblée primordiale était un *fait de droit*, malgré l'antonymie nouée entre ces termes. Elle ne s'observait pas dans les faits. Elle relevait d'une fiction théorique, et pourtant valait, selon Rousseau, comme socle et fondement de l'*existence* des États. Je ne savais comment démêler cette contradiction.

⁵ *Manuscrits de 1844*, Éditions sociales, 1972, p. 93-94.

⁶ Cf. M. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, rééd. Gallimard 1996, p. 61 *sq.*, qui propose une théorie de cette articulation. Comme tout constat massif, celui-ci peut évidemment se voir opposé de notables contre-exemples : celui de Sartre, évidemment. Mais il reste que les grands textes de la phénoménologie portant sur l'art (par exemple ceux de Heidegger, Patočka, Merleau-Ponty) me paraissent s'inquiéter peu de l'acte théâtral, au sens moderne du mot. Le théâtre y figure le plus souvent comme espèce de la poésie. Le très remarquable *Théâtre des philosophes*, de J. Taminiaux *op. cit.*, fait une éminente exception.

⁷ Car je n'avais assurément écrit *L'Exhibition des mots* que pour en appeler à cette « idée (politique) du théâtre », trop délaissée à mes yeux.

Un modèle, encore confus, se présenta spontanément pour la comprendre. Rousseau, me semblait-il, traitait l'assemblée comme une *condition de possibilité* de l'effectivité politique. Il me sembla donc que la lecture de Kant pourrait m'aider à démêler cet écheveau. Je m'engouffrai ainsi, imprudemment, dans l'analyse de la filiation qui mène de Rousseau à Kant, dans le but de comprendre comment la position rousseauiste du Contrat (et donc de l'assemblée) pouvait en quelque façon anticiper la formation ultérieure du modèle transcendantal. L'hypothèse me parut soutenable. L'assemblée se révélait, avant la lettre, comme le transcendantal du politique, l'*a priori* conditionnant l'institution des États, jamais accessible à une saisie empirique, et ouvrant cependant, de droit, la possibilité de leur existence. Je me risquai à étayer cette proposition, sans mesurer tout à fait la taille du chantier⁸.

J'en étais là, lorsque se produisit une sorte de rupture. Le chemin m'avait éloigné du théâtre, on le voit – ouvertement au moins. Ce qui m'occupait désormais, c'était la constitution intime du politique lui-même : son socle dernier, son fondement. Or, j'en vins à penser alors, de façon assez brusque, dans la bousculade d'une petite révolution personnelle, que le transcendantal était une fiction, une idéologie théorique, un fantasme de la pensée. Pour le dire avec quelque inconvenance philosophique, depuis lors *je n'y crois plus*. Louis Althusser, j'allais le découvrir plus tard, s'exprime à ce propos avec une espèce de brutalité qui ne lui est pas coutumière, caractérisant l'idéalisme transcendantal comme une « manie religieuse de laïc »⁹ : parole d'orfèvre, comme on sait. Mais j'y reconnais une détermination bizarrement exacte de la structure de la problématique : dispositif théologique laïcisé, rationalisé, réincorporant dans l'expérience (et, en l'occurrence, dans le politique) les attributs et la forme propres du divin. Ceci mériterait sans aucun doute une argumentation¹⁰ : à supposer que je sois apte à la conduire, elle ne tiendrait pas dans ces pages, dont ce n'est pas l'objet. Je ne relate ici que l'événement d'un parcours théorique, assez lourd de conséquences pour ce qui suit. C'est de ce moment que date mon abandon de toute quête d'une essence intime du politique – et donc du théâtre. Après Althusser, et quelques autres, j'ai voulu passer de l'affaire de la *possibilité*

⁸ Le détail de l'investigation est exposé dans *Transferts d'un corps enlevé*, *op. cit.*, III^e partie, p. 148 *sq.* [Cf. *L'Enlèvement de la politique, Une hypothèse sur le rapport de Kant à Rousseau*, Circé, 2002.]

⁹ *Les faits*, in *L'Avenir dure longtemps*, nlle éd. Stock-Imec-Le livre de poche, 1994, p. 364. Cf. aussi, *ibid.*, p. 202, 497.

¹⁰ En partie esquissée dans *Transferts...*, *op. cit.*, p. 189 *sq.*

à l'analyse des *processus*¹¹. Comme par l'effet d'un « passage au matérialisme »¹², dont je sais bien qu'on peut y voir, si on y tient, un avatar renversé de la conversion.

J'étais alors engagé dans la préparation d'une thèse pour le doctorat de philosophie, sous la direction de Philippe Lacoue-Labarthe. Je décidai de changer l'orientation de ce travail. Au lieu d'enquêter sur les fondements, je me consacrai à l'analyse de moments d'histoire déterminés, afin d'interroger la constitution moderne de notre politique. Pour ce faire, je choisis un objet beaucoup plus circonscrit que ne l'étaient « le politique », « l'assemblée », ou « le contrat ». Ce fut l'Europe : comme existant effectif *et* comme formation imaginaire, comme pratique et comme concept¹³. Mais pourquoi l'Europe ? Ici mon passé immédiat, que je prétendais tenir à distance, frappait à la porte. Car, si quelques circonstances du moment furent l'occasion de ce choix¹⁴, il résultait néanmoins, à l'évidence, du travail accompli pour *Le Printemps*, *La Levée*, *Le Pas*. Les recherches menées pendant dix années m'avaient fait arpenter l'histoire du continent. Et la thèse exprimait, sur le mode théorique, quelques-uns des soucis qui avaient porté la trilogie : le repli, le ressac qui suivent les surgissements ; le legs de la Réforme à la Révolution ; le rapport France-Allemagne ; l'intime lien entre stalinisme et nazisme ; et, subsumant peut-être le tout, ce qu'on pourrait appeler, après K. Barth, la question de Pâques – l'irréductibilité du *nouveau*¹⁵. D'autres thèmes, sans doute, avaient émergé entre temps. Mais ce travail, délaissant l'enquête transcendantale au profit de l'analyse de séquences processuelles, me reconduisait au plus près de l'entreprise de la trilogie (bien qu'avec des « protocoles » assurément distincts) : vers une sorte d'implication de la pensée dans le récit, voire de production du récit comme pensée – vers un essai de re-muer la spéculation dans un bain d'histoire.

¹¹ « Dans une tension qui d'emblée évoque Spinoza, la rupture philosophique proposée ici fait passer d'une problématique de la *possibilité* de la connaissance à une problématique de son *processus* réel. » A. Badiou, « Qu'est-ce que Louis Althusser entend par " philosophie " ? », in *Politique et philosophie dans l'œuvre de Louis Althusser*, *op. cit.*, p. 31.

¹² Cf. P. Raymond, *Le passage au matérialisme*, Maspéro, coll. « Théorie », 1973.

¹³ La thèse fut soutenue en décembre 1994, sous le titre *Transferts d'un corps enlevé, Hypothèses sur l'Europe*, *op. cit.* Cf. *Hypothèses sur l'Europe* (2000), *op. cit.*

¹⁴ Cf. *Penser l'Europe à ses frontières* (J.-L. Nancy et D. G., dir.), Éd. de l'Aube, 1993. Cf. aussi D.G. et Th. Dommange, *Géophilosophie de l'Europe*, in *Lignes* n° 18, janvier 1993, p. 123 *sq.* [Cf. *Livraison et délivrance*, *op. cit.*, pp. 215 et suiv.]

¹⁵ « C'est cela Pâques : l'irruption d'un temps nouveau et d'un monde nouveau dans l'existence de l'homme. » K. Barth, *Esquisse d'une dogmatique*, trad. F. Ryser et E. Mauris, Cerf - Labor et Fides, 1984, p. 195.

Je sortis ainsi de la thèse, philosophiquement adoubié, et pourtant résolu (selon une quasi-vocation à la remise en cause) à *ne pas* pratiquer la philosophie dans son mode spéculatif. J'en étais (re)venu à cette disposition soupçonneuse à l'endroit de toute pratique philosophique qui entend s'exercer dans le champ autonome de son activité, comme philosophie pure. Je crus remarquer que l'exercice philosophique, tel qu'il peut se lire dans les textes les plus imposants du patrimoine, ou les plus vivants d'aujourd'hui, se produisait comme théorisation d'une pratique toujours externe au champ philosophique, pratique que le discours philosophique ne vient pas examiner du dehors, surplomber au moyen de notions acquises, mais dont l'accueil le constitue lui-même, lui donne à se produire comme devenir-philosophique. Je m'accoutumai à dire : la philosophie, c'est le passage à la philosophie, paradoxe dont on se rappelle peut-être qu'il reprenait la forme d'une thèse ancienne sur le jeu¹⁶. Je formulais ainsi mon nouveau programme de travail. Philosophier, certes, mais à partir d'un champ de pratique, que je voulais non pas fondateur, archi-originaire, mais aléatoire, concret, survenant à la pensée selon la fortuité même qui fait le tissu incertain de la vie, et pensable comme tel. Restait à le dénicher. Serait-ce la politique, dont l'impulsion m'animait depuis ma jeunesse ? La littérature, au bord de quoi je m'étais trouvé après avoir franchi *Le Pas* ? Le cinéma, vers qui tendaient tous mes désirs avoués ?

Les choses en étaient à ce point lorsque survint un petit événement, discret et modeste. Jean-Louis Martinelli, depuis peu directeur du Théâtre National de Strasbourg, et donc en charge de son École, m'invita à réfléchir avec lui à la forme que pourrait prendre une présence de la philosophie dans la formation des élèves-acteurs. J'étais heureux de cette proposition, qui établissait une sorte de petit pont entre les deux rives de mon histoire. Au cours de nos conversations, il apparut assez vite qu'il convenait d'écarter l'hypothèse de cours de philosophie, ou d'esthétique, utiles sans doute mais qui pour les élèves pouvaient rester trop abstraits, comme une couche de théorie venant napper par intermittences leurs autres enseignements, sans rapport vivant avec le métier du jeu. Nous décidâmes donc, avec entrain, de proposer aux élèves un exercice d'acteurs sur un texte philosophique. Martinelli m'offrit incontinent d'en assurer la direction.

Le travail eut lieu en mars 1995. Dans les mois précédents, j'avais pensé aux textes de la tradition qui semblent appeler le théâtre : dialogues de Platon, ou de Diderot. Mais je renâclais, précisément à cause de cet air de petites pièces

¹⁶ Cf. ci-dessus, chap. 2, p. 20.

toutes prêtes. Je craignais de voir mon métier de metteur en scène trop vite reprendre ses aises, et de vieux réflexes l'emporter sur la nouveauté. Je me décidai donc pour un texte très anti-théâtral, et abordai le groupe XXIX avec des exemplaires de *Qu'est-ce que la philosophie ?*¹⁷ Les jeunes acteurs m'accueillirent avec un mélange de courtoisie et d'extrême circonspection. A vrai dire, j'y avais joint le texte d'un entretien de Deleuze intitulé « Sur la philosophie »¹⁸, dont nous suivîmes le fil, et qui donnait à l'exercice une ossature tout de même un peu dialogique. Après trois semaines, le résultat prit la forme d'une sorte de petit spectacle bourru et provisoire, qui fut présenté en public trois fois¹⁹. Mais la chose déplaça pourtant, à l'improviste, l'arrangement des questions qui m'agitaient.

Car je faisais là, pour la première fois, l'expérience d'un frottement *direct* entre philosophie et théâtre. Deux espaces très neufs s'y ouvraient inopinément. Tout d'abord, le théâtre ici se retrempait à l'épreuve d'une nécessité (et donc d'un plaisir) de chaque geste à produire et de chaque choix à trancher. Car il ne s'agissait pas de faire un spectacle, pour répondre à une supposée demande de théâtre, dont la raison pour moi s'était brouillée. Il s'agissait de jouer, pour comprendre. Ou plutôt : pour mettre en contact des individus concrets avec rigueur joueuse d'un texte, afin d'en pratiquer la force, et d'en laisser travailler les effets de sens. Je voyais se dégager, avec une immédiateté sans encombre, la question à poser au jeu, et par le jeu : celle de sa capacité à porter un discours, le plus droit possible, à soutenir chaque mot d'une énergie tenue et sans minauderies, afin d'adresser chaque membre de phrase à un public averti ou non, mais qui dans les deux cas se demandait bien, comme les acteurs, comme moi, et comme l'auteur surtout, ce que c'était que cela : la philosophie. Le jeu me paraissait, pour la première fois depuis longtemps, validé, armé par une requête franche, sans détour. Non qu'il s'agît d'imposer aux spectateurs un cours, ni une dissertation : nous nous agrippions à la syntaxe du texte, à son mot-à-mot, par des actions pratiques, concrètes, effectives, pour chercher une évidence de sa profération. Il n'en résultait pas pour autant que tout théâtre dût s'étayer à de la

¹⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991.

¹⁸ « Sur la philosophie », entretien avec R. Bellour et F. Ewald, In *Pourparlers*, Minuit 1990, p. 185 sq.

¹⁹ *Sur la philosophie*, d'après des textes de G. Deleuze et F. Guattari, travail réalisé avec la collaboration de T. Dommange et la participation de V. Berger, G. Fernandez-Bravo, F. Cherboeuf, M. Desmons, J. -F. Herqué, P. Hiessler, S. Karabasnikoff, M. Mure, M. Payen, A. Rouiller, J.-Y. Ruf, A. Soulié, TNS, mars 1995.

philosophie. Pas sur ce mode tout au moins²⁰. Je faisais simplement l'épreuve d'un régime d'adresse, et donc de pensée, en jeu sur la scène. Mais une seconde observation nous étonna plus encore. Le plus frappant fut en effet de découvrir peu à peu combien cette forme d'investigation recoupait, et permettait d'exhiber, le discours qu'au plus profond tient Deleuze, sur la philosophie elle-même. « La philosophie a besoin d'une non-philosophie qui la comprend [...], comme la science de non-science et l'art de non-art »²¹. Le texte deleuzien recelait précisément cette aptitude à produire la flexion du philosophique dans les plis du non-philosophique. Ces plis étaient ici manifestés, changés en actes, par le dispositif de la scène, le montage, les modes d'exposition et de visibilité, et au bout du compte par les acteurs eux-mêmes, qui n'étaient en rien philosophes. Mais le texte, dans son tissage conceptuel, détenait cette ressource, appelait à sa mise en jeu. Ce n'était sans doute pas n'importe quelle philosophie. Seulement une des plus actives du jour, dont se démasquait la puissance par sa capacité à s'exposer hors du philosophique, dans et devant la non-philosophie qu'elle sollicite et qui la « comprend ». Notre modeste entreprise nous donnait donc à discerner quelque chose du théâtre, et quelque chose de la philosophie. Du théâtre : qu'il engage une pensée qui le déborde, et qu'il fait en cela l'épreuve de sa théâtralité, *comme telle*. De la philosophie : que « la force de [son] esprit est seulement aussi grande que son extériorisation, sa profondeur aussi profonde que son audace à s'élargir et à *se perdre* dans son déploiement »²². On a bien lu : *se perdre*.

Je m'en trouvais donc comme déplacé. Car il m'apparaissait que, si je souhaitais m'ouvrir à un usage de la pensée articulé à une pratique externe, décroché de toute transcendantalité présomptive, et puisque je n'étais ni poète, ni cinéaste, ni militant, ni physicien, cette pratique pouvait être celle qui s'offrait par l'expérience de *cette vie*. Belle découverte, dira-t-on. Mais oui : le théâtre se montrait à nouveau devant moi, non pour m'accueillir, repentant, sous son giron, oublieux de ma rupture, mais comme objet (pratique) de pensée. Sans doute *une vie* ne se laisse-t-elle pas, aisément, mettre sous le boisseau. Sans doute veut-elle,

²⁰ Encore que je ne cesse depuis de remarquer l'évidence, à savoir : combien les écrits de Molière, de Shakespeare, sans parler de Goethe ou de Bernhard, sont de la spéculation active, de la pensée en action – et souvent en énoncés explicites.

²¹ *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 205-206.

²² Hegel, *Préface à la phénoménologie de l'esprit* (éd. bilingue séparée), trad. J. Hyppolite, Aubier-Montaigne 1966, p. 31 – je souligne. Lors de la soutenance de thèse, J. Rancière m'avait gentiment adressé le reproche (ou le compliment, allez savoir) d'un certain « hégéliano-deleuzisme » – oxymore s'il en fut. Comme on voit : je m'entête.

obscur, voir venir au jour les pulsions, les motions, les *raisons* de son battement. Au moins pour qui prétend aux leçons de l'immanence. Il me faut convenir, en tout cas, que depuis lors j'approche à nouveau le théâtre : par l'écriture de pièces, puisqu'on a bien voulu m'y inviter. Par la fréquentation des édifices, dans lesquels je parviens, peu à peu, à entrer de nouveau sans frissonner d'angoisse. Par l'enseignement, qui me rapproche des textes et des maîtres, par les essais ou publications. Pour ce qui est de la mise en scène ou du jeu, mieux vaut ne rien prévoir : je laisse travailler les désirs, qui m'y porteront peut-être, *mais ce n'est pas sûr*. Peut-être ailleurs, loin – ou tout près.

Ce rapprochement n'est pas une résignation. J'entreprends désormais de labourer ce champ de pensée avec la ferveur légère du paysan de comédie, levé au petit matin. Sur cela, je passe : puissent les travaux l'attester d'eux-mêmes. Mais surtout : je me rapproche du théâtre avec mon différend intact, porteur de toutes les volées d'interrogations dont j'espère lui faire tâter le bois vert. Je ne veux rien effacer de mon dépit, de ma colère, de mon écart. Je veux dire au théâtre son fait : sans ménagement, chiensment, de la dent la plus dure. Je l'aime trop pour me payer d'indifférence devant cette asthénie où je le vois tomber. Je lui ai trop voué d'admiration, j'ai reçu de lui trop de plaisirs aigus. Je l'ai trop éprouvé comme un bout de la dignité des hommes. Sa déchéance, insensible et douce, me blesse. Je lui dois trop : au moins la rage de quelques grondements de refus.

Mais il me faut tout de même, pour finir (puisque nous voici parvenus au *présent* de cette histoire, le temps relaté ayant rejoint le moment de la relation), soumettre à un bref examen ce refus, entêté, d'approuver le théâtre tel que devant nous il se montre. Cette réticence, le mot est faible, à seulement l'accompagner, l'observer, le commenter dans ses formes établies. Au nom de quoi cette critique du théâtre se formule-t-elle ? J'ai répondu : au nom d'un amour. Mais qu'est-ce que cet amour aime, dans le théâtre ? À quoi se réfère la norme au regard de laquelle le théâtre me déçoit, ou m'attriste ? À ce qu'il fut ? Piètre nostalgie. Seul un conservatisme peut lui demander cette stagnation. À son essence ? Pire encore. Aucune vitalité ne s'en nourrit. La revendication d'une identité primordiale du théâtre ne sert, sous nos yeux, qu'à la justification des conduites immobiles, à la reproduction des modèles morts, à la perpétuation des privilèges théâtraux, privilèges d'exercer le théâtre selon un certain rite, au profit d'une certaine espèce de consommateurs, dans la célébration d'une supposée résistance qui couvre les bénéfices de la résignation. Il n'y a pas à espérer que le théâtre redevienne lui-même, retrouve sa quiddité intime, sa nature bafouée. C'est sa mue qu'il nous faut, son devenir-autre, son altération. Elle seule nous le donne à aimer : dans la force de quelques gestes mémorables, qui parfois semblent menacer son être, et l'expulser de soi, le jeter comme au-delà de ses bornes. Alors ? À quoi le théâtre est-il donc infidèle, pour qu'on s'autorise à ruminer un dépit ?

Si le théâtre manque – pour emprunter à Deleuze, une fois encore, son étrange syntaxe¹ – ce ne peut être qu'à ce qui aujourd'hui veut se dire, se jouer, se mettre en jeu. Le théâtre manque au surgissement de ce qui se cherche, à la levée de ce qui veut venir. On ne peut s'en fâcher qu'en s'adossant, plus ou moins obscurément, à deux postulats. Il faut supposer, d'abord, que quelque chose se débat et veut sourdre, masqué, latent, gestation voilée du non-encore-advvenu. Si l'on en fait l'hypothèse, alors il se peut que le théâtre d'aujourd'hui manque au devenir, à l'avènement du nouveau. Mais il faut admettre aussi *que*

¹ « Le peuple manque », cf. par ex. *Cinéma 2, L'Image-temps*, Minuit 1985, p. 281-286. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 105.

ce quelque chose vaut qu'on s'y prête : que ce qui vient n'est pas monstrueux. Il faut une approbation du devenir. Une sorte de croyance, ou de choix de la pensée, qui pose que le nouveau est bien. La conviction paraît obsolète. On lui fait remontrance de toutes les innovations mortifères : Hiroshima, c'était nouveau. Mais la conviction réplique que le nouveau est à double détente : il naît, surgit, et se retourne sur sa propre figure morbide. Le nouveau n'est pas un mouvement simple. Il se complique de son ressac. Et cette alternance d'expansion et de reflux n'est pas pendulaire, loi mécanique du va-et-vient. Le repli est une impuissance : incompetence du nouveau à persévérer dans sa nouveauté. Le morbide, c'est la capture du nouveau par le déjà-là. Exemple : selon ce modèle, l'invention technique est un bien, et son usage morbide procède d'un recours, d'un recul devant la pensée, devant la vie que l'invention appelle, recul qui enclenche sa révulsion dans les figures du très-ancien : la guerre, l'appropriation, l'hégémonie, qui sont de vieilles choses. Ainsi encore : la révolution russe, c'était infiniment nouveau. Le devenir-bureaucratique, l'étatisation, le despotisme, les massacres, furent la recaptation de cette émergence dans les filets du revers, de la restauration. Et il est certain que, lorsque l'émergent se compose avec sa refiguration régressive, il en naît des synthèses jamais vues : les massacres du XX^e siècle ne répètent pas les désolations passées. A ce titre, oui, la barbarie est inventive. Mais elle n'invente qu'en retournant le noyau de nouveauté vers l'histoire ancienne. Le nouveau qui se cherchait dans les révolutions n'était pas prototypiquement despotique. Il s'est manqué.

Si le théâtre manque, c'est donc à ce qui aujourd'hui se cherche dans les convulsions du temps, et peut certainement se renverser en barbarie sans précédent connu. En formulant cette hypothèse, je ne prétends pas faire du théâtre le dépositaire de l'avenir du monde. Le théâtre n'est pas seul à manquer. Chaque art, chaque métier, chaque ensemble de conduites est aussi convoqué devant les gestations, les naissances, responsable devant les devenirs. Le théâtre est un art, un métier parmi tant d'autres. Je ne lui souhaite aucun avantage d'exception, aucune centralité. Mais c'est de lui que nous parlons ici, c'est lui qui nous occupe. S'il manque, donc, c'est à ce qui vient, à ce qui comme émergence vivante pourrait nous advenir, et dont il n'est pas écrit par destin qu'une régression mortelle doive le (dé)figurer.

Cela qui vient, si cela vient, aucun de nous n'en a une vision prévenante. Nous ne sommes pas des augures. Comment savoir, alors, à quoi le théâtre doit

accorder sa marche ? A quelle exigence intime il doit se régler, pour tenter de répondre de l'inédit, du naissant qui, peut-être, le demande ? Du nouveau, nous savons au moins, par logique simple, que notre monde s'en trouvera bousculé. Et, singulièrement, le régime de ses dominances, de ses hégémonies, dont la prégnance exprime l'inertie ancienne. Au sens mécanique : l'inertie n'est pas l'immobilité, mais la continuation de ce qui a lieu. Le nouveau se produit comme critique. Il ouvre la crise des souverainetés et des dominations. Or ce qui domine notre monde peut être précisément désigné. C'est le régime des marchandises, et des images. Sur ce point Debord est irréfutable. Marchandises et images nous tiennent sous leur empire conjoint. L'idéologie ne parvient à voiler le constat qu'en dissociant leur conjonction. L'idéologie du jour valorise les marchandises, et se plaint des images. La critique du règne de la marchandise (ou au moins : l'idée que ce règne puisse être caduc) est réputée désuète. En revanche, pas un écran qui ne se lamente sur la perte de la présence, et les méfaits de la médiation. Or il est de la plus urgente nécessité d'unir la pensée de ces deux champs en une théorie unique : le régime de la domination présente ne peut être inquiété que comme régime de l'image-marchandise. C'est-à-dire : de l'image comme marchandise, *et de la marchandise comme image*. L'image d'aujourd'hui n'est pas un système de reflets, d'icônes, de figures flottant sur le réel : c'est une circulation, un réseau d'échanges pratiques (de permutations, de substitutions, de transactions). L'image n'a capté le tout du monde que parce qu'elle a pris sa place dans la circulation marchande généralisée. Mais la marchandise elle-même n'est pas compréhensible comme pur produit, pure fabrication machinique. La marchandise est une image : elle figure le monde, elle en dessine le mode de présentation, la praticabilité, *la valeur*². Le système de notre monde est le système de l'hégémonie marchande de l'image, et de la domination figurale de la marchandise. C'est cet ordre que « du nouveau », s'il en vient, peut mettre dans l'embarras. Certes, les choses paraissent installées pour un millénaire. Mais c'est toujours le cas des Empires – même à la veille de leur chute.

Il n'est pas impensable que cette situation, parmi d'autres effets plus notables, ouvre quelques brèches inédites au rapport entre théâtre et philosophie. Car la critique des hégémonies ne peut se dispenser de philosopher. Non que le philosophique y suffise, *seul* : il y faut de la non-philosophie (en abondance), de la science (et de la non-science), de l'art (et du non-art) – et donc peut-être du théâtre aussi (et du non-théâtre). Mais la philosophie est assurément requise.

² Sur tout ceci, cf. *Transferts...*, *op. cit.*, p. 342. *sq.*

C'est la leçon de Marx, et de quelques autres : les crises de la pensée économique sont des crises philosophiques. Le mode d'élaboration des crises dans la pensée s'appelle philosophie. La crise (la pure brisure qui fait la faille, la séparation, le jugement) est l'objet-non-objet de la philosophie. La *critique* est la philosophie même. Et, d'autre part, il n'est pas impossible que ce que nous appelons théâtre (ce qu'il pourrait devenir, le mode possible de son altération) puisse attester de quelque manière la nécessité de ce changement. Quelque chose du théâtre *résiste*, en effet, à la marchandise, et à l'image. Non pas le Théâtre, drapé dans son identité foncière. Le Théâtre peut se vendre, s'acheter, se consommer. Le Théâtre peut produire ses images, ou se laisser mettre en images pour aider les transactions. Le Théâtre peut être crapuleux, flatter les despotes ou leurs satrapes, il peut couvrir les forfaits, distraire pendant les rafles. Le théâtre ne jouit d'aucun privilège éthique de constitution. Mais c'est vrai : quelque chose *du théâtre* résiste, en effet, à l'appropriation par l'image et à la logique marchande. Il faudrait travailler soigneusement cette assertion. Risquons une hypothèse, rapide : ce qui, du théâtre, résiste à l'image-marchandise, ce n'est pas son authenticité : la monstration, la phénoménalité brute, comme on le dit trop. Car c'est du phénomène que l'on fait les images. L'image n'est pas le phénomène, certes : mais il n'est d'image que du phénomène, l'image se nourrit du phénomène comme le chancre du cadavre. Mais ce n'est pas non plus le public, qui par sa présence vivante serait essentiellement rétif au marché : car les publics se vendent et s'achètent – beaucoup de commerces les monnayent, et mieux que le théâtre, qui les jalouse. Ce qui résiste, c'est peut-être exactement l'articulation singulière des deux choses ensemble : la monstration brute, et l'assemblée. Cette façon, particulière à « du théâtre », d'arborer la nudité de l'existence humaine devant le commun réuni. La chose pourrait valoir aussi pour d'autres exhibitions : le sport, par exemple, tout aussi digne dans son principe. Et pourtant : le sport se vend si bien, par images, que sa circulation scande une part considérable de nos rythmes marchands. Mais le théâtre ne montre pas le jeu réglé d'une compétition (ce devenir-image des conflits) : le théâtre montre des mots, et *du théâtre* montre, de ces mots, les pouvoirs physiques d'insurrection : au moins celui qui prétend répondre à une réquisition poétique de ses gestes. Du théâtre peut être la livraison, poétiquement appelée, de l'existence au regard commun. Il n'est pas inconcevable que cela résiste à la domination conjointe qui institue notre monde – parce qu'après tout, ce qui résiste aux images et à l'échange marchand, c'est en dernier lieu *l'exister* des hommes. Leur *exposition*

commune. Peut-être du théâtre peut-il s'en faire le témoin. Non pas tout théâtre, mais *du théâtre* : un peu de théâtre, un certain théâtre, quelque chose du théâtre.

A la condition bien sûr que le théâtre s'ouvre à cela qui se cherche, et veut venir. Cela suppose que *du théâtre* échappe à son autocélébration comme Art Théâtral, et se fasse guetteur du nouveau, se mette à l'école du (changement du) monde. Affaire de tempérament, pour chacun. De convictions, d'orientation éthique et vitale. Mais, on l'aura compris, *de la philosophie* peut y aider un peu. Non pas La Philosophie, comme maîtresse de raison. Du philosophique, mineur et alerte, délibérément dépendant de ce qui l'excède, pense-crise et traceur de failles. Ce qui fait une petite brèche, un petit passage ouvert entre théâtre et philosophie. Entre de la philosophie, qui se voue à interroger la non-pérennité de l'état des choses. Et du théâtre, qui s'adonne à l'impatience du geste d'exister.

C'est à cela que je voudrais m'essayer, des deux côtés de la relation si j'y suis apte, passeur du bac dans les deux sens. Mais on aura remarqué combien le point où je me trouve, au terme de ces vingt-cinq années, rappelle celui du départ. Tout a changé : le monde, la pensée, le théâtre. Aucun modèle ancien ne tient droit. Nous sommes condamnés au nouveau, si rude soit-il. Mais quelque chose de ce qui faisait de moi un jeune philosophe révolutionnaire emporté par le vent du théâtre est là, obstiné, dru et vert, qui ne m'a pas lâché. Qui nourrit mon refus obstiné du gel, de l'ordre froid qui semble avoir tout pris sous sa coupe : le monde – et le théâtre aussi. A cet ordre, je ne concède pas l'ascendant d'un principe de réalité, malgré son lustre, son allure immuable – ou à cause de cela. « Ce qui brille est sur son déclin », dit Rousseau³ : à méditer devant l'éclat des images-à-vendre. Tout hiver veut son printemps.

*Nodica (Pise)-Strasbourg,
été 1996.*

³ *Émile*, livre III, Seuil, « L'intégrale », tome III, p. 138, note.

TABLE

(PROLOGUE, p. 4)

1. POLITIQUE	9
2. COMMUNAUTÉ	15
3. ÉCRITURE	28
4. GESTION	46
5. PHILOSOPHIE	54

(ÉPILOGUE, p. 64)

TABLE	69
--------------	-----------