

Rencontre Alain Françon Toni Negri,

Entretien mené par David Tuaille, Théâtre National de Colline, 17 Mars 2005

Une des raisons pour lesquelles nous estimions intéressant de vous faire vous rencontrer était que, l'un comme l'autre, chacun dans votre domaine, vous avez entrepris une tentative de redéfinition des termes dont vous vous servez pour penser et pratiquer vos deux gestes, dans le champs du politique comme dans le champs du théâtre.

TONI NEGRI : Une chose apparaît immédiatement évidente : on ne se retrouve pas dans le vieux lexique politique, ni dans toute cette série de concepts comme le « parti », le « syndicat », la « représentation », ou même la « liberté » ou « l'égalité » qui sont les grands mots de la modernité. Aujourd'hui, on se trouve devant cet énorme bordel de la démocratie. Les Néo-conservateurs ont vraiment complètement transformé ce terme : autrefois on pensait la démocratie comme l'expression de la liberté du singulier ; aujourd'hui on la voit sur la façade des tanks qui l'amènent partout dans le monde... Le terme « citoyen », qu'est-il devenu aujourd'hui ? C'était une idée assez précise de la participation à un ordre politique donné – qu'on appelait « l'État de droit » ou « la République ». Mais aujourd'hui, la population a complètement changé : le niveau de droits, dans le métissage multiethnique et dans la transformation des cultures, a profondément changé. D'où une volonté de recomposer un langage politique.

Comment faire ? D'un côté par une analyse des espaces : celui de la mondialisation, ses mécanismes, la crise relative de l'idée de l'État nation (« relative », parce que l'État nation continue à exister comme d'autres instruments culturels, mais notre situation est élargie et de plus en plus difficile à comprendre). De l'autre, tous les vieux termes « classes », « parti » sont en profonde crise et l'association, la constitution du commun sont bien difficiles à travers ces instruments-là. Mais à chaque fois qu'on détruit ce vieux langage, on risque de se trouver dans une situation réactionnaire où on n'a plus la possibilité d'exprimer les *valeurs* qui étaient quand même contenues dans ce vieux lexique. Comment faire alors pour modifier et, dans le même temps, maintenir, reconstruire, renforcer, certaines valeurs ?

Le terme « multitude », par exemple, était pour moi une clef pour sortir de cette situation. Il s'agissait d'imaginer l'ensemble des gens comme des singularités, libres, mais, pour ainsi dire, présumées dans leur action – sans rien de métaphysique ou de souterrain qui pré-ordonne une communauté (dans le sens étroit, organique, du discours), mais en tant que singularités qui, à travers leur action, peuvent construire un commun de singularités. Il

s'agissait de redécouvrir le fait que la singularité vit, en tant qu'elle constitue un réseau en commun, en langages, et que ce langage peut être une machine pour construire du commun. Mais, comme rien n'arrive automatiquement, il faut évidemment des événements de temps en temps pour créer des moments forts, et donner à la machine son impulsion.

Tout ça est assez théâtral, non ? – dans mon imaginaire, au moins. Et s'il m'a paru important de commencer à écrire pour le théâtre, c'est peut-être pour poser cette question : comment, au théâtre, arriver à donner des lignes (peut-être pas de solutions) mais des lignes de recherches, sur ce terrain ?

ALAIN FRANÇON : Il y a quelques années, je devais faire un journal, pour présenter ce qui se déroule dans ce théâtre, comment ça marche, etc. J'ai longtemps réfléchi sur le titre et la seule possibilité qui m'est apparue était de l'appeler « Avec ». « Ensemble » aurait été le signe d'une utopie et contient encore quelque chose de l'ordre de la fusion, alors qu'*Avec* contient le plus petit commun dénominateur, c'est-à-dire des singularités pouvant être ensemble.

Plus notre vocabulaire est précis, mieux c'est. Avec des amis metteurs en scène et d'autres, pas forcément liés au théâtre, on a essayé de retrouver le sens d'un mot comme « représentation » (entre ce qui serait le divertissement, je commençais à ne plus comprendre ce qu'était une parole différente). Dans le terme « représentation », il y a *présentation à nouveau*, et donc l'idée de faire naître des visibilitées qu'on ne voyait pas. Ce serait une des possibilités de la représentation – ce qui a évidemment des conséquences. Il y a dans *Les Troyennes* d'Euripide une très belle phrase d'Hécube à Agamemnon : « *prends du recul comme un peintre et tu comprendras les malheurs qui m'accablent* » Il me semble que c'est ce que devrait faire la représentation : pour comprendre les malheurs d'Hécube, il suffit pas d'y rentrer, il faut plutôt en sortir. Ce n'est donc pas du tout un geste compassionnel, mais au contraire, d'intelligibilité.

On s'est aussi attachés à comprendre, ce que sont les gens assemblés dans la salle et à réfléchir au mot « assemblée théâtrale ». Dans *assister* à une représentation, il y a *assistance* ; chacun *prend sa place*, qu'est-ce que ça veut dire prendre sa place dans une représentation ? Donc, il me semblait important de réfléchir à ces termes, non pour définir un vocabulaire, mais pour savoir ce qu'on fait. J'ai de plus en plus besoin de ça quand je travaille, sinon je ne comprends pas ce que je fais : tout ça est perdu dans un grand marché, dans du petit commerce de la représentation et j'ai violemment envie de me tenir à l'écart de

ça. Si les mots « représentation », « assemblée théâtrale » sont vidés de leur sens, je ne comprends pas pourquoi je travaille et je préfère m'arrêter. C'est très modeste : je ne change pas la face monde en faisant ça. Mais j'essaie au moins d'entretenir avec les spectateurs qui viennent dans ce théâtre des rapports au cœur de ces problématiques et de ces définitions.

TN : Cette idée de présentation/représentation est extrêmement importante, dans le sens extrêmement concret où tu l'emploies – et avec l'*avec*, le *cum*, qui le précède. C'est un discours fait par un peu toute la philosophie contemporaine, postmoderne. Ce fait de la crise de la représentation est absolument fondamental et toute la pensée, pour ainsi dire, *faible* détruit la représentation. Or, le grand problème est au contraire d'accepter de se mettre dans cette crise de la représentation et de récupérer sa signification dans un terme fort. Je crois qu'une opération pareille faite au théâtre, deviendrait pour ainsi dire typique... Mais plus que « typique » – ce terme ne marche pas : il répète des modèles fixes de représentation. C'est au contraire une machine qui met en mouvement des éléments diffus, détachés les uns des autres, en tant que machine. De ce point de vue, la composition de l'assemblée théâtrale est une espèce de grosse hypothèse de recombinaison : c'est là, avec le *cum* et avec le nouveau, le *re*, que l'on doit peut-être jouer cette recombinaison – ou constitution de langages nouveaux, dans cette machine.

J'éprouve d'énormes difficultés à définir des mots qui correspondent à ce procès d'analyse – parce que cette critique de la représentation est une analyse : *séparation* et *recombinaison*, remise ensemble. Le théâtre plus ou moins surréaliste (de Beckett, ou d'autres) a opéré cette forte pression pour faire sauter l'unité linguistique pré-ordonnée – mais ils nous laissent peut-être dans une situation dans laquelle une nouvelle recherche devient fondamentale.

AF : l'opération de Beckett est énorme, mais en même temps, il fait table rase, et laisse des ruines.

TN : Il se passe un peu la même chose dans la philosophie contemporaine : les grands, de Lyotard à Baudrillard, aussi laissent les ruines ! Mais il faut les accepter

AF : Absolument. Bond dit que c'est dans les ruines qu'on apprend l'architecture !

TN : Dans la philosophie – l'ontologie – c'est toute la grande opération heideggerienne, avec sa floraison un peu molle. Le grand problème est de recomposer sur ces ruines. (...) Cette dissolution relative de la représentation typique des grandes idées nous amène aux

mécanismes des passions (en disant ça, je suis complètement spinoziste !) : l'association toujours nouvelles de passions construit des réalités toujours nouvelles. Mais quand on parle d'*avec*, ce n'est pas un *avec* seulement intériorisé, un petit *avec* qui recompose une intériorité. C'est un *avec* qui va avec tous les *avec* et qui nous pose tous les grands problèmes : la guerre, la paix, la maladie, la mort, les passions les plus lourdes de l'existence. (...) Je sens l'exigence d'ouvrir l'*avec*, de lui donner une énorme monadologie dont les fenêtres sont toujours ouvertes, dans lequel les recombinaisons sont toujours possibles. On trouve dans certains textes de Deleuze cette capacité – même si ça reste souvent un peu trop faible.

Est-ce que l'acte théâtral, dans ce qu'il suppose de fabrication de dispositifs, de compositions de communautés aléatoires, ou parce qu'il proposerait un objet (à fabriquer, à voir, à critiquer) serait susceptible de procurer un modèle ou un stéréotype de fabrication du commun ?

AF : Avant l'assemblée théâtrale, il y a le phénomène de la répétition. Ça pourrait être une expérience démocratique forte, mais neuf fois sur dix, il se passe le contraire : quelqu'un édicte une loi, tout le monde observe la loi et on s'arrête là. La répétition finalement est un assemblage sinon démocratique, en tout cas de singularités très précises, avec des contradictions et des paradoxes (et tant mieux), mais qui à la fin aboutissent à un commun et un commun présentable, à *mettre en face*. Cela me semble être un élément du théâtre éminemment important, avant même le phénomène de la représentation et de l'assemblée. La plupart du temps, cette matrice est bafouée dans l'expérience théâtrale, le contraire se passe et c'est dommageable.

Je pense à la phrase de Desanti : « *Nous ne voit rien* ». C'est vrai : on ne peut voir qu'avec. Mais si la représentation a été construite de manière à faire adhésion dans le public, elle fabrique un *nous* qui me semble caduc. J'ai des souvenirs, en tant que spectateur (au Festival d'Avignon par exemple) de ce phénomène d'adhésion dans la représentation qui me gênait toujours ; une espèce d'ensemble, qui, à mon avis, ne voulait rien dire et était convoqué sur du faux, ou du faire semblant : « *Nous ne voit rien* ». Pour moi ces représentations étaient aveugles, ce qui se passait était aveugle. Ça veut dire qu'on ne peut travailler à la construction de l'objet (ou du sujet, je ne sais pas comment l'appeler) que de manière paradoxale, contradictoire, de façon à ce que, non seulement ça ne réunisse pas, mais au contraire ça éclate et ça divise. C'est très curieux de parler d'un « avec » et de « diviser » en même temps, mais c'est ce paradoxe qui fait que la représentation est vivante et indispensable.

Après tout, la tragédie athénienne n'était que ça : un moment d'incivilité, de rupture civique, pour aller plus loin après dans l'établissement de la démocratie.

TN : Ça, c'est vraiment très important d'un point de vue politique. Je me souviens de cet horrible film de Fellini, *Répétition d'Orchestre*, vraiment réactionnaire, qui était la réaffirmation du commandement, de l'intellectuel, de l'expert, toutes les choses que le mouvement multitudinaire aujourd'hui ne reconnaît pas. Ce n'est pas de l'anarchisme, au contraire : c'est une recomposition continuellement contradictoire, qui détermine ce revenir continuellement de la singularité au *cum*, à l'avec. C'est absolument vrai de la naissance du théâtre, qui est complètement liée aux mécanismes internes de recomposition du conflit dans la cité athénienne. Ce n'est pas un modèle (aujourd'hui, mieux vaut ne pas parler de modèle, parce que dès qu'on le définit, il tombe), mais, pour le dire à la Guattari, ce sont des éléments machiniques, qui ne s'arrêtent pas dans la représentation – un modèle de démocratie, en réalité. Comment réinsérer le théâtre dans un mécanisme démocratique en général ? C'est peut-être parce que c'est cela qui fait peur que le théâtre est réduit aux marges de la représentation ?

(...) L'exemple de cette adhésion vide à Avignon me rappelle quand j'étais petit, dans les années 50 : j'allais voir tout le théâtre qui passait dans ma ville, à Padoue – c'était un théâtre de grands acteurs avec leurs compagnies. On y allait pour apprendre ce qu'était le théâtre, mais on en revenait toujours avec un malaise terrible – et après, on retravaillait des choses. C'était le moment où on redécouvrait Ruzzante, un des plus grands hommes de théâtre de la Renaissance, mais qui posait des problèmes de compréhension, d'ordre linguistique. Dans le petit centre de travail théâtral de notre université, on redécouvrait cette singularité absolument irréductible : des gens qui parlaient Bergamasque (un dialecte moitié allemand, moitié lombard, extrêmement loin de nous), d'autres qui parlaient la langue dialectale des paysans (qui n'était absolument pas le Vénitien de la ville). C'était cet affrontement des langages qui nous intéressait le plus, et nous n'avions pas conscience que le vrai problème c'était les sujets en formation et en représentation. Pourtant, notre curiosité était, pour ainsi dire, une introduction à la philosophie du théâtre – ou de la démocratie, comme on a dit jusqu'à maintenant. C'est une de mes expériences de théâtre les plus belles et les plus importantes et c'est ce qui m'amène à notre discussion. Elle empêchait justement une adhésion aveugle parce qu'elle impliquait la réponse. C'était très beau : on faisait les représentations de ce Ruzzante que personne ne connaissait (quelqu'un l'avait traduit en France, mais c'était une chose philologique extrêmement fine, qui faisait perdre les

diversités linguistiques), et toute la salle réagissait : les gens parlaient entre eux, très bas, en disant : « *il a dit ça, il a dit ça !* »

DE L'ÉVÉNEMENT A LA CRÉATION

AF : Quand j'avais douze, quinze ans, ma grand-mère avait un café, sur une place de Saint-Étienne, une ville minière, ouvrière, dans un quartier populaire. Le Centre dramatique de l'époque, celui de Dasté, jouait sur la place : il y avait les spectateurs assis, mais tout autour, il y avait des gens, qui sortaient du bistrot, qui regardaient et qui parlaient, certains même étaient ivres, mais ils étaient là. Ils étaient là. Cet événement m'a toujours frappé, et en même temps je n'arrivais pas à faire le lien entre les deux : je me disais c'est con, ils n'entendent pas tout, ils ne suivent pas tout, et pourtant ils sont là – et ils étaient là avec une présence incroyable.

TN : Ça me rappelle les piquets de grève, devant les usines, avec certaines fois des dizaines de milliers de personnes dehors, justement dans cette position : une bonne partie qui regardait et un petit groupe qui opérait cet événement *linguistique*, qui était l'événement. Après, il y avait adhésion, participation des autres, mais ce n'était jamais une participation compacte (c'était l'idée qu'en donnaient les journaux, ou l'idéologie). En réalité moi, au milieu, qui était un étudiant qui faisait de l'agitation, je m'apercevais de ce débat continu, de ce conflit qu'il fallait à tout moment reconduire à cet événement fondamental qui lui donnait sa signification.

L'événement pouvait être physique. La première grève de la pétrochimie, chez nous à côté de Venise, par exemple : c'était en 71, à un certain moment, après que les gens avaient bloqué l'usine, tous les gaz sont sortis, provoquant une espèce d'explosion énorme, une lumière à six heures du matin dans l'azur plein de la matinée vénitienne, une énorme bombe atomique, un champignon de feu ! C'était un peu la chorégraphie de l'événement...

(...)

AF : Plus tard, le phénomène inverse m'est apparu, quand j'ai vraiment commencé à faire du théâtre, avec notre premier spectacle sur le procès de Burgos – le procès que Franco avait fait aux Basques. On l'a beaucoup joué dans toute la France, on en a beaucoup parlé parce que c'était un spectacle « politique » – *entre guillemets*, parce que je ne sais pas quel sens ça avait vraiment. On pouvait le jouer n'importe où : dans la rue si on voulait, dans des salles... Mais un phénomène m'est apparu à chaque fois comme la contradiction exacte de ce que je

voulais faire, en tant que metteur en scène : à la fin de la représentation, les gens applaudissaient en faisant « *ce n'est qu'un début, continuons le combat* ». Au bout d'un moment, ça m'a paru insupportable, parce que ça prenait la place de quelque chose : il y avait là de l'adhésion, de la communion, et le simulacre avait pris la place de. Je me suis arrêté et ça a remis plein de choses en question : on était un collectif, (on écrivait le texte ensemble, on mettait en scène ensemble, on faisait le décor ensemble on jouait tous...) et quand j'ai dit : je ne peux plus faire ça, je ne veux plus faire ça, on a redéfini les règles mêmes dans lesquelles on travaillait ; le collectif a éclaté, il y en a un qui est devenu metteur en scène, etc. Pour moi c'était typique du non-fonctionnement d'une représentation. Je l'ai vécu très douloureusement parce qu'on a joué de très nombreuses fois et à la fin j'avais un sentiment de dégoût total.

(...)

TN : J'ai vécu toutes les années 70, un peu de la même façon – c'est étrange, cette espèce de sympathie, c'est toujours le *cum*, mais cette fois avec apathie, douleur, dégoût... Dans les années 70, il n'y avait pas la possibilité, la capacité, malgré une poussée forte, de se découvrir en tant que singularité – à cause du modèle du parti, du modèle idéologique etc. (ce que je raconte dans *Essaim*). La capacité de revenir à un processus *libre* de constitution d'un être ensemble libre, d'un mécanisme libre, continuellement articulé, complètement ouvert, naît, selon moi, seulement avec le mouvement altermondialiste et on ne commence à le comprendre d'un point de vue politique que depuis une dizaine d'années.

D'une certaine manière, on ne peut pas encore le théoriser ; j'ai l'impression que ces processus ont encore besoin d'un certain moment de séparations, de ruptures, d'isolements. Le mouvement des femmes, par exemple, qui est beaucoup passé par là, a choisi avant tout la séparation : redécouvrir la différence, la singularité, faire la critique de la famille, des institutions, du pouvoir patriarcal... et c'est à partir de la reconnaissance de la différence qu'elles ont réouvert (par exemple, au-delà de la différence naturaliste, des genres) un processus de création... – voilà : « *création* », c'est le mot le plus difficile qu'on puisse utiliser, non ? Mais si on le prend en terme de génération, contre le mot corruption, il devient beaucoup plus clair.

Alors, l'expérience théâtrale est-elle une expérience générative ? – dans le sens d'une espèce d'associationnisme. De ce point de vue, l'assemblée théâtrale peut devenir un exemple (plus qu'un modèle) parce qu'elle nous lie à la création et à l'événement. C'est-à-

dire que le devenir événement reconnaît cette unité... – voilà : tous les mots qui me viennent sont faux... L'événement qui reconstitue cet ensemble, ce *cum*

Est-ce qu'on pourrait considérer cette notion d'événement comme la visée essentielle d'un acte politique, ou d'un acte théâtral ?

TN : La philosophie ne constitue jamais un événement ; elle constitue la trame ou le réseau à partir duquel les événements, qui sont des choses concrètes, ontologiques, adviennent. Dans mon expérience, il m'a toujours paru extrêmement important qu'une recomposition, qui a lieu d'un point de vue historique, détermine au bout d'un moment une métamorphose : on change le sens et le niveau à partir duquel on comprend le monde, et on met alors en mouvement d'autres mécanismes de recomposition et de compréhension. J'ai l'impression qu'au bout d'un moment, on cherche des langages. Ce sont des phénomènes historiques : notre exigence à retrouver des mots, par exemple, se passe sur une chose donnée et irréversible : cette sortie du moderne classique.

Mais, parfois, l'événement, il faut l'attendre. C'est un *deus ex machina* dont on a besoin qu'il arrive pour nous dire que telle chose s'est réalisée. Ceci est évident aussi dans le mécanisme des luttes politiques : s'il n'y avait pas eu Seattle, ou ces fous du Chiapas, il aurait été difficile de composer un mouvement entièrement nouveau comme celui de l'altermondialisme. Par ailleurs, le pouvoir a aussi la capacité d'introduire des éléments de rupture : la guerre, par exemple, l'état d'exception permanent et la liquidation de toute une série de formes démocratiques profondes et traditionnelles. Voilà encore un *deus ex machina*. Aujourd'hui je suis extrêmement préoccupé par cette politique américaine – qui n'est pas juste un épisode.

TROUVER LE REcul

AF : C'est à ça que devrait s'attacher chaque représentation. Après tout, le problème c'est comment le fabriquer. Tout à l'heure je parlais du mot recul et du mot distance ; c'est un mot sur lequel il faudrait travailler pour essayer de le comprendre. La distance brechtienne par exemple n'est pas forcément la bonne – ce serait plutôt de l'ordre d'un *mouvement*, pour prendre du recul. Une chose m'intéresse énormément chez Bond, c'est que dans la représentation de pièces comme *Le Crime du XXI^e siècle*, il n'y a pas d'empathie possible pour le public, parce qu'il travaille sur une représentation de l'horrible (même si le mot n'est pas le bon) qui dépasse « terreur et pitié » et nous sort du compassionnel.

L'état de compassion me semble être la chose à fuir, ou contre laquelle s'inscrire violemment. Mais le problème, c'est qu'il est interne au théâtre. La semaine dernière je faisais un stage avec des acteurs qui étaient persuadés que se mettre dans un état, ressentir profondément des émotions sur un plateau, garantissait des émotions dans la salle – alors qu'à mon avis c'est exactement le contraire. Je dirais même que si la fonction pathique a un vrai sens, c'est justement d'être le contraire: une vraie transmission – donc une opération d'intelligibilité. Ça s'invente au fur et à mesure, mais quand on a le sentiment que c'est peut-être en train de se faire, alors le théâtre retrouve une fonction (si c'est le mot qui convient), un mouvement, une dynamique, un vrai geste, d'inscription, qui fait peut-être événement.

J'ai trouvé beau le mot de tout à l'heure : pas *modèle* mais *exemple*. Mais ça s'inscrit souvent a contrario – et c'est justement là que c'est passionnant. Tout à l'heure je parlais d'essayer de fabriquer la démocratie dans la répétition, mais la plupart des acteurs demandent le contraire – l'autorité, le père, etc... Quant au public, il faudrait s'interroger sur ce point : on l'a tous expérimenté, dès que la représentation est légèrement contradictoire, difficile, les gens se lèvent et s'en vont. Et quand il n'y a plus personne, le avec, il est foutu.

TN : Si je m'analyse, en tant que spectateur, je vois que je n'arrive presque jamais à suivre entièrement la pièce, parce que j'ai des moments de fascination – mais ce n'est pas que je m'endors ! C'est comme si j'étais pris dans un phénomène, comme du recul (je ne sais pas si je peux l'appeler comme ça), une espèce de réflexion qui intervient au milieu de la chose – et quand je reprends, je comprends beaucoup mieux ce qui est en train de se passer dans la pièce. Dans ces moments on a l'impression d'être absent : on voit les choses se déplacer, les gens parler, mais... tac ! Et après, cette espèce de mécanisme de retour. C'est souvent ce qui fait la réussite du spectacle pour toi-même – c'est le secret. Je crois que c'est le grand mécanisme cartésien de la mise en doute (qui n'est pas idéaliste en soi) le grand mécanisme de la participation/séparation qui résonne en soi. Ce petit génie malin, doit être présent dans tous les cas.

Benno Besson, qui est un metteur en scène de l'école brechtienne, quand il est venu présenter ici Le Cercle de Craie Caucasiens a fait publier dans le LEXI/textes un extrait de La Critique des droits de l'homme de Marx, qui disait en substance, que la Révolution Française avait créé une scission entre le citoyen abstrait et l'homme égoïste, réel concret ; Besson voyait dans le travail de coopération théâtral, la possibilité de réunir ces deux entités humaines, le citoyen abstrait et l'être singulier, sujet concret, et de créer justement du commun.

TN : Je fais un peu la critique de ce Brecht là parce qu'il était -comme le mouvement communiste traditionnel – d'un côté extrêmement réaliste et matérialiste (comme dans *La Critique des droits de l'homme...*), et de l'autre, il avait dans le placard le cadavre du capitalisme et d'une certaine démocratie idéale. Son problème était de reconnaître le réalisme de la représentation et les effets de distanciation, et de remettre l'utopie dedans, quelque part. Selon moi c'est ce qu'il faut vraiment casser aujourd'hui. Je suis convaincu qu'entre Brecht et Heiner Müller cette cassure consciente, très profonde, a commencé – avec en plus leurs deux langages poétiques extraordinaires. Le problème du théâtre (en tout cas de mes petits essais pour me déplacer sur ce terrain et faire quelque chose) est peut-être de reprendre cette rupture et de la pousser jusqu'au fond.

Müller parle de Mauser comme d'un « adieu à la pièce didactique ». Qu'est-ce qu'on peut imaginer comme prolongement ou comme suite à un adieu ? Alain Françon, vous qui êtes parti d'un théâtre militant, puis êtes passé par du théâtre didactique, avant de poursuivre autrement, comment est-ce qu'on peut penser le prolongement d'une idée politique dans un geste de théâtre hors de ce modèle ?

AF : fondamentalement, en les mettant en question et en doute. Les seuls textes qui m'aient aidé pour, non pas reconstruire, mais aller plus loin, sont ceux de Bond. D'abord par ses fictions. Comme metteur en scène ou comme spectateur, quand il n'y a pas de fiction dans l'espace du théâtre, je ne sais pas pourquoi j'y suis ; il ne s'agit pas d'une histoire racontée, mais, disons, de la projection sur un territoire, qui serait la scène, d'une fiction. Bond est un grand constructeur de fiction, très brillant et son champs est large – il peut les construire en allant jusqu'en 2077. À chaque fois, dans ses fictions, les figures principales sont confrontées à des événements sur lesquels elles ne peuvent pas avoir de maîtrise. L'événement les dépasse et c'est comme si elles avaient une carte de connaissance (appelons ça comme ça, comme une carte de sécurité sociale) qu'elles mettent dans la situation et... rien : il faut aller plus loin pour comprendre. Et là se produisent des opérations sur le langage : quand la situation est relativement normale, le langage est très « prisunic », mais quand la figure essaie de comprendre sa situation, tout à coup le langage s'articule autrement, devient un langage créé, et n'a plus ses stéréotypes. Ce sont des micro-détails, mais j'y suis maintenant très attaché quand je travaille.

Dans les textes de Bond, il n'y a pas une macro-idée qui permettrait de comprendre, ils ne se font pas par de grands agencements, mais à l'intérieur de petits agencements. Et quand la fiction débouche sur quelque chose c'est, après la traversé des ruines, sur un geste final de la pièce qui poserait un acte – pas plus que ça – susceptible, entre guillemets, avec toutes les

précautions, de redonner du sens. Ici, c'est donc le contraire de Brecht : ce n'est pas prédéterminé idéologiquement. C'est plutôt de l'ordre de la saisie à l'instant même. Cela nous ramène au mot création de tout à l'heure. Ce mot est particulièrement difficile mais c'est peut-être le seul qui soit intéressant. Là, des choses se créent –mais c'est microscopique.

TN : Je crois qu'une définition du théâtre politique aujourd'hui est impossible, sinon dans des termes complètement ouverts sur l'inconnu. C'est comme si on faisait des essais. J'appelle ça des *kairos*, qu'on ouvre sur un vide. Notre seule force en marchant dans ce vide, c'est d'amener derrière nous la critique de tout ce qui s'est passé : les ruines. C'est la véritable image de la transition dans laquelle on est – pas seulement dans le théâtre, mais dans le politique, dans l'économique, dans la vie, dans les passions. On ne sait pas ce qui se passera. L'avenir c'est un trou.

Essaim travaille aussi à réinterroger ou à remettre en jeu, les termes douteux du politique.

TN : Oui, c'est la fonction du recul.

(...)

AF : Je trouve que c'est un témoignage très fort, pour les gens qui font du théâtre. J'ai toujours été frappé, en discutant avec des philosophes ou des sociologues, des gens comme Marie-José Monzdain, de l'importance énorme qu'ils accordent au théâtre et à la représentation, de leur attachement, de leur reconnaissance du théâtre. Le théâtre est aussi pour eux manière de réfléchir et d'aller plus loin. Souvent mes camarades metteurs en scène ne se posent même pas cette question. C'est pour ça que le fait qu'on joue *Essaim* ici, c'est pour moi plus qu'important.

Toni Negri, l'écriture d'Essaim vous a servi à avancer ?

TN : Hier je me trouvais à faire un article, pour ouvrir un numéro de la revue *Posse* sur l'art de la guerre – sur ce que signifie la guerre aujourd'hui, la transformation des armées en armées-police, en armées-mercenaire, la fin du citoyen en armes, la création d'armées professionnelles, la différence entre un soldat américain et ces héros toniques et telluriques que sont les chefs de l'armée Tchétchène... Des problèmes, posés de façon extrêmement réaliste, pour essayer de comprendre, avec une terminologie machiavélienne, ce qu'est l'art de la guerre – avec évidemment aussi le problème de la paix, de la reproduction de la vie dans la guerre. Et je me suis retrouvé à paraphraser *Essaim*... Introduction scientifique...