

Alternatives théâtrales

L'idéologie dure longtemps

Michel Bernard

Althusser commence à lire Marx et surtout en propose une relecture dès les années soixante. Il y aura *Lire Le Capital* et *Pour Marx* (1965). N'étant pas un spécialiste d'Althusser, j'ai quand même pris le temps, lors de mes années d'étude, de lire le petit opuscule datant de 1970 qui orientera peut-être certains choix dans mes créations. Ce petit opuscule n'est autre que *Idéologie et Appareil idéologique d'État* (1970), court texte paru dans la revue *La Pensée*, et qui, à l'heure actuelle, est lisible en libre accès sur le Net. Loin de refaire une analyse des propos d'Althusser, je voudrais juste souligner le travail de définition que propose Althusser et faire varier quelques hypothèses dans le champ théâtral et y inscrire l'idée d'un théâtre matérialiste (1).



Louis Althusser. Photo issue des archives de l'Imec.

Marx écrivait : l'idéologie n'a pas d'histoire. Althusser, lui, avance une définition de l'idéologie en trois temps : l'idéologie existe dans un appareil d'État (elle a une existence matérielle) ; l'idéologie a besoin de l'illusion de liberté du sujet (il n'est d'idéologie que par des sujets pour des sujets – ce qui implique l'étude des pratiques, des rituels et des appareils qui, passant par le sujet, propagent les idées) et enfin, le propre de l'idéologie est d'imposer des évidences comme évidence (le sujet fait corps avec les idées, idées qui lui ont été inconsciemment transmises). C'est par cette trame de définitions de l'idéologie que le propos idéologique et philosophique de *L'Avenir dure longtemps* prend tout son sens, et en surplus vient éclairer la proposition théâtrale de l'adaptation, de la mise en scène et du jeu radical proposé. En effet, entre autobiographie, autojustification, analyse sauvage ou tribunal d'un trauma, le texte poursuit indéfectiblement et de manière insistante l'ensemble des idéologies véhiculées toute au long de la vie de Louis Althusser et qui aboutit à ce drame du dimanche 16 novembre 1980. Le massage du cou d'Hélène se révèle être l'aboutissement improbable et impensable de l'ensemble des signes et des rites de l'idéologie du sujet Althusser, plongé dans l'enchevêtrement de l'Histoire (2).

La scène du meurtre est évoquée comme la superstructure qu'il faut démanteler pour y regarder les interactions des idéologies et la reproduction des productions des appareils idéologiques d'État. L'enfance, la sexualité, la guerre, la religion, l'école, les parents, les grands-parents, l'Algérie, la France, les études, la guerre et le Stalag, la rencontre avec Hélène, l'amour physique, la maladie mentale, la mélancolie... sont des strates immanquables du drame. Car Althusser part d'un point radical : le souvenir (ou, du moins, la mémoire qu'il en a) de la scène du meurtre. Tout en précisant en préambule :

« Il est probable qu'on trouvera choquant que je ne me résigne pas au silence après l'acte que j'ai commis, et aussi le non-lieu qui l'a sanctionné et dont j'ai, suivant, l'expression spontanée, bénéficié ». Althusser poursuit, appelant directement la comparution comme une possibilité de réponse, réponse qu'il n'a pas eue, et surtout que la déclaration de non-responsabilité de ses actes est peut-être un lieu où l'état perpétue une certaine idée de la liberté, de la responsabilité et du sujet. « Bien entendu, j'ai conscience que la réponse que je tente ici n'est ni dans les règles d'une comparution qui n'a pas eu lieu, ni dans la forme qu'elle y aurait prise. Je me demande toutefois si le manque, passé et à jamais, de cette comparution, de ses règles et de sa forme, n'expose pas finalement plus encore ce que je vais tâcher de dire à l'appréciation publique et à sa liberté. En tout cas, je le souhaite. C'est mon sort de ne penser calmer une inquiétude qu'en en courant indéfiniment d'autres ». Althusser sait que cette comparution voulue de et par l'écriture aura le mérite d'être une réponse, mais une réponse qui risque d'ouvrir d'autres questions et d'autres inquiétudes (ouvrir une béance à tout jamais – comme il le souligne lui-même – sur ce qu'il est, et peut-être sur la raison du meurtre). Sa volonté d'écriture est d'effectuer une comparution, de répondre à une citation en justice (fût-elle fictive) et d'être le procès-verbal de sa comparution (les réponses qui sont faites au juge se nomment « le procès-verbal de comparution ») et enfin de pouvoir bénéficier d'un délibéré et d'un jugement. Mais ici, le tribunal, le juge, les jurés... sont rassemblés en une seule personne: le lecteur et le spectateur. Le débat contradictoire est évidemment impossible. Le lecteur (et le spectateur) est donc investi d'une compétence: celui d'être le partenaire d'Althusser et de le suivre au plus près dans sa reprise de définition. Il le note lui-même, vu son état (confusion mentale, délire onirique), il était incapable de comparaître et de prononcer la moindre phrase cohérente. *L'Avenir dure longtemps* est par là une tentative d'élucider la tutelle de l'État sur le sujet. « En tout cas, j'interprète ton explication publique comme une reprise de toi-même en ton deuil et ta vie. Comme disaient nos anciens, c'est un *actus essendi* : un acte d'être » (3).

Si Althusser cherche autant à justifier son procès, c'est qu'il se doit de reprendre les conditions véhiculées tout au long de sa vie par les idéologies. S'il veut voir surgir cet *actus essendi* (acte d'être, être un sujet), il propose l'analyse la plus complète des segments et des imbrications des éléments idéologiques de sa vie. Rien n'est donc laissé au hasard et le ton de l'écriture sera en apparence celui de la confession : comprendre les liens entre les événements, rassembler le plus d'éléments possibles, les organiser, les *historiser* (4), les faire rentrer dans le cadre d'une histoire. L'écriture devient le corps même de cette reprise ou relecture de l'histoire, de son histoire. Il se place en même temps en analyste et en analysé. Confusion des genres pour être encore au plus près d'une vérité d'un tout dire, d'un tout raconter, sans pudeur, sans modestie, sans faux semblants. Être au plus proche de ce que l'on est tout en éveillant ce qui en échappe. Ce sera l'irréparable retour constant sur les abîmes et les drames de son « histoire » (abîmes et drame, mots très souvent utilisés par Althusser car ils viennent souligner le dramatique des situations mais également la profondeur presque jusqu'à l'incompréhension des faits). C'est dès lors dans cette pratique discursive mais animée par son propos de philosophe et de marxiste, que j'ai relu *L'Avenir dure longtemps* et surtout que j'ai voulu en faire une proposition théâtrale.

Dès les premiers pas de l'acteur (Angelo Bison), son arrivée sur scène, le fait qu'il prenne le temps de s'asseoir sur son tabouret, qu'il redresse la tête et que la première chose donnée est le regard. Celui-ci est le lien qui va unir l'acteur et le spectateur, mais aussi l'auteur et l'acteur et le spectateur. Nul n'échappe à ce regard. Il y a une intimité et une vérité du regard.

Les premiers mots sont prononcés avec une certaine lenteur. Althusser/Bison semble plonger, une plongée vertigineuse mais dont on sent la détermination et la part d'ombres. Althusser/Bison renoue avec l'improbable et le souvenir, la scène du meurtre. Il force le spectateur à se mettre dans l'état de fait de ce dimanche 16 novembre. Il en appelle aux souvenirs, souvenirs véhiculés par les mots mais également véhiculés par des sensations (masser lui fait mal aux bras) physiques. Mots et corps sont donc invités directement dans le cœur de la scène. Pas de souvenir du pourquoi, alors que c'est l'enfer

entre Hélène et Louis depuis plusieurs jours voire semaines, Althusser masse Hélène. Un instant de répit entre les deux ? Juste la douleur des avants-bras de Louis, le silence et le bout de langue d'Hélène s'inscrivent comme les éléments concrets du meurtre. Pas de cris, pas de coup de poing : un massage qui tourne mal, qui, dans une absence ou un délire, pousse Althusser dans le cercle des meurtriers, dans celui des délirants et enfin des non-responsables.

« Je considère la scène du meurtre comme une scène où H. a dû jouer un rôle actif (même sous forme apparemment passive) et ambigu : équivalent d'une scène de séduction sexuelle. Elle a dû être active, provocante quelque part, par exemple, la veille ou plus tard. Le meurtre s'est fait à deux : il a été la réalisation à deux d'un type extrême de relation sexuelle. Une folie à deux. Qu'est-ce que la folie? Folie = passion, au sens fort. La réalité t'apparaissait de plus en plus telle que tu la voyais, et non telle qu'elle était en fait. Il y a eu un emballement de la passion... » (5)

Le problème, c'est qu'il est diagnostiqué en grand délire, et représente un danger pour lui et autrui. Et donc il passe du cercle des meurtriers à celui de sujet non responsable de ses actes et bénéficie à son regret d'un non-lieu.

À partir de ce moment, l'adaptation va suivre au plus serré la rencontre et les frottements entre Hélène et Louis, entre folie et normalité, entre couple et solitude, entre sexualité et pathologie. Ce fil d'Ariane à travers *L'Avenir dure longtemps* trace un sentier où Louis, sans pudeur aucune, relate son enfance, son non-amour, sa mère, son père, ses troubles sexuels, ses délires, ses plaisirs, sa proximité et sa complicité nécessaire avec Hélène. De la fin surgira un Althusser presque apaisé : « Oui, je n'avais cessé d'être en deuil de moi-même et c'est sans doute ce deuil que j'ai vécu dans ces étranges dépressions régressives qui n'étaient de vraies crises de mélancolie, mais une manière contradictoire de mourir au monde dans l'exercice de la toute-puissance... »(6)

Encore un mot sur l'incarnation, terme qui malheureusement possède des significations trop homogènes dans le théâtre. Ici, l'incarnation est un véritable enjeu : Althusser/Bison ne bougeant presque pas (juste à un moment il se lèvera pour être pris dans le cadre d'une porte de lumière), restant assis, regardant le public, va pousser la tension entre le corps et la parole. Incarner, c'est avant tout prendre corps, se faire viande, se rendre au monde, devenir mortel. L'incarnation est l'acte et le moment où ce qui n'est pas chair s'inscrit dans un corps et ici encore plus dans le corps des mots d'Althusser/Bison. L'incarnation est le jeu de l'acteur. Il est le mot, il est cette figure où Althusser/Bison veut redevenir sujet, cette tension où le sujet réapparaît au monde.

J'ai peut-être détourné ce slogan de Gramsci : Althusser « expérimentateur historique des conceptions du monde ». C'est peut-être cela l'incarnation !

La scénographie de Thomas Delord vient d'abord comme un appareil photographique, construire une focale, un point où des lignes de lumières viennent se concentrer. Saisi comme la figure centrale du tableau (7), la présence d'Angelo Bison (son corps), mais également le lieu de sa parole. C'est de là qu'il peut parler. C'est de là qu'il va parler. C'est le lieu d'où est possible sa prise de parole.

Trois plans successifs : le lieu de la parole – le tabouret d'Althusser, ensuite le drap de la photographie (est-ce un linceul contemporain ?) et enfin la fenêtre en bois brut qui reflète des images en noir et blanc qui bougent lentement comme si la lumière changeait en fonction des moments et des lieux de la narration. Et puis, il y a une extension de chaque côté de la scène par du gros sel, un sel non raffiné qui viendra, en final, appuyer la luminosité grandissante de la fin, jusqu'à la surexposition (écran, sol, drap).

Les images vidéo construites avec Marie Kasemierzczak évoquent un univers mental qui se projette contre les fenêtres. La première image est une montagne qui est prise dans un jeu de lumières, lumières blanches, montagne noire et qui, au moment du meurtre, va éclater et se transformer en arrière fond de branches d'arbre qui calmement bougent dans le vent, puis des flocons de neige, des stries, des mains à

la limite de la radiographie, les vagues et l'océan, des images parasites ou brouillard de contrastes. Ce sont des champs magnétiques où vibre la lumière comme des électrons libres ou organisés, en désordre ou trouvant une source de lumière ou de noir. Après un long parcours dans ces champs lumineux, on revient à ces pâles lueurs de la fin, à des images concrètes : les toits de Paris version vieille pellicule... Retour au réel...

Scénographie, vidéo et lumière : c'est parti d'une référence concrète d'Althusser à propos du peintre Paul Cézanne et des peintures de la montagne Sainte-Victoire, peinte plus de quatre-vingt fois par Cézanne : «Il apparaît comme un exemple de sa compréhension de ce qu'est aimer : ' être capable, non pas de prendre ces initiatives de surenchère sur soi et d'exagération, mais être attentif à l'autre, respecter son désir et ses rythmes, ne rien demander mais apprendre à recevoir chaque don comme une surprise de la vie, et être capable, sans aucune prétention, et du même don et de la même surprise pour l'autre, sans lui faire la moindre violence. En somme la simple liberté'. Pourquoi donc Cézanne a-t-il peint la montagne Sainte-Victoire à chaque instant ? C'est que la lumière de chaque instant est un don ». Ce à quoi l'écho de Cézanne donne une teneur aux propos d'Althusser: « J'ai besoin de connaître la géologie, comment Sainte-Victoire s'enracine, la couleur géologique des terres, tout cela m'émeut, me rend meilleur... J'ai besoin de connaître la géométrie, les plans, tout ce qui tient ma raison droite. L'ombre est-elle concave ? Me suis-je demandé. Qu'est-ce que ce cône là-haut ? Tenez. De la lumière ? J'ai vu que l'ombre sur Sainte-Victoire est convexe, renflée. Vous le voyez comme moi. C'est incroyable. C'est ainsi... J'en ai eu un grand frisson ». La montagne Sainte Victoire représente, comme le souligne Gilles Plazy : « le lieu de l'ascension, elle est la nature imposante qui ne se donne qu'à ceux qui la conquièrent, elle est cette éminence qui domine une ville et une campagne mais dont le sommet paraît lointain... ». L'alternance des images brouillées et des images claires, des images salies et des images floues, racontent les errances subliminales de la réalité. Elles viennent comme des paysages qui donnent matière à l'inconscient, qui donnent des fluidités aux matières lumineuses intérieures ou réelles, brouillant les pistes entre le dehors et le dedans, entre le réel et l'imaginaire, entre le normal et le pathologique. La musique de El noko (Christian Coppin) participe de cet enjeu. Elle engage des sonorités proches du bruit blanc et, par moment, investit l'électro-acoustique pour soutenir l'incarnation de Althusser/Bison.

L'Avenir dure longtemps peut donc être, ici sur scène, pris comme un déroulement magistral des idéologies d'un sujet, qui, autant pris dans les rouages des reproductions de l'État que dans la définition indécise de ce qu'est un sujet, cherche à expliquer ce qui a mis terme à l'histoire, une histoire, la sienne, celle d'Althusser. On comprend qu'on quitte le monologue théâtral pour être mis en présence du déroulement implacable d'une tragédie où l'homme, seul, ne peut convoquer les dieux pour expliquer son geste, mais au contraire doit convier les abîmes dont il est constitué pour se libérer. Ce qui reste une plongée hallucinante dans les idéologies... alors, l'idéologie dure longtemps?

Lire l'entretien avec Angelo Bison et Michel Bernard réalisé par Christian Jade dans *Philoscène, La philosophie à l'épreuve du plateau*, #135 d'Alternatives théâtrales, juillet 2018.

(1) Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, p.236: « Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même... » Relire les propos de Gilles Deleuze et Felix Guattari sur Kafka ainsi que les nombreux écrits de Jacques Derrida autour de Kafka.

(2) in *L'Avenir dure longtemps*, Stock / Imec, Paris, 1992. p.279. Il faudrait peut-être creuser les liens qui pourraient apparaître entre Louis Althusser et Joseph K (*Le Procès* de Kafka), ce dernier étant arrêté pour des raisons qu'il ignore, Althusser étant hospitalisé et reconnu non coupable pour des raisons qu'il ignore!

(3) in *Un Meurtre à Deux*. Notes attribuées par Louis Althusser à son psychiatre traitant in *Des rêves d'Angoisse sans fin* Grasset / Imec 2015 p.210.

(4) *in L'Avenir dure longtemps*, Stock / Imec, Paris, 1992. p.271.

(5) James Joyce: « La rémission du châtimeur temporel » et « Ai-je bien amendé ma vie? Voir le texte de Jean-Claude Encalado sur « James Joyce » via le site Encalado – L'invention esthétique et aussi Michel Foucault et la place centrale dans le tableau (« Les Notes et les Choses »).

(6) Signalons aussi qu'en l'honneur du centième anniversaire de la naissance de Louis Althusser, l'Imec publie chaque semaine un texte à propos du philosophe (E. Balibar, C. Clément, F. Amour, J-C. Milner, J-L. Nancy, J. Revel,...). Papiers Althusser *in* <http://www.imec-archives.com/>