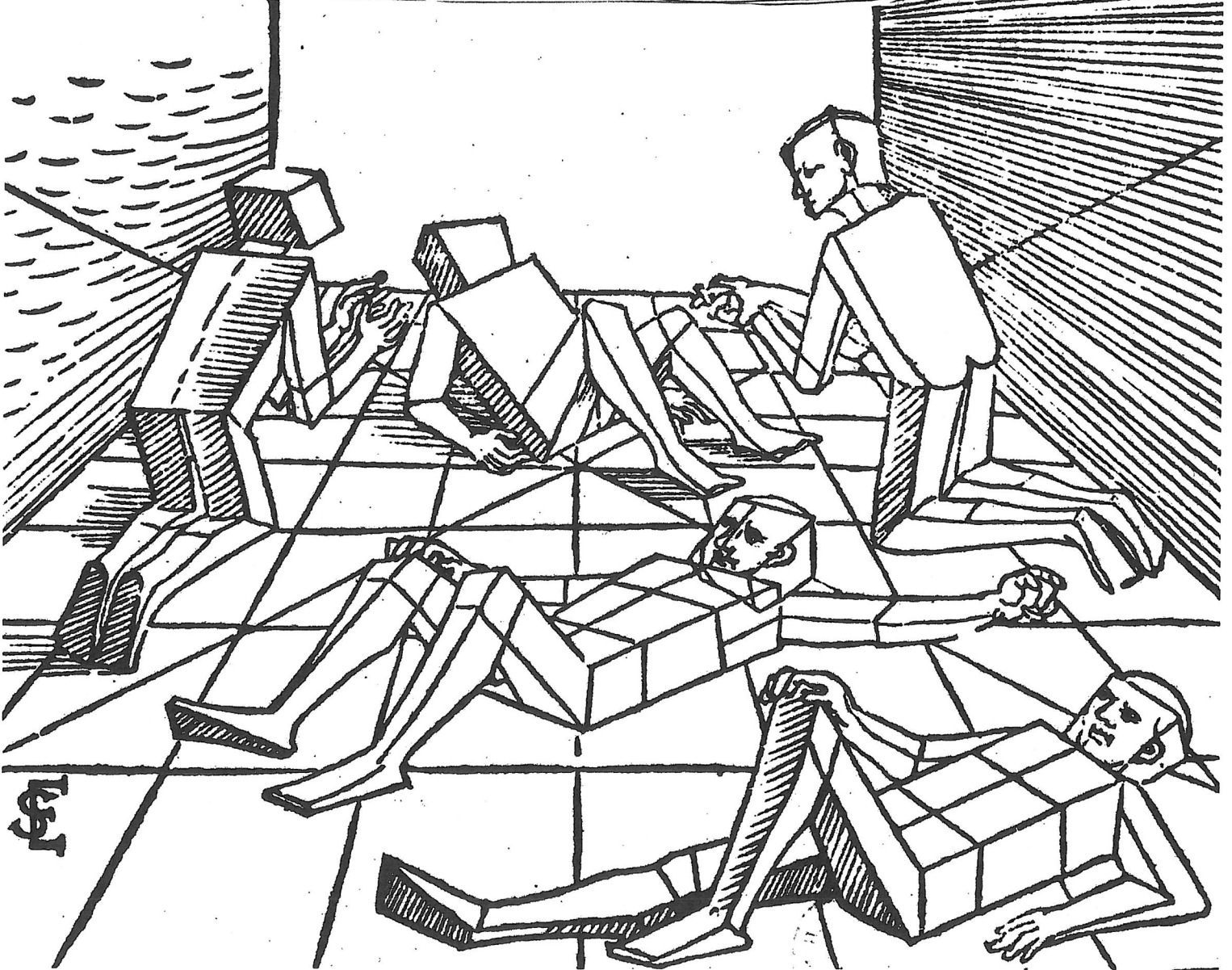


THEATRE PERMANENT

JOURNAL

18 FEVRIER 2014
n° 95

(A WALKING SHADOW)



1991

**I HAVE SUPP'D FULL WITH HORRORS;
DIRENESS, FAMILIAR TO MY
SLAUGHTEROUS THOUGHTS CANNOT
ONCE START ME.**



Mais là je suis saturé d'atrocités : maintenant que l'horreur a fait son lit dans ma tête de boucher, elle ne risque plus de me faire sursauter.

Revenant avec son ombre, ou pas

1. Revenant de la chute

Dans *Macbeth*, les corps chutent à l'annonce des surprises. Une simple chute. Le corps ne tient pas, sa masse s'annule, la gravité triomphe, et l'idée supprime le corps, sa masse. Chute de Lady Macbeth lorsqu'elle apprend que Macbeth sera roi, chute de Macbeth quand lui-même l'apprend, chute de Macbeth en apprenant que Fléance n'est pas mort. Le corps tient dans un monde qu'il se représente tenant, il tient dans l'équation qu'il a établi de l'ordre du monde. Le monde change d'équation, et à l'instant du changement le corps tombe, comme s'il s'annulait, disparaissait, puis se relève ailleurs, un nouveau corps se lève. Le monde se relève changé, selon une nouvelle équation. Revenant. Le corps revient, autre. Un revenant, d'ailleurs, du monde détruit par l'annonce du nouveau monde. La vérité du monde se transforme au fil des nouvelles découvertes scientifiques. Les lois du destin se réinventent, la cosmogonie ronde devient un filet d'espace-temps, la révolution circulaire devient un fil linéaire, chaque nouvelle découverte transforme le monde, sa forme, ses lois. Macbeth va être roi : le monde se redessine, il se réinitialise. Un nouveau corps Macbeth apparaît, un nouveau corps Lady apparaît. Revenants du monde précédent, un peu différents.

2. Le mort-vivant n'est pas revenu

Au cinquième acte, Renaud Béchet/Macbeth est vêtu d'une sorte de collant étrange, un peu boyau un peu drag queen. Entre la peau de saucisse et le latex sexuel. Informe éponge qui colle à sa peau. Je m'imagine ça, alors, plutôt : le revenant de l'acte V est une version mort-vivant de Macbeth déguisé en Macbeth. Macbeth part, il revient mais autre, revient du royaume de l'ancien qui est mort, revient du pays des morts. Mort-vivant, ce revenant, parce qu'il se croit immortel : la dernière surprise qui l'a pris, les prophéties des sorcières, l'on fait se réveiller d'un pays des morts plus manifeste que les précédents, le pays des Immortels ; Macbeth se croit Dieu et il a l'allure du mort-vivant.

Il est vêtu du vivant Macbeth, et dans le même temps du mort Macbeth ; sur sa peau sont collés les intestins du mort. Avec les traces de sang, avec ses sécrétions humides. Un corps qui peut sembler malade, sanglant, spongieux, qui respire mal, le sexe qui baigne dans une matière indéfinie, un corps un peu pourri.

L'image d'un homme dans le coma ; un peu de sang sur le bord de la bouche et dans l'interstice de ses dents ; le corps allégé d'une vingtaine de kilos. L'image du mort-vivant, l'image du revenant - parti - non - qui ne reviendra pas, l'image du parti sans revenir et pourtant le corps est là, fait signe d'une présence absente. Les avants-bras et la tête bougent, parfois, comme si le corps se vivait ailleurs. Parfois, Macbeth me semble à cet endroit-là, je veux dire, il serait l'homme dans le coma de l'autre côté du miroir, de l'autre côté du lit blanc ; corps un peu squelette un peu sanglant revêtu d'une peau d'emprunt, qui est parti et ne reviendra pas, qui s'affuble des vêtements du revenant pour partir toujours un peu plus loin vers le pays des morts. Qui se déguise de sa propre peau pour faire croire qu'il revient, mais qui s'en va, pas à pas de ne-revenant-pas, chez les morts.

3. À la recherche de son ombre tranquille

L'ombre de Peter Pan est une ombre sauvage et indépendante. Elle fuit son corps, et Peter Pan finit par se la coudre solidement aux talons afin qu'elle cesse ses fugues. L'ombre, ce double fuyant, rebelle à soi.

Sur le plateau du Théâtre du Point du Jour, il n'y a pas d'ombre. La lumière des néons au-dessus étale les silhouettes. Pas de mystères, pas de spectres, pas vraiment : Banquo est là - ou pas là, le poignard en carton est là - ou pas là. Jamais semi-là, jamais ombre.

Macbeth a la voix qui traîne. J'ai cette image là – encore une. La voix en mineur, qui ne se déclare pas, qui ne se déclame pas. Elle n'est jamais tant juste que lorsqu'elle soupire derrière tandis que le corps est parti ailleurs. Une voix qui se veut déjà passée, « de toute façon c'est ainsi » « il n'y a rien à faire ». Blasée. Une voix blasée traîne derrière son corps, indifférente à la direction, au mouvement que prendra le corps. « Blaser », du néerlandais « gonfler » nous dit le wiktionary. Ça me gonfle, ce sursaut dans l'inspiration excessive du corps, le corps se gonfle, pour souffler et tout rejeter derrière. On passe à autre chose. Ça me gonfle pour vider les mots derrière, la fumée à l'arrière du moteur. Sa voix est son ombre, traînant derrière lui, à côté de lui, qui se regarde un peu en coin, et se dit « je ne suis que cela », qui se regarde d'à côté, le corps se gonfle - et se dégonfle dans la voix-ombre.

Alzheimer. Le cerveau avance galope et la voix s'accroche s'agrippe. Chez Macbeth, elle a lâché, elle suit tranquillement, derrière, en sifflotant, un peu geignarde de devoir faire la ballade parce qu'accrochée aux pieds, un peu cynique du corps qui se donne en spectacle, gonfle ses muscles et pectoraux, mais la voix sait bien que tout n'est que toc et carton, néon et plastique.

La voix ne cherche plus l'ombre, elle est devenue l'ombre, qui suit, qui s'est pliée, docile, qui ne crie pas, n'exulte plus, ne s'échappe pas du corps, mais le suit, oui, en le regardant goguenarde.

4. et le corps, rampant et fragile, dit à la voix

Ne me quitte pas
Je ne vais plus pleurer
Je ne vais plus parler
Je me cacherais là
A te regarder
Danser et sourire
Et à t'écouter
Chanter et puis rire
Laisse-moi devenir
L'ombre de ton ombre
L'ombre de ta main
L'ombre de ton chien
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

Et la voix regarde le corps bouffon, un peu malade, un peu ridicule, un peu emprunté, oui, c'est ça, ce corps un peu emprunté, emprunté, maladroit, malvenu, corps d'ailleurs qui ne sied pas, chétif, qui se gonfle comme un coq, qui exulte et aussitôt gémit. Qui revient toujours, mais toujours un peu plus mort, un peu plus lamentable, un peu plus décomposé des couches successives de peaux en lambeaux réapparues. Alors la voix s'en va.

**WHY DO YOU KEEP ALONE, OF SORRIEST
FANCIES YOUR COMPANIONS MAKING, USING
THOSE THOUGHTS WHICH SHOULD INDEED
HAVE DIED WITH THEM THEY THINK ON?**



**Pourquoi vous isolez-vous avec ces chimères déprimantes pour seule compagnie ? Pourquoi ressasser
des pensées qui auraient dû périr avec leur objet ?**

Nous sommes l'ombre

« Le plus petit cheveu fait ombre. » Goethe

Nous sommes repliés timides et incertains TOUJOURS au dehors faute de savoir
quoi faire TOUJOURS nous ne savons pas comment nous préparer Et
pourtant nous voulions être prêts Nous le voulions vraiment Nous ne savons
rien nous ne voulons pas savoir nous ne voulons pas comprendre et pourtant TOUJOURS
nous attendons d'être sûrs TOUJOURS nous attendons de trouver QUOI ? la certitude
peut-être le point d'arrivée aussi Nous sommes petits corps de verre et de désir
ça râpe sous la langue quand nous nous rencontrons Un baiser une caresse peut-être
et pourtant pas un geste pour rattraper celui qui ne fût pas donné nous
sommes l'autre visage nous sommes enfants nous sommes jeunes filles nous sommes
vieillissants aux quatre vents vieillissant quand bien même le soleil haut dans le ciel fait
les cent pas pour nous attendre nous sommes capables d'offrir beaucoup aux étrangers
surtout s'ils sont diplômés nous sommes deux verres de vin par jour pas plus
nous sommes en 2014 nous sommes en décembre nous sommes en janvier nous
sommes en avril nous sommes à l'école à Paris en ménage en retraite sentimentale
en union libre nous sommes l'heure grave qui à cet instant pleure ici ou là dans le
monde

nous sommes si seulement nous savions ce nous sommes
nous sommes égarés colériques étroits obtus bêtes d'avoir été intelligents trop
tôt nous sommes la main et l'enclume nous sommes en avance forcément en avance
nous sommes de seconde main révoltes portées par d'autres voyages faits par
d'autres amours qui s'en vont aux bras d'une autre langues parlées par d'autres confort
qui nous console nous sommes par procuration nous sommes gris grisés d'être
gris et la main dans le sac nous sommes enlacés embrassés coïteux et la besogne de la
viande nous permet d'oublier TOUJOURS Nous avons l'âme petite
nous avons l'âme étroite c'était donc ça cette ombre ? nous avons vélo
voiture machine à café frigo téléphone plaque de cuisson ordinateur clavier compte en
banque plan d'épargne plan de carrière plan de ville plan de métro plan d'achat et 212
os dont nous sommes très fiers nous sommes à une heure trente de Turin à deux
heures de Gênes à treize heures de Tokyo à deux heures de Paris à huit heures de
Toulouse à altitude 300 à 37° Celsius en attente de l'été nous sommes
irrités irritants dépendants aux psychotropes pour soixante-dix neuf pour cent
d'entre nous nous avons perdu nos dents quand nos rêves ont poussé nous
sommes contours nous sommes tâches nous sommes lignes à peine prêtes et déjà nous
nous assemblons pour oublier l'orage nous sommes remblais nous sommes tristesse
nous sommes complaisance nous sommes sans résistance nous sommes congé donné au
vent nous sommes un mouvement qui ne se répand pas nous sommes enthousiasmés
par l'habitat pavillonnaire nous allons entamer une période de bonheur formidable nous
sommes un bagage d'études scientifiques non négligeable nous sommes une
contamination nous faisons de nos vies des offres attrayantes et pourtant nous sommes
éteints nous sommes nés trop tard sept mille ans déjà que tout a été fait
TOUJOURS nous sommes penchés sur nous-mêmes comme au-dessus d'une
mare en attendant nos vœux nous sommes voyiez-vous ce que nous
sommes ? Nous sommes l'abécédaire d'un épuisement à parcourir et reprendre et

déplier et répéter ça en fait des pages de catalogue TOUJOURS Nous sommes
rincés ravalés rapiécés Nous sommes chambre froide mansarde provisoire comme
elles le sont toutes Une vie de plus un nom de plus à ajouter au calendrier de
nos jours Nous sommes auto-motorisés par notre propre évidence
Nous sommes gouffre et béquille
La peur est la première de nos passions Enfants nous placions nos doigts dans les
bouches des bêtes il fallait pousser la langue au fond de la gorge l'animal reculait une
main le guidait et alors nous découvriions qu'eux aussi avaient la science des larmes
Douceur est chez nous le nom de ce qui n'est pas encore amour le nom de ce qui
est perdu vérité le nom qui marche à reculons
Au commencement était notre contour
Au commencement était la ligne
Au commencement était un mètre vingt à peine
Peut-être avons-nous raté ce qui commençait alors d'exister ?
Nous sommes Homo sapiens Linnaeus 1758
1400 cm³ de frustrations et de projets
365 par an
et sept jours sur sept
rangé en boîte crânienne
Nous sommes bipèdes quasi exclusivement
En montée comme en descente
Avec ou sans talons aiguilles
Et quelque soit l'état du sol
Nous sommes homogènes à 99,9% et peu apte à la brachiation – ce n'est pas faute
pourtant d'avoir essayé de renverser la perspective
Nous sommes nés en Afrique il y a approximativement 200 000 ans
Et nous avons déjà des querelles intestines
Nous sommes le résultat d'une évolution biologique
Nous sommes le résultat d'une évolution
Nous sommes le résultat

Notre pilosité est limitée à certaines parties de notre corps
Mais ça ne semble pas tant que ça nous simplifier la vie
Nous avons plusieurs caractères sexuels secondaires – il y aurait là aussi de quoi se
réjouir
Nous pouvons courir jusqu'à 30km/heure parcourir cent mètres en moins de dix
secondes sauter jusqu'à six mètres vingt
Et nous sommes particulièrement apte au lancer de divers projectiles
Nous appréhendons les règles qui régissent l'organisation du monde visible
Nous pouvons concevoir les forces subatomiques et les courbures de l'espace-temps
sous l'effet de la matière
Nous souffrons d'obésité d'hypertension artérielle de diabète de troubles érectiles de
mélancolie
Nous avons arraché la pratique sexuelle à sa visée reproductive
Nous avons marché sur la lune
Nous sommes les enfants d'Auguste Comte
Nous sommes un succès évolutif
Nous pouvons être fiers
Nous pouvons être

Eucaryotes vertébrés tétrapodes mammifères arboricoles
Haplorhiniens Simiiformes Catarhiniens Hominoïdes Hominoïdés Hominidés
Homininés Hominines

Nous sommes éteints

Notre génome est d'une longueur approximative de 3,2 milliards de paires de nucléotides

Et pourtant nous avons inventé la roue nous avons inventé la perspective nous avons inventé la résignation

Nous sommes tentatives répétées violence et douleur à l'acte nous
sommes lumière vous ne voyiez pas ? Nous sommes plongée mains offertes et
vides nous insistons à force nous sommes ce qui reste ce qui répète ce qui
luit nous insistons nous n'avons pas encore tout perdu nous
sommes ce que nous voulons être nous sommes en demeure en devenir en partance
TOUJOURS Nous allons inventer une politique de l'enfance une politique de la
relance une politique du changement Nous allons inventer un gouvernement
rapproché une croissance verte Nous sommes bêtise d'être à l'ombre et
à la lumière Nous sommes découpe timide et étonnée
Nous sommes face au soleil nous sommes pont jeté entre deux rives nous
sommes ces rêves anecdotiques brossés à quatre mains nous
sommes deux traits de part et d'autre de la page nous sommes l'entaille
et nous passons VIVANTS à l'heure où tourne le désir nous sommes ce nuage
qui ne meurt pas et nous passons VIVANTS vivants de vivre toujours au bord
de ce qui a été Et notre main regarde hier lui demandant de rester de rester
cette nuit encore et de dormir là tout près
Nous ne pouvons pas nous attarder Mais nous allons continuer nous allons
vivre dans les parages cela pourrait suffire cela a toujours suffit non ? cela suffira
nous allons être à ce moment où commence le possible
Nous allons reprendre l'élan nous allons conjuguer nous allons nourrir l'aspiration la
faire gonfler comme un soleil nous allons la mettre sur pied l'inviter à se tenir debout
parce qu'il n'y a de commencements qu'impossibles nous allons insister nous allons
remettre le soc au sillon nous allons être l'appel et l'éveil nous allons cesser de jouir
dans la défaite nous allons cesser d'être à demi nous allons en finir avec les morts en soi
nous allons en finir avec les décombres nous allons déborder nos conférences nous
serons capables de cette force qui vise l'ailleurs de cette force qui ouvre et nous expose à
l'urgence

Il y a le peuple des allumeurs de feux
Et celui des porteurs de flamme
D'autres enfin qui courent après les ombres

Quel peuple habite en toi ?
Quel autre attend l'exil ?



**WHO THEN SHALL BLAME HIS PESTER'D
SENSES TO RECOIL AND START, WHEN ALL
THAT IS WITHIN HIM DOES CONDEMN ITSELF
FOR BEING THERE?**

On comprend que ses sens surmenés fléchissent et sursautent, quand tout ce qui est en lui se reproche d'y être.

Ombre : modalité d'existence contemporaine

OMBRE : n. f [...] 1- Personne à l'aspect fantomatique.

2- Ce qui est sans poids, sans épaisseur, sans importance

*Une diminution plus ou moins importante de l'intensité lumineuse dans une zone soustraite au rayonnement direct par l'interposition d'une masse opaque, évidemment, l'ombre c'est aussi cela. La définition proposée en premier lieu, ci-dessus, se trouve à la fin de la longue liste qui compose la définition du mot « ombre ». D'abord on décrit un phénomène physique, puis ce phénomène se cristallise et se personnifie pour décrire une réalité d'un autre ordre. C'est justement cette réalité que j'essaie de nommer en disant qu'*être* une ombre*

C'est être flou

C'est oublier que l'on peut être vu

C'est ne plus se ressembler

C'est ne plus laisser de trace

C'est se dissoudre

Pas seulement dans le vide mais plutôt dans le plein, comme des murs qui se rapprochent

C'est renoncer à l'engagement

C'est être désengagé

C'est oublier que lorsque l'on tend le bras, on ne peut rien toucher

C'est l'errance et la recherche

C'est voir l'ombre que l'on porte en soi

tous les endroits de notre corps qui ne sont pas dans la lumière

C'est l'arrière de nos oreilles

C'est l'intérieur de notre bouche

C'est l'espace entre nos orteils

C'est le sexe entre les cuisses

C'est l'alvéole noire de nos poumons

C'est le geste transcendant du butô

C'est notre incapacité à agir sur le monde

C'est vivre l'impossibilité de canaliser sa volonté dans une action créatrice

C'est préférer le chaos et l'informe pour faire le monde à son image

C'est être celui qui ne fera ni ne verra de révolutions

C'est errer dans un monde trop grand pour soi

C'est cet être discontinu dont parle Bataille

C'est la solitude de celui qui a conscience qu'il est indéniablement seul dans l'existence

C'est d'avoir perdu l'amour comme Macbeth finir par perdre Lady

C'est quand on met sa main devant une lampe, et que son corps ne fait pas d'ombre.

Regarde, mon corps ne fait pas d'ombre, je mets ma main devant la lumière et mon corps ne fait pas d'ombre écrit Angelica Liddell dans *Belgrade*

C'est être un journaliste de guerre enfermé dans une chambre d'hôtel à Belgrade, à Beyrouth, au Kosovo, au Soudan, et écrire pendant que les balles percutent le béton des immeubles
C'est écrire en regardant mourir les victimes de la guerre
C'est accepter de voter pour avoir l'espoir que celui qui sera élu agira à notre place.
C'est voir dans ce qu'est devenue la démocratie la farce qui nous aveugle sur l'ineptie de notre action
C'est constater l'impossibilité d'être au monde comme esprit sans être au monde comme corps
C'est Macbeth qui ne mange pas au banquet, qui renonce à son corps, qui devient esprit parmi les esprits, ombre parmi les ombres
C'est essayer d'échapper à la pesanteur
C'est se libérer comme Atlas du poids du monde sur ses épaules
C'est accepter de le sentir en petit pour éviter de le sentir en grand
C'est respirer dans un scaphandre pour ne pas étouffer dans l'immensité de l'air
C'est peut-être aussi vouloir se nourrir du sang de son prochain dans l'espoir que lui prendre sa vie nous rendra la nôtre
C'est tendre au meurtre pour les faire nous ressembler
C'est Macbeth qui tue pour ne pas sentir que les rênes lui échappent
C'est tendre au meurtre parce que la tangibilité des autres nous est insupportable
C'est tuer pour ne pas sentir l'autre vivre plus que soi
C'est le corps rongé qui s'éteint

ce n'est pas une fatalité

Camille Khoury

Corps et Biens

Robert Desnos

J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité.
Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant
Et de baiser sur cette bouche la naissance
De la voix qui m'est chère ?

J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués
En étreignant ton ombre
A se croiser sur ma poitrine ne se plieraient pas
Au contour de ton corps, peut-être.
Et que, devant l'apparence réelle de ce qui me hante
Et me gouverne depuis des jours et des années,
Je deviendrais une ombre sans doute.
O balances sentimentales.

J'ai tant rêvé de toi qu'il n'est plus temps
Sans doute que je m'éveille.
Je dors debout, le corps exposé
A toutes les apparences de la vie
Et de l'amour et toi, la seule
qui compte aujourd'hui pour moi,
Je pourrais moins toucher ton front
Et tes lèvres que les premières lèvres
et le premier front venu.

J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé,
Couché avec ton fantôme
Qu'il ne me reste plus peut-être,
Et pourtant, qu'a être fantôme
Parmi les fantômes et plus ombre
Cent fois que l'ombre qui se promène
Et se promènera allègrement
Sur le cadran solaire de ta vie.

CITATION DU JOUR

MACBETH

Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
(Shakespeare, *Macbeth*, V, 5)

MACBETH

Éteins-toi plus vite, chandelle ! La vie n'est qu'une ombre qui
passe, un mauvais acteur qui gesticule et cabotine une heure sur scène, et dont on n'entend
plus jamais parler. C'est une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui
ne veut rien dire.

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

MACBETH

Dehors, brève bougie ! La vie, une ombre
Qui marche, un pauvre acteur qui se pavane
Et se démène une heure sur l'estrade,
Et puis qu'on n'entend plus ; un conte dit
Par un idiot, plein de bruit, de fureur,
Et qui ne signifie rien.

(trad. André Markowicz)

MACBETH

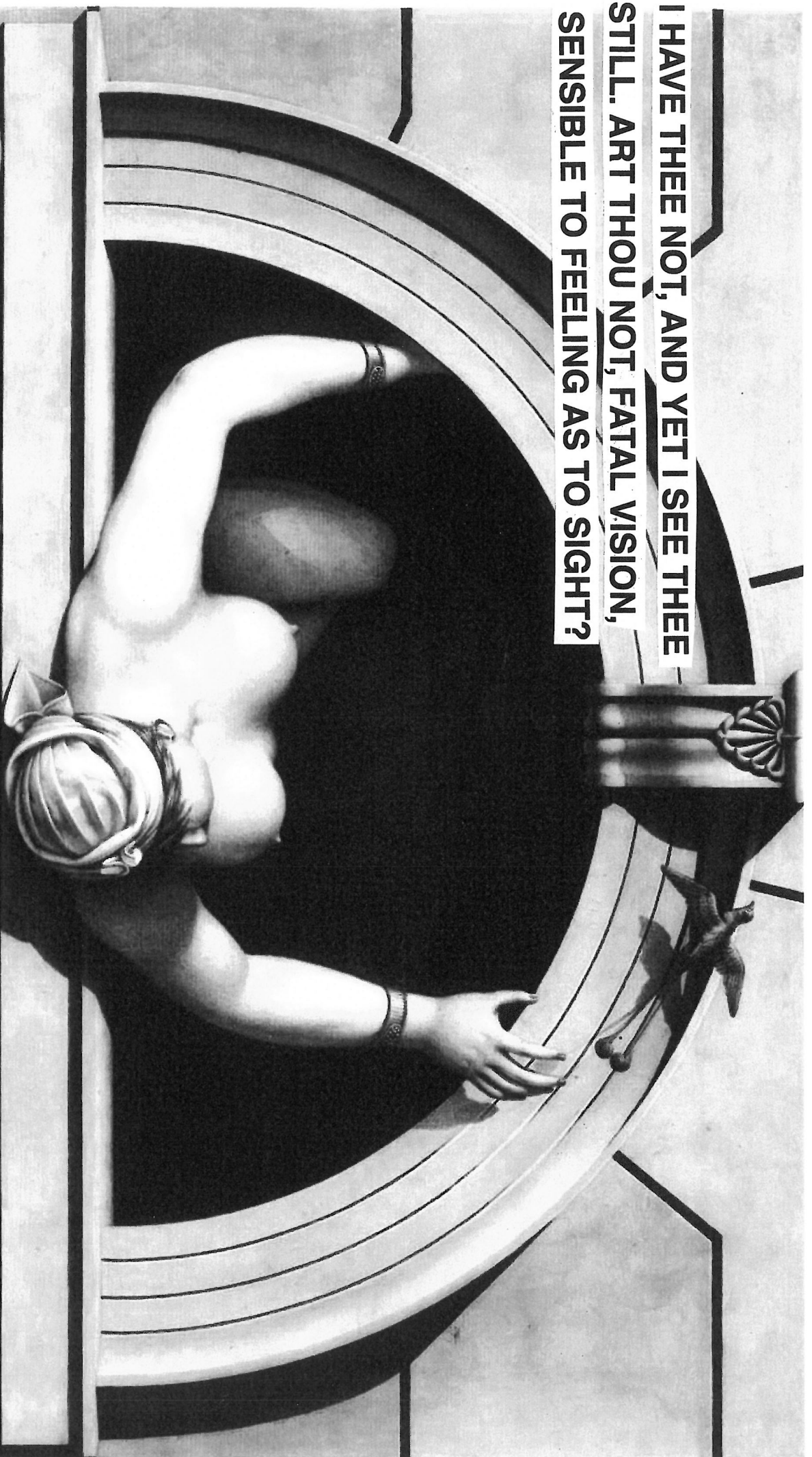
Eteins-toi, brève lampe !
La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur
Qui s'agite et parade une heure, sur la scène,
Puis on ne l'entend plus. C'est le récit
Plein de bruit, de fureur, qu'un idiot raconte
Et qui n'a pas de sens.
(trad. Yves Bonnefoy)

MACBETH

Eteins-toi donc, brève chandelle !
La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur
Qui parade et s'agit pendant son temps sur scène
Et puis qu'on n'entend plus. C'est un récit conté
Par un idiot, rempli de bruit et de fureur,
Qui ne signifie rien.

(trad. J-C Sallé)

**I HAVE THEE NOT, AND YET I SEE THEE
STILL. ART THOU NOT, FATAL VISION,
SENSIBLE TO FEELING AS TO SIGHT?**



Je ne te tiens pas, pourtant je te vois très bien. Ah, vision fatale, tu me réponde pas au toucher comme tu le fais à la vue ?

1865 - Égypte.

An angel runs
Thru the sudden light
Thru the room
A ghost precedes us
A shadow follows us
And each time we stop
We fall

"Have you ever seen God?"
—a mandala. A symmetrical angel.
Felt? yes. Fucking. The Sun.
Heard? Music. Voices
Touched? an animal. your hand.
Tasted? Rare meat, corn, water,
& wine.

JIM MORRISON, WILDERNESS

MOLLOY , BECKETT

Et je me rappelle encore le jour où, couché à plat ventre, histoire de me reposer, au mépris du règlement, soudain je m'écriai, en me frappant le front, Tiens, mais il y a la reptation, je n'y pensais plus. Mais comment faire, étant donné l'état de mes jambes, et de mon tronc ? Et de ma tête. Mais avant d'aller plus loin, un mot sur les murmures de la forêt. J'avais beau écouter, je ne percevais rien de la sorte. Mais plutôt, avec beaucoup de bonne volonté et un peu d'imagination, de loin en loin un lointain coup de gong. Le cor, en forêt, ça fait bien, on s'y attend. C'est le veneur. Mais le gong ! Même le tamtam, à la rigueur, ça ne m'aurait pas choqué. Mais le gong ! C'était décevant, vouloir profiter au moins des célèbres murmures et n'arriver à entendre que du gong, au loin, de loin en loin. Je pouvais espérer un moment que ce n'était là que mon cœur, en train de battre encore. Mais un moment seulement. Car il ne percute pas, mon cœur, c'est plutôt dans l'hydraulique qu'il faudrait chercher le bruit que fait cette vieille pompe. Les feuilles aussi je les écoutais, avant leur chute, avec attention en vain. Elles se taisaient, immobiles et raides, on aurait dit du laiton, je parie que je l'ai déjà fait remarquer. Voilà pour les murmures de la forêt. De temps en temps j'actionnais ma corne, à travers l'étoffe de ma poche. Elle rendait un son de plus en plus étouffé. Je l'avais détachée de ma bicyclette. A quel moment ? Je ne sais pas. Et maintenant, finissons. Allongé à plat ventre, me servant de mes béquilles comme de grappins, je les plongeais devant moi dans le sous-bois, et quand je les sentais bien accrochées, je me tirais en avant, à la force des poignets, heureusement assez vigoureux encore, malgré ma cachexie, quoique tout gonflés et tourmentés par un genre d'arthrite déformante probablement. Voilà en peu de mots comment je m'y prenais.

Nous descendîmes sur la route. C'était plutôt un sentier. J'essayai de m'asseoir sur le porte-bagages. Le pied de ma jambe raide voulait rentrer sous terre, dans la tombe. Je m'exhaussai au moyen du sac à dos. Tiens-la bien, dis-je. Ce n'était pas assez. J'ajoutai la gibecière. Ses bosses me rentraient dans les fesses. Plus les choses me résistent plus je m'acharne. Avec du temps, rien qu'avec mes ongles et mes dents, je remonterais des entrailles de la terre jusqu'à sa croûte, tout en sachant très bien que je n'avais rien à y gagner. Et quand je n'aurais plus d'ongles, plus de dents, je gratterais le rocher avec mes os. Voici en quelques mots la solution à laquelle j'arrivai. La gibecière d'abord, puis le sac à dos, puis le manteau de mon fils plié en quatre, le tout solidement ficelé, avec les bouts de ficelle de mon fils, au porte-bagages et au pilier de la selle. Quant au parapluie, je me l'accrochai au cou, afin d'avoir les deux mains libres pour tenir mon fils à la taille, sous les aisselles plutôt, car j'étais finalement plus haut perché que lui. Roule, dis-je. Il fit un effort désespéré, je veux bien le croire. Nous tombâmes. Je ressentis une vive douleur au tibia. J'étais tout empêtré dans la roue arrière.

Aide-moi ! criai-je. Mon fils m'aida à me relever. Mon bras était déchiré et ma jambe saignait. C'était la jambe malade heureusement. Qu'est-ce que j'aurais fait, en panne des deux jambes ? Je me serais arrangé. C'était même peut-être un mal pour un bien.

Tout autre que moi se serait couché dans la neige, bien décidé à ne plus se relever. Pas moi. Je croyais autrefois que les hommes n'auraient pas raison de moi. Je me crois toujours plus malin que les choses. Il y a les hommes et il y a les choses, ne me parlez pas des animaux. Ni de Dieu. Une chose qui me résiste, même si c'est pour mon bien, ne me résiste pas longtemps. Cette neige, par exemple. Quoique à vrai dire elle m'appelât plus qu'elle ne me résistait. Mais dans un sens elle me résistait. Ça suffisait. Je la vainquis, en grinçant des dents de joie, on peut très bien grincer des incisives.

Je m'y frayai un chemin, vers ce que j'aurais appelé ma perte si j'avais pu concevoir ce que j'avais à perdre. Je l'ai conçu depuis peut-être, je n'ai pas fini de le concevoir peut-être, on y arrive forcément avec le temps, j'y arriverai. Mais pendant le voyage je ne le concevais pas, en butte comme je l'étais à la malignité des choses et des gens et aux défaillances de ma chair. Mon genou, abstraction faite de l'accoutumance, ne me faisait ni plus ni moins souffrir que le premier jour. Le mal, quel qu'il fût, n'évoluait pas. Peut-on expliquer une chose pareille ?

étudiés/interprétés ensemble, cela est dû sans doute au caractère hautement risqué de l'entreprise; en effet Platon et Plinè parlent de choses différentes et dans des contextes différents. Cependant, plusieurs faits justifient que l'on établisse des corrélations entre ces deux textes: d'abord, il s'agit de deux mythes d'origine (origine de l'art, chez Plinè, de la connaissance chez Platon); ensuite, le mythe des commencements de la représentation artistique et celui des commencements de la représentation cognitive sont centrés sur le même motif, celui de la projection; enfin, cette projection originale est une tache négative – une ombre. L'art (le vrai) ainsi que la connaissance (la vraie) consistent dans son dépassement.

Le rapport aux origines (le rapport à l'ombre) marque l'histoire de la représentation en Occident. Le présent livre se propose de poser les jalons de cette histoire. Puisqu'il s'agit de l'étude d'une entité négative, il ne faut pas trop s'étonner qu'elle n'ait pas encore été entreprise d'une façon cohérente. Notre conception de l'histoire – conception hégélienne, pour être bref – et notre conception de la représentation – conception encore platonicienne – ont favorisé l'approche, sous des angles différents, de l'*histoire de la lumière*¹ mais ont escamoté la possibilité d'une *histoire de l'ombre*. C'est Hegel lui-même, qui, indirectement, a énoncé les données de ce problème:

(...) on se représente souvent l'être sous l'aspect de la lumière pure, comme la transparence d'une vision sans ombre (*die Klarheit ungetriebten Sehens*) et le néant comme nuit pure, et l'on rattache leur différence à cette diversité sensible communément acceptée. Mais en réalité, si l'on se représente cette vision d'une façon plus précise, on peut aisément remarquer que l'on voit dans la lumière absolue (*in der absoluten Klarheit*) ni plus ni moins que dans l'obscurité absolue. On réalise donc que ces visions – l'une aussi bien que l'autre –, étant visions pures, sont visions du néant. Lumière pure et obscurité pure sont deux vides qui sont la même chose. C'est seulement dans la lumière déterminée, laquelle (la lumière étant déterminée par l'obscurité) peut être désignée comme lumière assombrie, et de même seulement dans l'obscurité déterminée, laquelle (l'obscurité étant déterminée par la lumière) peut être désignée comme obscurité éclairée, qu'on peut distinguer (*unterscheiden*) quelque chose, parce que seules la lumière assombrie (*getriebtes Licht*) et l'obscurité éclairée ont la différence en elles-mêmes et par-là sont être déterminé (*Dasein*).²

INTRODUCTION

On sait très peu de choses sur les commencements de la peinture, disait Plinè l'Ancien dans son *Histoire Naturelle* (XXXV, 15). Une chose est pourtant certaine: elle naquit lorsque, pour la première fois, on circonscrivit l'ombre d'un homme par des lignes. Cette naissance «en négatif» de la représentation artistique occidentale est sans doute significative. La peinture fait son apparition sous le signe d'une absence/présence (absence du corps/présence de sa projection). La dialectique de ce rapport punctue l'histoire de l'art.

A l'époque où Plinè composait son traité (au I^{er} siècle de l'ère chrétienne), l'image picturale n'était déjà plus, depuis longtemps, le simple contour d'une tache. Elle avait incorporé l'ombre dans un espace de représentation complexe, qui suggérait la troisième dimension, le volume, le relief, le corps. L'image-ombre des commencements n'était plus (tant pour l'auteur de l'*Histoire Naturelle* que pour les peintres de son temps) qu'un souvenir lointain, un fait mi-mythique mi-historique, une marque des origines, qu'il faut connaître (ou reconnaître) mais que l'on doit fuir constamment: que serait-il advenu – se demande un des contemporains de Plinè – si les peintres n'avaient pas eu le courage du progrès? Et de répondre: «la peinture se réduirait encore et toujours à tracer le contour de l'ombre projetée par les corps exposés au soleil» (Quintilien, *Institution oratoire*, X, II, 7).

On peut rapprocher de ce récit fondateur, attesté, on le voit, par plusieurs sources, un autre récit, celui qui inaugure la théorie occidentale de la connaissance: le mythe platonicien de la caverne. L'homme, prisonnier dans une grotte, – imagine Platon (*République*, 514-519) – ne peut regarder que le fond de sa prison, le mur sur lequel se projettent les ombres d'une réalité extérieure, dont il ne soupçonne même pas l'existence. Ce n'est qu'en se retournant vers le monde du soleil, qu'il peut avoir accès à la vraie connaissance.

Le mythe plinien et le mythe platonicien sont des récits parallèles qui n'entretiennent pas entre eux de relations au niveau du discours, mais entre lesquels il est possible d'établir des rapports au niveau de l'herméneutique. S'ils n'ont jamais été jusqu'à présent

Dans une perspective strictement hégélienne donc, seule l'étude du rapport entre ombre et lumière serait pleinement justifiée. En termes de représentation picturale, on pourrait dire que seule une histoire du clair-obscur aurait des chances de réussir.³ Étudier l'ombre seule implique, dans cette perspective, de lancer un double défi tant à la représentation collective positive de la lumière comme être absolu qu'à la dialectique du clair-obscur. L'histoire de l'ombre n'est pourtant pas l'histoire du néant. Elle est l'une des voies d'accès à l'histoire de la représentation en Occident par la porte indiquée dans les mythes d'origine eux-mêmes. Conformément à son point de départ constitué de deux récits différents mais parallèles (celui de Plin sur la peinture, celui de Platon sur la connaissance), ce livre se place au point de rencontre de l'histoire de la représentation artistique et de celle de la philosophie de la représentation, d'où les questions auxquelles l'auteur a dû faire face.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, des études récentes ont attiré l'attention sur l'importance d'une démarche approfondie.⁴ D'autres écrits précurseurs offrent encore aujourd'hui une base à toute réflexion sur la projection scientifique de l'ombre en peinture ou sur son symbolisme.⁵ Mais c'est l'anthropologie qui semble avoir devancé tous les efforts des autres disciplines et les contributions les plus importantes à la compréhension de la signification de l'ombre pour la mentalité primitive datent du début de ce siècle.⁶ Ce qui manque pourtant encore, c'est une véritable tentative d'établir, au risque d'une focalisation multiple, la place qu'occupe la réflexion sur l'ombre au sein du discours sur la représentation dans la culture occidentale. C'est en étant conscient de ce risque que l'auteur a entrepris une telle tentative. Sa tâche a été considérablement allégée par les encouragements, les conversations, les informations données par des collègues et amis: Oskar Bätschmann, Astrid Nunn, Helmut Brinker, Caroline Walker Bynum, Lynne Cooke, Christa Döttinger, Matei Candea, Ute Klophaus, Thierry (et Claire) Lenain, Didier (et Grazia) Martens, Sergiusz (et Kasa) Michalski, Reinhard Steiner, Anca Vasiliu, Susann Waldmann, Jeannette Zwingenberger. L'aide apportée à la documentation de ce livre par Catherine Schaller et Anita Petrovski ont abrégé son temps de gestation. Essentielles ont été également les conditions de travail idéales que j'ai rencontrées dans la Bibliothèque du Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich et l'amabilité de son personnel (une mention spéciale ici pour le Dr. Thomas Lersch) sans lesquelles ce livre n'aurait pas pu être mené à bon terme. Le manuscrit a bénéficié de la lecture

L'ombre en philosophie

1- Platon/le feu et l'ombre

La notion d'ombre est l'antonyme logique de la notion de lumière. Les deux notions entretiennent un rapport corrélatif et duel. L'idée de lumière est liée à ses origines perceptibles, dont surtout le soleil et le feu, mais aussi à tout ce que les corps matériels pourraient projeter comme ombres au cas où il y aurait une origine lumineuse.

Cette corrélation pourrait nous montrer de quelle façon, depuis les anciens temps, cette notion s'est profondément ancrée chez les philosophes. À travers la perception du monde sensible, en effet, ont été discutées des idées fondamentales en logique et en philosophie à propos de la vérité, de l'essence, de la contingence et de tout ce que l'homme peut atteindre dans les limites existentielles et intellectuelles qui sont les siennes. L'un des exemples les plus remarquables et les plus anciens illustrant l'apparition de la notion d'ombre est la célèbre métaphore de la caverne chez Platon. C'est d'ailleurs le résultat du principe sur lequel était fondée toute la philosophie platonicienne, laquelle divisait l'existence en trois sphères : la sphère du monde des idées et des vérités, celle du monde sensible qui n'est qu'une copie du premier monde, et celle du monde des ombres, des images et des œuvres artistiques.

Platon considérerait l'art – dont la poésie est l'une des manifestations – en pensant à la cité idéale et à tout ce que la poésie pourrait assurer au profit de la connaissance et de la vérité. Il voyait tout cela à travers le rapport de la poésie à l'existence et dans la mesure où, comme la plupart des autres arts, la poésie n'est qu'une forme de reproduction et de *mimesis* et, par conséquent, ne sert en rien la vérité et la connaissance. En effet, l'original imité existe par lui-même et, de toute façon, ne saurait être reproduit que d'une façon insuffisante. Pour mieux simplifier ces idées, Platon recourt donc à sa célèbre allégorie où il compare notre perception des choses à celles de gens assis dans une caverne, tournant le dos à l'ouverture de celle-ci et voyant, reflétés sur les murs de la caverne, devant eux, des ombres, des spectres et des images. L'origine de ces formes est la présence de gens et d'animaux qui passent entre eux et les hautes flammes d'un feu allumé devant l'ouverture de la caverne.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Voir Platon, *La république de Platon*, traduction arabe et étude de Foued Zakariyya, livre 7^{ème}, p. 432.

Sur les bases de cette allégorie, Platon a fondé sa conclusion selon laquelle tout ce que nous percevons du monde, et que nous croyons être la vérité des choses, n'est rien d'autre que le reflet d'un autre monde : le monde des idées.

Chez Platon, on trouve une autre allégorie ayant un rapport étroit avec la notion d'ombre : celle qui compare l'œuvre de l'artiste à celle du miroir. Le poète est, aux yeux de Platon, comme celui qui tient un miroir pour y refléter la vérité de l'univers mais n'en reflète, en définitive, que les images apparentes et superficielles, jamais la vérité.¹⁴¹

L'ombre et la lumière sont toutes les deux des apparences reflétés. Platon semble être, d'ailleurs, « le premier à avoir associé la poésie au miroir, car ce rapport servait sa conception de la poésie comme étant une sorte d'ombre ou de reflet. Cette idée a d'ailleurs subsisté ultérieurement. Pendant la renaissance, les critiques l'utilisaient souvent : "L'esprit de l'artiste, affirmait Léonardo, doit être comme le miroir qui prend la couleur de ce qu'il reflète et se remplit d'autant d'images qu'il y a de corps devant lui". Et les critiques continueront, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, à illustrer l'idée de l'imitation par le miroir.»¹⁴² La notion de miroir sera récurrente dans les écrits critiques et sera liée directement aux tendances traditionnelles et classiques. Cela est clairement démontré dans le livre *Le miroir et la lanterne* d'Abrams.

Cette association de la poésie aux notions de reflet, d'ombre et de miroir ne s'arrêtera pas là. Nous verrons comment la notion d'ombre, liée ou mêlée à la poésie, sera si développée chez Bachelard que le lecteur ne trouve plus le lien de parenté entre l'idée d'origine et celle qui en dérive. Nous verrons effectivement comment Bachelard considère le monde de la conscience et de l'inconscient en parlant de la poétique de la rêverie. Nous verrons comment il met l'accent sur la rêverie en tant que féminité de l'ombre et en tant que zone du travail poétique et créateur. Là, semble conservée une notion d'ombre qui a rompu avec son côté négatif où on ne voyait qu'un reflet déformé.

L'association de l'ombre à la caverne, dans l'allégorie de Platon, aurait conduit Bachelard et d'autres à penser à la caverne de l'inconscient ou à celle de l'esprit humain hanté par les images et les représentations du monde. Le retour à l'enveloppe matricielle, le désir de retrouver le cocon pendant le sommeil ou le rêve éveillé, ne sont qu'une variation sur le thème de la caverne, lequel est considéré comme un symbole récurrent dans les légendes et les croyances, un symbole lié à l'imaginaire, à

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 550.

¹⁴² Ihsân Abbès, *L'art poétique*, Beyrouth, Dar Ath-thaqâfa, 6^{ème} édition, 1979, p.20.

D'abord, je pense aux différents *repentirs* qui parcourent l'image, donc à ses vulnérabilités. Ces fragilités, voire ces failles, exigent de l'artiste un travail substantiel. Face au programme premier affiché par l'œuvre, quelque chose de fondamental paraît s'être modifié. J'ai été ainsi conduite, plus d'une fois, à évoquer le métabolisme puissant d'une greffe. Kant, et ses thèses sur la débilite de la nature qui implique ses vues singulières sur les incroyables ruses venant sceller quelque dynamisme de l'autodéfense (*Selbsthilfe*), n'est jamais bien loin. Travail au bord du gouffre, politique à risques : en effet, ce qui compte, c'est la *discontinuité* et ses *pouvoirs modulateurs*, c'est une lutte sans merci entre le Soi de l'artiste et le non-Soi qu'est soudain devenu le territoire propre à l'œuvre, momentanément étrangère – incompréhensiblement. Tout se passe comme si l'artiste cherchait alors à faire de ses retouches des « greffes métaphoriques ». La notion de « greffe métaphorisante » met en relief deux aspects spécifiant ce travail de construction *sur* et *à partir* de la prise de conscience d'une fragilité récurrente dans l'œuvre, voire d'un échec de celle-ci. D'abord, il faut en relever le caractère éminemment brutal et douloureux, ensuite, à la différence du symbole³, la métaphore inscrit, en son être, le dépassement et l'invention. *Travail acharné* pour combler une lacune, ces « greffes métaphorisantes » sont les conditions nécessaires à une restructuration de l'œuvre, sorte de poésies renouvelées, susceptible d'accroître la sève qui circule dans l'objet de l'art ainsi refaçonné.

Ensuite, on éprouvera, en post-moderne, d'autres ombres dans l'image : les différents clins d'œil dirigés vers de multiples œuvres du passé, les citations, les reprises, les mises en abyme, voire les correspondances ou même les images dialectiques, anamorphotiques allant jusqu'à présenter un *vide* creusé par certains vestiges forclos. (Agnès Minazzoli, Bertrand Revol, Bruno-Nassim Aboudrar dans d'habiles débats sur les puissances ombreuses ou sur les incapacités de l'ombre, Nicolas Lissarrague et les ombres truquées dans *Laurence d'Arabie*, Guillaume Gomot et l'ombre portée du Mal dans cette « œuvre au noir » qu'est *M le Maudit*, Carole Wrona et les tribulations d'un poil pris dans la pâte colorée de Soutine ouvrant au « poil-cinéma », ces ombres brindilles des débuts du cinématographe,

1. Murielle Gagnebin, « Défense et illustration de la notion de "greffe métaphorisante" », in *Revue française de psychanalyse*, n° « Après l'analyse », T. LXI, 4, 1997, et *Du divin à l'écran. Montages cinématographiques, monnaies interprétatives*, Paris, P.U.F., 1999, p. 185.
 2. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1965 (trad. A. Philonenko), § 64.
 3. G. Pankov parle de « greffe-symbolisante » dans son travail avec les autistes. Cf. *Structures familiales et psychoses*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, p. 8.

N. GAGNEBIN, L'ORDRE DE L'IMAGE

L'IMAGE ET SES OMBRES : POLYSEMIE ET POLYVALENCE

par
Murielle Gagnebin

« L'homme est le songe d'une ombre »
Pindare

La notion d'ombre peut être considérée avant tout en tant qu'*instrument de connaissance* : quand il y a ombre, il y a problème pour l'esprit. Pensons aux radiographies en médecine, aux échographies, mais aussi, en peinture, aux effets trompe-l'œil, qui du XV au XVII^e siècle, ont rivalisé d'inventivité en proposant, par exemple, les dépications fabuleuses de la bouche, si prompte à instiller le doute dans le regard. L'astrophysique fait montre à l'égard des ombres : poussières, trous noirs, masques stratégiques, masques volontaires et dynamiques, de plus d'une perplexité qui sous-tendent et excitent la curiosité intellectuelle ; c'est ce qu'expose, ici, avec brio Robert Mochkovitch. En histoire des sciences, les éclipses ont, tour à tour, appelé à la découverte et, par ailleurs, génératrices de troubles, contraint au questionnement. Elles ont certainement fait avancer la compréhension du monde. Mais ce type d'ombre conçue en tant qu'instrument de connaissance peut vite dégénérer et devenir un *instrument de manipulation* : créer des ombres dans le but de dominer les esprits plus faibles. Pourquoi ne pas calculer tout bonnement l'heure des éclipses, à l'avance, et duper, afin de les posséder, des foules innocentes ? Venons-en à l'art.

Un aspect cardinal de ce titre valorise l'image comme creuset, comme réceptacle d'ombres variées : on parlera alors de l'ombre ou des ombres dans l'image et, là, j'envisage la *poétique des œuvres*, l'institution de l'image. Mes questions mettent, alors, en jeu trois niveaux de réflexion.

comme Valérie Deshoulières et les ruines de la mémoire, sont, me semble-t-il, au centre de cette question.) L'ombre devient ainsi *présence d'autrui à même l'image*. Dans ces conditions, cette présence de l'altérité peut être joyeuse, voire enivrée par une telle complexité, par semblable commémoration. Cette présence des autres, à quoi l'iconologie nous a tellement habitués et ravis, est nonobstant susceptible d'être caricaturée, tournée en dérision, plagiée négativement. Les ombres deviennent alors tantôt ridicules, on cherche à montrer sa supériorité ; tantôt vilipendées, bafouées, par peur que la comparaison ne fasse saillir défauts et carences dans la création nouvelle. Mon œuvre est moins bonne, donc chargeons l'autre, élisons la moquerie comme défense. L'art contemporain regorge de ces actes épousant une palette qui va de l'éloge à la calomnie. Il en est une forme, comme avant la Renaissance déjà et qui s'apparente à l'art du faussaire. Tout inquiet de faire totalement disparaître l'ombre d'un rival, ce dernier tente de dissoudre celle-ci intégralement... Pareille escroquerie, qui cherche à tuer l'ombre, c'est-à-dire le foyer créateur, est-elle tenable ? C'est ce dont nous déciderons à propos de Raphaël et de sa fameuse *Fornarina*.

Enfin, l'ombre de l'image, c'est également ce qu'il y a derrière l'image, sa « doubleur d'invisible », ainsi que l'aurait dit Merleau-Ponty. Or, le royaume des ombres est plutôt angoissant : Antigone « vivante au pays des morts, morte au pays des vivants », Sophocle, Hölderlin, Kierkegaard, nous l'ont appris ; mais aussi « Le Commandeur » de *Don Juan*, et sûrement Darios dans les *Perse* d'Eschyle, où celui-ci se montre fasciné par une « stratégie de la déception ». Mi-fantôme appelant l'exhibition d'un carquois intègre, mais vide, appartenant à Xerxès, sorte de « spectaculaire négatif » non loin de la relique, mi *status voci* que seule une économie de la litote, propre à se retourner en son contraire, phénomène fréquent en psychanalyse, mais aussi en rhétorique : telle est l'ambivalence de Darios au sein de cette déploration tragique. Pareille équivoque liée au caractère inconcevable d'un spectacle tout à la fois « impossible », « dérobé », et « paradoxal » est soulignée avec hardiesse par François Lecercle qui laisse la question de l'efficacité théâtrale ouverte à l'herméneute, qu'il soit helléniste ou dramaturge... D'ailleurs, n'est-ce pas toujours, peu ou prou, un dialogue, à jamais fini, avec nos morts, avec « notre part d'invisible », pour citer Monique Banu-Borie, qui, bel et bien, nourrit nos œuvres, véritables champs de bataille, lieux des conflits les plus amers comme les plus structurants ?¹ Et là aussi, l'esthéticien du

1. M. Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste stratège de l'inconscient*, Paris, P.U.F., 1994.

théâtre expose sa jubilation devant les ressources innombrables d'une mise en scène de l'entre-deux, seuil qui appartient aux morts-vivants ! La primauté est accordée ainsi « au spectral sans frontière ». M. Banu-Borie fait scintiller les multiples subterfuges d'une *métis scénique* (sur-mari-onnette de Craig, figures de cire, mannequins, à quoi j'ajouterais les livides apparitions, recroquevillées et dansant à vingt centimètres du sol, propres au Buto). Ne s'agirait-il pas, encore, à nos risques et périls, de nous décider d'habiter la pénombre, spécifique à « l'inanimé des antiques idoles » ? (M. Banu-Borie) Mais Suzanne Liandrat-Guigues, se situant, alors, à l'acmé d'une infigurabilité susceptible d'atteindre, au-delà de l'image, l'ombre en son essence propre, cite cet « art de l'empreinte » lumineux, intolérable parce que totalement inhumain, évoqué par Resnais dans *Hiroshima, mon amour*. Résultat stupéfiant d'un hasard promouvant les effets de la fusion sur la pierre, résultat d'une catastrophe hagarde, que « relève », dans le sens hégélien, un impératif catégorique invitant à commémorer l'ineffable de l'irreprésentable. Plus que jamais – et peut-être touchant les limites mêmes du donner-à-voir – le battement du visible s'enracinerait, là, dans une image privée d'ombre à jamais. Effarante.

Se confronter aux ombres dans l'image peut conduire à maints périls jusqu'à exsuder une douleur affolante, stupéfiante, tout près d'annihiler sens et conscience.

Jean-Louis Leurat, étudiant Eisenstein à même les égarements forcés d'une figure drastique évoquant le chiasme et ses abominables revirements, décèle dans *Ivan le Terrible* les admirables contrastes du noir et du blanc. Ces éclipses, voire ces ellipses confèrent à la métaphore une étrange qualité où « l'image [est] retournée comme un gant ». Françoise Létoublon, Sylvie Rollet et Caroline Eades avec Angelopoulos et la question du fils face au père entrent dans le trouble d'une image incertaine : réelle ? inventée ? hallucinée ? Mais, depuis Freud on le sait, il n'y a pas plus convaincant que l'image délirante !

Éric Duhac, avec *Le Fempereur*, montre le miracle d'une nature *narrée* se faisant *naturante*.

Georges Nivat, Diane Arnaud, Jean Breschand, Gérard Leblanc, Jean-Louis Leurat, Sylvie Rollet, Carole Wrona prennent, chacun, parti pour un aspect de la mélancolie ou du dévouement chez Alexandre Sokourov. À la faveur d'un concerto pour sept instruments, c'est une profonde médi-

1. Forme de danse japonaise, née après Hiroshima, où rien ne tend à l'élevation ou à la sublimation des corps, mais où tout rappelle l'effondrement, la douleur, la poussière, la paralysie, la proche disparition...

**AND WITH THY BLOODY AND INVISIBLE HAND
CANCEL AND TEAR TO PIECES THAT GREAT
BOND WHICH KEEPS ME PALE!**



De ta main sanglante et invisible, révoque et déchiquette ce contrat sacré qui me fait le teint blême.

Marathon VS 100 mètres

Entretien avec Thomas Poulard

réalisé le 14 janvier 2013

Adèle Gascuel. Depuis combien de temps est-ce que tu travailles avec Gwenaël Morin ?

Thomas Poulard. Je connais Gwenaël depuis un peu plus de douze ans. Je l'ai croisé la première fois quand je finissais mes études à l'ENSATT en tant que comédien. Et puis j'ai vu toutes ses premières mises en scène. Je travaille avec lui depuis *Introspection*, c'était il y a deux ans. Donc je le connais depuis longtemps mais on travaille ensemble de manière effective depuis seulement deux ans.

Adèle. Qu'est-ce que ça veut dire pour toi de faire partie d'« une troupe » ?

Thomas. C'est un peu particulier dans mon cas parce qu'au départ je ne suis pas censé faire partie du noyau dur de la troupe permanente. Peu à peu, il y a des gens qui rejoignent le noyau dont moi, et il y a une partie de la troupe des Molière aussi qui l'ont rejoint.

Après, en tant que telle, la permanence, c'est toujours très étonnant parce que c'est quelque chose, je pense, qu'un comédien recherche à un moment donné, et en même temps c'est quelque chose qui fait un peu peur parce qu'on n'en a pas l'habitude. Le système français fonctionne tellement sur l'itinérance – on peut appeler ça l'intermittence : le fait d'aller travailler d'un projet à l'autre avec des metteurs en scène différents. Du coup, il faut toujours un petit temps d'adaptation pour se dire qu'on ne travaille de manière exclusive qu'avec Gwenaël Morin.

Faire partie d'une troupe, c'est quelque chose très simple : c'est aller au théâtre tous les jours, presque comme un travailleur normal. On est dans des métiers très désocialisés parce qu'on a des horaires à part, on travaille de manière bizarre. Là, il y a un théâtre qui fait partie d'un quartier ou d'une ville, il y a un théâtre de quartier, il y a un comédien qui fait partie de la société. De la même manière qu'il y a l'épicier ou le vendeur de fruits et légumes qui apporte un service aux gens. Ce n'est pas du tout la même optique, là on est presque sur un marathon. Alors que dans les autres spectacles il s'agit plutôt de 100 mètres : on travaille six semaines et après c'est terminé.

C'est cette sensation peut-être fausse qu'on est un peu plus intégrés dans la société, ce qui n'est pas désagréable.

Adèle. Tu as l'impression que ça en fait un théâtre politique ?

Thomas. C'est toujours compliqué le mot politique parce qu'il peut être utilisé dans des sens très différents.

Un homme politique essaie de rassembler le plus grand nombre de gens. Est-ce que c'est vraiment ça la politique finalement ? Est-ce que ce n'est pas à son petit niveau essayer de faire des choses, et non vouloir convertir une masse ? Peut-être que l'idéal ce serait des théâtres permanents partout dans des villes, comme des petits points, comme des phares.

Moi, j'entends le théâtre permanent comme une aventure singulière et particulière. Je ne le vois pas comme une aventure qui devrait être imposée ou généralisée à un plus grand nombre. Ça dépend beaucoup de la personnalité de celui qui le fait, parce que le mot « théâtre permanent » est souvent dévoyé. Est-ce qu'un théâtre permanent, c'est une troupe qui est sur le pont tout le temps avec des petits rôles, des grands rôles, avec un système de changements, ou alors c'est un théâtre où il y a des stars qui viennent de la télévision, du cinéma, et avec des gens qui tiennent la hallebarde derrière ?

Adèle. Si on revient à *Macbeth*, Shakespeare est probablement l'auteur de théâtre le plus connu au monde. Qu'est-ce que ça fait de s'attaquer à un auteur comme ça ?

Thomas. Ça fait plaisir parce que c'est un auteur que je ne connais pas. Ce qui est formidable dans

le travail qu'on fait là – mais c'est propre aux grands auteurs et aux grands classiques, on peut moins faire ça avec le répertoire du théâtre contemporain – c'est qu'il y a tout un travail pour essayer de revenir à la source de l'écriture, c'est-à-dire « qu'est-ce que ça raconte, d'où ça vient ». On est un peu des ethnologues. Avant d'aller sur le plateau, on essaie toujours de voir ce que ça raconte. Ensuite, c'est formidable parce qu'on est au service d'histoires qui sont universelles. Moi c'est toujours ça qui m'intéresse : à qui ça parle ? Et là, ça parle à tout le monde, au-delà de la langue de l'époque. Je pense aussi que c'est un peu le mérite du théâtre qu'on fait là : c'est d'essayer tant bien que mal de sortir de la convention d'un certain théâtre du XIXe, du XXe, et essayer de rendre l'œuvre limpide, claire. Ça peut paraître paradoxal vis-à-vis de la pluralité de sens qu'il peut y avoir dans la pièce.

Et puis la richesse de l'écriture s'observe dans le fait que quel que soit le rôle, c'est des rôles où il y a toujours plusieurs choses à jouer et à creuser. Qu'on soit sur les rôles principaux ou secondaires, on fait partie d'un ensemble. Ça rejoint aussi l'idée de troupe permanente.

Adèle. Est-ce que tu t'inspires des mises en scène qui ont pu se faire ?

Thomas. Je me doute bien que quand on veut monter Shakespeare, c'est souvent à l'opposé de ce qu'on fait là. Parce que la mise en scène moderne a imposé de faire des images donc le metteur en scène veut montrer qu'il s'empare de Shakespeare pour faire des images. Mais est-ce qu'à l'époque de Shakespeare on faisait des images ? Je ne suis pas sûr. C'est un acteur, Shakespeare, c'est comme Molière au départ. Il y a un paradoxe : c'est un théâtre d'acteurs. Donc ça demande plus d'inventivité.

C'est vrai que souvent, monter Shakespeare, c'est un prétexte pour imposer un univers, donc c'est Shakespeare à la plage, Shakespeare chez le plombier, Shakespeare à la cuisine. Là évidemment Gwenaël a un univers, mais je trouve que c'est un univers qui laisse assez ouvert le sens.

Adèle. Peux-tu décrire le travail que tu fais sur Banquo, par quelles étapes es-tu passé et passes-tu encore pour aborder ce rôle ?

Thomas. La première impression que donne ce personnage, et c'est là la difficulté, c'est qu'il représente le brave soldat loyal et intègre. Et ça, il faut bien le dire, c'est souvent des rôles très ennuyeux sur le papier. Un brave soldat loyal et intègre, on l'imagine la main sur le cœur. C'est un peu plat. Et tout l'intérêt d'un travail, c'est de donner du relief à un personnage. Au début je ne savais pas trop quel relief lui donner. Petit à petit, en creusant, on voit quand même qu'un des aspects du personnage c'est qu'effectivement à lui aussi on lui a fait des prophéties, lui aussi a cette chose qui a commencé à germer dans sa tête, lui aussi un jour engendrera des rois.

Et à partir du moment où il y a cette chose-là, il faut essayer de la développer. Après, la particularité c'est que Banquo a trois scènes majeures dont deux – qui commencent un peu à montrer le trouble – sont des scènes très courtes. C'est-à-dire que ce ne sont pas des scènes où on peut développer une espèce de psychologie. Du coup, en très peu de lignes il faut arriver à faire passer ça, je trouve que c'est la principale difficulté. C'est vraiment des moitiés de scènes. En sachant qu'on ne va pas jouer vingt milliards de choses en même temps sur chaque réplique.

Après on peut faire des hypothèses, c'est ça qui est drôle avec Shakespeare, on peut aller loin, on peut se dire « est-ce que lui finalement, il n'avait pas envie d'assassiner le roi ? ». Ce sont des hypothèses qui ne sont pas évidentes à mettre en acte sur le plateau parce que ce n'est pas écrit tel quel. Est-ce qu'il ne peut pas tuer le roi ? Est-ce qu'il ne peut pas tuer Macbeth aussi ? si on pousse la logique. C'est là qu'on s'aperçoit que le rôle est riche : il y a vraiment à creuser.

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

15 février 2014

Atelier de transmission :

Pierre Laloge anime l'atelier avec 6 participants. Le groupe du samedi matin rassemble souvent les mêmes personnes, qui commencent à se connaître pour s'être vues plusieurs semaines d'affilée. Le travail se porte sur la scène 7 de l'acte I, dans le dialogue entre Macbeth et Lady Macbeth. Pierre Laloge fait travailler le groupe selon l'idée que Macbeth renonce à son projet et part dans la salle, content des honneurs qu'il a reçu tandis Lady Macbeth, dans l'arène, le convainc d'accomplir son projet.

Répétition :

Encore une fois, les distributions sont faites au tirage au sort : on ne répète donc pas avec la distribution définitive. Deux distributions sont essayées dans l'après midi.

Travail sur l'acte I et II d'*Othello*. L'acte II est d'abord filé de bout en bout avec quelques remarques du metteur sur des questions de régie comme les entrées et sorties. L'acte II a lieu à Chypre. Il s'agit de rendre dans l'espace le fait que la côte est proche et que des bateaux arrivent tandis que l'action se passe dans le fort militaire. Après ce premier filage, on revient ensuite sur quelques détails. Au fil de la répétition, quelques orientations de mise en scène commencent à se dessiner, notamment dans le travail sur la picturalité. Gwenaël Morin fait travailler certaines scènes brèves en demandant aux acteurs de se positionner de manière à constituer un tableau. Il ne s'agit pas de composer un tableau statique pour autant, mais de chercher le mouvement de la scène dans le positionnement figé des corps. Le code couleur rappelant le court-métrage de Pasolini *Qu'est-ce que les nuages ?* qui reprend l'intrigue d'*Othello*, est mis en place.

Représentation : 61 personnes

Chronique du hall :

A la billetterie, Léo, stagiaire de troisième de la semaine donne un coup de main. Il veut tout apprendre, tout savoir faire : faire fonctionner la machine à carte bleue, celle pour débiter les cartes M'RA des scolaires... A la fin, il sait faire la billetterie tout seul.

Quelques personnes sortent de la représentation dans la première demie heure. Les uns parce qu'ils sont accompagnés d'un enfant en bas âge, les autres prétextant la fatigue et l'envie de discuter plutôt que passer une soirée à écouter les paroles d'autres gens.

Chronique du public:

Par rapport aux autres soirs de la semaine, le public est assez nombreux, mais en assez faible nombre dans l'enceinte de toile pour ménager un certain espace de jeu. Certains, qui ont vu le spectacle plusieurs fois depuis le début des représentations, constatent en se disant qu'ils voient le spectacle pour la dernière fois qu'effectivement, beaucoup de choses ont changé et que l'atmosphère générale de la représentation s'est imperceptiblement modifiée au fur et à mesure.

Chronique de la représentation :

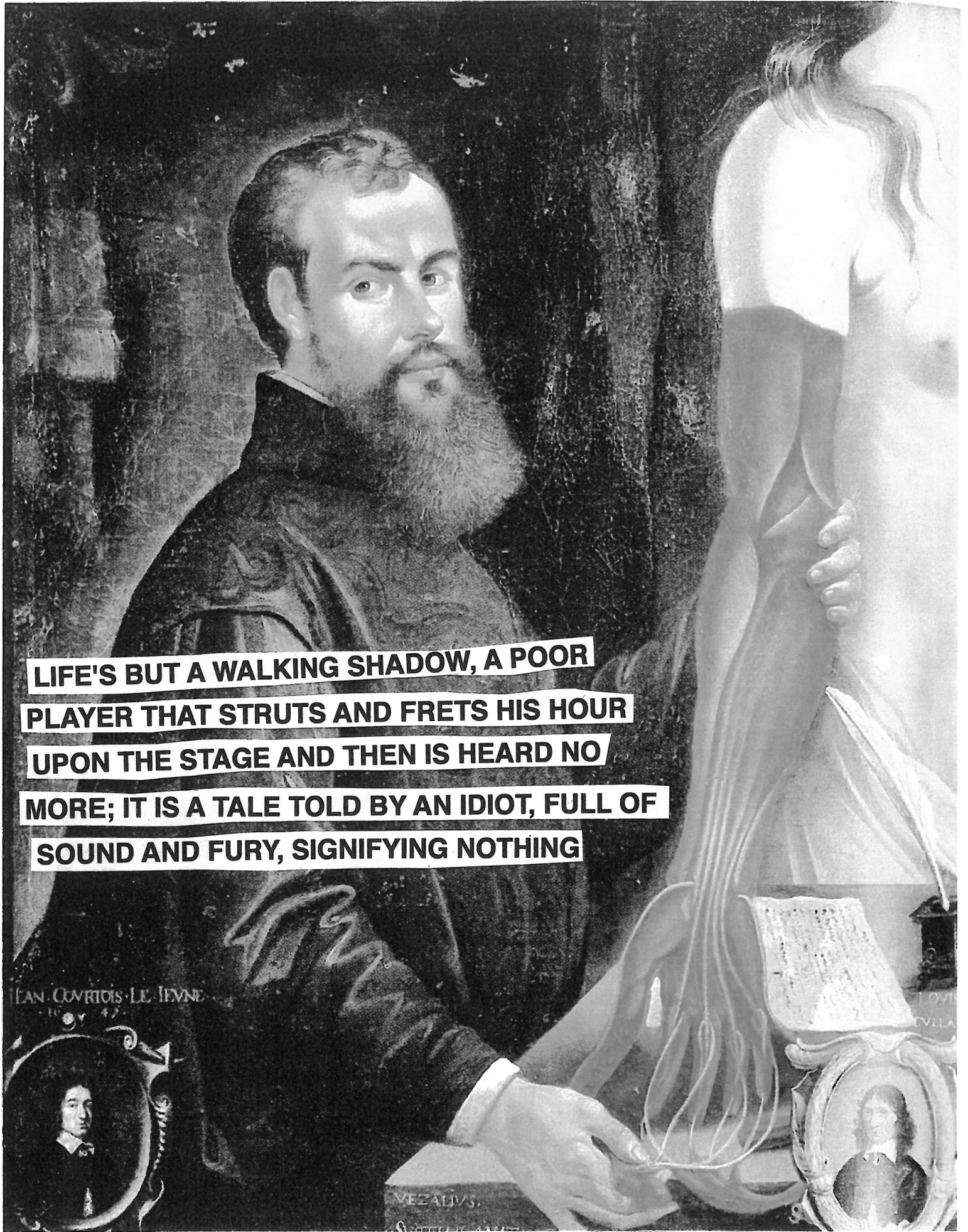
Le public sort content, les applaudissements récompensent encore une fois le spectacle qui aura joué plus de trente fois, toujours le même parce que toujours différent.

Camille Khoury

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

Directeur de publication : Gwenaël Morin ; Rédactrice en chef : Barbara Métais-Chastanier ; Comité de rédaction : Camille Khoury, Adèle Gascuel ; Montage iconographique : François Dodet ; Stagiaire : Maud Cosset-Chéneau

Illustrations (par ordre d'apparition): Erhard Schoen, *traité sur les proportions des figures humaines et sur la manière de bien dessiner les ecussons d'armes, les heaumes et les chevaux* / Lucas Cranach l'ancien, *La Mélancolie* / Francisco Goya, *Caprices* / Gaspare Tagliacozzi - *De curtorum chirurgica per insitionem* / Jean-Jacques Lequeu, *Il est libre* / Francisco Goya, *Caprices* / Pierre Poncet, *Portrait de Vésale*.



**LIFE'S BUT A WALKING SHADOW, A POOR
PLAYER THAT STRUTS AND FRETS HIS HOUR
UPON THE STAGE AND THEN IS HEARD NO
MORE; IT IS A TALE TOLD BY AN IDIOT, FULL OF
SOUND AND FURY, SIGNIFYING NOTHING**

JEAN. COVTOIS. LE. IFFNE
1604 42

TOV
CVILA

MEZALIVS

La vie n'est qu'une ombre qui passe, un mauvais acteur qui gesticule et cabotine une heure sur scène, et dont on n'entend plus jamais parler. C'est une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne veut rien dire.