

THEATRE PERMANENT

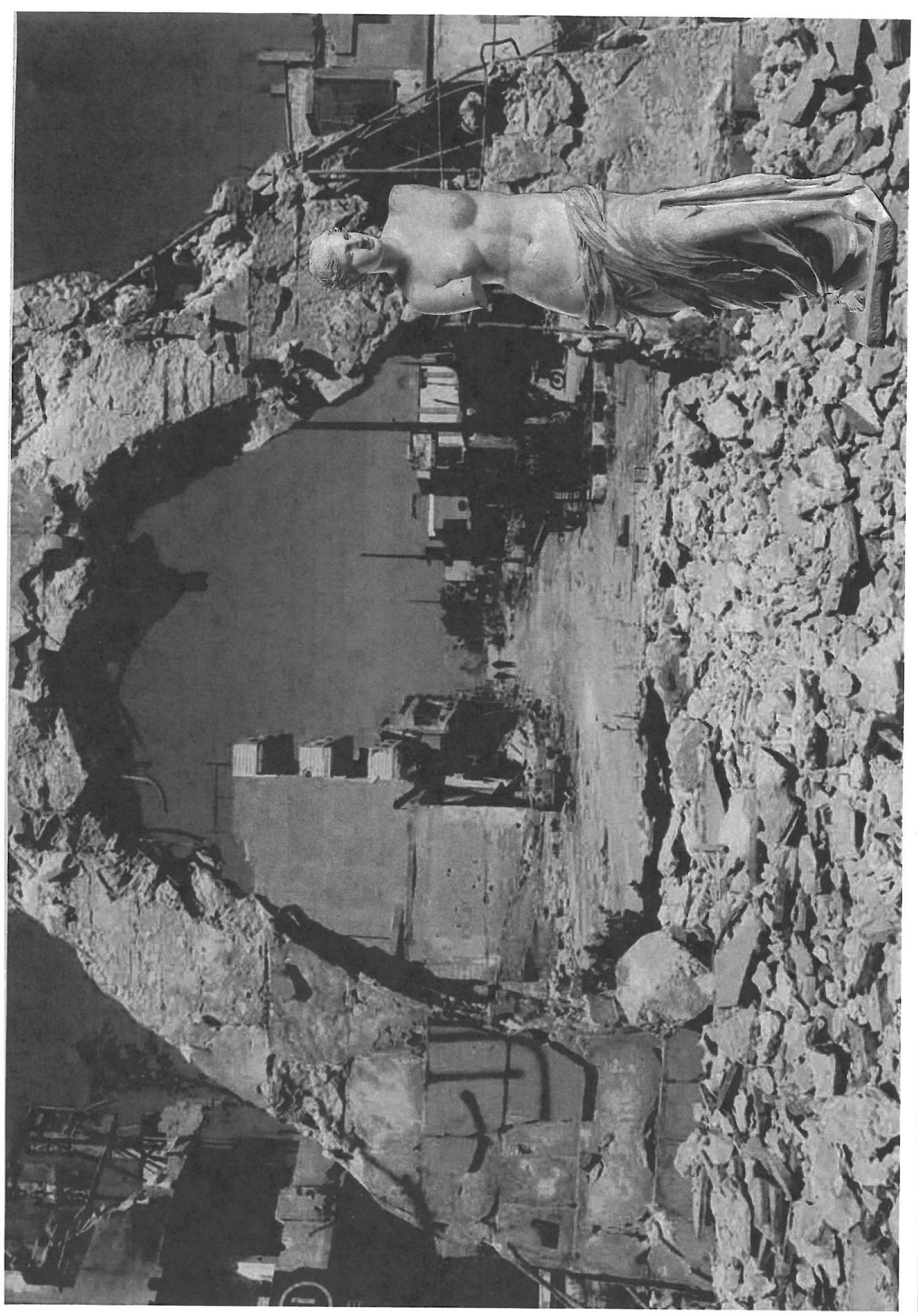
JOURNAL

14 SEPTEMBRE 2013

N°10

LA REALITE' C'EST AUTRE CHOSE

« Quand je commence à travailler le monde devient mon ennemi » Imre Kertez



Je n'ai plus de tendresse

1. Les quelques notes de la sonate N°20 de Schubert sont encore proches à nos oreilles. Nous sommes dans le jardin de la vieille ferme. Il doit être quelque chose comme midi. Rien n'est moins sûr mais en réalité l'heure importe peu. Disons donc par commodité qu'il doit être quelque chose comme midi. Et eux, Marie et Jacques, on les découvre. Assis sur le banc qui a vu naître leur amour d'enfance. Bien évidemment, ils se retrouvent maladroitement – les corps sont trop grands, tout raides, posés là comme du linge trop sec sur de vieilles planches de bois –, bien évidemment, ils sont penauds et fébriles – comme on l'est toujours en pareilles circonstances –, rapprochés par l'évidence de la familiarité qui les connaît et rendus étrangers par les années qui ont fossoyé entre leurs jeunesses.

Et bien évidemment, l'un et l'autre m'irritent. Il y a cette niaiserie, cette distance, cette évidence dans la scène de l'amour adolescent, cliché limé et rapiécé qui fatigue parce qu'elle est trop vue. Et pourtant, c'est à cet endroit précis de l'irritation que la scène se retourne et que l'attendu surprend : qui pouvait deviner derrière la candeur l'assaut cruel du cynisme ?

Reprenons notre scène. Nous avons donc Marie. À droite. Et Jacques. À gauche. Raides comme des piquets. Serrés dans leurs costumes – elle, une robe à col droit ; lui, un trois pièces du dimanche –. Elle regarde devant. Lui aussi. Le banc, seul, les rapproche.

Marie, comme absente à la situation, toujours avec son regard planté au-dedans, confie sobrement : « Ô Jacques, combien de fois j'ai rêvé de toi, d'un garçon comme toi, honnête, un peu nigaud. Qui venait me chercher et me disait : “Viens sois à moi, ne crains rien, ce n'est pas de ta faute”. »

Jacques répond niaisement quelque chose comme : « Qu'est-ce qui n'est pas de ta faute ? »

Et Marie sans l'écouter poursuit : « Mais aussi quel réveil, à devenir folle. Maintenant tu sais tout et tu veux m'épouser ? ».

Jacques encore plus niais d'acquiescer. Marie de renchérir qu'il aura honte d'elle. Jacques de dire « Non ». Marie de douter. Jacques d'assurer. Marie de douter encore. Jacques d'acquiescer encore. Marie de dire : « Mais Jacques, le mariage c'est périmé ». Et Jacques de plus en plus nigaud : « Nous nous marierons quand même. Nous serons pauvres au début, je travaillerai deux fois plus ». Et c'est là qu'intervient le passage le plus intéressant, me semble-t-il, de ce film – *Au hasard Balthazar* –, quand Marie lui rétorque avec la distance et la froideur propres aux films de R. Bresson : « Tu m'ennuies ! Tu m'ennuies ! ». Et Jacques toujours de s'opposer mollement en lâchant un « Te fâches pas » qui mettrait n'importe qui hors de lui – n'importe qui s'il n'était dans un film de Bresson. Car Marie de poursuivre sur le même ton froid et absent : « Toi tu vois l'allée, le banc, nos deux noms sur ce banc, nos jeux avec Balthazar. Mais moi Jacques, je ne vois rien. Je n'ai plus de tendresse, plus de cœur. Je suis insensible. Ce que tu me dis, ce sont des mots. Ils ne me touchent plus. Nos serments d'amour, les promesses enfantines que nous nous étions faites, c'est dans un monde imaginaire. Pas dans la réalité. La réalité c'est autre chose ».

2. Je m'imagine souvent que cette réponse est celle que Dom Juan pourrait faire à chaque femme trompée, à chaque veuve éplorée, à chaque épouse, jeune fille, pucelle qu'il arrache à son nid. « La réalité c'est autre chose », voilà ce qu'il pourrait dire à chacune. « Moi, je ne vois rien. Je n'ai plus de tendresse, plus de cœur. Je suis insensible. Ce que tu me dis, ce sont des mots. Ils ne me touchent plus. » Il pourrait également le dire. Mais ce qui plaît dans *Au Hasard Balthazar* et que raterait ma fiction d'un Dom Juan transposé dans la vieille ferme de Robert Bresson, c'est que la surprise vient ici précisément du fait que ce désenchantement soit dit par une jeune fille, que ce soit la jeune éplorée qui tiennne le discours du vieux séducteur, que ce soit l'encore-à-peine-enfant qui dise cette chose morte en elle, et lourde, et encombrante, de la capacité à aimer.

3. Imaginer Dom Juan dire « La réalité c'est autre chose », c'est lui faire porter la voix du désenchantement.

4. Mais si l'on n'avait vu ni Bresson ni ma fiction d'un Dom Juan devenu personnage de Robert Bresson – qui disent tous deux – ou pourraient dire – « La réalité, c'est autre chose » (en faisant de cet énoncé le constat d'un échec, d'une carence des possibilités utopiques), on pourrait tout aussi bien lire derrière « la réalité, c'est autre chose », un slogan néo-soixante-huitard, appelant à faire exsuder le réel de ses possibles, forçant le monde à accoucher d'un autre monde, plus grand, plus vaste, plus intense et plus sensible, construisant en même temps qu'il l'énonce un cadre d'intensification de l'expérience à l'autre et à soi-même. Et Dom Juan pourrait tout aussi bien la dire cette phrase – et dans un sens qui serait celui de la critique artiste et non plus celui du constat cynique et désenchanté.

5. *Dom Juan* pose, en même temps qu'elle déploie une interrogation sur le cynisme, la question de la responsabilité de l'artiste. Elle porte quelque chose de la critique de Molière à l'endroit de la condamnation du *Tartuffe*, elle dit quelque chose de la liberté absolue du désir de théâtre. Elle invite le spectateur à venir assister à la journée de celui qui se permet tout, qui va au bout de chaque chose, qui exige du réel qu'il soit autre chose que ce qu'il n'est – en bref d'un artiste. Dom Juan est celui qui refuse les priorités, qu'elles soient morales ou temporelles. Il est celui qui dit : « Tout m'intéresse. Je ne remets rien à plus tard. Car rien ne mérite d'être moins vécu qu'une autre chose. »

6. La Réalité, c'est elle que Dom Juan voudrait abolir en tenant tête au commandeur, en exigeant d'elle qu'elle ne soit pas à sa place. Et comme le rappelait – non sans malice – J. Lacan : « La Réalité, c'est quand on se cogne » – quand on se brûle, aussi. Que Dom Juan veuille ainsi repousser les limites de la réalité, abolir ce qui manque à sa place, qu'est-ce que cela veut dire pour nous ? – si ce n'est que son désir vise très précisément ceci : être à la place de ce qui manque.

Barbara Métais-Chastanier

ce travail de la forme – et *sur* la forme – ne saurait précisément être que découpage, altération, mutilation, déformation, défiguration :

«... la science moderne de la Nature place son objet, pour sonder les secrets de la réalité, dans une situation *artificielle*, la situation *expérimentale*. Elle fabrique une structure, à l'intérieur de laquelle elle place l'objet, en le *déformant* de ce fait même ; mais il en résulte un *constat de la forme*. De ce point de vue, la littérature romanesque actuelle est, à quelques exceptions près, peu moderne. Elle décrit, au mieux, ce qu'elle voit. Au contraire, Kafka, et Brecht après lui, agencent des situations caricaturales, à l'intérieur desquelles ils placent l'objet de leurs expériences – l'homme d'aujourd'hui. Pour aboutir à un constat. Certes, une expérience de biologie, dans un institut de psychologie animale, n'a pas l'allure "réaliste" du zoo de Hagenbeck. Un arrangement expérimental de Kafka ne semble certes pas aussi réaliste qu'un zoo humain de Galsworthy. Mais c'est son résultat qui est-réaliste »².

Ce n'est pas ici le lieu de rouvrir le débat sur l'écriture réaliste tel qu'il a pu avoir lieu avant-guerre, autour de la revue *Das Wort*³. Il n'en est pas moins opportun de rappeler que, dans ce débat, Brecht renvoya de façon cinglante à Lukács les accusations de formalisme que ce dernier avait portées à l'encontre de Joyce, Döblin, Dos Passos, Eisler et... Brecht. Dans son combat contre le nazisme, le dramaturge en exil pense et expérimente un « réalisme élargi » où « ce ne sont pas les forces extérieures qui font le réaliste »⁴. Et c'est avec beaucoup d'ironie et un minimum de diplomatie à l'égard de son « allié » Lukács qu'il suggère que « si c'est du *formalisme* que de chercher des formes nou-

« Ce n'est qu'une porte très étroite qui conduit à Joyce et aux autres représentants de la littérature d'"avant-garde" ; il faut dans une certaine mesure "connaître le truc" pour comprendre ce qui est en jeu. Et tandis qu'avec le grand réalisme l'accès plus facile permet aussi une riche moisson humaine, les larges masses du peuple ne peuvent rien apprendre de la littérature d'"avant-garde". C'est justement parce que dans cette littérature la réalité, la vie est absente qu'elle impose à ses lecteurs (en langage politique : avec sectarisme) une conception étroite et subjectiviste de la vie, tandis que le réalisme donne par la plénitude figurée une réponse aux questions posées par le lecteur lui-même – réponse de la vie aux questions que la vie elle-même a posées ! »¹.

RÉALISME MINEUR

En vérité, ce réalisme figuratif, auquel Lukács, dans sa croisade contre les avant-gardes et sous prétexte d'un art accessible aux « larges masses », s'accroche furieusement, ce réalisme fondé sur une représentation « fidèle » de la vie me semble de nature à nous faire désespérer du réalisme. Cependant, il existe au XX^e siècle un autre réalisme, qui ne prétend pas être un « grand réalisme », qui se définirait plutôt comme un réalisme *mineur*, au sens deleuzien du terme. Je pense tout particulièrement au réalisme que Günther Anders, méditant sur l'art de deux des plus éminents auteurs de paraboles, Kafka et Brecht, appelle un « réalisme expérimental ». Dans ce réalisme-là, plus question de proposer une *imitation* (traduction faible du concept de *mimésis*) prétendument objective de la vie dans son intégralité et dans son intégrité, il s'agit au contraire de *rendre présent* (traduction sinon plus forte, du moins plus ouverte de *mimésis*) l'objet de la *mimésis* à travers une mise en forme appropriée. Or, n'en déplaise à Lukács et consorts, cette mise en forme,

2. Günther Anders, *Kafka, Pour et contre*, Circé, 1990, p. 28.

3. On peut consulter à ce sujet : Jean Jourdheuil, « Lukács ou le théâtre de la déviation » in *Le Théâtre, l'artiste, l'État, L'Échappée belle*/Hachette littérature, 1979, pp. 49-76.

4. Bertolt Brecht, *Sur le réalisme, Écrits sur la littérature et sur l'art*, 2, L'Arche, Travaux 8, p. 140.

1. Georg Lukács *Problèmes du réalisme*, L'Arche, Le Sens de la marche, 1975, pp. 271-272.

velles pour un contenu identique, c'est du formalisme que de vouloir garder pour un contenu nouveau des formes anciennes »⁵. À tous ceux qui prétendent tirer du roman balzacien les canons de la littérature de son temps, Brecht rétorque que c'est de la « sale » réalité présente qu'il convient d'extraire les principes d'une littérature intervenante. Avec, toujours, le souci d'être concret tout en permettant la « généralisation abstraite », qualités dont nous verrons qu'elles sont caractéristiques de la parabole.

À l'évidence, le travail *sur* la parabole et le travail *de* la parabole, dont les principaux artisans, au XX^e siècle, auront été Kafka, Brecht et Claudel, procèdent de ce réalisme élargi ou expérimental et de cette esthétique de la déformation évoquée par Anders. La vie n'y est pas abordée par une voie – celle du supposé « grand réalisme » – qui se prétendrait directe et naturelle. Pour la saisir, les auteurs de paraboles doivent user de maints détours et défigurations. Et le type de mimésis auquel ils ont recours se place alors non pas sous l'égide de la nature, de la Physis, mais sous le signe de l'anti-Physis, du contre-nature.

VISION INDIRECTE

Lorsque, en 1935, il s'interroge très explicitement sur les conditions d'une écriture réaliste intervenante – contre Hitler –, Brecht relève plusieurs « difficultés » qu'il importe de surmonter : avoir le « courage » d'écrire la vérité, savoir « reconnaître » cette vérité, la transformer en une « arme maniable » et la « destiner » à ceux qui la rendront efficace... Mais la dernière de ces cinq difficultés ou conditions pour « écrire la vérité » mérite une particulière attention. Il s'agit de la *russe*, « pour répandre la vérité parmi le grand nombre »⁶. Nul doute que l'écrivain, le dramaturge qui prétend s'adresser en paraboles à ses contemporains doit être

5. *Ibid.*, p. 171.

6. *Ibid.* n° 19.13

Le rôle de la parabole

pourvu de cette ruse dont parle Brecht. On peut même se demander si le choix de la parabole, si la *forme* même de la parabole ne sont pas parties prenantes de cette ruse.

Pour comprendre ces préoccupations brechtiennes, même hors du contexte où elles ont été formulées, il faut se rendre compte que demander à un écrivain de s'ériger en « témoin de son temps » – ce qui peut paraître une requête tout à fait légitime – constitue une assignation redoutable, susceptible sinon de détruire cet écrivain du moins de l'hiber gravement. Le romancier ou le dramaturge est en grand danger artistique, qui se laisse persuader que le monde, la dure réalité gardent en permanence les yeux braqués sur lui dans l'attente qu'il les porte tels quels sur la scène ou entre les pages d'un livre. En fait, la contemplation directe de ce qu'on appelle « réalité » produit sur tout écrivain un véritable effet de sidération. Et le phénomène est encore plus dévastateur au théâtre, dans la mesure où notre art est plus proche que le roman de l'agora et de la chose publique. Et pourtant, sans même parler de ces périodes de cataclysme historique et d'engagement intense des intellectuels comme en traversa Brecht, quel auteur de théâtre ne se souvient pas avec émotion d'avoir un jour reçu, d'une scène observée dans la rue, d'un fait divers lu dans le journal, d'un reportage regardé à la télévision, une injonction à écrire ?

Dès lors, la question n'est pas de nier le pouvoir exorbitant que la réalité exerce sur l'écrivain ; elle consiste plutôt à enregistrer la « commande » tout en se prémunissant contre les facteurs annihilants qu'elle contient. Quelle stratégie dilatoire mettre en place face à ces situations, à ces personnages issus du réel qui mettent un dramaturge en demeure de leur donner vie sur les planches, fût-ce au prix de son propre anéantissement en tant qu'écrivain ? Par quelles subtilités, par quels tours d'adresse, par quels biais peut-on échapper, sans se saborder soi-même, aux effets dévastateurs d'une conscription trop sommaire ? Bref, comment esquiver sans se dérober ?

À cet égard, le *lecton* de Pirandello reste valable lorsqu'il

ANNIE LE BRUN - DU TROP DE RÉALITÉ

Dans ces conditions, plus n'est besoin de hauteur de vue et qui se préoccuperait encore de ce qui n'est pas ? Si tout est désormais censé devenir réel, le simulacre est déjà la réalité en gestation. C'est du moins ce que nous en disent les experts qui ne se font pas faute de préciser que, du coup, nous voilà appelés à évoluer moins dans une « réalité virtuelle » que dans une « virtualité réelle »³.

Ce qui, à mes yeux, ne constitue pas un progrès dont il y aurait lieu de se réjouir mais explique pourquoi, en une dizaine d'années, le rêve et par suite l'imaginaire en tant que rêve du corps comme le corps en tant qu'ombre portée de l'imaginaire sont tout simplement tombés en désuétude.

Qu'il n'en soit jamais fait mention n'est pas la preuve de l'inexistence du phénomène mais plutôt que celui-ci existe bel et bien comme réalité devant être tue.

Si jusqu'à présent la critique de la technique avait été discrète sur ce point, le récent engouement pour des thèses situationnistes encore plus muettes sur la question de l'imaginaire et du corps invite à réfléchir. Je suis tentée d'y voir une des raisons majeures pour lesquelles il incomberait soudain à la critique du spectacle de prendre le relais de celle de la technique, de surcroît sans que quiconque s'avise de ce que celle-là peut apporter à celle-ci. Au point que la mode situa-

tionniste qui n'arrête pas de séduire le snobisme universitaire dans les pays qui n'ont plus rien à opposer à la tyrannie de la technique, et particulièrement aux États-Unis, est des plus significatives. Surtout en ce que leur évocation hors de propos contribue à masquer une *interiorisation de la technique*, devenue irréversible à travers la logique des ordinateurs s'imposant désormais aussi bien dans le domaine du travail que des loisirs. D'autant que le « prix à payer » de ce « nouveau système de communication [...] capable d'embrasser et d'inclure toutes les formes d'expression, ainsi que la diversité des intérêts, valeurs et imaginations, y compris l'expression des conflits sociaux » est « l'adaptation à sa logique, à son langage, à ses points d'entrée, à ses codages et décodages »⁴.

Aussi, dénoncer l'image et le spectacle est la dernière illusion critique que nous offre cette société, au moment même où pas plus la dénonciation de l'image que celle du spectacle ne peuvent rendre compte de cette nouvelle *modélisation du monde*. D'abord parce que, bien en deçà du spectaculaire, celle-ci se confond avec une course à la rationalisation forcée. Mais aussi parce que cette rationalisation résulte autant de l'emprise grandissante d'une technologie de plus en plus agressive que de la passivité, voire de la complaisance, avec lesquelles y ont répondu les deux dernières générations intellectuelles.

supplémentaires pour les "transnationales", à n'envahir que les marchés¹⁷⁸», ainsi que René Riesel y insiste à juste titre, l'entreprise d'eradication du négatif par culture interposée, quand bien même celle-ci emprunte les voies de l'économie, ne peut pas plus être réduite à un nouvel exemple de simple « marchandisation ».

Dans un cas comme dans l'autre, il y a pareillement et gravement atteinte à la vie. A la stérilisation biologique correspond la stérilisation naturelle.

Et pour qui voudrait se représenter de quelle façon est en train de se transformer un monde de plus en plus investi par le « vivant stérile », la sacralisation universelle du sport, justement en dépit des affaires concernant l'argent sale qui le fait fonctionner, en donne une idée hautement significative. La rationalité de l'incohérence règne déjà en maître sur ses masses, parquées dans les stades par des dispositifs de police mais multipliées à l'infini sur les écrans de télévision, prêtes à tuer et s'entre-tuer à l'occasion d'un affrontement aussi fictif que répétitif, agglutinées jusqu'à déborder ces espaces clos où vient se concentrer tout le sordide du monde sous le masque abject des bons sentiments.

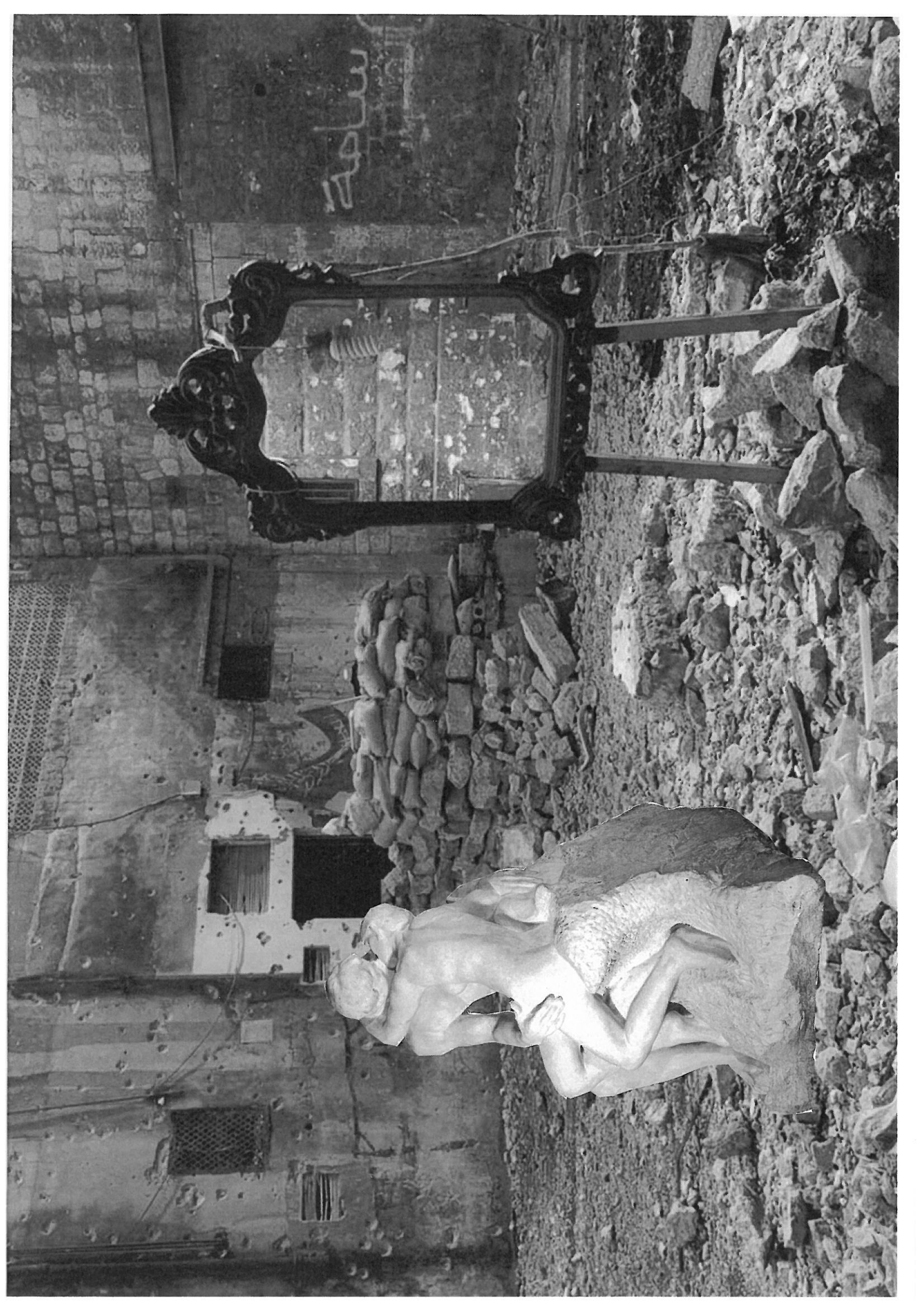
La voilà, l'unique métaphore d'un temps sans métaphore, où le *trop de réalité* n'a d'autre fin que son automusculature proliférante.

XXV

Ce « vivant stérile », nous l'avons rencontré partout. C'est lui qui peuple le *trop de réalité*. On pourrait en faire l'archétype de ce qui a aujourd'hui droit de cité et peut seul prétendre à la positivité dans un monde où l'apparence de la vie est utilisée pour travestir le travail de la mort.

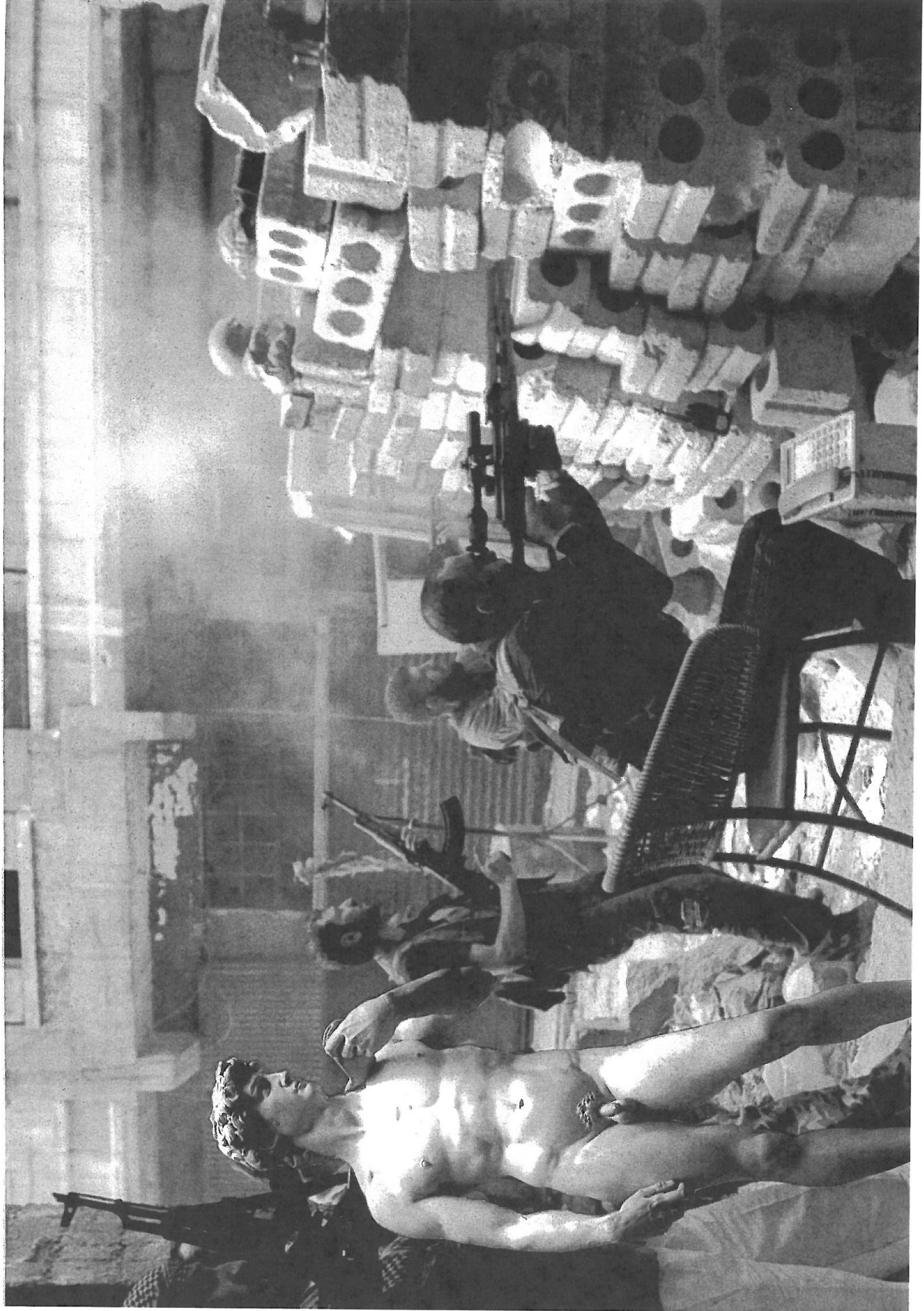
Dénaturation majeure devant laquelle, il faut en convenir, plus grand-chose ne tient. A plus forte raison quand ce qui aurait permis de s'y opposer est devenu prétexte à l'immonde parade culturelle dont les multiples fanfares rythment autant de formes de dressage. Que celles-ci soient vécues comme les plus belles fêtes indique seulement que la mutation est en voie d'achèvement.

Au demeurant, si l'innovation que constitue la stérilisation biologique ne peut être considérée « comme une marchandise banale de plus, destinée à être seulement une source de profits

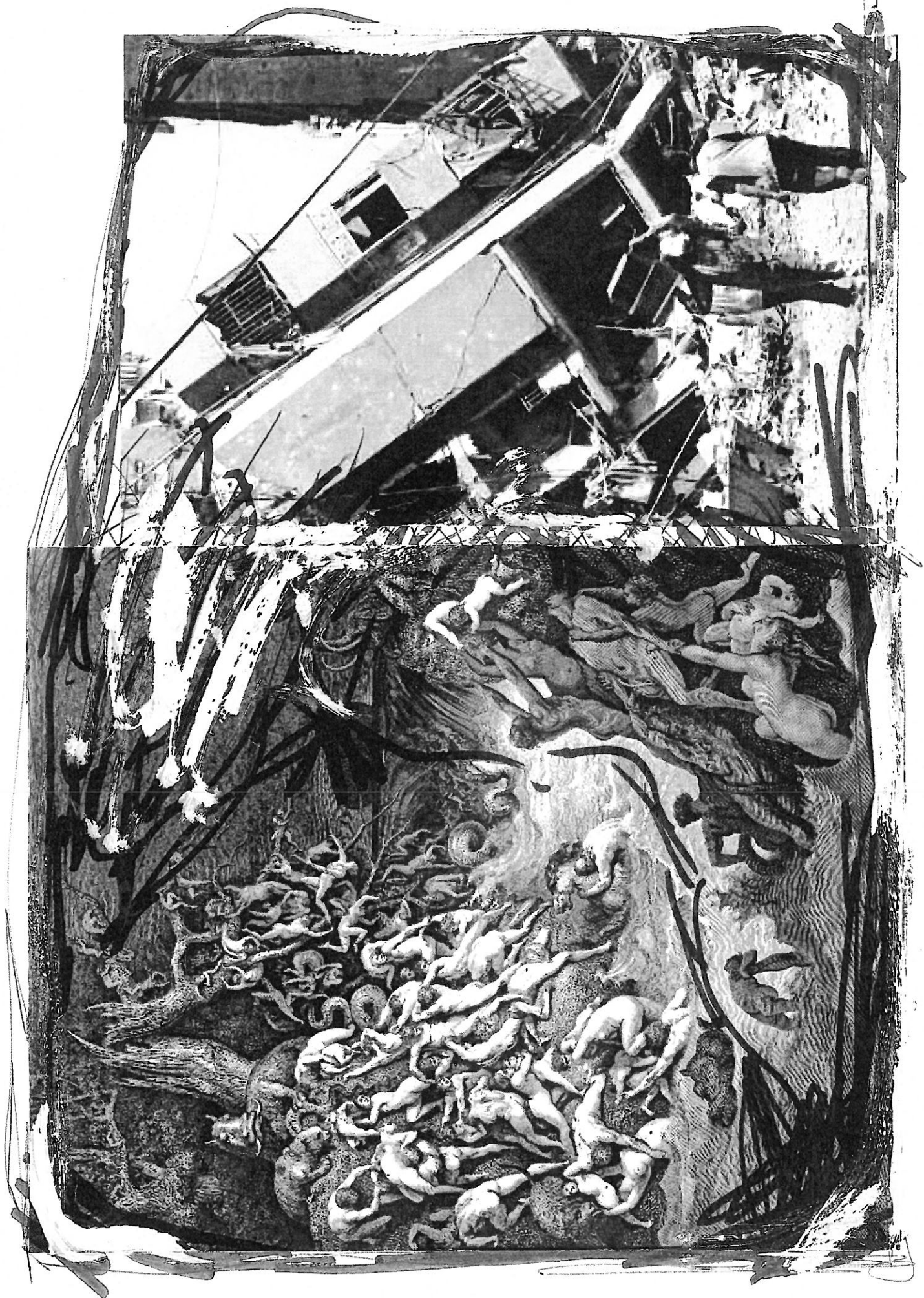












HIER

Vendredi 13 septembre

Atelier de transmission

Aujourd'hui pas d'atelier de transmission. Ce matin, les comédiens font la mise pour *Dom Juan* (imprimer le texte de *Dom Juan* qui sera affiché sur le mur du lointain puisque ce dernier est déchiré tous les soirs de représentation).

Répétition

Matin : Travail sur l'acte V de *Dom Juan*. Modification du début de l'acte avec le père et changement de la fin. Tentatives de mort spectaculaire de Dom Juan puis retour à quelque chose de simple, sans effets.

Après-midi : Exploration de l'acte III du *Tartuffe*, en particulier sur le duo Tartuffe / Orgon et sur la scène entre Elmire et Tartuffe. La scène est explorée sous l'angle du coït verbal et du double discours qui permet un travail intéressant sur le rythme et sur le souffle.

18 h : Italienne de *Dom Juan* avec des notes qui insistaient sur la nécessité d'effacer les effets de saturation, ce qui s'en ressent lors de la représentation du soir.

Tribune

Première tribune du cycle Molière avec Frédérique Villemur sur « Mentir en lieu et place » autour du *Don Giovanni* de J. Losey, des villas palladiennes et du teatro olimpico. 24 personnes dont la plupart restent à la représentation du soir. Gwenaël M., Élodie E. assistent à la tribune. Les acteurs ne peuvent pas y assister puisqu'ils filent en italienne le *Dom Juan* du soir. La tribune est diffusée en direct sur le site du théâtre.

Représentation

67 personnes

Le rythme est bon, les acteurs ne tentent pas de sauver la mise en jouant des effets de saturation. La troupe a un vrai plaisir à défendre le spectacle et le public est attentif et réactif. La nouvelle version de l'acte V (fin plus sobre) est représentée le soir même : elle fonctionne très bien.

Sara Ferroud

