

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

28 FEVRIER 2014
n° 103

OTHELLO OU L'ART DE CALOMNIER

AVEC NATHALIE
VIENNE-GUERRIN





Sur le bout de la langue

Le chantier qui commençait à peine la semaine passée, celui que tous les jours j'observe depuis la fenêtre du bureau du théâtre, attend aujourd'hui la gueule ouverte comme une plaie béante, noyé par la pluie, par l'eau, par le lessivage du béton qui tente vainement de sécher,

Les chenaux, les gouttières vomissent et les ouvriers – dans le chantier – marchent comme dans un pays qu'ils ne connaîtraient pas – surpris presque, étonnés d'être là.

Je ne reconnais plus le chemin, je ne reconnais plus ce terrain où l'été certains s'essayaient à la pétanque,

À la place, boue boue boue et briques, deux pelleteuses comme deux monstres endormis attendent qu'on les réveille.

C'était une familiarité de courte durée, pourtant déjà, elle s'est défaite.

Je repense à cette phrase de *La Tentation d'exister* de Cioran : « Devenir métaphysiquement étrangers » qui serait s'arracher, travailler à partir de ce retard ou de ce déplacement, ne pas être de son temps, ou en être comme si on avait mille ans de trop ou de retard, appartenir à l'humanité d'un autre âge, à celle qui n'est pas encore, à celle qui n'est déjà plus.

Être comme Œdipe cet « étranger sur la terre étrangère », toujours aux limites de son existence, comme un mot au bord des lèvres, comme cette chose dite et tue, sur le bout de la langue, être ainsi, sur le bout de la langue.

C'est cela aussi aller à la recherche de leurs mémoires à eux – ceux qui habitent ici, ceux qui vivent ici, ceux qui y sont nés –, c'est cela aussi tenter de regarder ce quartier, ce théâtre depuis un autre temps, depuis une autre histoire, s'essayer à cet écart, se perdre, dans leurs yeux, dans leurs récits, en ressortir lavés, rincés. Nous voir nous, depuis 1910, nous voir nous depuis 1940, depuis 1970. Nous voir à travers les yeux qui côtoient mais ne fréquentent pas, nous découvrir sous leurs regards, eux et nous – altérés par cette proximité.

C'est cela aussi : rencontrer les membres du Cercle des Boulistes, aller à la rencontre de nos plus proches voisins, à la rencontre de ceux qui partagent avec nous ce bâtiment, à la rencontre de ceux qui sont sis au 7 rue des Aqueducs, refaire l'histoire à l'envers, la reprendre en ses débuts.

Quand je parle du Cercle des Boulistes, de mes visites, souvent j'entends : « C'est Marthaler, là-bas, non ? », là-bas étant cet étage du dessous, les caves autrefois, transformées en salle associative, là-bas désignant géographiquement le lieu de l'autre dans la plus intime proximité. J'entends quelqu'un répondre : « Si Marthaler venait, il arrêterait de faire du théâtre. Il inviterait seulement les spectateurs à s'asseoir aux tables en formica, et il laisserait le réel faire. » Derrière ces deux répliques, il y a ce qui sépare, ce qui fait surface et écran.

Quand je rencontre Odile, la présidente du Cercle des Boulistes du Point du jour, elle me parle de ce « vous », ce « vous » qui est « le théâtre d'avant-garde ». C'est aussi la remarque de Martial, membre du cercle depuis plus de quarante ans, quand il me dit :

« Le Théâtre nous a été confisqué depuis qu'il est devenu municipal ». C'était une salle paroissiale, une salle pour le quartier, c'est devenu une salle d'avant-garde : « Ce n'était plus pour nous ce qui s'y passait ».

L'un pour l'autre : nous sommes l'étranger. L'un pour l'autre : support de fantasmes et d'incompréhension, l'un pour l'autre miroir des peurs et des projections, des incompréhensions. Places respectives, articulées autour de cette intimité qui est : l'occupation d'un même espace, une histoire commune malgré tout, commune et pourtant – nous ne nous parlons pas vraiment, nous ne nous connaissons pas.

J'entends Odile : « On a toujours eu cette salle, mais les jeux étaient là-bas, là où se trouvent l'opticien aujourd'hui et le Casino. La salle a été refaite en 1980. Avant, on était au-dessus. Mais comment vous dire ? Je ne sais pas. Au départ, il y avait un cinéma et nous les boulistes, on était au-dessus. Là où il y a le théâtre maintenant. Mais c'était deux espaces séparés. Comme aujourd'hui. Avec l'étage en plus. Mais je n'ai pas connu. C'est ce qu'on m'a dit. Je n'ai pas été au cinéma ici. Ça remonte à plus de trente-huit ans. »

Quand je parle de mes visites chez les boulistes, quand je montre les photos de la salle associative, je vois comment chacun d'entre nous imaginait ce sous-sol, comment il lui donnait à sa manière une figure : celle qui pensait que les boulistes jouaient au sous-sol, celui qui pensait qu'il y avait des sacs de charbon, un bric-à-brac impossible, celui qui, celle qui.

Un soir, on entend : « Exhibitionniste », adressé à l'un des acteurs. La rumeur doit circuler que les acteurs sont parfois légèrement vêtus dans le théâtre d'avant-garde.

Dans *Othello*, il est question d'une comptine que fredonne Desdémone, empruntée à celle qui chantait la chanson du saule et répondait au nom de « Barbarie ». Cernée Desdémone par la Barbarie, cernée par son amour et par sa voix par la Barbarie, cernée par ce qui s'invite ainsi dans son chant, rapprochée ainsi de la « Barbarie », cette région qui est celle de la servante de la mère de Desdémone mais aussi celle d'Othello, cette région qui porte le nom de Barbarie et qui dessine la côte de l'Afrique du Nord – là où se trouvent désormais le Maroc, l'Algérie, la Tunisie et la Libye. Dans une nouvelle, Flannery O'Connor parle des étrangers comme des personnes déplacées, comme des êtres déplacés. Barbary, comme Othello, je les vois comme des personnes déplacées – la tête penche, le bras penche, c'est le corps tout entier qui penche et se déplace à l'endroit du monde. En grec, l'étranger, βάρβαρος – *barbaros*, c'était le barbare, par assimilation au borborygme que prononçaient les non-grecs : le BLA BLA BLA – le BAR BAR BAR – de l'autre, incompréhensible, devenu son nom. L'étranger alors, celui que je ne comprends pas, celui dont je ne parle pas la langue, celui qui ne me parle pas, celui que je ne parle pas en moi.

Je redescends aujourd'hui dans le sous-sol, je retourne les voir, comme chaque fois, je ne sais pas quoi faire de moi, de mon corps, ils ne me connaissent pas, mon âge dit pour moi que je n'ai pas de place ici, que j'y suis l'autre, et pourtant – comme toujours – je suis chaleureusement invitée à me joindre à eux.

J'aimerais parler à Martial de ce que j'essaye de voir,
J'aimerais réentendre sa voix sur ces images du quartier qu'il m'a offertes, sur ces photographies du Point du jour en 1920, en 1940, en 1960, en 1980,
sur son récit, sur sa naissance ici, en 1942.

Il est là, il joue à la coinche,
Il a soixante-douze ans.

Je me dis : « Il a marché dans ces images. Ces lieux-là, ces photographies étaient pour lui des espaces pas des surfaces. »

Je ne peux pas savoir comment le vent soufflait sur son visage, comment les arbres faisaient de l'ombre quand il buvait un café sur la place, comme ses chaussures mangeaient la poussière des chemins. Je ne peux pas savoir.

Je ne sais pas ce que je cherche dans ces photographies.

Comme dans *Blow up* peut-être, je chercherais la vérité ? Ce qui dans le monde aurait échappé et que seule l'image aurait retenu ?

Si la vérité c'est ce qui nous relie au monde – ce qui relie des singularités entre elles – ce qui donne un sens au monde que j'habite, qui le rend partageable à partir d'une qualité propre alors oui, c'est cela que je cherche à construire en arpentant leurs souvenirs et leurs images.

Parce qu'il y a eu des maillages, parce qu'il y a eu des rencontres. Cette salle, elle a d'abord été théâtre, puis cinéma, puis plus. La mère de Martial, elle joue dans la première troupe – celle des comédiennes de la troupe de Tourvieille – à cause d'une vieille tour adossée à une villa dans la rue d'à côté – à cause de l'impasse de Tourvieille qui s'appelait ainsi et cette tour servait de symbole pour les documents du théâtre. « C'était assez sinistre », commente Martial. Et puis ensuite, il y a la guerre. Les vicaires changent mais l'esprit demeure. La libération du Point du Jour en août 1944 : sanglante. Pendant la guerre, la maison paroissiale – le théâtre aujourd'hui – sert de relais de courriers pour la résistance, il y aurait eu des réfugiés. Après la libération, la maison devient un cinéma. Je m'étonne toujours d'entendre dans sa bouche le Théâtre appelé Maison. Pour lui, ce sera toujours la Maison. Martial assiste à l'arrivée du vidéoprojecteur. La petite pièce réservée aux édiles – celle qui sert désormais de régie – est transformée en salle de projection. Martial y voit les westerns de l'époque, cinq ou six fois *Les Sept Mercenaires* de John Sturge. Il explique aussi : « On a commencé à passer les images de la guerre, les images de l'époque. Moi les premières images de camp de concentration que j'ai vu c'est ici. Dans ce bâtiment. J'avais dix ans. On ne savait même pas si c'était vrai. On n'y croyait pas. Mon père qui était dans la résistance m'a très vite montré des images. »

Je pense que c'est dans ce théâtre qu'il découvre pour la première fois les effets les plus extrêmes, les plus dévastateurs d'une politique raciste et raciale, je pense que c'est ici que pour la première fois il mesure, à l'âge de dix ans, ce que la pensée de l'Étranger quand elle est essentialisée provoque comme désastre, ce qu'elle construit sciemment comme dispositif d'extermination. Je repense aux lois de Nuremberg édictées en 1935 qui avaient déchu tous les Afro-allemands de leur nationalité, je repense à ces 24 000 individus, issus des colonies allemandes d'Afrique. Je relis l'article 13 des lois de Nuremberg qui stipule que « la terre ne peut appartenir qu'à celui qui est de sang allemand ou apparenté. N'est pas de sang allemand celui qui a, parmi ses ancêtres, du côté paternel ou du côté maternel, une fraction de sang juif ou de sang noir ». Je repense à ce qui a suivi : passeport confisqué, études supérieures interdites, services militaires interdits, bains publics interdits, mariages mixtes avec des Allemands de souche interdits, en 1937, stérilisation forcée de ceux que le régime appelait les « Bâtards de la Rhénanie », ces quatre cent enfants métis fruits de relations entre des soldats français

des colonies et des Allemandes, les quatre cent autres enfants sont envoyés en camp de concentration, je repense à tous ces Antillais, ces Africains, ces Américains, ces Européens noirs qui auront été envoyé à Dachau, Mauthausen, Terezin ou Auschwitz pour ne pas avoir eu les faveurs des théories eugénistes et faire problème dans l'affirmation de l'impérialisme colonial. Je réentends les paroles qui désignent Othello dans la bouche de ses proches, la violence des injures, les jugements et les peurs qui lui donnent le nom des bêtes.

À cette place qui n'existe pas encore, Desdémone, elle, se trouve.
Elle est celle qui fend la politique de la différence – et la révèle comme surface, comme construction sociale, comme dispositif – elle est miroir et tend en miroir,
Elle est l'infime déplacement qui conduit vers l'être déplacé,
Ce dépassement du paysage par le paysage lui-même,
J'essaye d'imaginer Martial venant voir *Othello*,
Se trouvant dans cette même salle où il y a plus de soixante ans il découvrait les premières images des charniers et des camps,
J'essaye de l'imaginer dans cet endroit qui lui est aujourd'hui confisqué,
Dans ce lieu où il ne vient plus,
Du moins pas à l'étage,
Je le revois trotter dans le couloir, quitter mon bureau, avec un sens inné de l'espace,
Regarder d'un œil rapide la salle,
Qu'il connaissait,
Vérifier en connaisseur le placement des éléments dans l'espace,
Puis refermer la porte,
Et rentrer chez lui,
Il ne viendra sans doute pas voir *Othello*,
Mais ici, je continuerais à l'imaginer assis.

« DESDEMONNE. Ma mère avait une servante
Du nom de Barbarie : elle a connu
Un grand amour, et l'homme qu'elle aimait
Perdit l'esprit, et il l'abandonna.
Elle chantait la chanson du saule,
Une vieille chanson, mais ça disait
Sa destinée, et Barbarie est morte
En la chantant. Cette chanson, ce soir,
J'y pense et j'y repense, je voudrais,
Chanter, penchant ma tête sur l'épaule,
La chanson de la pauvre Barbarie. »
(*Othello*, trad. A. Markowicz)

L'Etranger

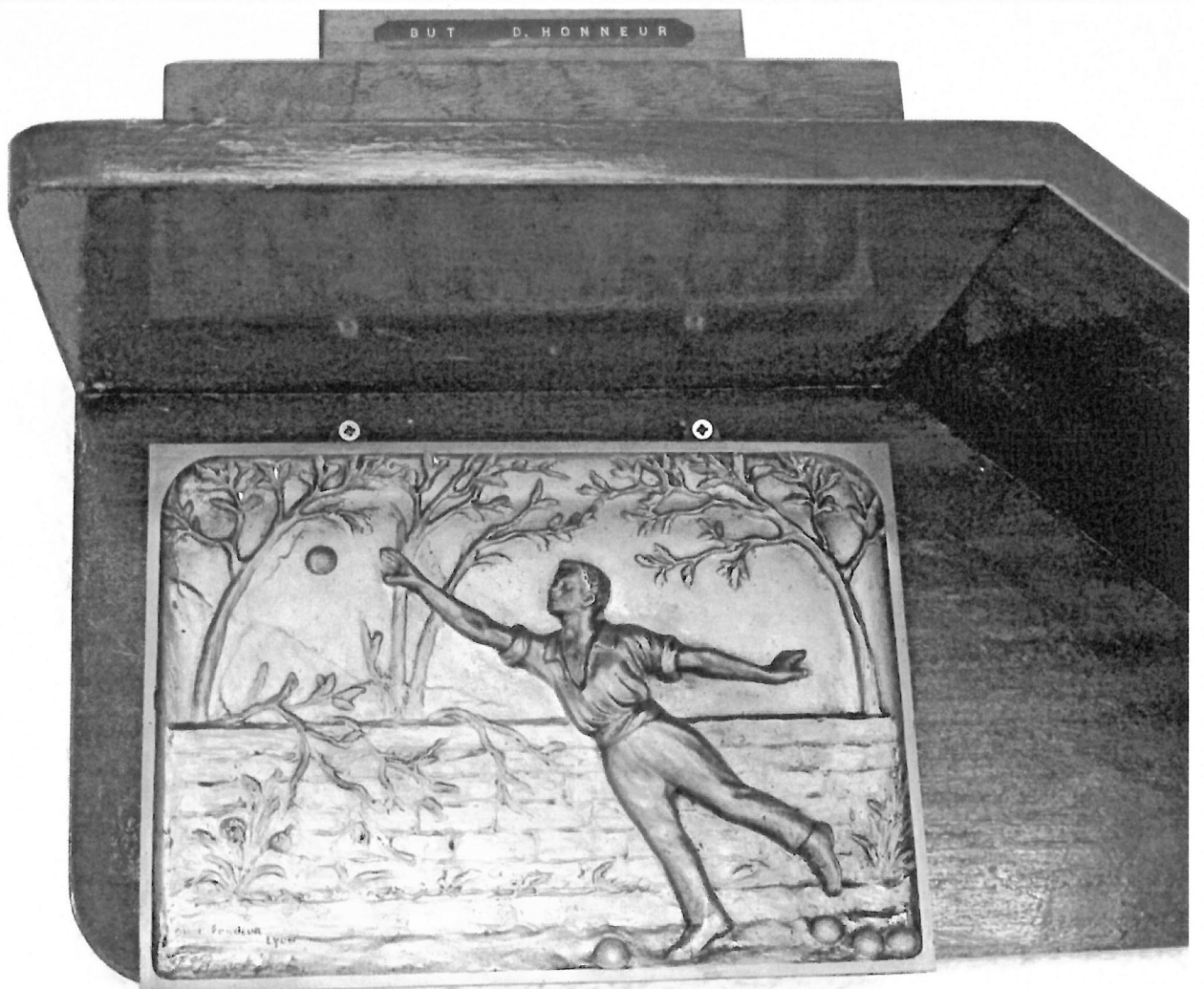
C. Baudelaire

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ?
 - ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère ?
 - Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.
 - Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est –
resté jusqu'à ce jour inconnu.
 - Ta patrie ?
 - J'ignore sous quelle latitude elle est située. –
 - La beauté ?
 - Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
 - L'or ?
 - Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas...
là-bas... les merveilleux nuages !

La Ballade Des Gens Qui Sont Nés Quelque Part

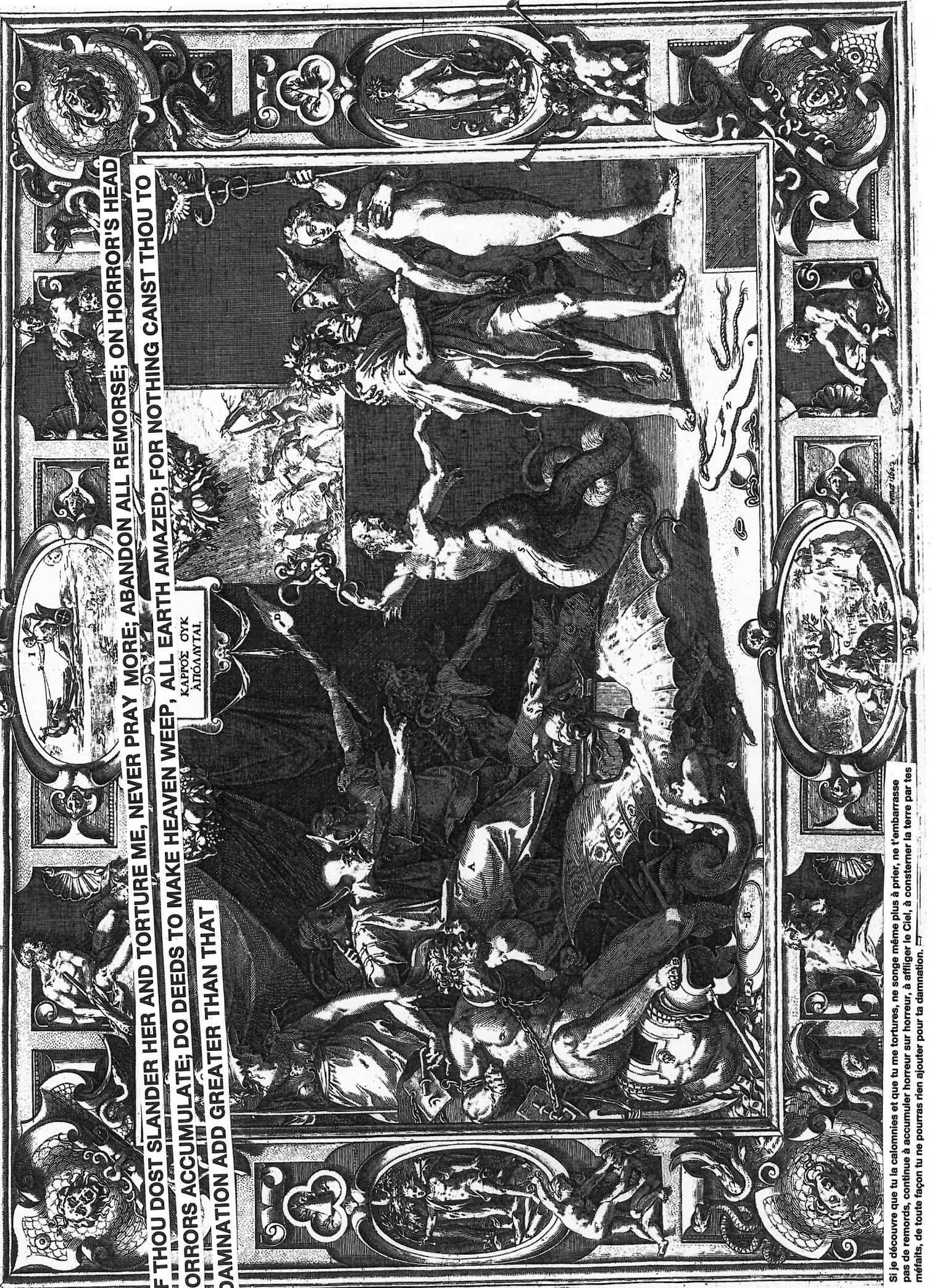
G. Brassens

C'est vrai qu'ils sont plaisants tous ces petits villages
Tous ces bourgs, ces hameaux, ces lieux-dits, ces cités
Avec leurs châteaux forts, leurs églises, leurs plages
Ils n'ont qu'un seul point faible et c'est être habités
Et c'est être habités par des gens qui regardent
Le reste avec mépris du haut de leurs remparts
La race des chauvins, des porteurs de cocardes
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Maudits soient ces enfants de leur mère patrie
Empalés une fois pour toutes sur leur clocher
Qui vous montrent leurs tours leurs musées leur mairie
Vous font voir du pays natal jusqu'à loucher
Qu'ils sortent de Paris ou de Rome ou de Sète
Ou du diable vauvert ou bien de Zanzibar
Ou même de Montcuq il s'en flattent mazette
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Le sable dans lequel douillettes leurs autruches
Enfouissent la tête on trouve pas plus fin
Quand à l'air qu'ils emploient pour gonfler leurs baudruches
Leurs bulles de savon c'est du souffle divin
Et petit à petit les voilà qui se montent
Le cou jusqu'à penser que le crottin fait par
Leurs chevaux même en bois rend jaloux tout le monde
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
C'est pas un lieu commun celui de leur connaissance
Ils plaignent de tout coeur les petits malchanceux
Les petits maladroits qui n'eurent pas la présence
La présence d'esprit de voir le jour chez eux
Quand sonne le tocsin sur leur bonheur précaire
Contre les étrangers tous plus ou moins barbares
Ils sortent de leur trou pour mourir à la guerre
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Mon dieu qu'il ferait bon sur la terre des hommes
Si on y rencontrait cette race incongrue
Cette race importune et qui partout foisonne
La race des gens du terroir des gens du cru
Que la vie serait belle en toutes circonstances
Si vous n'aviez tiré du néant tous ces jobards
Preuve peut-être bien de votre inexistence
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part



IF THOU DOST SLANDER HER AND TORTURE ME, NEVER PRAY MORE; ABANDON ALL REMORSE; ON HORROR'S HEAD
 HORRORS ACCUMULATE; DO DEEDS TO MAKE HEAVEN WEEP, ALL EARTH AMAZED; FOR NOTHING CANST THOU TO
 DAMNATION ADD GREATER THAN THAT

ΚΑΤΟΨ ΟΥΚ
 ΑΙΤΟΛΑΥΤΑΙ.



Si je découvre que tu la calomnies et que tu me tortures, ne songe même plus à prier, ne t'embarrasse pas de remords, continue à accumuler horreur sur horreur, à affliger le Ciel, à consterner la terre par tes méfaits, de toute façon tu ne pourras rien ajouter pour ta damnation.



Perceptions et Affects dans *Othello*

Guillaume Carron

Tribune du 21 février 2014

Guillaume Carron est agrégé et docteur en philosophie. Il enseigne au lycée, à l'Université Lyon 3 ainsi qu'à l'Université Populaire de Lyon. Il a essentiellement travaillé sur Merleau-Ponty et sur la question des rapports réel/imaginaire dans la philosophie contemporaine. Ses recherches portent sur les implications psychologiques, politiques et éthiques de ces rapports.

J'avais d'abord appelé cette intervention sur *Othello* « Perception et affects dans la *Othello* ». Je ne savais pas encore exactement ce que je voulais dire lorsque je l'ai appelée de cette manière. Cela s'est un peu précisé depuis, mais il sera bien question de la perception, de l'image qui se construit à travers la perception et en particulier à travers la perception amoureuse dans *Othello*.

Si j'avais peut-être à préciser le titre, aujourd'hui j'appellerais plutôt cette intervention « *Othello*, l'être du miroir ». Pour vous présenter une certaine interprétation de la pièce, je voudrais commencer par quelques remarques générales pour expliquer les différents concepts que je vais utiliser dans l'interprétation d'*Othello*.

Pourquoi dire qu'*Othello* est un miroir ? *Othello* est une exception, et ce à tous les sens du terme dans la pièce. Exception évidemment par cette couleur de peau. C'est donc un être qui est en permanence regardé. Il est regardé sans cesse et il est l'objet de la projection de tous les fantasmes, non seulement de la part des personnages, mais aussi de la société dans laquelle il vit. Fantasmes aussi bien d'admiration que d'horreur. Fantasmes d'admiration car c'est un grand guerrier, il représente toute la valeur d'une armée. Il est donc admiré pour son courage, pour sa force. Fantasme d'horreur aussi dans cette société où l'on retrouve énormément de clichés racistes. L'univers de fantasmes d'horreur et de dégoût qui tourne autour de sa personne est le reflet de tout ce qui existe socialement autour de lui. Un miroir donc, une image, un reflet.

Peut-on dire qu'*Othello* est un sujet ? Est-il quelqu'un qui a ses propres décisions, sa propre pensée, sa propre réflexion ? Au premier abord, pas tellement. En effet, il est essentiellement construit par sa réputation. Il exprime rarement des désirs propres, sauf un, très important – il n'en a qu'un à mon sens – son amour pour Desdémone. Il est sans cesse le jouet des autres personnages, soit de ce qu'on dit de lui, soit le jouet de ce que Iago va l'inciter à croire. Il n'est donc pas vraiment sujet, il reflète ce qui advient autour de lui.

Enfin, pourquoi l'être du miroir ? Tout cela n'est pas qu'abstrait. La question du corps dans *Othello* est extrêmement importante. On retrouve cette question de la projection, des fantasmes d'admiration et d'horreur. Le corps d'*Othello* fascine. Il est en même temps totalement occulté. Il fascine parce qu'il suscite une certaine horreur. Roderigo l'appelle « l'homme aux grosses lèvres », « le Maure ». Il est sans cesse désigné par ces aspects corporels exceptionnels.

Pourtant, là où il pourrait être présent corporellement, c'est-à-dire dans son amour et son désir pour Desdémone, il s'avère que la sexualité entre les deux amants semble absente. A chaque fois qu'ils semblent sur le point de vivre leur nuit de noces, l'acte ne semble jamais avoir lieu, il est toujours interrompu. De même, le corps semble toujours occulté dans la façon dont Desdémone parle de son amour pour *Othello*. Elle dit « J'ai vu le visage d'*Othello* dans son cœur. ». Au début de la pièce, Brabantio dit aussi qu'il est impossible d'aimer *Othello* pour son corps et il justifie l'amour de Desdémone pour *Othello* par un acte de sorcellerie. Aimer *Othello* et le désirer semblent impossibles.

En revanche, là où il existe le plus de sensualité, c'est finalement entre Cassio et Desdémone. On voit qu'ils s'effleurent la main, il est dit que leurs haleines sont très proches... Celui qui est décrit comme

beau et séduisant, c'est Cassio, pas Othello. De plus, lorsque Desdémone décrit son amour pour Othello, elle dit qu'elle aime ses récits de guerres et de batailles. Toute la sexualité qui pourrait exister entre Othello et Desdémone est donc occultée. Ce personnage est alors à la fois très présent, extrêmement incarné et en même temps absent, dissous dans une sorte d'être en images, en reflets.

Une seule chose définit alors Othello : il ne s'affirme comme sujet que dans son amour pour Desdémone. C'est cet amour que nous allons essayer de comprendre. Je disais que je ne faisais ces quelques remarques que pour dégager quelques concepts importants qui permettront de réfléchir sur la pièce. Ainsi, l'image en est un, et plus précisément l'image construite à travers des fantasmes, c'est-à-dire l'imaginaire. L'imaginaire, le corps, tout ce que l'on perçoit c'est-à-dire la perception, et amour. C'est ce champ de concepts que je voudrais utiliser pour essayer de décrire ce qui se passe d'un point de vue perceptif et affectif pour Othello, et essayer à partir de là, d'analyser la trame et le déroulement de la pièce.

Je n'invente pas tous ces concepts. Ils appartiennent à Maurice Merleau-Ponty, philosophe français du début du XXème siècle dont l'essentiel de l'œuvre est consacré à la perception et à ce que cela veut dire de percevoir quelque chose. Je vais faire un détour un peu rapide par la philosophie de la perception chez Merleau-Ponty pour voir comment cette philosophie peut nous aider à comprendre Othello et le déroulement de la pièce.

Merleau-Ponty a travaillé sur la perception et la vision toute sa vie. Je ne vais donc vous donner qu'un résumé de sa philosophie.

D'abord, que veut dire *percevoir* ? Chez Merleau-Ponty, la « perception » regroupe chez lui quasiment toutes les perceptions sensorielles. Il parle surtout de la vue et du toucher, mais on peut étendre sa philosophie de la perception à l'ensemble des perceptions sensorielles. Que dit-il sur la perception ?

On pourrait dire que dans la perception, nous ne sommes pas sujet, mais nous sommes à la fois sujet et objet. Nous sommes à la fois quelqu'un qui regarde et nous sommes dans notre propre perception regardés également. Nous regardons et sommes regardés simultanément, ce qui signifie que tout notre corps et notre imaginaire corporel est engagé dans toute perception. Merleau-Ponty va reprendre une notion de psychologie qu'il emprunte à Schilder, qui est celle de « schéma corporel ». Le schéma corporel, c'est d'avoir une certaine conscience des dimensions de son propre corps, et c'est ce qui nous permet d'évoluer dans l'espace en ayant une certaine idée de la distance qui nous sépare d'objets. C'est l'image que l'on a de son propre corps, et c'est cette image qui nous permet d'évoluer dans l'espace. Merleau-Ponty dit que ce schéma corporel est impliqué à chaque fois que nous percevons quelque chose. Concrètement, cela signifie que lorsque je perçois une chaise, une bouteille d'eau. Je sais par exemple il peut me falloir trois pas pour approcher de la chaise. Cela signifie que ce que je perçois, est simultanément, et ce même si je n'en n'ai pas conscience, une certaine image de mon corps. Je sais que je peux prendre cette bouteille parce que je sais quelle est la dimension de mon bras.

Il étend cela à l'ensemble des sens. Par exemple, si je referme la main sur un livre, en prenant l'objet, j'ai grâce à mon toucher une certaine conscience de ses dimensions. Je peux dire que sa matière est lisse, je peux évaluer son poids. Je peux donc dire un certain nombre de choses de l'objet. Je peux aussi avoir une sorte de rapport inversé, réversible. Ce livre me dit aussi quelque chose sur ma propre peau. Il me dit aussi quelque chose sur ma propre force musculaire. Il me dit quelque chose sur mon propre corps.

L'image du corps et l'objet que nous percevons sont donc dans la perception, dans « l'expérience perceptible », réversibles. Cette idée de la perception est également appliquée par Merleau-Ponty à ce qui se passe lorsque je perçois autrui. Dans ce cas, ma propre image corporelle va aussi être impliquée. Je voudrais vous lire un extrait de Merleau Ponty :

Dès que nous voyons d'autres voyants, nous n'avons plus seulement devant nous le regard sans prunelle, la glace sans tain des choses, ce faible reflet, ce fantôme de nous-même qu'elles évoquent en désignant une place parmi elles d'où nous les voyons. Désormais, par d'autres yeux, nous sommes à nous-mêmes pleinement visibles. Cette lacune où se trouvent nos yeux,

notre dos, est comblée. Comblée par du visible encore, mais dont nous ne sommes pas titulaires. Certes, pour y croire, pour faire rentrer en compte une vision qui n'est pas la nôtre, c'est toujours à l'unique trésor de notre vision que nous puisons, et l'expérience ne puit rien nous enseigner qui ne soit esquissé en elle. Mais le propre du visible, est d'être superficié d'une profondeur inépuisable. C'est ce qui fait qu'il peut être ouvert à d'autres visions que la nôtre. En se réalisant donc, elle accuse les limites de notre vision de fait, elle souligne l'illusion solipsiste qui est de croire que tout dépassement est dépassement par soi. Pour la première fois, le voyant que je suis m'est vraiment visible. Pour la première fois, je m'apparais retourné jusqu'au fond de mes propres yeux. Pour la première fois aussi, mes mouvements ne vont plus vers les choses à voir, à toucher, ou vers mon corps en train de les voir ou de les toucher, mais ils s'adressent au corps en général, et pour lui-même, que ce soit le mien ou celui d'autrui, parce que pour la première fois, par l'autre corps je vois que, dans son accouplement avec la chair du monde, le corps apporte plus qu'il ne reçoit, ajoutant au monde que je vois le trésor nécessaire de ce qu'il voit lui. Pour la première fois, le corps ne s'accouple plus au monde, il enlace un autre corps, s'y appliquant soigneusement de toute son étendu, dessinant inlassablement de ses mains l'étrange statue qui donne à son tour tout ce qu'elle reçoit. Perdue hors du monde et des buts, fasciné par l'unique occupation de flotter dans l'être avec une autre vie, de se faire le dehors de son dedans et le dedans de son dehors, et dès lors, mouvement, toucher, vision, s'appliquant à l'autre et à eux-mêmes, remontent vers leur source, et dans le travail patient et silencieux du désir commence le paradoxe de l'expression.

Merleau-Ponty dit que tout ce que je ne vois pas de mon propre corps est vu par celui qui est en face de moi. A travers le regard de l'autre, je pourrai avoir une certaine image de mon propre corps. Il dit qu'il ne faut pas croire qu'il y ait dans tout cela quelque chose de réel, c'est toujours dans mon propre imaginaire, dans ma propre vision, autrement dit dans un processus de projection typique, que je vais imaginer que l'autre me voit d'une certaine manière et donc que je me vois ainsi. Tout cela est imaginaire, parce que c'est toujours dans ma propre vision que je puise les sources de cette image de moi. Merleau-Ponty ajoutera un peu plus tard qu'il ne faut pas croire réelle cette réversibilité. Elle advient dans notre expérience, mais si l'on croit qu'elle est réelle et initiale, si l'on croit qu'entre soi et l'altérité, il y a une correspondance absolue, c'est un problème. Merleau-Ponty dit toujours que cette réversibilité est source d'un désir en nous, car elle est toujours sur le point de se réaliser, c'est-à-dire qu'on imagine que l'autre nous voit de cette manière, et en même temps, à chaque fois que l'on tente de saisir ce point imaginaire, il nous échappe. Voilà où est l'impossibilité de la réversibilité. Merleau-Ponty traduit cela ainsi. Il dit que lorsque je prends mes mains l'une dans l'autre, je suis à la fois touchant et touché. Mais il m'est impossible de faire l'expérience simultanée d'être touchant et du fait d'être touché. Je me sens ou l'un, ou l'autre, malgré le fait que les deux soient présents. Cela ne signifie pas que l'autre pôle n'existe plus, mais si je sens que je suis touchant, j'oublie la réalité de l'autre dimension. Il y a toujours un point aveugle de la perception. C'est ce point aveugle qui fait que je ne saisis jamais totalement l'autre. Je crois le saisir de façon imaginaire, mais il m'échappe sans cesse. Cette réversibilité inachevée est fondamentale dans la perception de l'objet et dans la perception que l'on a de son propre corps.

Qu'est-ce qu'il se passe alors dans *Othello* si on suit Merleau-Ponty ? Il dit que cette réversibilité sujet/objet dans la perception est inachevée. Il y a toujours un hiatus, une impossible correspondance parfaite avec l'altérité. On pourrait alors justement dire que chez Othello, la réversibilité est absolue. C'est cela qui fait tout entier l'amour d'Othello pour Desdémone, et c'est aussi cela qui fait sa souffrance et qui le pousse au suicide.

Dans l'idée du schéma corporel et de la perception, on pourrait dire, en utilisant un terme de psychanalyse, que la réversibilité absolue est typique de la projection paranoïaque. Je disais en commençant que la seule chose qui définit Othello comme sujet dans la pièce est son amour pour Desdémone. Il faut ainsi essayer de voir ce qui se dit de cet amour et comment il se construit. D'emblée, il se passe quelque chose de très intéressant. Alors qu'Othello explique son amour pour Desdémone, il dit avoir récité tout ce qui lui est arrivé à Desdémone, et là, il dit – je cite – « elle m'aima pour les dangers que j'avais traversé et je l'aimais d'en avoir pitié. » Qu'est-ce que cette phrase veut dire ? L'expression de l'amour est tout de même particulière. Bien sur, il y a une composante narcissique dans

tout amour. Mais d'habitude, on parle d'abord des qualités de l'autre pour expliquer son amour. Othello ne parle pas de Desdémone. Il dit avoir aimé la pitié qu'elle avait pour lui. La pitié, autrement dit l'empathie, l'identification. Il dit alors en d'autres termes : « J'aimais qu'elle s'identifie à ce que j'ai vécu ».

Et ce à quoi elle s'identifie est son propre récit de guerre. Et il s'agit en fait de toute l'identité d'Othello. Cet amour, c'est toute son identité, et toute cette identité, c'est son amour pour Desdémone à travers l'image de lui comme guerrier. Il dit également à l'acte III scène 3 : « Que l'enfer me saisisse s'il n'est pas vrai que je t'aime. Si je ne t'aimais plus, le chaos reviendrait. » Le chaos, c'est le chaos intérieur d'Othello. Il dit alors « Si je ne t'aime plus, je n'ai plus d'identité », et c'est réversible, car « si tu ne m'aimes plus, je n'ai plus d'identité non plus ».

L'amour pour Desdémone est une identification de Desdémone à Othello et une image qui se construit entièrement à travers des récits de guerre effectués par Othello lui-même.

Que dit Othello lorsqu'il retrouve Desdémone après son voyage, Il l'appelle : « Ma belle guerrière ». Qui plus est, à partir du moment où Iago commence à distiller son venin et à faire croire à Othello que Desdémone le trompe, Othello dit :

Quand toute l'armée, soldats et pionniers, auraient goûté la douceur de ses charmes, si je n'en avais rien su j'aurais été heureux, et maintenant, adieu pour jamais le recours de mon âme ! Adieu contentement ! Adieu bataillons au panache flottant ! Adieu grande guerre qui fait de l'ambition une vertu ! O, adieu pour toujours, adieu le coursier hennissant et la trompette éclatante et le fifre qui frappe l'oreille, et le tambour qui anime le courage, et la royale bannière, et tout l'appareil, l'orgueil, la pompe, l'éclat de la glorieuse guerre. »

Autrement dit, lorsqu'il perd Desdémone, il perd toute son identité de guerrier. Toute l'image qu'il avait construite à travers son amour Desdémone, qui était cet amour, l'image de ses récits guerriers. Comme cette image disparaît, que se passe-t-il pour lui ? Je vous ai dit que tout est réversible. Il n'aime plus Desdémone. Il la voit à la fin de la pièce comme une vulgaire prostituée. Desdémone est l'image de l'horreur. De ce fait, comment va-t-il se voir ? Comment va-t-il parler de son propre corps, du fait qu'il n'aime plus Desdémone ? Il le dit : « un homme qui porte des cornes n'est plus qu'une brute, un monstre. » Il se voit comme un monstre. Encore plus explicitement, parlant de Desdémone, il dit : « Son image, qui était pour moi aussi pure que les traits de Diane est maintenant noire et hideuse comme mon propre visage. » Quand l'image de Desdémone se détruit, sa propre image est détruite. Son amour se détruit lui aussi totalement. Encore une fois, tout est réversible. Tuer Desdémone, c'est se tuer lui-même. Il n'y a pas d'autre issue possible. Lorsqu'il tue Desdémone, il tue son amour dans tous les sens du terme. Il tue l'objet de son amour, il tue le sentiment qu'il avait pour elle, et il se tue lui, son identité, parce que toute son identité se construit à travers cet amour. Il ne peut donc que mourir. La façon dont il meurt est elle aussi extrêmement intéressante. C'est sa propre image qui vient le tuer. Il dit : « Je me tue de la même manière que ce Turc que j'avais tué en lui enfonçant mon épée dans le cœur. » Le Turc est une image importante. Othello est le héros qui a vaincu les Turcs. Or, il meurt à la fin de la même manière qu'il avait assassiné les Turcs. Autrement dit, toute son image de guerrier, tout ce qui a fait de lui un héros, c'est ce qui crée sa propre destruction. Il meurt exactement comme lui a donné la mort. Il ne peut donc que disparaître puisque son amour disparaît. C'est ce qui fait la souffrance d'Othello, puisqu'il n'était qu'une image tout au long de la pièce. Il est tout entier dans son amour, et il a un amour absolument fabuleux pour Desdémone, parce que toute son identité y est. Le jour où cet amour n'existe plus, toute son identité disparaît, et lui avec. Il est tué par sa propre image.

avançant sur le gazon du bois muet, tu arrives étourdi-
ment jusqu'au cratère rempli d'eau qui fournit sa part
au mélange des libations miellées?

Ah! cela, garde-t'en bien, pauvre étranger. Change
de place, sors de là. Sans doute y a-t-il trop grande
distance entre nous : m'entends-tu, malheureux errant?
Si tu as quelque propos dont tu veuilles m'entretenir,
quitte ces lieux interdits, et, lorsque tu seras où chacun
peut parler, alors tu parleras. Jusque-là, tiens-toi sur
tes gardes.

Mélodrame.

ŒDIPE. — Ma fille, à quoi me décider?

ANTIGONE. — O père, nous devons pratiquer les
usages des gens du pays, leur céder quand il faut et
leur obéir.

ŒDIPE. — Alors prends ma main.

ANTIGONE. — Je la tiens, c'est fait.

ŒDIPE. — Que du moins, étrangers, je n'éprouve
aucun mal, pour avoir cru en vous et m'être déplacé.

LE CORYPHÉE. — Non, tu n'as rien à craindre.
Si tu t'arrêtes ici, aucun homme, vieillard, ne t'em-
nera malgré toi.

Animé.

ŒDIPE. — Encore un peu?

LE CHŒUR. — Oui, avance encore.

ŒDIPE. — Encore?

LE CHŒUR. — Fais-le avancer, jeune fille. Tu le
rends compte, toi.

ANTIGONE. — Viens avec moi, père, viens comme
cela..

ŒDIPE. — Ah! ah!

ANTIGONE. — ...de ton pas d'aveugle, par où je
te mène?...

ŒDIPE. —

LE CHŒUR. — Résigne-toi, ô malheureux, étranger
en terre étrangère, à détester tout ce que ce pays par
tradition abhorre, à respecter ce qu'il chérit.

Mélodrame.

ŒDIPE. — Mène-moi donc, ma fille, où je pourrai
parler, entendre, sans enfreindre la piété; et ne partons
pas en guerre contre la nécessité.

LE CORYPHÉE. — Halte! ne dépasse pas le degré
que forme le roc devant toi.

X

Animé.

ŒDIPE. — Comme cela?

LE CHŒUR. — Pas plus loin, je te dis.

ŒDIPE. — Dois-je m'asseoir?

LE CHŒUR. — Oui, mais en obliquant, tout au bout
du rocher, et en te baissant autant qu'il faudra.

ANTIGONE. — Ceci me regarde, père. Doucement...

ŒDIPE. — Ah! ah!

ANTIGONE. — ...règle tes pas sur mes pas. Appuie
ton vieux corps sur ce bras ami.

ŒDIPE. — Ah! cruel destin!

LE CHŒUR. — O malheureux, puisque voici pour toi un moment de détente, parle maintenant. Qui donc es-tu? Qui est l'infortuné que l'on mène ainsi? Quel pays puis-je donc savoir être le tien?

Modéré.

ŒDIPE. — Je suis sans patrie, étrangers. N'allez pas...

LE CHŒUR. — Que prétends-tu nous défendre, vieillard?

ŒDIPE. — N'allez pas, n'allez pas demander qui je suis. N'enquêtez pas, ne cherchez pas plus loin.

LE CHŒUR. — Qu'est-ce là?

ŒDIPE. — A force est ma naissance.

LE CHŒUR. — Parle.

ŒDIPE. — Ma fille, ah! que dois-je dire?

LE CHŒUR. — De quel sang es-tu donc, étranger, par ton père? dis-le-nous.

ŒDIPE. — Hélas sur moi! ma fille, que vais-je devenir?

ANTIGONE. — Parle, puisqu'aussi bien te voilà acculé.

ŒDIPE. — Eh bien! je parlerai : je n'ai plus de retraité.

LE CHŒUR. — Vous cherchez des délais. Allons! dépêche-toi.

ŒDIPE. — Vous connaissez un fils de Laïos?

LE CHŒUR. — Ah! ah!

ŒDIPE. — Et la race des Labdacides?

LE CHŒUR. — O Zeus!

ŒDIPE. — Le malheureux Œdipe?

LE CHŒUR. — C'est donc toi!

ŒDIPE. — Ah! n'ayez peur de rien de ce que je vous dis.

Plus large.

LE CHŒUR. — Ah! ah!

ŒDIPE. — Malheureux que je suis!

LE CHŒUR. — Ah! ah!

ŒDIPE. — Que va-t-il arriver, ma fille, dans l'instant?

LE CHŒUR. — Partez, sortez de ce pays.

ŒDIPE. — Et ta promesse alors, quand donc la tiendras-tu?

LE CHŒUR. — Le destin ne punit personne de punir qui l'a provoqué. Une tromperie qui reçoit sa réplique en d'autres tromperies ne peut valoir à son auteur que déboires, au lieu de succès. Lève-toi, repars, prends le large, ressors au plus tôt de ma terre. Je ne veux pas que tu attaches encore une charge à ma ville.

Antigone se jette entre le Chœur et Œdipe.

ANTIGONE. — Étrangers au cœur pitoyable, vous n'avez pas voulu entendre mon vieux père, instruits que vous étiez du bruit de ses forfaits, pourtant involontaires.

Mais de moi, malheureuse, étrangers, je vous en supplie, de moi ayez compassion, lorsque je vous implore pour ce même père, pour cet abandonné. Mes yeux à moi ne sont pas d'un aveugle, et, ces yeux dans vos yeux, tout comme si j'étais sortie

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

27 février 2014

Atelier de transmission :

C'est Virginie Colemyn qui anime l'atelier de transmission aujourd'hui. Deux participants, tous les deux assez familiers du théâtre permanent. Bernard, qui fait du théâtre en amateur dans une MJC, et Maëlibé, élève de terminale qui suit l'option lourde de théâtre au lycée Saint-Just. Un bond générationnel entre les deux, joie de travailler ensemble. Virginie propose de s'essayer sur le début de l'acte I. Vivien, qui s'était assis dans un petit coin pour prendre des notes, se fait entraîner dans le travail. Un atelier agréable : on choisit de faire tourner les personnages. Chacun essaye à son tour Brabantio, Iago et Rodrigo (et comme les générations sont différentes, cela crée du relief dans les relations entre les personnages).

Répétition :

La répétition commence sur une reprise de l'acte I en prenant en compte que depuis le jour même, l'arène de

toile a été fermée, ce qui nécessite de reprendre et de retravailler toutes les scènes ayant été prévues pour être jouées dans les gradins lors des deux premières représentations.

La répétition, se poursuit sur le travail de l'acte II, et notamment du début de l'acte où arrivent à Chypre les bateaux venus de Venise. Il s'agit de matérialiser l'apparition des voiles dans le lointain qui justifient les cris des résidents de la citadelle: "Une voile, une voile, une voile!" Des voiles de couverture tendues apparaissent alors une à une. Dans ces propositions, Cassio est encore une fois joué comme un bon élève précieux. L'hypothèse est lancée que Montano serait en fait amoureux d'Othello, ce qui justifierait les questions inquisitrices qu'il adresse à Cassio avant l'arrivée d'Othello. Autre hypothèse de jeu: Othello est beaucoup moins bien entouré qu'il le croit à Chypre. Ayant ramené sa femme dans un sérail viril, l'arrivée de Desdémone est vécue comme une intrusion.

Représentation : 57 personnes.

Chronique du hall :

Un accueil un peu particulier ce soir, en deux temps. C'est d'abord très calme, puis tout le monde arrive dans les vingt dernières minutes, c'est assez agité ! Les gens sont assez curieux de découvrir ce nouveau fonctionnement. Curieux, mais ravis de venir, impatients de voir. La plupart ne sont pas sûrs de voir tous les actes, mais plusieurs PASS offerts sont en route.

Chronique du public :

Un public un peu plus nombreux qu'hier soir, mais peut-être un tout petit peu plus exigeant. Des mines souriantes et graves à l'entrée dans le cercle. Quelques spectateurs notables également : une blogueuse qui posera quelques questions à Gwenaël Morin à la fin de la représentation, mais surtout notre contrôleur du FISC qui, après avoir épluché la comptabilité, est venu voir le spectacle. D'ailleurs, le vieux Brabantio ne se privera de le prendre à partie sur le « Allez vous, par ici », le faisant traverser la salle pour l'asseoir de l'autre côté.

Chronique du spectacle :

Les impressions des acteurs concordent sur la représentation d'hier. « L'ensemble est de plus en plus assumé. Ça reste encore un peu forcé, mais c'est bien mieux. » Ou bien : « Je trouve ça beaucoup plus clair, beaucoup plus simple. Je sens que ce soir, après les notes d'hier ça sera mieux encore. » De l'intérieur c'est « plus clair », on peut donc se permettre d'affirmer avec plus de force les propositions ébauchées auparavant. Et ça se sent de l'extérieur : ce qui n'était que rapidement dessiné à la première est devenu concret, tangible. Moins de fébrilité, plus de précision. Le rythme en revanche, connaît un certain replat dans le centre de l'acte, pour ré-accrocher sur la fin. On s'y sent mieux maintenant, donc, mais reste encore à stabiliser la délicate alchimie des équilibres.

Camille Khoury et Vivien Hébert

