

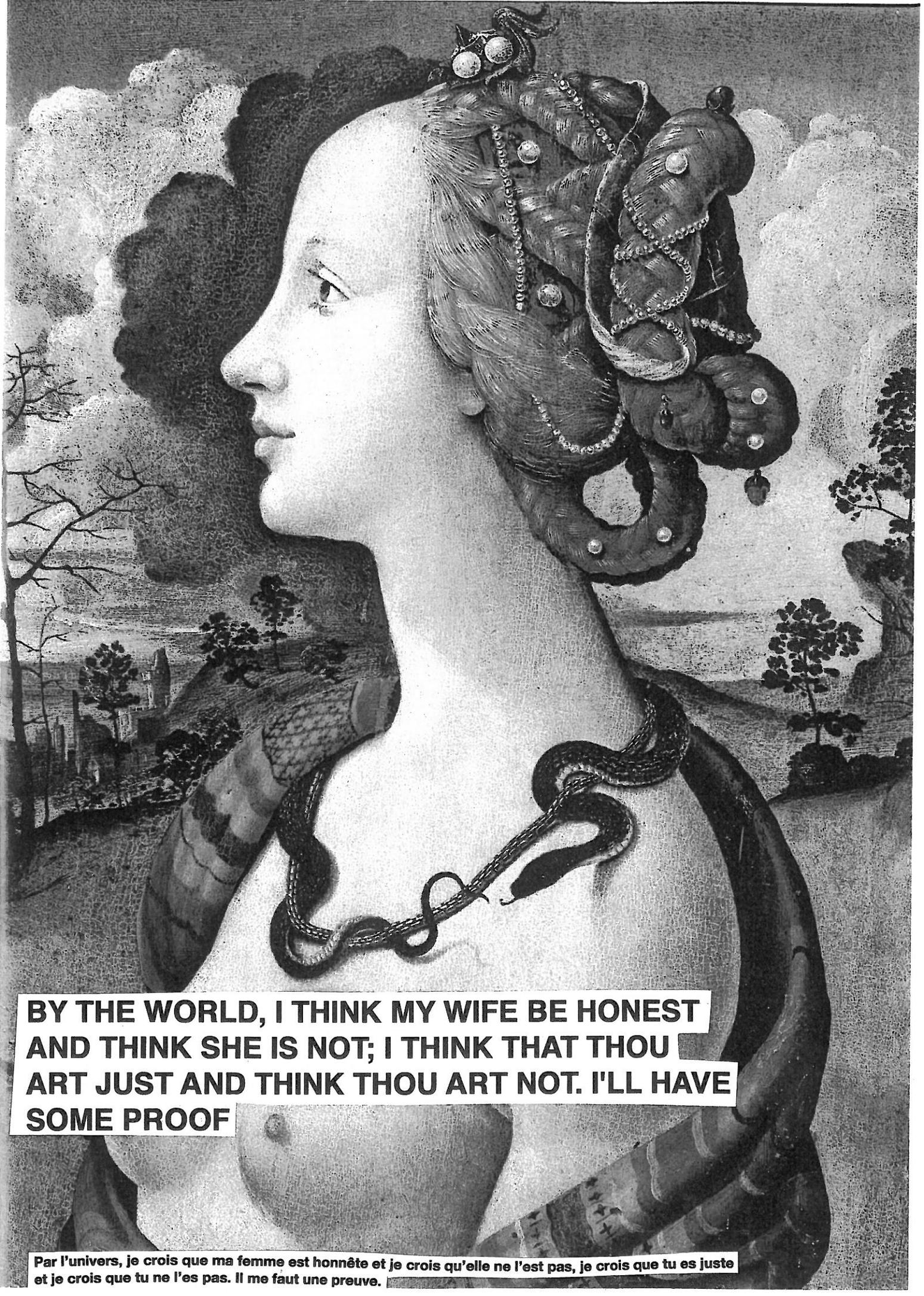


TO BE ONCE IN DOUBT

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

6 MARS 2014
n° 107



**BY THE WORLD, I THINK MY WIFE BE HONEST
AND THINK SHE IS NOT; I THINK THAT THOU
ART JUST AND THINK THOU ART NOT. I'LL HAVE
SOME PROOF**

**Par l'univers, je crois que ma femme est honnête et je crois qu'elle ne l'est pas, je crois que tu es juste
et je crois que tu ne l'es pas. Il me faut une preuve.**

Maybe // Maybe not

« IAGO. Les Vénitiennes sont prêtes à laisser le Ciel voir des frasques qu'elles n'avoueraient jamais à leurs maris. Ce que leur dicte leur conscience, ce n'est pas de ne pas le faire, c'est de ne pas le montrer. » Shakespeare, *Othello*.

« Il n'y a de tragédie, il n'y a d'essence du tragique qu'à la condition de cette originalité, plus précisément de cette antériorité pré-originale et proprement spectrale du crime. Du crime de l'autre, un forfait dont l'événement et la réalité, et la vérité, ne peuvent jamais *se présenter* en chair et en os, seulement se laisser présumer, reconstruire, fantasmer » (J. Derrida, *Spectres de Marx*)

Le doute est une étape sur le chemin de la vérité – part scandaleuse, part douloureuse de la vérité – il participe de la certitude comme l'ombre fait le jour, en la mettant à l'épreuve de son propre entêtement : je doute donc je crois aurait pu dire Descartes s'il n'avait préféré à cette maxime pour anxieux méthodiques une formule pour sceptiques débonnaires. Je doute donc je crois, car on passe souvent de l'un – errance – à l'autre – croyance – sans autre forme de procès : telle semble être du moins la leçon que nous donnent coup sur coup, avec une insistance qu'on pourrait trouver suspecte si l'on était déjà inquiet, l'Ancien et le Nouveau Testament où Job puis Jésus traversent l'un après l'autre l'épreuve du doute – doute du « pourquoi m'as-tu abandonné ? », doute radical, doute superlatif de l'abandon de toute lumière à l'endroit de sa plus cruelle évidence, gouffre de l'incertitude qui, une fois franchi, découvre pourtant derrière la destruction première la certitude réaffirmée d'une liberté dans l'absolu.

Le doute est un état proprement tragique parce que cohabitent en lui des états contradictoires et pourtant conjoints qui tirent à hue et à dia persuadés chacun d'avoir droit au soleil. Si l'un peut gagner sur l'autre, c'est parce que le doute ne s'applique qu'à ce qui se refuse, qu'à ce qui se soustrait, qu'à ce qui dénie la claire énonciation ou la présence définie.

Là où il y a doute – il doit y avoir croyance.

Personne – s'il n'était Heidegger et adepte du peut-être – n'en viendrait à douter d'une chaise, d'une table ou d'une tasse. Le mobilier pas plus que le bâtiment ne nous demandent la force de la croyance. Leur existence est soustraite à cette inclinaison qui insiste pour que je collabore – part rassurante du réel que d'être « ce qui est là », part lénifiante et réconfortante du monde phénoménal que d'être ce dehors qui n'exige rien de moi sinon mon accord à y aller, l'obstination à y être.

Quand rien ne va, ça au moins ça ne bouge pas.

La chose se complique quand il s'agit de Dieu et quand il s'agit de l'Autre – en bref, toutes choses impalpables, fugaces, voleuses et dérobantes, incorporelles et évanescences par bien des aspects, toutes choses qui demandent donc les astuces du détour, de l'écart, de l'indice pour se révéler à celui qui s'entête dans la réassurance d'un savoir ou d'une vérité qui ne vaudrait que par la trahison ou la révélation. Si Dieu exige le *pari*, Autrui exige de moi la *confiance* – cette foi portée à deux cœurs, croyance à deux têtes qui fait que la place vide

s'invente peuplée de ses deux solitudes – et ce commerce des mots et des regards, des gestes et des élans qui me relie à l'autre, il n'est possible que soutenu de serments secrets, tacites, non-formulés, qui rendent la rencontre possible : se confier, s'est se fier, nouer l'un à l'autre le partage et la foi qui fondent l'échange des signes.

Car si le signe est ce qui me permet de regagner les terres rassurantes et stables de la Vérité, de la Confiance, de la Certitude du on-est-bien-deux-là-où-je-croyais-être-seul il est aussi ce qui m'en éloigne le plus sûrement du monde et découvre la cruauté du je-suis-seul-là-où-on-était-censé-être-deux – le jaloux le sait mieux que quiconque, lui qui fait l'épreuve de ce doute pathologique, de ce doute excessif, proliférant qui finit par se nourrir tout seul, devenant à lui-même son propre objet, sa propre cible, ombre qui court après son ombre oubliant en chemin qu'elle visait la lumière et préférerait les dehors à sa propre plaie. Car le signe, s'il me permet de rêver par la bande à ces choses cachées, à ces secrets, ces silences, ces non-dits qui gonflent le corps aimé, m'incitant à les déplier avec la gourmandise délicate de l'enfant qui déroule le papier du cadeau – il me jette aussi dans cette entreprise sans fond qui fait les délices et les vertiges de l'amoureux : l'interprétation. Si l'amour est un état proprement heuristique – et qu'il ouvre sur des modes de connaissance jusqu'alors inédits parce que purement sensibles – c'est bien parce qu'il met en jeu du signe et du rapport au signe à l'endroit même du corps – il ouvre à une sensibilité nouvelle, une attention qui se fait apprentissage : j'observe l'autre, j'en découvre la langue, les coutumes – je m'accoutume à ce monde de signes qu'il ne cesse de déployer et que je déploie avec lui. Tout me parle – tout parle en moi la langue du désir, cette langue commune qui s'invente à mesure que je la déchiffre.

Le jaloux par son excès signale ce qui guette l'amoureux : la fructification gratuite du signe, la violence du renversement des plans, les mondes incommensurables où se parle la même langue où répond seul l'écho – cherchant le signe je ne trouve que l'écart, le retrait, ce qui annule et confirme tout à la fois l'objet de mon amour. Aimer, c'est goûter au paysage intérieur de l'autre en sachant qu'on n'y sera jamais invité que par procuration et pour constater que la place qu'on croyait réservée est en réalité déjà occupée par un autre qui cherchait la même réponse – séjour provisoire qui devient pour le jaloux parcours d'un exil qui le condamne à jamais à l'étrangeté de cela même qui l'interpelle.

Ce que Iago fait donc se lever au-dessus de la toile sensible du monde de l'amoureuse, c'est cette nappe libre des signes, cette enveloppe d'indices qui entoure l'être aimé. Se faisant, il en défait peu à peu l'évidence, et ce visage d'abandon, ces fictions familières qui faisaient l'enfant blonde, ces histoires d'intimité qu'ils se racontaient l'un à l'autre et qui goûtaient en lui l'amour deviennent peu à peu, pour celui qui s'était habitué à les caresser d'impatience, poison amer, boisson d'aigreur et tournée. Ce qu'il se plaisait à interpréter, cette volubilité du signe amoureux qui pousse l'amant à déchiffrer sans cesse l'aimée lui fait brusquement défaut, derrière chaque indice, derrière chaque geste, derrière chaque regard il découvre l'arbitraire du signe et de l'interprétation, derrière la confiance, il postule la trahison, derrière la douceur, la violence, derrière l'abandon, le calcul. C'est gouffre immense. Et chute. Et écho. Pourquoi m'as-tu abandonné ?

Iago jouit des double-sens. Il agrandit la béance. Il fait le trou plus scandaleux encore. Il invente du silence. Il invente du caché. Il gratte avec ses ongles. Il tire la règle. Le réel du désir, il en bourre les coutures, il y met du plomb, du sel dans les plaies, il murmure d'autres titres, il réinvente le scénario à mesure qu'il se dévide entre ses doigts. Aussi évidentes, aussi accordées que l'étaient celles de la confiance, les scènes de l'infidélité prennent corps.

Maybe. Maybe not.

Cassio est là par hasard. Cassio n'est pas là par hasard. Lui aussi écrit en lettres brûlantes son désir dans les signes.

Pour qui cherche des indices, le monde en est gros. Et les procédés de détective ne manquent pas pour faire accoucher le réel de ce qu'on veut lui faire avouer.

Par excellence, la figure théâtrale du doute n'est autre que le spectre – présence de la semi-présence, ombre d'une ombre qui s'entête à dissiper ses effets, le Spectre n'est ni digne de foi ni digne de confiance – en bref, il est tout sauf de bonne compagnie. Il semble, chez Shakespeare, en aller de l'amoureuse comme du spectre : on serait plus tranquille si on les évitait.

« Who's there ? », gémie-t-on sur les remparts d'Elseneur.

« False to me ? », crie Othello débraillé dans les ruines de Chypre.

L'un et l'autre de courir après l'ombre qui forcera la scène tragique.

Barbara Métais-Chastanier



1530
L

**IF SHE BE FALSE, O, THEN HEAVEN
MOCKS ITSELF! I'LL NOT BELIEVE IT.**

Si elle est fausse, le Ciel lui-même est une contrefaçon. Je refuse de le croire.

Elle est partie, cet endroit où je me sentais moi

*oh just a perfect day
you make me forget myself
i thought i was someone else someone good*

Chanterait-il
s'il avait pu s'oublier
et oublier le corps qu'il était
s'il avait
fermé le regard sur eux-mêmes et écouté les baisers de sa langue à elle
s'il s'était hissé au temps de vacance qui lui était offert
Des jours et des nuits pour aimer, aurait susurré la chanson exotique
such a perfect day
le monde bouche bée le monde sans bouger
mais le monde a tremblé le temps d'un grain de sable venu de ses déserts à lui, venu loin de Chypre
la vénitienne et de ses plages dorées

such a perfect day
a-t-il crié trop vite
you make me forget myself mais le lui, lui a été lancé, oublié et renvoyé trop fort contre lui-même
au milieu de
neige froide et mouillée
triste et paumée dans les hôtels aux ventilateurs mous et aux néons blancs des immeubles du front
de mer

Mais pourquoi, pourquoi tout ceci ?

Elle est partie, cet endroit où je me sentais moi
cet endroit où je m'oubliais moi - où je ne savais plus - où j'aurais aimé les heures oubliées - où tu
me disais tu es un homme bon - où le monde bouche bée nous tenions immobiles par
l'incompréhension complète de ce que nous étions sans reprise en s'oubliant soi-même et se trouvant
alors - tombés contre l'autre - l'un à l'autre suspendus, à l'instant où la violence nous a jetés à terre,
nous nous sommes trouvés à terre l'un contre l'autre - en s'excusant d'être tombés

such a perfect day et les mondes écroulés et les draps arrachés et le cri de la veille enlacé de
cheveux morts et de crânes rasés
de Rimbaud sur un croquis rapide Après Verlaine Avant l'Afrique
des militaires Après leurs fiancées Avant le départ sur le quai d'une gare
des fiancées perdues dans des mouchoirs à l'éthanol
je voulais vivre j'avais dix huit tout juste même pas dix-sept ans et demi disait Annette à Jean-
François qui ne disait plus rien - lui qui ne disait pas - qui avait arrêté de dire un jour après la guerre
et puis après je suis devenue une salope
une salope comme on l'entendait à l'époque c'est-à-dire je baisais, je rebaisais, je jouissais ou je
jouissais pas, je m'faisais avorter, je rebaisais, une salope quoi
Annette et sa voix qui ne tremble pas
Such a perfect day lorsque les mondes s'ouvrent lorsque le bateau crie je m'en vais je m'en vais
lorsque les mouchoirs sont lancés pour dire tu t'en vas tu t'en vas à la sirène blonde du cargo et les
mouchoirs lancés dans la foule sont piétinés jetés aux mouettes et essuyés sur les mains noires et
huileuses d'un marin ennemi
lorsque
lorsque plusieurs corps qui se battent et s'abattent

Tu m'a trahis - tu m'as laissé planté là - planté sans terre - planté sans fruits - planté lorsqu'il n'y a plus que soi-même pour se regarder, et lorsque le regard s'en va, loin de soi, pour mieux se regarder, et lorsque l'on s'en va, loin de soi, pour se perdre en chemin
Elle est partie, oui, loin de son corps muet d'avoir perdu son regard ailleurs, et son corps est gros et son corps est gras et son corps acmé de lui-même planté au milieu du désert - de nouveau

Je suis Agar dans le désert ! Sans mains sans yeux Il y a quelqu'un qui m'a rejointe amèrement dans le désert ! C'est le désir qui étreint le désespoir ! C'est l'Afrique par-dessus la mer qui épouse les terres empoisonnées du Mexique !

Prouhèze disait et Othello est retourné Agar au désert sans mains sans yeux dans le désert, le désir courant à travers oasis et vers les sables rouges, là-bas, Tamanrasset Djanet plus loin encore vers Bamako à les déserts séchés, vers la Croix du Sud dans la tempête là où le soir les pieds des Touaregs remuent la braise pour le pain qui chauffe sous le sable
Othello comme les Touaregs là-bas remue les braises dessus le sable dessus le pain qui chauffe
Et c'est le désert entier qui remue sous son pied et la braise
et le pain blanc et chaud, il reste sans bouger

Jaloux de l'autre qui s'éloigne et laisse voir les blessures plantées à l'endroit des départs
jaloux comme celui qui couvre sa peau de celle de l'autre
jaloux comme celui qui dit je me suis oublié et je me suis retrouvé dans le couloir de l'hôtel froid et mouches sous le ventilateur
La balle file vrille à l'instant elle tranche dans l'écroulement du métal froid entre les os
Et le corps mou et lourd de ne pas pouvoir tenir sans son regard perdu dans le désert aux décennies de soleil jaune
Comme les hommes noirs aux pieds de cornes aveuglés du soleil à quarante ans dans le désert
Et le corps mou et lourd s'abat contre le sable mouvant sous son pied à la corne trop sèche
et le sable dans la tempête l'étouffe elle
such a perfect day reposait-elle en paix

do you think i'm at war
avait-il dit, Othello, avant de se jeter du haut du pont là-bas écrasant sous lui les déserts et le pain frais

Adèle Gascuel

Funambule ou trapéziste ?

Tomber ou ne pas tomber ? Monter ou ne pas monter ? Douter avant de monter, douter en permanence sur ce fil tendu, ou même ne jamais douter ? Mais douter de quoi ? De sa capacité à tenir dessus ? Hésiter, finalement, sur la manière même de douter.

« Le Funambule ». Jean Genet l'adresse à Abdallah, mais il est de ces textes qui touchent à tout par leur particularité même. Et ce sont alors les mots mêmes de Genet qui donnent le vertige, parce que tout devient fil, et on danse tous dessus, et tout devient équilibre, puis bascule. Et se remet en place. On se demande comment voir, toucher, sentir ce fil, comment monter dessus, comment y rester. Finalement comment tomber de ce fil.

Parler du théâtre c'est faire de constants allers-retours. Ce qui l'excède le touche, et ce qui le touche l'excède. A y penser, on se retrouve des fois à percevoir de la théâtralité partout.

On pourrait penser alors que ce fil, ce fil tendu, serait en fait constamment tendu entre cour et jardin. Mais pas seulement. C'est aussi peut-être un fil sur lequel on marche constamment.

« La Mort – la Mort dont je te parle – n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C'est avant de l'escalader que tu meurs. Celui qui dansera sera mort – décidé à toutes les beautés, capable de toutes. Quand tu apparaîtras, une pâleur – non, je ne parle pas de la peur, mais de son contraire, d'une audace invincible – une pâleur va te recouvrir. Malgré ton fard et tes paillettes tu seras blême, ton âme livide. C'est alors que ta précision sera parfaite. Plus rien ne te rattachant au sol tu pourras danser sans tomber. Mais veille de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil. »

« J'ajoute pourtant que tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent. Le danger a sa raison : il obligera tes muscles à réussir une parfaite exactitude – la moindre erreur causant ta chute, avec les infirmités ou la mort – et cette exactitude sera la beauté de ta danse. Raisonne de la sorte : un lourdaud, sur un fil fait le saut périlleux, il le loupe et se tue, le public n'est pas trop surpris, il s'y attendait, il l'espérait presque. Toi, il faut que tu saches danser d'une façon si belle, avoir des gestes si purs afin d'apparaître précieux et rare, ainsi, quand tu te prépareras à faire le saut périlleux le public s'inquiétera, s'indignera presque qu'un être si gracieux risque la mort. Mais tu réussis le saut et reviens sur le fil, alors les spectateurs t'acclament car ton adresse vient de préserver d'une mort impudique un très précieux danseur. »

Si Othello doute, si bref que ce soit, s'il se fait funambule et s'il semble avoir peur de ce doute même, il devient l'illustration même de cette mort qui « précède [son] apparition sur le fil ». C'est à partir du moment même où il doute de l'amour de Desdémone que sa mort fictive fait son apparition, puisqu'il n'est en quelque sorte défini que par elle et son amour pour elle. Cette mort devient alors « physique » et « définitive » à partir du moment où il arrête de douter, ou plutôt lorsqu'il se convainc de sa trahison. Dans *Othello*, si le fil est habité par le doute, dès qu'il pose le premier pied dessus il est comme condamné à mort. La mort se fait condition du doute, et plus conséquence.

Dans *Pensées sur le cirque*, Frank Wedekind expose la différence entre les trapézistes et les funambules :

« L'une, la trapéziste, jouit d'un équilibre stable, la funambule, à l'inverse, évolue dans un équilibre instable. En d'autres termes, la première a son point d'appui au-dessus d'elle (vous

remarquerez le crochet auquel sont fixés les cordes de son trapèze), la dernière le trouve au contraire en-dessous d'elle, en un câble large d'à peine un pouce qui, par ailleurs, se trouve lui-même en équilibre instable vis-à-vis d'elle. [...] pour l'une, le maintien de l'équilibre est une évidence, tandis que pour l'autre, la reconquête de celui-ci est un combat de chaque instant. »

« Alors que le funambule ne perd l'équilibre que si les cordes rompent, la trapéziste chute nécessairement, implacablement à la première seconde où elle s'oublie. »

Il est tentant d'appliquer cette pensée à Othello, de faire de lui ce trapéziste pour qui il est impossible de s'accorder un moment de faiblesse, le temps d'un souffle, d'une pensée égarée, de la plus infime hésitation. Il lui serait impossible de se rattraper.

« *To be once in doubt is to be resolved* ».

Othello est convaincu qu'il ne cédera pas, qu'il peut aborder ce que lui soumet Iago de la manière la plus rationnelle qui soit. Le doute pour Othello n'est qu'éphémère, il n'est que ce qui lui soumet ses options et il se dit capable de trancher à l'instant, tel le trapéziste, qui ne peut tomber qu'une fois. Othello et Hamlet seraient alors deux extrêmes opposés à ce sujet :

Hamlet, habité par le doute à chaque instant, change constamment d'avis, et est tellement rongé par ces allers-retours qu'il n'agit pas, et n'agit pas, et veut agir, et n'agit pas, et s'en veut de ne pas agir. Comme le funambule, Hamlet avance puis recule, tente un pas, se rétracte, réessaye, sûr de lui un instant, il vacille. Mais se rattrape. Le doute le pousse à la procrastination, la procrastination à la folie, et finalement il agit, mais peut-être un peu tard.

Othello-trapéziste, ce serait justement le contraire : il ne se donne pas le temps de douter, ou du moins c'est ce qu'il souhaiterait. Aurait-il dû ?

*"Think'st thou I'd make a life of jealousy,
To follow still the changes of the moon
With fresh suspicions? No!"*

(Est-ce que tu crois que j'ai envie d'une vie de jaloux ? A me faire de nouveaux soupçons à chaque changement de lune ? Non.)

Mais y parvient-il ? Dans la suite de l'acte III il le dit clairement : « alors elle est fausse ? Elle me trompe ? ». Puis « il vaut mieux être trompé copieusement que d'en être conscient ne serait-ce qu'à peine ». Son hésitation, si elle est, ne dure qu'un instant, (alors que celle d'Hamlet dure toute la pièce) et disparaît après qu'il en ait demandé une preuve : « je crois que ma femme est honnête et je crois qu'elle ne l'est pas, je crois que tu es juste et je crois que tu ne l'es pas [...] Si seulement j'en avais le cœur net ! ». Et cette « preuve » de Iago lui suffit pour passer en un instant de funambule à trapéziste de nouveau. Et si tout s'écroule en un instant pour le trapéziste, c'est pareil pour Othello, qui est précipité des hauteurs de ses certitudes par cette confiance aveugle qu'il accorde à Iago pas tant parce qu'il les pensait inébranlables, mais parce qu'il se sentait capable de passer de l'une à l'autre sans encombre, sans jamais se trouver trop longtemps entre les deux. Peut-être parce qu'il n'a pas appris à être en équilibre constant, à savoir se rattraper.

A faire le funambule.

« Equilibre stable ou instable ! – Laquelle de ces deux conduites de vie mérite la préférence au temps de la vapeur et de l'électricité ne devrait pas faire de doute. » (Wedekind)

« Ce sont de vains, de maladroits conseils que je t'adresse. Personne ne saurait les suivre. Mais je ne voulais pas autre chose : qu'écrire à propos de cet art un poème dont la chaleur montera à tes joues. Il s'agissait de t'enflammer, non de t'enseigner. » (Genet)

Ersi Spiliopoulos

**O NOW, FOR EVER FAREWELL THE
TRANQUIL MIND! FAREWELL CONTENT!
FAREWELL THE PLUMED TROOP, AND THE
BIG WARS, THAT MAKE AMBITION VIRTUE!**



Mais maintenant, oh, adieu à jamais l'esprit serein ! Adieu la satisfaction, adieu la troupe et son panache, et les guerres épiques où l'ambition se fait vertu !

CITATION DU JOUR

OTHELLO

Why, why is this?
Think'st thou I'd make a lie of jealousy,
To follow still the changes of the moon
With fresh suspicions? No; to be once in doubt
Is once to be resolved: exchange me for a goat,
When I shall turn the business of my soul
To such exsufflicate and blown surmises,
Matching thy inference.
(Shakespeare, *Othello*, III, 3)

OTHELLO

Mais pourquoi, pourquoi tout ceci ? Est-ce que tu crois que j'ai envie d'une vie de jaloux ? À me faire de nouveaux soupçons à chaque changement de lune ? Non : avoir douté une fois, c'est être une fois pour toutes résolu. Que je sois changé en bouc si mon âme doit s'agiter sur d'improbables conjectures et les monter en épingle comme toi tu fais avec tes interprétations !
(trad. Julie Etienne & Joris Lacoste pour le Théâtre Permanent)

OTHELLO

Pourquoi ce discours, pourquoi ?
Crois-tu que je me veuille une vie de jaloux,
Avec des soupçons croissant et décroissant
Comme les phases de la lune ? Non, si je doute,
Je trancherai aussitôt. Substitue-moi un bouc
Quand je négligerai le soin de mon âme
Pour des suppositions aussi tordues que vaines
Que ce que tu infères.
(trad. Yves Bonnefoy)

OTHELLO

Mais pourquoi – pourquoi ça ?
Tu penses que j'irai vivre jaloux,
Suivant toujours les changements de la lune
Par des soupçons nouveaux ? Non, un seul doute
Vaut une certitude pour toujours.
Echange-moi contre un bouc si je tourne
Toute la vie active de mon âme
Vers des rumeurs boursouflées
Qui font la paire à ton raisonnement.
(trad. André Markowicz)

Just A Friend Of Mine

Vaya con dios

He said baby, what's your name
Are you new in this town?
Since you walked in things don't look the same
How about sticking around?
The place was dark and the band played loud
His voice sounded kind of fry
He said: who's that guy with the funny smile?
She said: he's just a friend of mine
He's just a friend of mine
He's just a friend of mine

They talked a little, drank a lot
As the evening went by
The place got crowded and the air too hot
He said lets go out for a while
The night was clear and the wind was soft
As they walked side by side
He said: who's that guy following us about?
She said: he's just a friend of mine
He's just a friend of mine
He's just a friend of mine

He was nice and gentle, still rough enough
To keep her satisfied
She said: hold it baby, it gets too much
I feel like I'm gonna die
He took her home in the early mornin'
She said: please do come inside
He said: who's that guy in the dressing gown?
She said: he's just a friend of mine
He's just a friend of mine
He's just a friend of mine

He said: who's that guy in the dressing gown?
She said: baby don't you mind
He's just a friend, just a friend,
He's just a friend of mine

Que nous avons le doute en nous.

Les chants du crépuscule

Victor Hugo

À mademoiselle Louise B.

De nos jours, — plaignez-nous, vous, douce et noble femme ! —

L'intérieur de l'homme offre un sombre tableau.
Un serpent est visible en la source de l'eau,
Et l'incrédulité rampe au fond de notre âme.

Vous qui n'avez jamais de sourire moqueur
Pour les accablancements dont une âme est troublée,
Vous qui vivez sereine, attentive et voilée,
Homme par la pensée et femme par le cœur,

Si vous me demandez, vous muse, à moi poète,
D'où vient qu'un rêve obscur semble agiter mes jours,

Que mon front est couvert d'ombres, et que toujours,
Comme un rameau dans l'air, ma vie est inquiète ;

Pourquoi je cherche un sens au murmure des vents ;
Pourquoi souvent, morose et pensif dès la veille,
Quand l'horizon blanchit à peine, je m'éveille
Même avant les oiseaux, même avant les enfants ;

Et pourquoi, quand la brume a déchiré ses voiles,
Comme dans un palais dont je ferais le tour,
Je vais dans le vallon, contemplant tour-à-tour
Et le tapis de fleurs et le plafond d'étoiles ?

Je vous dirai qu'en moi je porte un ennemi,
Le doute, qui m'emmène errer dans le bois sombre,
Spectre myope et sourd, qui, fait de jour et d'ombre,
Montre et cache à la fois toute chose à demi !

Je vous dirai qu'en moi j'interroge à toute heure
Un instinct qui bégaie, en mes sens prisonnier,
Près du besoin de croire un désir de nier,
Et l'esprit qui ricane auprès du cœur qui pleure !

Aussi vous me voyez souvent parlant tout bas ;
Et comme un mendiant, à la bouche affamée,
Qui rêve assis devant une porte fermée,
On dirait que j'attends quelqu'un qui n'ouvre pas.

Le doute ! mot funèbre et qu'en lettres de flammes,
Je vois écrit partout, dans l'aube, dans l'éclair,
Dans l'azur de ce ciel, mystérieux et clair,
Transparent pour les yeux, impénétrable aux âmes !

C'est notre mal à nous, enfants des passions
Dont l'esprit n'atteint pas votre calme sublime ;
A nous dont le berceau, risqué sur un abîme,
Vogua sur le flot noir des révolutions.

Les superstitions, ces hideuses vipères,
Fourmillent sous nos fronts où tout germe est flétri.
Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri
De la religion qui vivait dans nos pères.

Voilà pourquoi je vais, triste et réfléchissant,
Pourquoi souvent, la nuit, je regarde et j'écoute.
Solitaire, et marchant au hasard sur la route
A l'heure où le passant semble étrange au passant.

Heureux qui peut aimer, et qui dans la nuit noire,
Tout en cherchant la foi, peut rencontrer l'amour !
Il a du moins la lampe en attendant le jour.
Heureux ce cœur ! Aimer, c'est la moitié de croire.

Rue de Seine

Jacques Prévert

Rue de Seine dix heures et demie
le soir
au coin d'une autre rue
un homme titube... un homme jeune
avec un chapeau
un imperméable
une femme le secoue...
elle le secoue
et elle lui parle
et il secoue la tête
son chapeau est tout de travers
et le chapeau de la femme s'apprête à tomber
en arrière
ils sont très pâles tous les deux
l'homme certainement a envie de partir...
de disparaître... de mourir...
mais la femme a une furieuse envie de vivre
et sa voix
sa voix qui chuchote
on ne peut pas ne pas l'entendre
c'est une plainte...
un ordre...
un cri...
tellement avide cette voix...
et triste
et vivante...
un nouveau né malade qui grelotte sur une
tombe
dans un cimetière l'hiver...
le cri d'un être les doigts pris dans la
portière...
une chanson
une phrase
toujours la même
une phrase
répétée...
sans arrêt
sans réponse...
l'homme la regarde ses yeux tournent
il fait des gestes avec les bras

comme un noyé
et la phrase revient
rue de Seine au coin d'une autre rue
la femme continue
sans se lasser...
continue sa question inquiète
plaie impossible à panser
Pierre dis-moi la vérité
Pierre dis-moi la vérité
je veux tout savoir
dis-moi la vérité...
le chapeau de la femme tombe
Pierre je veux tout savoir
dis-moi la vérité...
question stupide et grandiose
Pierre ne sait que répondre
il est perdu
celui qui s'appelle Pierre...
il a un sourire que peut-être il voudrait tendre
et répète
Voyons calme toi tu es folle
mais il ne croit pas si bien dire
mais il ne voit pas
il ne peut pas voir comment
sa bouche d'homme est tordue par son
sourire...
il étouffe
le monde se couche sur lui
et l'étouffe
il est prisonnier
coincé par ses promesses...
on lui demande des comptes...
en face de lui...
une machine à compter
une machine à écrire des lettres d'amour
une machine à souffrir
le saisit...
s'accroche à lui...
Pierre dis-moi la vérité

Jealous Guy

John Lennon

I was dreaming of the past
And my heart was beating fast
I began to lose control
I began to lose control

I didn't mean to hurt you
I'm sorry that I made you cry
Oh no, I didn't want to hurt you
I'm just a jealous guy

I was feeling insecure
You might not love me anymore
I was shivering inside
I was shivering inside

I didn't mean to hurt you
I'm sorry that I made you cry
Oh no, I didn't want to hurt you
I'm just a jealous guy

I didn't mean to hurt you
I'm sorry that I made you cry
Oh no, I didn't want to hurt you
I'm just a jealous guy

I was trying to catch your eyes
Thought that you was trying to hide
I was swallowing my pain
I was swallowing my pain

I didn't mean to hurt you
I'm sorry that I made you cry
Oh no, I didn't want to hurt you
I'm just a jealous guy, watch out
I'm just a jealous guy, look out babe
I'm just a jealous guy

**I'LL SEE BEFORE I DOUBT; WHEN I DOUBT, PROVE;
AND ON THE PROOF, THERE IS NO MORE BUT THIS,
AWAY AT ONCE WITH LOVE OR JEALOUSY**



avant de douter il me faut voir ; quand je doute, je veux des preuves ; et une fois les preuves obtenues, il n'y a plus que ça, c'en est fini et de l'amour et de la jalousie !

~~apprentissages inconscients de l'art lui-même. Au niveau le plus profond, l'essentiel est dans les signes de l'art.~~
 Nous ne les avons pas encore définis. Nous demandons seulement qu'on nous accorde que le problème de Proust est celui des signes en général ; et que les signes constituent différents mondes, signes mondains vides, signes mensongers de l'amour, signes sensibles matériels, enfin signes de l'art essentiels (qui transforment tous les autres).

CHAPITRE II

Signe et vérité

La Recherche du temps perdu, en fait, est une recherche de la vérité. Si elle s'appelle recherche du temps perdu, c'est seulement dans la mesure où la vérité a un rapport essentiel avec le temps. Aussi bien en amour que dans la nature ou dans l'art, il ne s'agit pas de plaisir, mais de vérité (1). Ou plutôt nous n'avons que les plaisirs et les joies qui correspondent à la découverte du vrai. Le jaloux éprouve une petite joie quand il a su déchiffrer un mensonge de l'aimé, tel un interprète qui parvient à traduire un texte compliqué, même si la traduction lui apporte personnellement une nouvelle désagréable et douloureuse (2). Encore faut-il comprendre comment Proust définit sa propre recherche de la vérité, comment il l'oppose à d'autres recherches, scientifiques ou philosophiques.

Qui cherche la vérité ? Et qu'est-ce qu'il veut dire, celui qui dit « je veux la vérité » ? Proust ne croit pas

(1) JF1, I, 442.
 (2) CS2, I, 282.

G. DE LEUVE, PROUST & LES SIGNES

que l'homme, ni même un esprit supposé pur, ait naturellement un désir du vrai, une volonté de vérité. Nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d'une situation concrète, quand nous subissons une sorte de violence qui nous pousse à cette recherche. Qui cherche la vérité ? C'est le jaloux, sous la pression des men songes de l'aimé. Il y a toujours la violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix. La vérité ne se trouve pas par affinité, ni bonne volonté, mais *se trait* à des signes involontaires (1).

Le tort de la philosophie, c'est de presupposer en nous une bonne volonté de penser, un désir, un amour naturel du vrai. Aussi la philosophie n'arrive-t-elle qu'à des vérités abstraites, qui ne compromettent personne et ne bouleversent pas. « Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire » (2). Elles restent gratuites, parce qu'elles sont nées de l'intelligence, qui ne leur confère qu'une possibilité, et non pas d'une rencontre ou d'une violence qui garantirait leur authenticité. Les idées de l'intelligence ne valent que par leur signification explicite, donc conventionnelle. Il y a peu de thèmes sur lesquels Proust insiste autant que celui-ci : la vérité n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, mais le résultat d'une violence dans la pensée. Les significations explicites et conventionnelles ne sont jamais profondes ; seul est profond le sens tel qu'il est enveloppé, tel qu'il est impliqué dans un signe extérieur.

(1) CG1, II, 66.

(2) TR2, III, 880.

A l'idée philosophique de « méthode », Proust oppose la double idée de « contrainte » et de « hasard ». La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser, et à chercher le vrai. Le hasard des rencontres, la pression des contraintes sont les deux thèmes fondamentaux de Proust. Précisément, c'est le signe qui fait l'objet d'une rencontre. C'est lui qui exerce sur nous cette violence. C'est le hasard de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qui est pensé. Fortuit et inévitable, dit Proust. « Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité. Je n'avais pas été chercher les deux pavés de la cour où j'avais buté » (1). Qu'est-ce qu'il veut, celui qui dit « je veux la vérité » ? Il ne la veut que contraint et forcé. Il ne la veut que sous l'empire d'une rencontre, par rapport à tel signe. Ce qu'il veut : interpréter, déchiffrer, traduire, trouver le sens du signe. « Il me fallait donc rendre leur sens aux moindres signes qui m'entouraient, Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc. » (2).

Chercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer, expliquer. Mais cette « explication » se confond avec le développement du signe en lui-même. C'est pourquoi la Recherche est toujours temporelle, et la vérité, toujours vérité du temps. La systématisation finale nous rappelle que le Temps lui-même est pluriel. La grande distinction à cet égard est celle du Temps perdu et du Temps retrouvé : il y a des vérités du temps perdu non moins que des vérités du temps retrouvé. Mais, plus précisément, il convient

(1) TR2, III, 879.

(2) TR2, III, 897.

de distinguer quatre structures du temps, chacune ayant sa vérité. C'est que le temps perdu n'est pas seulement le temps qui passe, altérant les êtres et anéantissant ce qui fut ; c'est aussi le temps qu'on perd (pourquoi faut-il perdre son temps, être mondain, être amoureux, plutôt que de travailler et de faire œuvre d'art ?). Et le temps retrouvé, c'est d'abord un temps qu'on retrouve au sein du temps perdu, et qui nous donne une image de l'éternité ; mais c'est aussi un temps originel absolu, véritable éternité qui s'affirme dans l'art. Chaque espèce de signes a une ligne de temps privilégié qui lui correspond. Mais le pluralisme est là, qui multiplie les combinaisons. Chaque espèce de signes participe inégalement de plusieurs lignes de temps ; une même ligne mélange inégalement plusieurs espèces de signes.

Il y a des signes qui nous forcent à penser le temps perdu, c'est-à-dire le passage du temps, l'anéantissement de ce qui fut, l'altération des êtres. C'est une révélation de revoir des gens qui nous furent familiers, parce que leur visage, n'étant plus pour nous une habitude, porte à l'état pur les signes et les effets du temps, qui en a modifié tel trait, allongé, amolli ou écrasé tel autre. Le Temps, pour devenir visible, « cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique » (1). Toute une galerie de têtes apparaît à la fin de la Recherche, dans les salons de Guermantes. Mais si nous avions eu l'apprentissage néces-

(1) TR₂, III, 924.

saire, nous aurions su dès le début que les signes mondains, en vertu de leur vacuité, trahissaient quelque chose de précaire, ou bien se figeaient déjà, s'immobilisaient pour cacher leur altération. Car la mondanité, à chaque instant, est altération, changement. « Les modes changent, étant nées elles-mêmes du besoin de changement » (1). A la fin de la Recherche, Proust montre comment l'affaire Dreyfus, puis la guerre, mais surtout le Temps en personne, ont profondément modifié la société. Loin d'en conclure à la fin d'un « monde », il comprend que le monde qu'il avait connu et aimé était déjà lui-même altération, changement, signe et effet d'un Temps perdu (même les Guermantes n'ont d'autre permanence que celle de leur nom). Proust ne conçoit pas du tout le changement comme une durée bergsonienne, mais comme une défection, comme une course au tombeau.

A plus forte raison, les signes de l'amour devançant en quelque sorte leur altération et leur anéantissement. Ce sont les signes de l'amour qui impliquent le temps perdu à l'état le plus pur. Le vieillissement des hommes de salon n'est rien, comparé à l'incroyable et génial vieillissement de Charlus. Mais là encore, le vieillissement de Charlus n'est qu'une redistribution de ses âmes multiples, qui étaient déjà présentes dans un coup d'œil ou dans un éclat de voix de Charlus plus jeune. Si les signes de l'amour et de la jalousie portent leur propre altération, c'est pour une raison simple : l'amour ne cesse pas de préparer sa propre disparition, de mimer sa rupture. Il en est

(1) JF₁, I, 433.

de l'amour comme de la mort, quand nous imaginons que nous serons encore assez vivants pour voir la tête que feront ceux qui nous auront perdu. De même nous imaginons que nous serons encore assez amoureux pour jouir des regrets de celui que nous aurons cessé d'aimer. Il est bien vrai que nous répétions nos amours passées ; mais il est vrai aussi que notre amour actuel, dans toute sa vivacité, « répète » le moment de la rupture ou anticipe sa propre fin. Tel est le sens de ce qu'on appelle une scène de jalousie. Cette répétition tournée vers le futur, cette répétition de l'issue, on la retrouve dans l'amour de Swann pour Odette, dans l'amour pour Gilberte ou pour Albertine. De Saint-Loup, Proust dit : « Il souffrait d'avance, sans en oublier une, toutes les douleurs d'une rupture qu'à d'autres moments il croyait pouvoir éviter » (1).

~~Il est plus étonnant que les signes sensibles, malgré leur plénitude, puissent être eux-mêmes des signes d'altération et de disparition. Pourtant Proust cite un cas, la bottine et le souvenir de la grand-mère, qui n'a pas de différence en principe avec la madeleine ou les pavés, mais qui nous fait sentir une disparition douloureuse et forme le signe d'un Temps perdu pour toujours, au lieu de nous donner la plénitude du Temps qu'on retrouve (2). Penché sur sa bottine, il sent quelque chose de divin ; mais des larmes ruissellent de ses yeux, la mémoire involontaire qui apporte le souvenir déchirant de sa grand-mère morte. « Ce n'était qu'à l'instant — plus d'une~~

(1) CG1, II, 122.
(2) SG1, II, 755-760.

~~amné après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments — que je venais d'apprendre qu'elle était morte... que je l'avais perdue pour toujours. » Pourquoi le souvenir involontaire, au lieu d'une image de l'éternité, nous apporte-t-il le sentiment aigu de la mort ? Il ne suffit pas d'invoquer le caractère particulier de l'exemple où resurgit un être aimé ; ni la culpabilité que le héros ressent par rapport à sa grand-mère. C'est dans le signe sensible lui-même qu'il faut trouver une ambivalence capable d'expliquer qu'il tourne parfois en douleur, au lieu de se prolonger en joie.~~

~~La bottine, aussi bien que la madeleine, fait intervenir la mémoire involontaire : une sensation ancienne tente de se superposer, de s'accoupler à la sensation actuelle, et l'étend sur plusieurs époques à la fois. Mais il suffit que la sensation actuelle oppose à l'ancienne sa « matérialité », pour que la joie de cette superposition laisse place à un sentiment de fuite, de perte irréparable, où l'ancienne sensation se trouve repoussée dans la profondeur du temps perdu. Ainsi, que le héros s'estime coupable, donne seulement à la sensation actuelle le pouvoir de se soustraire à l'embrassement de l'ancienne. Il commence par éprouver la même félicité que dans le cas de la madeleine, mais tout de suite le bonheur fait place à la certitude de la mort et du néant. Il y a là une ambivalence, qui reste toujours une possibilité de la Mémoire dans tous les signes où elle intervient (d'où l'infériorité de ces signes). C'est que la Mémoire elle-même implique « la contradiction si étrange de la survivance et du néant », « la douloureuse synthèse de la~~

HAMLET

OU LA SURVEILLANCE GÉNÉRALISÉE

Hamlet sera à jamais la pièce de tous les possibles, la vraie "œuvre ouverte", dans le sens ancien formulé par Umberto Eco dans son livre éponyme, mais ici l'ouverture n'a rien d'un programme, elle s'inscrit dans la matière même du texte en multipliant les hypothèses d'interprétation, sans pour autant faire le sacrifice de l'histoire et de tout ce qu'elle entraîne comme déterminismes. Elle s'impose comme donnée à respecter et, en même temps, laisse le champ libre aux lectures, permet des interprétations et admet des choix.

Hamlet, plus que toute autre pièce, peut être lue dans la perspective de la surveillance, sans pour autant s'y réduire. Déjà Jan Kott en avait eu l'intuition lorsqu'en parlant d'*Hamlet* il constatait que "le mot qui résonne le plus sur la scène c'est surveiller" (Kott, p. 56).

Dès le début, la surveillance s'impose : "Qui va là ?" – interrogation inquiète du garde censé exercer la surveillance sur les bords, surveillance à l'égard de l'extérieur d'où l'on craint l'infiltration des ennemis ou les attaques-surprises. Sur les remparts d'Elseneur, on guette et, en même temps, on délimite un dehors menaçant, et d'emblée les remplaçants demandent à leurs collègues si la nuit "a été tranquille" ? Les surprises sont possibles et les soldats le savent. *Hamlet* débute dans un univers de clôture qui se protège en surveillant, exerce guerrier battu en brèche par l'apparition du fantôme face auquel les gardes se

G. BANU, LA SCÈNE SURVEILLÉE

trouvent désorientés car ils s'affrontent non pas à des combattants, mais à des revenants. Rupture du contrat de sécurité qu'ils étaient censés assurer car la surveillance militaire qui est la leur ne peut interdire pareille pénétration. Mais bien qu'ils s'accordent pour reconnaître qu'il s'agit d'une information recueillie dans l'exercice de leur service d'Etat, les gardes doutent du pouvoir en place dont ils sont les employés et appellent Horatio au secours. D'entrée, Shakespeare avance une observation politique décisive : l'efficacité de la surveillance dépend de la fidélité des agents. Ce sont eux qui garantissent l'exactitude des renseignements et appliquent les conseils de sécurité. Sans cela le pouvoir lui-même est piégé. Ici, face à une énigme imprévue, les surveillants perplexes l'interprètent comme signe qui met en doute le pouvoir et les rend circonspects, voire même insoumis car ils savent que la surveillance qui était la leur a débouché sur de l'inconnu, qu'ils ont été les témoins d'une infiltration adverse autre que celle qui était prévue, que la garde correctement effectuée a révélé une telle énigme qu'ils se sentent dégagés du devoir de loyauté. Ainsi, la pièce débute par un renversement des alliances à la suite des découvertes effectuées dans l'exercice de la surveillance. C'est la nature même des révélations intervenues qui retourne les soldats inquiets et les fait basculer de l'autre côté. Le pouvoir qui les a chargés de surveiller se trouve donc désinformé. Les renseignements ne lui sont pas communiqués et, faute d'en disposer, Claudius ne pourra pas interpréter le trouble d'Hamlet qu'il perçoit sans parvenir à en trouver les raisons. Et cela parce que les surveillants sur les remparts n'ont pas alerté le roi, mais le prince et ses alliés. S'ils l'ont fait, expliquent-ils, c'est parce qu'ils se sont trouvés en possession de renseignements d'une nature autre que ceux attendus par le nouveau maître. C'est parce qu'ils étaient là pour guetter les soldats de Fortinbras,

se dresser contre un dehors vengeur et non pas contre un fantôme de l'intérieur qu'ils changent de camp et procèdent à cette rupture de contrat. Ils ne sont pas des Judas, personne ne les a achetés, ils ont eux-mêmes interprété l'inédit de la situation et ont procédé à un retournement d'alliances.

A cette surveillance de l'extérieur s'ajoutent les pratiques de la surveillance de l'intérieur, surveillance intégrée, surveillance au quotidien et c'est d'ailleurs ce que laisse entendre Hamlet lorsqu'il clame son diagnostic : "Le Danemark est une prison." D'ailleurs à qui s'adresse-t-il ? A Rosenkrantz et Guildenstern, comme s'il avait reconnu la mission de surveillance qui leur est dévolue par Claudius. Hamlet le sait : le régime pénitentiaire implique la surveillance personnalisée, surveillance des mots et des actes. Le roi y soumet le prince dont l'état le préoccupe. Cette mission il l'assigne aux deux amis de longue date conviés à la cour "afin de recueillir, / Quand l'occasion vous permettra de le glaner, / Si un mal inconnu de nous l'afflige / Auquel, révélé, nous pourrions porter remède" (*Hamlet*, p. 65). Parce que non renseigné par ses gardes, il élabore une stratégie particulière afin de déceler ce qui lui semble être les motifs dissimulés du comportement d'Hamlet. "La folie, chez un prince, il faut la surveiller", dit-il en formulant presque une règle de conduite d'Etat et il enjoint aux deux agents de saisir, "au fil des conversations" (p. 89), ces détails qu'aujourd'hui les micros enregistrent ou que les caméras captent. Claudius invite à faire attention, justement, à tous ces écarts de conduite ou de discours qui échappent à la maîtrise de soi et qui, ensuite, permettent l'interprétation et la percée du secret recherché. Pour cela il faut constamment espionner, épier – coutumes politiques que Polonius, passé maître, érige en principes de formation et règles de prévention. Tout un programme de comportement se formule dans les préceptes que

le Premier ministre livre explicitement à son fils, Laertes : "Donne à tous ton oreille, mais à très peu ta voix / Prends l'avis de chacun, mais réserve ton jugement" (p. 42). Ecouter, dissimuler, voilà l'éducation politique dispensée dans le pays de la surveillance : "Ne donne pas de langue à tes pensées" et, pour rendre des services, "veille sur les Danois de Paris", dit Polonius comme un patron des services secrets qui prépare son agent pour une mission à l'étranger. Et la pédagogie formulée avec un tel cynisme par Polonius semblait parfaitement convenir aux pays de l'Est où, chaque fois, ces répliques étaient saluées par les réactions vives du public qui reconnaissait sa propre expérience de surveillance au quotidien. Mais tout se recoupe chez Shakespeare, car Hamlet n'a rien d'un innocent et il a dû entendre les mêmes conseils : l'éducation d'un prince respecte les normes de son statut. Parce que ainsi formé, lui aussi, il sait reconnaître les stratégies et déjouer les pièges. Et ne formule-t-il pas d'emblée ses soupçons à l'égard de Rosenkrantz et Guildenstern en annonçant ainsi l'échec de leur mission : "Ne vous a-t-on pas appelés ?" interroge-t-il. Parce que le Danemark est "une prison", la surveillance qui s'y exerce engendre de l'autodéfense afin de la neutraliser. Ici, Hamlet le sait, il n'y a pas de place pour la confiance... la méfiance, c'est l'antidote de la surveillance ! Mais Shakespeare le dit, bien que généralisée. La surveillance ne corrompt pourtant pas tout, il y a des êtres qui lui résistent. Et Horatio seul les représente car les autres amis, Rosenkrantz et Guildenstern, se sont laissés happer par cette pratique du pouvoir. Il y a un tri qui s'opère et Hamlet sait distinguer les alliés des indicateurs. Du *Prince* de Machiavel il a retenu la leçon et il l'applique avec discernement : là où le but excuse les moyens il faut d'abord débusquer les traîtres. Hamlet commence par désamorcer la surveillance du roi et ainsi il engage le combat afin de préserver son secret auquel Polonius se

fait fort d'accéder. "... je trouverai / Où se cache la vérité, même si elle était cachée / Au centre de la Terre" (p. 71). Optimisme de flic !

Lorsque la surveillance disséminée, surveillance de proximité et quotidienne, échoue, il faut l'intensifier et envisager des solutions nouvelles. Face à la crise déclenchée par le manque de résultats et à l'irritation du roi, Polonius propose la mise en place d'un dispositif de surveillance. Et, pour le prince, l'appât sera Ophélie "lâchée" sur lui par son père qui, avec Claudius, se dissimulera "derrière une tenture" afin "d'observer la rencontre". Les conditions de la surveillance seront acquises, explique, avec conviction, le roi à Gertrude : "Nous allons nous placer, voyant sans être vus / De façon à juger librement de la rencontre" (p. 91) tandis que Polonius se "postera [...] à portée de tout leur entretien". Ils espèrent ainsi percer l'amour du prince qui, selon Polonius, serait à l'origine de son désarroi, mais la stratégie échouera et les surveillants ne parviendront pas à résoudre l'énigme. Non seulement parce qu'ils se trompent d'interprétation, mais aussi, certaines mises en scène le montrent, parce que Hamlet a surpris le dispositif et il s'emploie avec délices à le désamorcer. Surveillance déjouée... Ici la pièce laisse une entière liberté et elle permet tout aussi bien de faire découvrir d'emblée à Hamlet la stratégie adoptée ou de la saisir pendant le déroulement de la scène.

La surveillance surprise est une surveillance défective ! Cette fois-ci elle le sera non seulement en raison du dispositif désamorcé mais surtout de l'erreur d'analyse : quand il n'y a rien à voir, la surveillance, elle non plus, ne donne rien à voir.

Shakespeare, dans *Hamlet*, adopte une de ces pratiques propres à l'écriture baroque et introduit, en regard, au cœur même de l'œuvre, l'autre dispositif de surveillance mis en place cette fois-ci par le prince, lui aussi initié aux ruses du pouvoir. La symétrie est flagrante car, à son tour, il souhaite parvenir au secret du roi afin de confirmer les

dières du fantôme. Surveiller c'est dévoiler. Dans les deux cas il ne s'agit pas d'une surveillance de prévention, mais d'une autre, de découverte. Chacune des parties adverses, pour agir, souhaite parvenir au centre caché de l'autre. Et ils empruntent les mêmes stratégies, mais elles rencontrent des fortunes contraires : là où l'une échoue, l'autre réussit. Ce qui frappe, c'est le recours au même type de "piège" qui confirme la généralisation de la surveillance à Elsenear : espionner, voilà la règle du jeu.

Hamlet tend une "souricière" afin de saisir "la conscience du roi". Il s'inspire, dit-il, d'un savoir ancien selon lequel les meurtriers se dévoilent lorsqu'ils se voient confrontés à leur acte, mais pour cela il ne s'agit pas de reprendre seulement un texte ancien, il faut y ajouter aussi quelques vers qui surenchérissent sur les détails de la forfaiture de Claudius. Hamlet "adapte" la pièce à la réalité d'Elseneur car il sait que le théâtre, pour éveiller les consciences, a besoin de ces "lézards", selon le terme employé dans les anciens pays de l'Est, ces références directes à l'actualité. Pour que la représentation agisse, il faut que le metteur en scène qu'est le prince interviene, la dirige, en quelque sorte l'instrumentalise au nom de ses visées. Il serait intéressant de voir une représentation qui nous montre Hamlet écrivant ses rajouts... car comme André Green en a eu l'intuition la pantomime ne fonctionne pas faute de mots, le texte agit grâce aussi aux vers inédits introduits par le prince et appris à la hâte par le premier acteur. Shakespeare annonce ici les procédés futurs de l'allusion politique et ses effets : l'efficacité s'obtient au terme d'un bricolage et d'une manipulation. "La souricière" marche aussi parce que Hamlet l'a préparée.

Shakespeare procède à une symétrie inversée entre les postures des surveillants et le type de vigilance adoptée. Polonius se dissimule derrière une "tenture" et privilégie l'ouïe, tandis qu'Hamlet

invite Horatio à rester visible et à regarder : "de toute la concentration de ton âme / Observe mon oncle" (p. 101) car le prince, comme des stratégies modernes, imagine une solution "masquante" : "faire le niais" pour tromper les adversaires déjà sur leurs gardes. Et si dans la scène précédente, avec Ophélie comme appât, il y avait une véritable récurrence de l'oreille comme organe de surveillance, cette fois-ci on privilégie l'œil et ses ressources.

D'ailleurs tout ne s'achève-t-il pas sur le constat d'Hamlet : "Tu as vu ?" Ainsi Shakespeare fait-il intervenir les deux organes de la surveillance comme s'il souhaitait en faire l'inventaire.

La surveillance mise en scène par Polonius n'a guère produit de résultats parce que la visée était erronée et s'appuyait sur des hypothèses fausses, tandis que "la souricière" permet d'arracher le secret et d'engager le mouvement de l'acte car elle atteste les informations fournies par le fantôme, informations qui d'ailleurs ont servi à la mise en place du scénario. Les résultats d'un dispositif de surveillance sont fonction, suggère le texte, de la pertinence des renseignements préliminaires. Ils servent d'assise et conduisent à l'insuccès ou, au contraire, à la réussite du "piège", mot qui revient également dans la bouche de Polonius et d'Hamlet. La surveillance ne produit pas une vérité d'elle-même, les êtres sont trop habiles à Elsenear. Ils ne se découvrent pas malgré les espions qui glanent des informations, il faut un dispositif, des trucs secrets, des interventions d'écriture... parce que le pays est "une prison", la surveillance généralisée a suscité des réactions de défense et, pour réussir, il faut déployer des trésors d'inventivité. Et dans cette affaire, le théâtre joue un rôle décisif. Hamlet sait s'en servir et les acteurs l'écoutent. Si Polonius les méprise, Hamlet les aime et ils le lui rendent bien : pour que les agents impliqués dans un dispositif de surveillance œuvrent à sa réussite il faut qu'ils soient impliqués affectivement, qu'ils soient dévoués et

LE THÉÂTRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Mercredi 5 mars

Atelier de transmission :

Atelier animé par Maxime Roger, avec cinq participants. Après deux échauffements à la fois sportifs, rythmiques et de concentration, c'est l'heure de petites improvisations (lutins voleurs de voix, petits pois rouges, construction d'une piste d'atterrissage et autres petites folies). Ensuite c'est la fin de la première scène de l'acte II qui est exploitée : « l'entretien » entre Iago et Rodrigo. A travers un travail sur la diction du texte à la lecture, par le simple fait de dire les phrases d'une traite (ce qui n'est finalement pas toujours chose facile), comme une flèche qui se lance et qui trouve son but au point affirmé, c'est le rapport même de Iago à la parole qui a été éprouvé. En dictateur du mot, Iago ne laisse aucune fenêtre ouverte à Rodrigo et monopolise à la fois parole et pensée. C'est enfin dans l'espace qu'a été expérimenté ce bout de scène, en plaçant les deux personnages loin l'un de l'autre, près, ou même dans la trappe.

Répétition :

Aujourd'hui, c'est le premier contact avec l'acte III d'*Othello*. La répétition s'est alors essentiellement concentrée sur les premières lectures du texte à haute voix, à chaque acteur son personnage, chose nécessaire pour le déblayer et se l'approprier dans un premier temps.

A la lecture du texte, c'est alors les différents rapports entre les différents personnages qui ont été pensés et qui ont fait surface grâce à cette mise en voix. Iago apparaît en effet dans cet acte comme un « homme honnête » auprès des autres personnages, en contraste avec tout ce que sait le spectateur sur sa fourberie après les deux premiers. Aussi, un Othello qui joue volontairement « mal » est essayé, lors de ses répliques qui seraient à priori des plus dramatiques et tragiques... Avant d'entrer dans une colère à lancer des chaises...

Représentation : 39 spectateurs

Chronique du hall :

Les spectateurs arrivent dès 19h10, puis petit à petit jusqu'à 20h. « C'est bien l'acte II ce soir ? » demande une spectatrice un peu inquiète. Elle est rassurée. Une autre demande un journal, la pile sur le comptoir lui est indiquée. « Combien je vous dois ? » Mais il est gratuit chère madame ! Elle est étonnée, et une autre ajoute « Et au prix des places de spectacle, elles le sont presque aussi... ». Enfin, une autre demande si elle peut consulter celui du lendemain du soir où elle avait assisté à la représentation, voulant lire le « hier ». Elle se reconnaîtra peut-être dans le hier d'aujourd'hui ?

Chronique de la représentation :

Deuxième représentation de l'acte II. Le texte et les mouvements semblent plus fluides après les petites hésitations de la première. Il n'y a pas de changements particuliers au niveau de la mise en scène ou de l'interprétation par rapport à la première, mais les acteurs ont l'air plus sûr de leur personnage. Ce soir la cloche est une tasse et elle est portée jusqu'à la scène par le gentilhomme joué par Maxime Roger, et Montano agrippe le pied d'une jeune spectatrice pour sortir de la trappe l'entraînant légèrement dans sa chute.

Chronique du public :

Beaucoup de jeunes aujourd'hui. Les applaudissements sont un peu plus fervents que la veille, de manière générale le public a eu l'air d'apprécier la représentation (sauf peut-être un jeune homme qui a dû trouver le temps un peu long et s'est endormi dès le début de la pièce). Ce soir, Desdémone a particulièrement attiré les rires du public.

Ersi Spiliopoulos



**TO BE ONE IN DOUBT IS ONCE TO BE
RESOLVED**

avoir douté une fois, c'est être une fois pour toutes résolu.

