

THEATRES POLITIQUES
D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

AVEC MURIEL PLANH



THEATRE PERMANENT

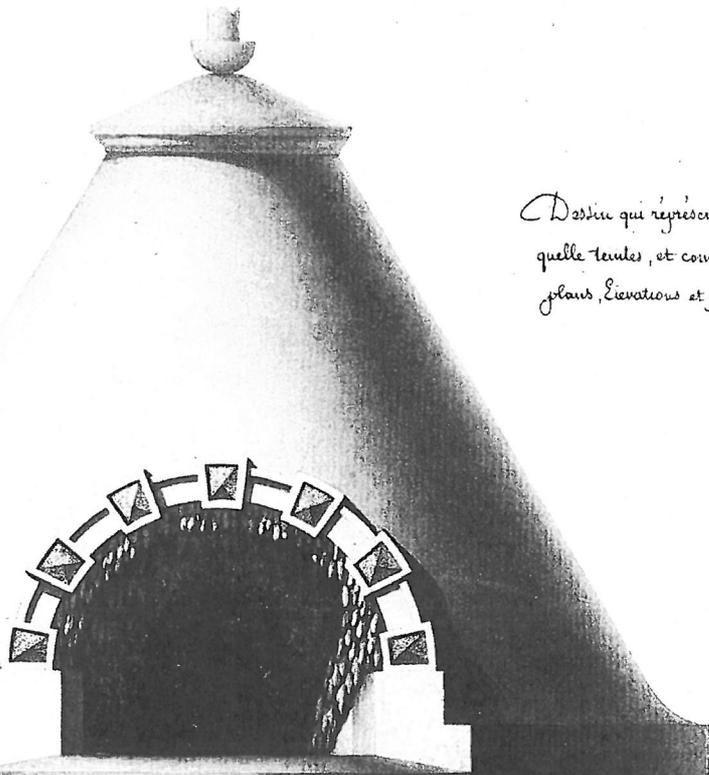
JOURNAL

7 MARS 2014
n° 108

L'entrée de la Glacière, côté
ou Septentrion.

Fig. 150

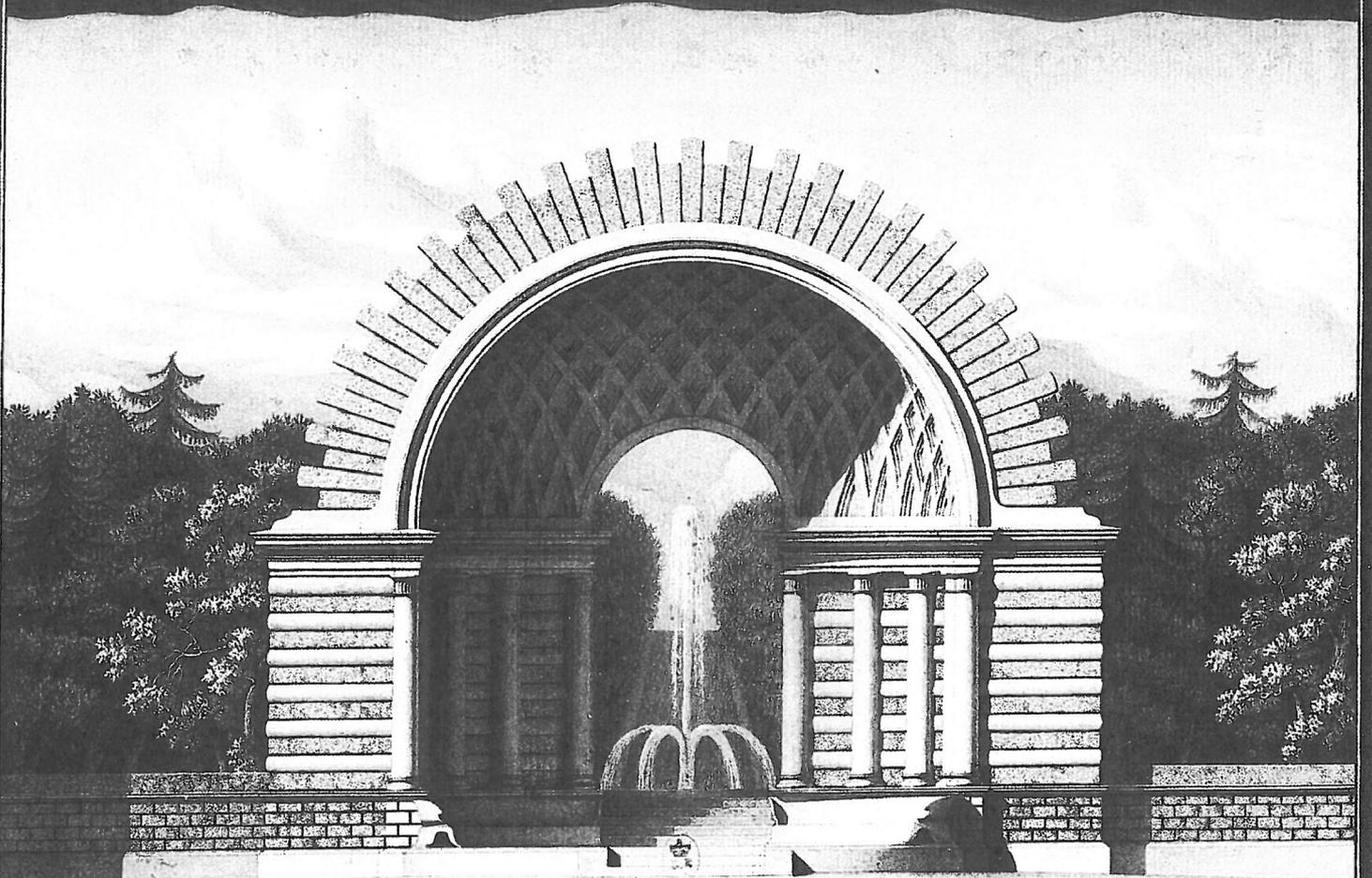
Dessin qui représente avec des figures, par
quelle tenue, et comment on doit lever les
plans, Elevations et profils des corps opaques.



N^o 1^{er} Au-dessus de la terre on voit seulement en bas comme un entonnoir et
parce d'un petit puits et l'ouverture de la glacière.

Couvert de Malacites

Le Ciel.



Le quai en arden.

Le rond-point.

Le paysage.

Fig. 151.

Nymphée des Hamadryades et des Naxos, (No.)

N^o 1^{er} Quand on voulu exécuter le plan du jardin, y planter
tous les arbres à distance égale, on fit des fossés larges de 2 pi
ou plus où les arbrisseaux y furent enfoncés, à la profondeur de 2 pi.

La vie des autres

Vendredi dernier, je décide de partir en exploration du côté de nos voisins les plus proches, dans l'immeuble d'à côté, celui qui fait face à l'entrée du théâtre. Grâce au cabinet médical logeant au premier étage qui m'ouvre les deux portes électriques successives, j'entre dans un hall luxueux, d'une lumière jaune un peu tamisée, avec à ma droite la maquette en miniature de l'immeuble, sous vitre et posée sur un socle blanc, et en face de moi une vitrine où se trouve la statue fabrication antique d'un visage, ainsi qu'une lampe à huile, également made in antiquity. Je sonne aux portes des appartements, étage par étage, en démarrant par le quatrième et dernier étage pour revenir peu à peu sur mes pas. De nombreuses portes restent fermées, mais parfois il me semble entendre derrière la cloison le bruit de pas s'approchant du judas, un temps de silence entre le corps dedans face à celui dehors, et puis je pars devant la porte qui refuse de s'ouvrir, devant l'œil qui peut-être m'a toisé quelques secondes en attendant de me voir partir.

Il n'y a quasiment que des personnes très âgées dans cet immeuble, ils ne vont pas au théâtre, m'a dit le couple du quatrième étage. Eux, ils sont venus, avant, ce sont des gens cultivés qui fréquentent les lieux de culture. Derrière la porte, j'entrevois des tableaux, un appartement bien rangé. Lors de notre discussion, ils me répètent à plusieurs reprises qu'ils sont désolés de me dire ce qu'ils ont à me dire sur le théâtre, qu'ils sont désolés de devoir m'avouer leur jugement : le théâtre du Point du Jour n'est pas un lieu fréquentable. Ils auraient aimé pouvoir venir en charentaises, comme ils disent, comme des pensionnaires allant de leur chambre au réfectoire depuis leur quatrième étage apprécier un lieu de culture qui se trouve à leur porte, mais le lieu, mais la ville semblent les avoir trahis. Ils ont pourtant averti la mairie que les tags sur les frontons du théâtre incitaient les jeunes à taguer l'ensemble du quartier, mais ils déplorent de n'être pas écoutés, eux qui chaque jour sont acculés à passer devant ces banderoles qu'ils ne supportent pas, cette saleté affichée, ces murs qui n'ont pas été repeints depuis trop longtemps. Ils me disent que le lieu aurait dû accueillir une variété de spectacle, des concerts, des comédies, des choses classiques ou contemporaines, mais que l'homogénéité de la programmation pour un théâtre auquel ils n'adhèrent pas les attriste. La femme m'avoue, oui m'avoue énonce-t-elle elle-même, qu'ils avaient espéré que le lieu devienne un cinéma. Ils comparent le Théâtre Permanent aux œuvres d'art contemporaines qu'ils ne supportent pas, à ces artistes qui ne pensent qu'à eux-mêmes, qui exposent leur ego sans souci du public. Pourtant, à leurs yeux il ne s'agit pas dans ce lieu d'Art, de spectacle, mais d'une forme de populisme de la part de ces intermittents qui déjà manifestent sur leur statut avant même que le gouvernement n'ait pu faire de propositions de réformes. Ils me font entendre que le théâtre est un lieu de débauche, peut-être les gens dorment dedans, ils occupent les lieux comme on occuperait un squat, ils sont sans-gêne et dégradent l'image du quartier.

Ils me font entendre que le théâtre se place au-dessous de leurs attentes culturelles, au-dessous de leur connaissance du Beau – et ils ont fréquenté des théâtres, des cinémas et des lieux de concerts – mais ce théâtre-là ignore le Beau, ce qu'ils appellent eux-même l'Esthétique, et salit la culture, salit ce que la culture devrait être à leurs yeux. C'est comme le free jazz me dit l'homme qui est musicien, nous avons compris un jour qu'il fallait arrêter de jouer pour soi, pour sa propre jouissance, que ce n'est pas ça, l'Art. Ils affichent une connaissance des lieux culturels, leur fils d'ailleurs étant enfant avait joué dans *Athalie* mis en scène par Planchon, ils fréquentaient le TNP de Planchon, mais les choses ne sont plus ce qu'elles étaient, et plusieurs fois ils me répètent que c'est un théâtre pour les jeunes, qui plaît aux jeunes, à ces jeunes qui viennent y « traîner » toute la journée.

En nous quittant, ils semblent heureux d'avoir éclairé ma caverne, désolés aussi d'avoir dû m'apporter la vérité qui blesse et qui détruit les utopies des naïfs.

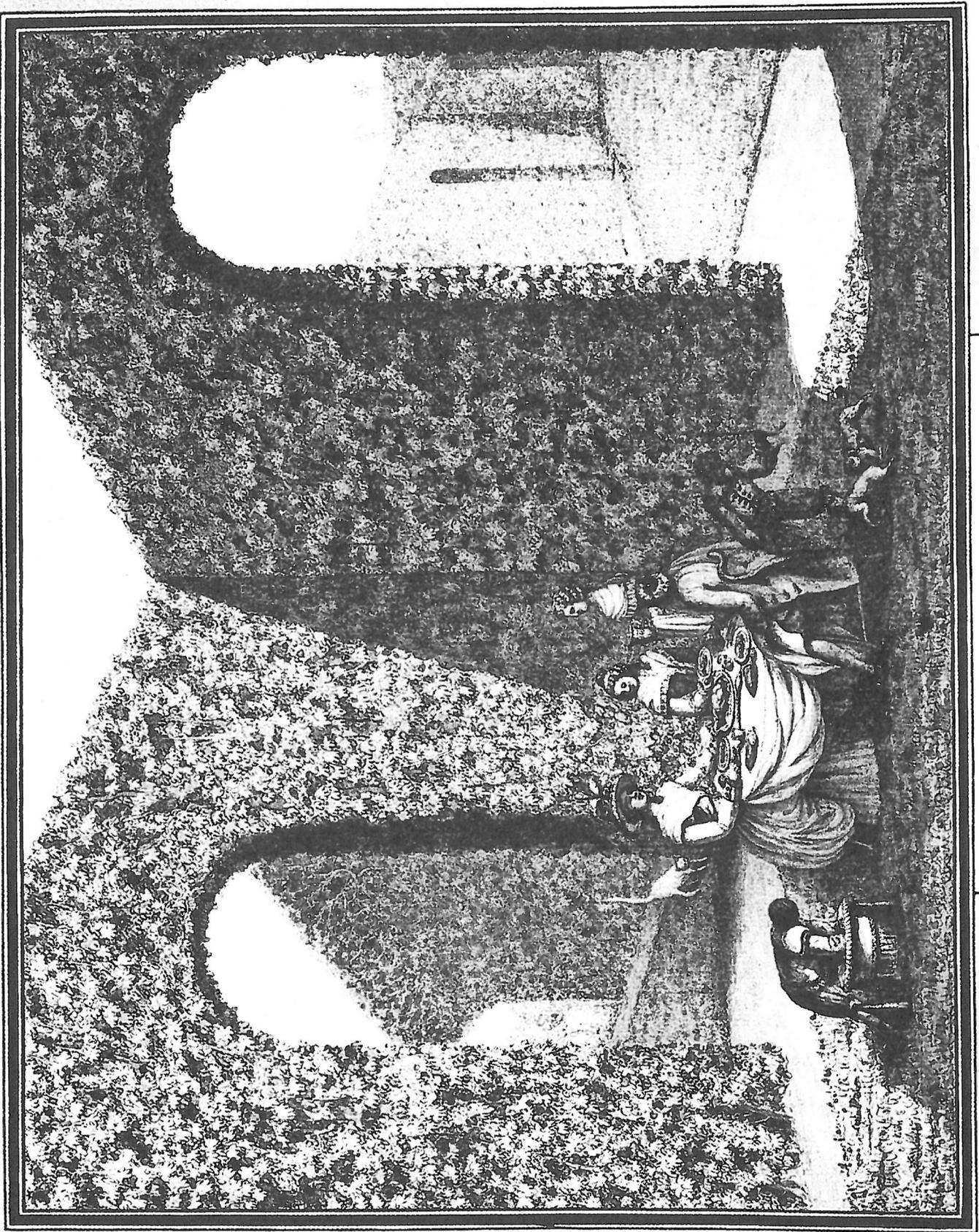
Et je reprends mes sonnettes au long des couloirs de l'immeuble. Un couple m'ouvre, une deuxième fois, habitants du premier étage. Très vite, ils m'invitent à entrer pour que je puisse

admirer la vue qu'ils ont du théâtre ; ils sont juste en face, et pendant l'été dernier parfois ils ont pu assister de loin à des représentations d'*Antigone* sur le parking. Eux non plus ne fréquentent pas le théâtre, la femme me dit « ce n'est pas pour nous, nous on ne comprend pas, vous imaginez, *Othello*, non ce n'est pas pour nous ». Ils sont les ouvriers de l'immeuble, elle me dit, elle était avant sa retraite infirmière, mais les infirmières, à son époque, vous, savez, étaient un peu considérées comme des péripatéticiennes. Alors on peut dire ouvriers. Elle est déjà venue pourtant, il y a très longtemps, emmener ses patients du service de gériatrie, voir des spectacles drôles ou un concert. Quelque fois seulement, mais l'odeur l'étouffait, peut-être depuis y a-t-il eu des travaux mais c'était l'odeur de fibres qui dérangeait me dit-elle. Et puis, aujourd'hui, les gens arrivent de plus en plus vieux dans les maisons de retraite, alors ces sorties sont finies, les gens entrent en maison à un stade où ils ne sont plus en état de sortir, ils entrent pour ne plus sortir. Ils me parlent du chat de la voisine qui s'est perdu, de la vieille femme dans le couloir qui cherchait les toilettes du cabinet médical, ils me parlent de ce théâtre-là qui les enchante chaque jour, ils n'ont pas besoin d'aller au théâtre car ils ont ce théâtre-là, tous les jours, dont il faudrait écrire les sketches, ce théâtre du chat perdu de la plainte à la police des emmerdeurs de l'immeuble des événements extraordinaires de l'ordinaire. Les banderoles, c'est très bien, il n'y a que les emmerdeurs que ça emmerde me disent-ils. Ils me parlent de l'histoire de l'immeuble, construit il y a quatorze ans, habité seulement par des propriétaires à l'exception de deux appartements, aujourd'hui ce sont les locataires qui sont les plus sympathiques. Ils semblent cernés par un environnement social hostile, ils pointent les bourgeois du doigt et les bourgeois leur donnent du grain à moudre dans leur petit théâtre de la vie, dont le théâtre face à leur balcon n'est qu'un élément au même titre que le chat.

Ils me font entendre qu'ils sont en-dessous, trop en-dessous pour pouvoir venir, pour pouvoir comprendre. Alors ils soutiennent, parce qu'ils admirent les gens de culture, parce que ce qu'ils ne comprennent pas, ils sentent et veulent croire que leur catégorie sociale inférieure les empêche de le comprendre, ce qui est trop intelligent pour eux, parce que la culture est au-dessus d'eux.

Ils m'ont parlé de Mme G. qui venait autrefois au théâtre et a cessé de venir, de Mme L., écrivaine, qui probablement appréciait le théâtre permanent, ils m'ont parlé d'autres voisins encore, des familles en vacances de ski, des professeurs de français qui sont partis mais qui allaient au théâtre souvent avec leurs amis, de ceux qui n'ouvriront pas la porte et des vieux qui ne sortent plus. Je les imagine toutes ces portes que je n'ai pas ouvertes comme un puzzle dont il manque la plupart des pièces. En sortant, je pense à cet au-dessus du quatrième étage, à cet en-dessous du premier étage, à ce théâtre du Point du Jour qui reflète comme une paroi sans intériorité les paroles de gens, comme un écho qui donne à voir l'identification à une catégorie sociale, l'identification à une classe par l'imaginaire du dehors renvoyé en écho. Cette image qui s'impose devant leurs yeux et me donne à entrevoir un rapport à la culture, un rapport à eux-mêmes, leur perception d'eux-mêmes. En voulant aller dehors, j'ai rencontré un autre dedans qui se donne intime par questionnement sur le dehors, sur un dehors culturel. Je pense à Bourdieu dans *La Sociologie est un sport de combat* que je regardais hier, à ses mots sur le patrimoine culturel, comme premier élément constitutif d'une identification à une classe, devant le patrimoine économique, social, ethnique.

À la terrasse du Narval qui nous sert occasionnellement de table d'écriture au Journal, le soleil tape et annonce déjà l'été. À côté de moi, une femme seule marmonne, elle parle de procès, elle parle de soucis, elle se tait quelques instants, elle dit *il faut que je prenne la lumière*, elle part avec son cadis à course dans la lumière.



Le Gouté.

Ces lieux où l'on passe

« Sois surtout présent lorsque tu n'es pas là. »
Fernand Deligny

Il avait appelé ça les « Fleurs d'attente », j'y ai souvent pensé depuis à ces petits paquets de lignes qui s'enroulent sur elles, cette insistance dans la carte qui dit que là l'enfant a rôdé qu'il a tourné sur lui-même, qu'il a fait point et cercle autour d'un lieu, qu'il l'a fait à un endroit vide, sans importance, mais qu'ici il aura tourné, la fleur d'attente donc, comme insistance à être, comme un point à l'endroit où ça insiste dans l'errance et ça fait une fleur noire sur la carte.

Quand il arrive à Monoblet en 1967 avec une poignée d'enfants autistes et d'amis, défroqués tout comme lui de l'institution sociale et de la psychanalyse institutionnelle, Fernand Deligny arpente déjà les dehors du langage depuis de nombreuses années. Toute sa vie, une entreprise de décrassage de ce dont on hérite, de ce qui s'impose, de ce qui fait évidence et vous pousse à construire un moi fait pour la vente par correspondance. Il fait de l'échec un principe d'apprentissage : études de philosophie – abandonnées ; études de psychologie – abandonnées ; khâgne Saint Cyr – abandonnée ; profession d'instituteur – abandonnée ; comme celle d'éducateur spécialisée, comme celle de responsable d'établissement – partout il abandonne – il s'abandonne – il déconstruit, il démaille, il tente – il apprend dans la résistance, il fait résistance au-dedans, il fabrique des contreforts, il va regarder le monde du côté des gamins et des mutiques, du côté des délinquants, du côté des graines errantes et vagabondes, du côté des autistes, des schizophrènes, des débiles profonds – les fous, les ratés, les tremblants, les fauchés, les crapuleux, ceux que le langage a déserté, ceux n'y arrivent pas ou si peu, ceux qui sont en résidence dans l'erreur et le silence, ceux qui habitent les couloirs, ceux qui sont des gares de triage, ceux qui font forteresse, ceux qui ont disparu dans un paysage au dedans, ceux qui sont cosse brisée, ceux qui sont là-pas-là, ceux qui sont boules et lignes, ceux qui sont détresse si grande qu'ils se coupent en plusieurs pour avoir à qui parler – avec eux il désapprend, il se nettoie, il s'enfante, de ce côté-là du monde qui commence par le moindre geste, il se donne un lieu, ce sera Monoblet, dans les Cévennes, parce qu'il n'y avait rien là-bas, parce qu'il y avait une source, un châtaigner, des montagnes et du temps pour vivre, seulement,

Ce sera le radeau,

Le radeau parce qu'il ne sera jamais question d'éduquer, parce qu'il ne sera jamais question de soigner – il en a finit avec la leçon il en a fini avec la sagesse il en a fini avec donne moi la main je vais te montrer comment ça doit parler dans ta langue et dans ton temps

Le radeau parce qu'on y est à la dérive,

Les fleurs d'attente j'y repense l'autre jour, je suis en terrasse sur la place Bénédicte Tessier, on écrit le journal du jour, il y a des travaux, on bétonne la cour du théâtre depuis trois semaines déjà, aujourd'hui c'est pleins feux du soleil, le sol entièrement recouvert, sûr qu'il ne poussera plus un brin d'herbe là, on élimine le primitif de cette façon – par le débordement du trajet. C'est une discipline du sol, une discipline de l'espace interstitiel. Ça commence comme ça la domestication. Par un premier brin d'herbe qui ne peut plus pousser là où il voulait être. Depuis la terrasse, on observe les rythmes d'une ville, les tensions propres à un quartier, le dessin rythmé des trajectoires, des mobiles – les attentes – ces bulles de temps qui

ne devraient pas pousser, circonscrites à leurs lieux : on attend le bus, on attend un taxi, on attend dans le hall du théâtre l'ouverture des portes – c'est un temps blanc, sans usage, conditionné pourtant. Essayez d'aller attendre là où les autres passent, là où ça circule vous ferez effraction. Essayez de pousser là où c'est zone vierge vous ferez effraction – celui qui attend là où les autres passent celui qui s'obstine là où il ne faut pas il est déjà hors du lieu.

Il y a quelque chose dans l'attente qui arrête le temps mais qui arrête aussi l'espace.

L'attente fait fleurir l'espace.

Ce n'est pas un hoquètement du temps – plutôt une percée de l'espace, une manière de faire entrer un ailleurs dans un ici, ça creuse des sillons, ça ouvre une porte – et le théâtre vous dit : Attendez le plus important ici est ce qui n'existe pas et qui va pousser là où il n'y avait rien.

Je nous imagine en train de dessiner des fleurs d'attente, un peu partout au sol, il y a ces fleurs, ces insistances.

Et je revois Chypre – la tour Othello, *Othello Kalesi* en turc – la plus vaste de la Citadelle – nez planté droit dans la mer depuis neuf siècles – la persévérance de la pierre qui vaut bien la sagesse du caillou – sur la tour il y a encore au-dessus de la porte de bois qui permet l'accès à la mer une pierre taillée d'un lion ailé, Saint Marc, les souvenirs de Venise sont encore à Chypre et ils portent toujours la couronne des princes – la tour Othello c'est un lieu d'où observer, un lieu où attendre – et il attend lui – Othello – dans l'île, il n'y a que ça à faire : domestiquer les guerriers qui ne combattent pas – attendre et voir venir – empêcher les mauvais désirs de pousser – réguler les passions et les vices de ceux qui sont d'ordinaire attachés à combattre – tenir la transition, tenir la vacance, lui donner un corps civilisé un corps poli, et attendre qu'arrive l'ennemi, que vienne le signe, que vienne le temps plein de l'acte : ce temps des signes de l'attente qui s'engouffre dans la jalousie, qui s'engouffre là faute de mieux, faute de guerre faute de savoir comment juguler l'énergie du combat faute de savoir comment approcher le corps autrement que par l'épée – cette tour à Famagouste tendue dans l'absence des murs bleus – cette tour de la solitude creuse – vide presque si ce n'était les occupations quotidiennes qui viennent suspendre le blanc – ils font quoi les soldats qui ne peuvent plus combattre ? ils sont qui ?

C'est là-bas, à Monoblet, qu'il invente les tracés qu'il fabrique les cartes de l'attente – pour aller autrement que par les mots – pour trouver ce commun qui relie ceux qui parlent et ceux pour qui le langage a foutu le camp – alors il dessine, il fait des lignes, les « lignes d'erre » il les appelle, ce sont les premières phrases dans *Ce Gamin-là*, où l'on voit Janmari, cet enfant qui étrangle dans sa langue, faire dans le film une fleur d'attente faire ce qu'il fait dans la carte, tourner sans cesse, sur lui-même, « voilà ce que le langage nous fait dire / il tourne sur lui-même / mais si ce fameux LUI-même est en fait / absent / vacant / cet enfant-là / tourne autour de RIEN / sur rien / éperdument / perdu / c'est donc qu'il le chercherait ce lui-même / qu'il se chercherait ? », pas même il tourne ni bien ni mal, il creuse de l'espace et du temps, seulement, tourner à l'infinif.

En 1974, la ville de Famagouste, siège du gouverneur de la Sérénissime, est bombardée par les Turcs et vidée de ses habitants. Cette ville qui était la plus riche du monde il y a sept cent ans, est aujourd'hui une fleur d'attente morte au tombeau. Rien n'a changé depuis quarante ans – on raconte que certaines fenêtres des bâtiments pourtant abandonnés s'allument encore certaines nuits, certains disent que c'est le fantôme de Desdémone qui vient hanter l'attente d'Othello, l'attente des guerriers, et qu'elle dépose chaque nuit des fleurs sous les grandes pierres où dort encore le lion.

À quelques kilomètres de là, dans un complexe hôtelier de luxe, l'armée de terre française a mis en place un dispositif de sas, une zone blanche pour la transition et l'attente destinée à ses soldats envoyés dans des OPEX, des opérations extérieures « marquées par la multiplication des actions de forte intensité ». Revenant d'Afghanistan ou du Mali, les soldats sont invités pendant trois jours à « décompresser » – passer des montagnes de l'Afghanistan, des embuscades maliennes, aux rues de Lyon et de Paris, aux files de caisse dans les supermarchés, aux salles d'attente du médecin et de l'administration, à Chypre pourtant ils attendent, ils sont plus de treize milles à avoir été là en attente du retour.

Qu'est-ce que c'est un soldat quand il ne combat pas ?

Barbara Métais-Chastanier



Il y a des lieux comme ça...

Il y a des lieux comme ça qui nous touchent sans qu'on sache pourquoi. Ces lieux qui sont vivants, qui nous donnent l'impression qu'ils essaient de nous parler, de nous raconter ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont vécu, tout ce qui a pu se passer en eux, mais qui sont comme bâillonnés par leur propre ciment, séquestrés en eux-mêmes, ligotés par leurs poutres et leurs portes, leurs portes et leurs poutres. Alors on les sent soupirer presque de soulagement à chaque fois qu'un nouveau pied les foule, souffler de reconnaissance à chaque fois que quelqu'un prend le temps de les regarder, de les regarder vraiment, de les découvrir en entrant en eux. Ces lieux qui dès qu'on se laisse aller en eux, dès qu'on ferme les yeux et qu'on expire, nous murmurent « j'ai quelque chose à te dire, à te montrer ». Si seulement ils pouvaient parler...

Dans ses « Notes sur l'édifice dramatique », Louis Jouvet réfléchit sur l'édifice comme étant représentatif de l'essence même du théâtre. Il nous fait sentir que l'architecture contient la quintessence même de ce qui fait le mystère du théâtre par cet effet profond qu'éprouve le spectateur en entrant dans un théâtre. C'est quelque chose de fort, de mystérieux, mais de fragile à la fois. C'est une sensation primitive, parce que c'est une sensation pure, mais c'est aussi sensation qui nous fait renouer avec des dispositions de l'esprit qui caractérisent souvent les sociétés archaïques, en particulier dans leur vie culturelle.

L'espace même donne l'impression qu'il y a une mise en contact avec une force supérieure. Et l'écho qui résonne en lui est transcendantal, parce qu'on sait qu'on va être mis en contact avec une fiction, que le théâtre va nous engager dans sa temporalité propre et affranchie de la temporalité quotidienne.

Mais ce qu'on éprouve, ce qu'on éprouve vraiment, sur le moment, lors de cet éphémère soupir que l'on peut lâcher parfois lorsqu'on sent qu'on se retrouve dans quelque chose qui est plus grand que soi, est de l'ordre de l'impalpable, du mystérieux duquel on se sent environné. Quand on rentre dans un théâtre, on ne se dit pas « eh bien, je vais être mis en contact avec la fiction, mon rapport avec ce lieu est tout transcendantalisé ! », mais plutôt quelque chose qui ressemblerait à « Je me sens tout chose, qu'est ce qui se passe? » C'est une forme de dépossession, de trouée qui se fait en soi. Quelque chose fait immanquablement le vide en nous, comme s'il préparait sa propre réception.

« Il faut se sentir soi-même espace dans cet espace. » dit Jouvet.

Une forme d'interdividualité se crée alors, qui est état de dépossession, de détour, de perte de contours de l'individualité, et qui caractérise la posture du spectateur quand monte dans les gradins, quand il s'assoit sur scène en cercle au point du jour. Les spectateurs sont happés par le lieu, par une force qui les excède, lorsqu'ils ne font qu'un dans ce même silence. Ce n'est pas que chacun supprime intégralement son individualité, mais il la met à disposition pour la récupérer de nouveau, enrichie de celle des autres.

Et cette relation créée entre l'homme et le lieu est en fait déterminante, elle est condition même de ce laisser-aller, de cette entrée dans un monde hors du monde, elle est condition même de théâtre. Pour Jovet, chez le comédien comme chez le spectateur, tout commence par cette création de vide, de mise à disposition. Et ce n'est qu'ainsi qu'on pourra saisir et être saisi à la fois.

Le théâtre du Point du Jour a lui aussi ses planches qui grincent au souvenir de son histoire. Lui aussi essaye de souffler ses secrets aux spectateurs qui traversent sa porte sans se douter de rien, aux passants qui jettent parfois un coup d'œil distant, indifférent, à ceux qui y passent leurs journées, qui devraient peut-être le connaître un peu mieux mais finalement jamais intégralement. Et en dehors de ses représentations, le théâtre a aussi une vie. Il est de ces lieux dont on s'étonne toujours d'apprendre qu'ils ont un fonctionnement en dehors de celui qui nous est familier, même si on le sait pertinemment. Un peu comme les écoliers qui sont surpris de voir que leurs enseignants existent aussi en dehors de la salle de classe. Car si on ne le visualise d'habitude qu'au moment de la représentation ouverte au public, ses couloirs sont constamment traversés, ses marches grimpées, son sol foulé.

Qu'est-ce qui fait que notre rapport au lieu change quand on rentre dans ce théâtre qui porte le nom de son quartier, depuis ce quartier qui porte le nom de son théâtre ? Pourquoi l'intérieur des murs serait différent de l'extérieur, de ces lieux qui les jouxte directement, mais qui ne sont a priori pas théâtre, de la rue au passage fréquent avec ses bruits de moteur, du club bouliste ? Ce phénomène de pallier si marqué, ce serait justement ce que dit Jovet. Mais il n'a pas pour autant un fonctionnement entièrement autonome, il n'est pas fermé sur lui-même, car même s'il a son fonctionnement propre et unique, ce dernier est également habité par son extérieur. Que serait ce même théâtre lâché au milieu du néant ? Il n'est pas construit uniquement par lui-même, par sa propre histoire, par ses propres histoires, mais son dedans et son dehors fonctionnent en vase communicant.

« L'édifice pour un instant semble nous promettre le secret du monde. »

Ersi Spiliopoulos

NOTES SUR L'EDIFICE DRAMATIQUE (1)

De tous temps on a parlé et discuté du théâtre.

Il n'est personne, auteur, acteur, spectateur, qui ne soit en même temps critique et esthéticien. Professeur de littérature ou de diction, moraliste, décorateur ou perruquier, chacun a sur le théâtre des opinions, chacun tire des conclusions.

Acoustique, phonétique, optique, peinture, sculpture, musique, danse ou minique, lois des genres, lois des trois unités, tout du théâtre est jugé quotidiennement, tout sert à édifier des théories ou des systèmes, pour expliquer et classer. Chacun juge de sa place, chacun voit midi à sa porte.

Mais ce ne sont que variations de circonstances ou études de détail.

L'art dramatique n'est pas basé sur une ou plusieurs sciences. Apologétique, exégèse, critique, psychologie ou philosophie y sont fort utiles, mais ce ne sont que jeux de l'esprit, et non connaissance véritable.

Chaque civilisation, chaque époque a son théâtre, qui lui est particulier avec ses textes, son art d'exprimer, par la danse, le chant ou la parole ; chaque époque a ses publics, ses modes de représenter, ses rites, ses usages, ses règles, ses observations, ses recherches.

Mais le problème essentiel est au-delà de ces débats ; c'est l'acte dramatique, effusion inanalysable, indissociable entre trois participants, qui satisfait à un instinct indestructible, inséparable de l'existence humaine, faculté innée de dramatiser et d'être dramatisé et par quoi seulement le théâtre peut être considéré.

Seul, à mon sens, l'édifice dramatique peut donner une idée du théâtre, seul l'édifice peut permettre de méditer, d'apprendre et de comprendre ce qu'est le théâtre à partir de ce goût, de cette particularité essentielle à tout individu, quelle que soit l'époque ou la civilisation à laquelle il appartient.

★

Que ce soit en Grèce, en Italie ou en France, à Epidaure, à Vicence, à Parme, à Rome, à Arles, à Orange ou à Nîmes.

Arènes, amphithéâtres ou théâtres.

Qu'ils soient anciens ou modernes, c'est dans l'édifice désert, où l'on entre soudain, où l'on se laisse pénétrer par le vide étrange et le silence du lieu, que l'on peut approcher une idée authentique du théâtre. Dans cet état où la sensation remet l'être entier dans sa mentalité primitive.

Le cœur et les poumons, les yeux et les oreilles sont à la source de cette sensation, de cette impression toute physique.

La correspondance est parfaite entre les conditions externes où l'on se trouve soudain placé, plongé : tout ce qui vous entoure par un étrange phénomène fait éprouver une révélation physique, base même et commencement de toute manifestation dramatique.

On se sent seul et cependant on ne saurait être absent, on est unique et l'on est étrangement concerné dans un désordre qui appelle des réponses.

Certes, il est difficile de se tenir à ce degré dans la sensation primitive, de ne pas dévier. Facilement on se laisse prendre par le superficiel des choses ou des objets, par l'apparence fautive dont les idées revêtent tout à coup ce qui vous entoure.

Les souvenirs se mettent en route, les connaissances interviennent, et l'imagination détournant cette sensation pure et originelle, on n'est plus que curieux ou savant ou nostalgique de ce passé qui est là autour de soi. L'on n'a pas su garder de cette sensation première ce qu'il en fallait pour continuer à ressentir ou éprouver l'édifice comme il convient de le faire.

C'est une suscitation pénible et longue et rigoureuse à faire.

Il faut se vider l'esprit jusqu'à cette sensation unique, ce vide et le dramatique s'équilibrent pour obtenir, une fois que le lieu se transfigure et apparaît dans sa signification.

Mais si la pensée coule dans le corps, on est perdu pour l'expérience ; il est impossible d'entrer dans le théâtre de Metz ou de Versailles sans y évoquer d'abord les rois et les princes qui les ont bâtis et sans romancer l'histoire de ces édifices.

★

Ici la vie se fait et se défait sans cesse.
Ici réside une Force supérieure, cachée mais que l'on devine.

★

Un équilibre s'établit d'abord ; il y a deux lieux, deux surfaces ou deux volumes différents.

Il faut n'être plus qu'un corps qui s'abandonne, une masse qui vibre, n'avoir que le sens d'un lieu, d'un de ces deux lieux.

Il y a deux lieux ; ils ne sont pas semblables, mais ils se complètent, ils sont dépendants, l'un ne peut être sans l'autre. Deux espaces différents. En réalité, il n'y a qu'un centre pour ces deux surfaces. C'est par le déplacement de ce centre qu'on peut suivre toute l'évolution des édifices dramatiques, et que peut s'ordonner leur classement.

On est englobé, entouré, pénétré par une forme de l'inconnu, qui est le dramatique ; avec précaution il faut regarder, ne pas interpréter, ne pas se laisser prendre aux vestiges du passé. Dans ce lieu, ce qui existe réellement c'est ce qui n'existe pas. Il faut le laisser pénétrer en soi.

L'espace prend un sens à quoi s'accorde le corps ; la sensation intérieure doit primer : il faut se sentir soi-même espace dans cet espace.

C'est une géométrie singulière.

d

c

Ce creux avec ses sièges, cette cavité, cette trémie, nous appelle, nous aspire ; l'idée s'ébauche d'un groupe, d'un être collectif dont nous ne faisons pas encore partie, mais dont nous pourrions être un des éléments.

Au bout d'un moment, là-bas, l'autre surface, la scène, prend son sens. Il y a là-bas un monde qui peut se créer, une autre promesse de présence ; une lutte entre l'immobilité et le mouvement.

Il ne faut pas se risquer à rêver, mais s'en tenir toujours à la sensation.

Peu à peu elle grandit, tâtonnante ; il faut bien la protéger de tout ce qu'elle peut porter à l'esprit, de tout ce que l'esprit peut élaborer à son contact ou lui donner. Il ne s'agit que d'une conscience physique.

Quelque chose grandit peu à peu, prospère, s'enfle ; où tout de soi s'abolit ; une sorte de dépossession, d'oubli s'échange contre une possession nouvelle. Une altération s'est produite, elle fait éclater au fond de soi la découverte d'un état nouveau. Cet état, nous l'avons maintes fois subi, mais sans le pouvoir constater ou le contrôler comme dans cet instant. Il est ici à l'état naissant, observable, notable, dans cette solitude dépeuplée, déserte, qui s'accuse par l'absence de ceux qui d'ordinaire la remplissent.

On éprouve un malaise vague, avec un désir de se dissoudre, d'être absorbé par le lieu.

C'est que l'on devient source.

★

Foule. Les visages ont la même expression, les âmes la même pensée ; il y a équilibre, comme dans les vases communicants ; une calme certitude règne.

★

On éprouve un même désir de savoir, un être unique a pris place, dans ce lieu où l'individu s'est dissous, le monde extérieur est chassé.

Une cohésion est née, c'est le véritable rassemblement ; l'homme est fait pour le rassemblement, et les Ecritures le lui promettent.

C'est ici que naissent des émotions ; c'est ici, dans cet alambic singulier, que se distille tout ce que l'homme porte en lui ; c'est ici qu'il peut retrouver la virginité de sa nature, ou pointer obscurément toutes ses aspirations, et le destin aveugle dans lequel il s'agit et d'où il pressent le divin sans le pouvoir attendre.

d'émotions, de passions comme une pensée individuelle, mais elle en diffère par une intensité, une homogénéité inconnues aux individus ; quel enthousiasme solitaire peut égaler celui de certains auditeurs ? Et quelle attention même la plus intense peut égaler celle de ce groupe, de cette foule qui n'a d'autre raison que d'écouter une voix dans un décor ?

« Ici chacun devient mystique et poète, la notion de durée est plus proche de l'éternité que du temps des hommes.

« Il n'y a plus aucune mesure avec la vie ordinaire. »

ANDRÉ CUISSENIER.

- « Trépidant, secouant ses âmes en bouquet,
- « D'où les cris se détachent comme des pétales,
- « Le théâtre applaudit sa pensée triomphale. »

JULES ROMAINS (*La Vie Unanime*).

« Les individus sont transportés non seulement par l'admiration du spectacle ou des acteurs, mais par la conscience d'admirer ensemble. »

Le dédoublement n'est pas seulement le fait de l'acteur, mais de tous ceux qui sont entrés dans ce lieu.

« Je » est un autre que « moi », dès qu'on a franchi la porte du théâtre.

Nous vivons et nous regardons vivre, au-delà de nous, un être dans lequel nous vivons en même temps ; ainsi en même temps nous vivons et nous nous regardons vivre.

Il n'y a à cela nul équivalent sauf dans le Temple ou dans l'Eglise.

★

Dans ce lieu d'oubli, il y a deux pôles : là-bas la scène, ici la salle.

Celui qui n'est que spectateur, s'il monte sur cette estrade, dans une même sensation continuée éprouve soudain une nouvelle modification de soi.

Réceptif tout à l'heure, perdu, en vè ou sein du public, le voici maintenant esseulé ; il regarde cet être que la foule, dont il faisait partie tout à l'heure, couvre d'ordinaire, il en est soudain le centre responsable, l'objet, le médium obligé. Il éprouve à nouveau la foule, tout entière, il la subit, il est sa chose ; il lui faut maintenant participer à elle, par un effort, un don de soi douloureux ; il lui faut vivre pour elle. Un dédoublement plus intense dissocie l'être qui est et celui qui doit maintenant être et paraître.

★

Peu d'écrivains ont compris le théâtre par cet exorcisme du lieu, dans cette dépossession et ce déchaussement de soi. Il faudrait en faire un recueil ; il serait précieux.

Jules Romains, dans l'Ode à la foule qui est ici,

convoque le public qui s'est isolé dans le « creux du théâtre et qui plonge en lui poète ses mille regards ». — Le monstre est là, devant lui, avec ses milliers d'yeux et d'oreilles, « et il recueille la flamme qui ruisselle de tous, pour en faire sa pensée et sa parole ».

- « Ecoute, peu à peu, la voix sort de ma chair,
- « Elle monte, elle tremble et tu trembles. Eprouve
- « l'ascension de ma parole à travers toi,
- « Les mots que je te dis, il faut que tu les penses !
- « Ils pénètrent en rang dans les têtes penchées,
- « Ils s'installent brutalement, ils sont les maîtres,
- « Ils passent, ils bousculent, ils restent dehors
- « L'âme qui s'y logeait comme une vieille en pleurs. »

— Odes et Prières —

« La parole du poète s'installe conquérante dans les âmes, chasse les pensées individuelles, et façonne une âme unique que le poète étreint et qui ne se distingue plus de lui. »

Un être unique s'est fait à ce moment, la création se fait par la parole. Au commencement était le Verbe.

« On a soudain ici la prescience d'un monde autrement réel que le nôtre. »

JULES ROMAINS (*Manuel*).

★

La première trace de l'édifice dramatique est une circonférence. L'action s'accomplit dans son centre, scène et orchestre à la fois, est le champ dramatique. Les auditeurs, les spectateurs s'ordonnent tout autour concentriquement aimantés par cette action.

A partir de cette forme, l'édifice évolue et présente trois ordres successifs.

Le lieu de l'action, le champ dramatique, comme le noyau dans une cellule, se déplace à l'intérieur de l'édifice et engendre des formes nouvelles.

Il y a la scène, le champ dramatique, et la salle, l'auditorium. Sur l'axe qui les relie, centrées ou excentrées en diverses façons, elles forment des diagrammes, des cristallisations différentes, trois ordres :

I. — L'ordre gréco-romain.

Le champ dramatique est double.

D'abord un cercle, l'orchestre pour les évolutions du chœur, puis un long rectangle surélevé, une plateforme, la scène qui borde tangentiellement le cercle de l'orchestre ; un mur ferme le fond de cette scène avec trois portes béantes.

La salle en gradins étagés qui entoure ce dispositif, est une circonférence ouverte, pour l'ordre grec (240°), ou un hémicycle, pour l'ordre romain (180°).

II. — L'ordre élizabéthain.

Altération du gréco-romain : le théâtre s'est réfugié dans un cirque, et le champ dramatique s'amplifie et s'ordonne.

Les deux champs dramatiques du théâtre gréco-romain sont nivelés, unifiés. L'orchestre occupé, envahi par le public, ne laisse plus subsister qu'un proscenium triangulaire, un éperon amplifiant, prolongeant l'estrade de la scène, laquelle est aménagée dans les gradins de l'amphithéâtre. Les trois portes du mur antique deviennent trois alvéoles surmontées de trois loggia, formant six petites scènes adventices.

L'édifice le plus parfait, le plus abstrait !

C'est une forme d'évolution qui n'aboutira pas.

III. — L'ordre italien.

C'est la rupture avec les ordres antérieurs, concentriques et circulaires. L'orchestre a disparu. Le champ dramatique centrifuge de l'édifice s'évade, s'excentre (le proscenium triangulaire du théâtre shakespearien est rejeté au-delà de la salle). Le champ dramatique, la scène, s'est situé maintenant entre les deux pôles de la courbe de la salle, — fer à cheval, lyre ou aimant. La scène n'est qu'une cage vide pour une perspective peinte, et les auditeurs sont disposés (sur une ligne à peine incurvée) parallèlement à l'estrade de la scène.

I. — Gréco-romain. — Courbe audito-visuelle parfaite circulaire de deux champs dramatiques différents.

II. — Elizabéthain. — Champs dramatiques unifiés pour la perfection du jeu.

III. — Italien. — Dissociation du champ dramatique et de la salle pour la magie d'une vision.

Entre les trois ordres, il y a les mêmes analogies, les mêmes correspondances, il y a la même sensation originelle.

Les ordres « décèlent les accords secrets qui se font entre les différentes pensées, sentiments d'une même époque ».

Chaque ordre est l'instrument élaboré par des pensées, des sentiments, des manières de sentir, à partir d'une disposition des corps.

Chaque ordre représente un édifice qui est la trace, la cristallisation d'un acte sensible, d'une pensée collective ; c'est une sensation coagulée, l'organe d'une fonction dramatique originale et singulière.

C'est un rapport entre deux lieux, deux aires différentes.

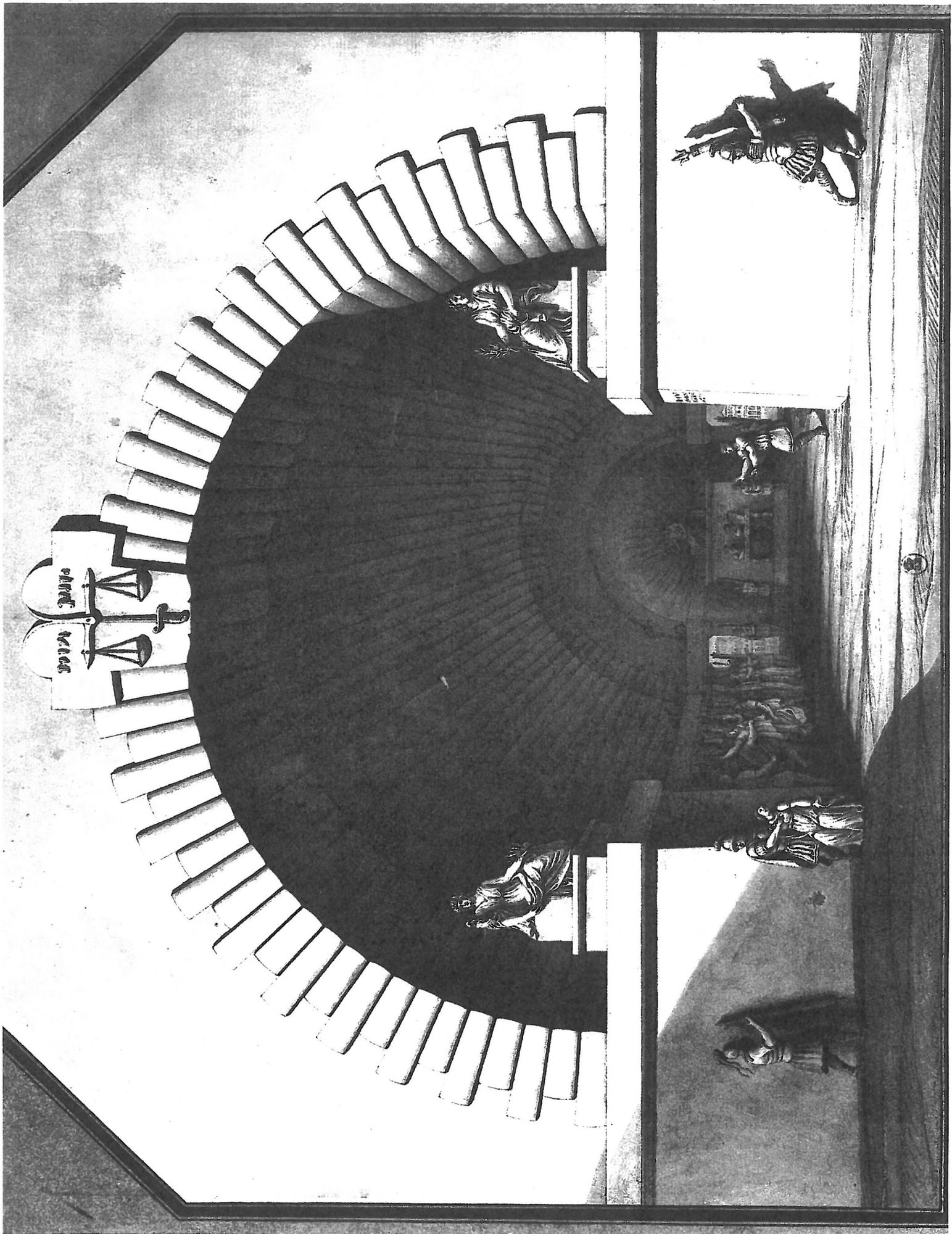
★

Il y a dans un édifice dramatique deux positions :
— celle du spectateur : il contemple, il écoute, tapi au fond de ce creux, de cet entonnoir, de cette conque qu'est un auditoire, une salle ;

— celle de l'acteur, environné ou centré en différentes manières ou figures de rassemblement : il joue, représente et se regarde lui aussi dans la masse de ses semblables.

Il y a le lieu d'où l'on regarde, où est placé le spectateur, d'où il participe, d'où partent vers l'acteur ces effluves, cette attention consentante qui va donner à l'action jouée là-bas sa vie éphémère mais efficace : c'est un lieu de condensation humaine.

Et il y a le lieu imaginaire, là-bas, lieu d'attraction où vont se



Citations

Théâtres politiques d'hier et d'aujourd'hui avec Muriel Plana

Plus qu'un lieu, un genre ou une forme (et bien qu'il ait lieu, forme et genre) le théâtre est un dispositif, il est le dispositif d'une convocation. [...] Comme tel, le théâtre est puissamment archaïque - il est le seul de tous les arts à échapper à la reproductibilité - et il a partie liée dans son fonctionnement même à des actes intervenant dans le corps social et qui sont eux aussi des actes de convocation - éphémères ou d'un soir, comme le meeting, ou rituels, comme les cérémonies religieuses. Je ne dis aucunement que le théâtre est une forme rituelle ou une réunion militante, je dis simplement qu'il est de son essence de laisser se former de telles comparaisons, et que d'ailleurs son histoire en répond¹.

L'action dramatique doit reconnaître qu'il existe des limites à l'être. Se montrer humain signifie survivre sans que cette survie vous corrompe. [...] Nous sommes dans le monde et non en nous-mêmes, c'est le monde qui est en nous. Cela prend en compte notre finitude sans nier notre autonomie ni nous dispenser de notre responsabilité².

Le refoulement du politique est politique aussi. Ici, il a pour effet de couvrir d'un voile la communauté agitée des individus réunis, et de n'en laisser apparaître que la petite partie, vivement éclairée, qui émerge sur la scène : souvent alors, fleurit une idée du théâtre comme sous-espèce de la magie³.

[L]es acteurs sont des membres de la communauté rassemblée, la scène est dans la salle. Ce qui se joue n'est pas hétérogène à ce qui s'agit dans le public. La scène est occupée par une fraction de la communauté, qui s'y trouve - originellement - par l'effet d'une sorte de délégation, ou si l'on veut (selon la double résonance affinitaire et politique du mot) : par élection⁴.

Miguel Abensour, *Pour une philosophie politique critique*, Paris, sens&tonka, 2009, p. 19. « [Claude Lefort] analyse la domination totalitaire comme une destruction du champ politique, et non comme 'un excès de pouvoir' à la manière de M. Foucault. Il s'ensuit qu'à la sortie du totalitarisme, plutôt que de valoriser l'éthique, au détriment du politique, abusivement identifié au mal, il importe de faire le choix du politique, condition de possibilité d'une nouvelle expérience de la liberté ».

Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, coll., « Points/Essais », Éditions du Seuil, p. 70 : « Chez Dostoïevski, la conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve dans un rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience. Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre objet ; toutes s'accompagnent d'un regard perpétuel sur autrui ».

Bernard Dort, *Théâtres, essais*, coll. « Points », Seuil, 1986, p. 246. « La nouvelle vocation politique du théâtre : non plus la transmutation du privé en public, à travers l'adhésion d'une salle homogène, mais le dépassement du privé vers le public, à travers les contradictions d'une salle hétérogène ».

À l'heure du spectacle total, du virtuel et de la communication illimitée, à l'heure du Marché global et du nouvel « ordre chaotique » mondial, le théâtre se doit d'être une alarme... Il est pour ainsi dire mis au défi de montrer devant la Cité les limites de la « politique », de son omnipotence ou de sa négation, et de la politique qui s'acharne à vouloir éliminer la politique⁵.

¹ Jean-Christophe Bailly (avec Bernard Stiegler et Denis Guénoun) dans *Le Théâtre, le peuple, la passion, Rencontres de Rennes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 68.

² *Ibid.*, p. 29-30.

³ Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé/poche, coll. « Penser le théâtre », 1998, p. 18- 19.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Michel Deutsch, *Le Théâtre et l'Air du temps*, *op. cit.*, p. 28.

P. BOURDIEU LES REGLES DE L'ART

prix s'accompagnant d'une baisse du chiffre d'affaires), et que, comme Carven dans les années soixante, elles ont peu à peu réuni une clientèle composite, faite de femmes élégantes mais vieillissantes qui restent attachées aux parfums chics de leur jeunesse et de femmes plus jeunes mais moins fortunées qui découvrent ces produits déclassés lorsqu'ils sont passés de mode⁶⁰, de même, du fait que les différences en matière de capital économique et culturel se retraduisent en écarts temporels dans l'accès aux biens rares, un produit jusque-là hautement distinctif qui se divulgue, donc se décline, perdant du même coup les nouveaux clients les plus soucieux de distinction, voit sa clientèle initiale vieillir et la qualité sociale de son public décliner. On sait ainsi, par une enquête récente, que des compositeurs dévalués par l'effet de la divulgation, comme Albinoni, Vivaldi ou Chopin, sont de plus en plus goûtés à mesure que l'on va vers les âges les plus élevés et vers les niveaux d'instruction les plus bas.

Dans le champ littéraire ou artistique, les derniers venus au sein de l'avant-garde peuvent tirer parti de la relation que l'on tend spontanément à établir entre la qualité de l'œuvre et la qualité sociale de son public pour tenter de discréditer l'œuvre de l'avant-garde en voie de consécration, en imputant au reniement ou au relâchement de l'intention subversive l'abaissement de la qualité sociale de son public. Et la nouvelle rupture hérétique avec les formes devenues canoniques peut s'appuyer sur le public potentiel qui attend du produit nouveau ce qu'en attendait le public initial du produit désormais consacré : la nouvelle avant-garde a d'autant moins de peine à occuper la position (ou, dans le langage du marketing, le « créneau ») abandonnée par l'avant-garde consacrée que, pour justifier ses ruptures iconoclastes, elle doit invoquer le retour à la

60. F. Bourdon, *La Haute Parfumerie française*, ronéotypé, Paris, 1970, p. 95.

définition initiale, et idéale, de la pratique, c'est-à-dire à la pureté, à l'obscurité et à la pauvreté des commencements ; l'hérésie littéraire ou artistique se fait contre l'orthodoxie, mais aussi avec elle, au nom de ce qu'elle a été.

Il s'agit là, semble-t-il, d'un modèle très général, qui vaut pour toutes les entreprises fondées sur le renoncement au profit temporel et la dénegation de l'économie. La contradiction inhérente à des entreprises qui, comme celles de la religion ou de l'art, refusent le profit matériel, tout en assurant, à terme plus ou moins long, des profits de tous ordres à ceux qui les ont le plus ardemment refusés, est sans doute au principe du cycle de vie qui les caractérise : à la phase initiale, toute d'ascétisme et de renoncement, qui est celle de l'accumulation de capital symbolique, succède une phase d'exploitation de ce capital qui assure des profits temporels, et, à travers eux, une transformation des modes de vie, propre à entraîner la perte du capital symbolique et à favoriser la réussite d'hérésies concurrentes.

Dans le champ littéraire ou artistique, ce cycle ne peut que s'amorcer, du fait que, lorsque le succès lui advient, souvent fort tard, le fondateur ne peut, ne fût-ce que par l'effet de l'inertie de l'habitus, rompre complètement les engagements initiaux, et que son entreprise meurt en tout cas avec lui ; mais il connaît son plein développement dans certaines entreprises religieuses où les héritiers et les successeurs peuvent recueillir les profits de l'entreprise ascétique sans avoir jamais eu à manifester les vertus qui les ont assurés.

Dans l'ordre de la consommation, les pratiques et les consommations culturelles qui peuvent être observées à un moment donné du temps sont le produit de la rencontre entre deux histoires, l'histoire des champs de production, qui ont leurs lois propres de changement, et l'histoire de

l'espace social dans son ensemble, qui détermine les goûts par l'intermédiaire des propriétés inscrites dans une position, et notamment au travers des conditionnements sociaux associés à des conditions matérielles d'existence particulières et à un rang particulier dans la structure sociale. De même, dans l'ordre de la production, les pratiques des écrivains et des artistes, à commencer par leurs œuvres, sont le produit de la rencontre de deux histoires, l'histoire de la production de la position occupée et l'histoire de la production des dispositions de ses occupants. Bien que la position contribue à faire les dispositions, celles-ci, dans la mesure où elles sont partiellement le produit de conditions indépendantes, extérieures au champ proprement dit, ont une existence et une efficacité autonomes, et elles peuvent contribuer à faire les positions.

Il n'est pas de champ où l'affrontement entre les positions et les dispositions soit plus constant et plus incertain que le champ littéraire et artistique : s'il est vrai que l'espace des positions offertes contribue à déterminer les propriétés attendues, voire exigées, des candidats éventuels, donc les catégories d'agents qu'elles peuvent attirer et sur tout retenir, il reste que la perception de l'espace des positions et des trajectoires possibles et l'appréciation de la valeur que chacune d'elles reçoit de sa place dans cet espace dépendent des dispositions des agents ; d'autre part, du fait que les positions qu'il offre sont peu institutionnalisées, jamais garanties juridiquement, donc très vulnérables à la contestation symbolique, et non héréditaires – bien qu'il existe des formes spécifiques de transmission –, le champ de production culturelle constitue le terrain par excellence des luttes pour la redéfinition du « poste ».

Pour si grand que soit l'effet de champ, il ne s'exerce jamais de façon mécanique, et la relation entre les positions et les prises de position (notamment les œuvres) est toujours médiatisée par les dispositions des agents et par l'espace des possibles qu'elles constituent comme tel à

travers la perception de l'espace des prises de position qu'elles structurent. L'origine sociale n'est pas, comme on le croit parfois, le principe d'une série linéaire de déterminations mécaniques, la profession du père déterminant la position occupée, qui déterminerait à son tour les prises de position : on ne peut ignorer les effets qui s'exercent à travers la structure du champ, et en particulier à travers l'espace des possibles offerts, et qui dépendent principalement de l'intensité de la concurrence, elle-même liée aux caractéristiques quantitatives et qualitatives du flux des nouveaux entrants.

Le poste (il faut risquer le mot...) d'écrivain ou d'artiste « pur », comme celui d'« intellectuel », sont des institutions de liberté, qui se sont construites contre la « bourgeoisie » (au sens des artistes) et, plus concrètement, contre le marché et contre les bureaucraties d'État (Académies, Salon, etc.) par une série de ruptures, partiellement cumulatives, qui n'ont souvent été rendues possibles que par un détournement des ressources du marché – donc de la « bourgeoisie » – et même des bureaucraties d'État⁶¹. Ils sont l'aboutissement de tout le travail collec-

61. Si l'on doit admettre que c'est seulement à la fin du XIX^e siècle que parvient à son accomplissement le lent processus qui a rendu possible l'émergence des différents champs de production culturelle et la pleine reconnaissance sociale de personnages sociaux correspondants, le peintre, l'écrivain, le savant, etc., il ne fait pas de doute qu'on peut en faire remonter les premiers commencements aussi loin que l'on voudra, c'est-à-dire au moment même où des producteurs culturels font leur apparition, qui luttent (presque par définition) pour faire reconnaître leur indépendance et leur dignité particulière. Parmi les innombrables travaux qui sont autant de contributions à la description et à l'analyse de ce lent mouvement d'autonomisation, par rapport à l'aristocratie et à l'Église notamment, il faut faire une place à part aux articles rassemblés dans la *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979, et au très beau livre de Francis Haskell, *Mécènes et Peintres L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991. Sans se donner explicitement la construction progressive d'un champ artistique obéissant à ses normes propres et l'apparition d'une catégorie socialement distincte d'artistes professionnels, de plus en plus enclins à ne reconnaître d'autres règles que celles de la tradition spécifique qu'ils ont

tif qui a conduit à la constitution du champ de production culturelle en tant qu'espace indépendant de l'économie et de la politique ; mais, en retour, ce travail d'émancipation ne peut s'accomplir et se prolonger que si le poste rencontre un agent doté des dispositions exigées, comme l'indifférence au profit et la propension aux investissements risqués, et de propriétés qui, comme la rente, constituent les conditions (externes) de ces dispositions. En ce sens, l'invention collective dont le métier d'écrivain et d'artiste est le produit est toujours à recommencer.

Toutefois, l'institutionnalisation des inventions passées et la reconnaissance de plus en plus largement accordée à une activité de production culturelle qui est à elle-même sa fin, et à la volonté d'émancipation qu'elle implique, tendent à réduire toujours davantage le coût de cette réinvention permanente. Plus le processus d'autonomisation avance, plus il devient possible d'occuper la position de producteur « pur » sans avoir les propriétés – ou du moins sans les avoir toutes ou au même degré – qu'il fallait posséder pour *produire* la position ; plus, en d'autres termes, les nouveaux entrants qui s'orientent vers les positions les plus « autonomes » peuvent faire l'économie des sacrifices et des ruptures plus ou moins héroïques du passé (tout en s'en assurant les profits symboliques par le culte qu'ils leur rendent).

Tenter d'établir une relation directe entre les producteurs et le groupe social dont ils tiennent leur soutien économique (collectionneurs, spectateurs, mécènes, etc.), c'est oublier que la logique du champ fait que l'on peut se servir des ressources offertes par un groupe ou une institution

recrue de leurs prédecesseurs et de plus en plus capables de libérer leur production de toute servitude externe, qu'il s'agisse des censures morales et des programmes esthétiques d'une Église soucieuse de prosélytisme ou des contrôles académiques et des commandes des pouvoirs politiques, et surtout d'affirmer et de faire reconnaître les critères spécifiques de l'évaluation de leurs produits.

pour produire des produits plus ou moins indépendants des intérêts ou des valeurs de ce groupe ou de cette institution. Les postes d'une espèce tout à fait extraordinaire qu'offre le champ littéraire (etc.) parvenu à un haut degré d'autonomie doivent à leur intention objective objectivement contradictoire de n'exister qu'au plus bas degré d'institutionnalisation : d'abord sous la forme des mots, celui d'avant-garde par exemple, ou des figures exemplaires, celle de l'artiste maudit et de sa légende héroïque, qui sont constitutifs d'une tradition de liberté et de critique ; ensuite et surtout sous la forme d'*institutions anti-institutionnelles*, dont le paradigme pourrait être le « Salon des refusés » ou la petite revue d'avant-garde, et de mécanismes de concurrence capables d'assurer aux efforts d'émancipation et de subversion les incitations et les gratifications qui les rendent concevables. Ainsi, par exemple, les actes de dénonciation prophétique, dont le « J'accuse » est le paradigme, sont si profondément constitutifs, après Zola, et surtout peut-être après Sartre, du personnage de l'intellectuel, qu'ils s'imposent à tous ceux qui prétendent à une position – surtout dominante – dans le champ intellectuel. Univers paradoxal où la liberté à l'égard des institutions se trouve inscrite dans les institutions.

La trajectoire construite

On comprend pourquoi la biographie construite ne peut être que le dernier moment de la démarche scientifique : en effet, la *trajectoire sociale* qu'elle vise à restituer se définit comme la *série des positions* successivement occupées par un même agent ou un même groupe d'agents dans des espaces successifs (la même chose vaudrait pour une institution, dont il n'y a d'histoire que structurelle : l'illusion de la constance du nominal consiste à ignorer que la valeur sociale de positions nominalement inchangées peut différer aux différents moments de l'histoire

Tribune n°10 : *Othello* ou l'art de calomnier

Avec Nathalie Vienne-Guerrin

Nathalie Vienne-Guerrin est professeur à l'université de Montpellier 3 et spécialiste de Shakespeare dans l'œuvre duquel elle étudie particulièrement l'insulte. Elle rédige actuellement un dictionnaire des injures chez Shakespeare. Elle dirige aussi l'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et les Lumières (IRCL, UMR5186 CNRS) qui se concentre sur l'étude de la littérature française et anglaise des XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle.

« *Awake ! Awake ! Brabantio !* »

C'est comme cela que commence *Othello*. Iago et Rodrigo crient : « Brabantio, réveille-toi ! Il se passe quelque chose ! ». Et qu'est ce qu'il se passe ? Un « *old black ram* » (« un vieux bélier noir ») « *is tugging your white ewe* » (« est en train de monter, de grimper, ta blanche brebis »). La pièce commence ainsi, même si ce n'est pas tout à fait le début. Cette pièce débute alors sur un scandale, sur un esclandre. L'esclandre est étymologiquement lié au terme *slander*. Le terme *slander* en anglais, veut dire « calomnie ». Il y a donc un lien entre le français esclandre, le latin *scandalum*, le scandale, et *slander*, la calomnie. Je vais vous inviter à lire la pièce comme l'histoire d'une calomnie et en étudier ses mécanismes.

Je vais procéder en deux temps. Dans un premier temps, je vais essayer, de vous donner un paysage de ce que j'appelle la mauvaise langue à l'époque shakespearienne. Pour moi, *Othello*, c'est une histoire de mauvaise langue, et cette question nous travaille encore maintenant. Pas plus tard qu'hier, Jean-François Copé dit avoir été calomnié, diffamé. La période élisabéthaine est traversée par des préoccupations sur la langue. On se demande ce que fait la langue quand elle fait du mal. Je vais donc essayer de vous brosser un tableau de cette « mauvaise langue » à l'époque élisabéthaine, et dans un deuxième temps, on essaiera de parcourir la pièce à cette lumière. J'essaierai donc de faire ressortir quelques citations clefs.

J'aurais pu intituler mon propos l'anatomie de la langue dans *Othello*, mais nous allons commencer par l'anatomie de la langue dans le monde de Shakespeare. J'ai beaucoup travaillé sur des traités qui dressent la liste des péchés de la langue, de la langue pécheresse. Parmi les péchés de la langue, vous avez le blasphème, la flatterie, le juron ou le jurement, la malédiction, le mensonge et la calomnie, qui est à la jonction de tous. Au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle sont publiés des traités entiers sur la langue. Les titres de ces traités sont éclairants : *Poisonous tongue*¹ (« la langue empoisonnée, venimeuse »), un sermon de *The Taming of the tongue*², c'est-à-dire « Comment apprivoiser la Langue », *Rules for the government of the tongue*³ c'est-à-dire « Règles pour bien gouverner cet organe rebelle et dangereux », ou bien *A Treatise of ten sins of the tongue, Cursing, Swearing, Slandering, Scoffing, Filthy speaking, Flaterring, Censuring, Murmuring, Lying and Boasting*⁴ (un traité des dix péchés de la langue : maudire, jurer, calomnier, etc). Ce type de traités qui fait le panorama des péchés de la langue fait

¹ John Abernethy, *The Poisonous Tongue* (1622)

² Sermon de Thomas Adams, *The Taming of the Tongue* (1616)

³ Edward Reyner, *Rules for the Government of the tongue* (1656)

⁴ William Gearing, *A Bridle for the Tongue : or, A Treatise of ten sins of the tongue. Cursing, Swearing, Slandering, Scoffing, Filthy Speaking, Flattering, Censuring, Murmuring, Lying and Boasting*, (1663)

légion. Dans ces textes, la femme apparaît très souvent comme l'incarnation de la mauvaise langue, mais pas seulement. D'ailleurs, dans *Othello*, la mauvaise langue n'est pas une femme. Beaucoup d'études dans les *gender studies* étudient la mauvaise langue pour savoir si c'est un caractère plutôt masculin ou féminin. Pour moi, la mauvaise langue est autant masculine que féminine. J'ai aussi travaillé sur un corpus de textes français qui me paraît fort intéressant et me semble pouvoir éclairer *Othello*. Par exemple, un traité de René Benoît qui date de 1580 qui s'intitule « Traité de détraction – et je vais beaucoup revenir sur ce terme – murmure, calomnie, susurrations et impropres », donc ce qui ne devrait pas se dire. Un autre traité de Thomas Artus publié en 1600, qui s'intitule « Le discours contre la médisance », et en 1615 « Le fléau de la calomnie ou Traité contre les médisants et détracteurs de la renommée du prochain ». Connaissant Iago, il fait partie intégrante de ces mécanismes. La première scène est une scène de susurrations. Dans la première scène d'*Othello*, on passe du murmure aux cris qui invitent au désordre. La calomnie est à la croisée de ces deux modes, entre le murmure et le cri.

Vous avez un autre texte, publié en Angleterre, qui s'intitule *The spirit of detraction* (l'esprit de la détraction) Le terme s'utilise aux XVI^{ème} et XVII^{ème} en français. Qu'est-ce que la détraction ? Le terme vient du latin *detrahere*, c'est-à-dire retirer, voler, tirer de. Détracter quelqu'un, diffamer quelqu'un, c'est lui voler son nom. Notre Desdémone passe de *angel* à *whore*, on lui vole son nom. Les grands piliers sur lesquels reposent la représentation de la langue à l'époque élisabéthaine sont des textes bibliques et patristiques. Vous avez notamment dans le livre de Jacques tout un passage consacré à la mauvaise langue, au fait que la langue est mauvaise et qu'il faut la contrôler. Vous avez aussi des auteurs classiques tels que Plutarque, qui a notamment publié un traité sur le bavardage, qui est un autre péché de la langue. Plutarque a également écrit un traité très pertinent par rapport à *Othello*, qui est *Comment distinguer un flatteur d'un ami*. Pour moi, cela résume tout *Othello*, qui est la tragédie d'un homme qui ne sait pas distinguer le flatteur de l'ami. Érasme quant à lui, écrit en 1525 un traité intitulé *Lingua* dans lequel il pille abondamment Plutarque, Ovide etc. pour en faire son beurre.

Au cours de mes recherches, j'ai aussi travaillé sur l'iconographie, la représentation de la mauvaise langue. Comment est représentée la mauvaise langue ? A l'époque élisabéthaine existent des livres d'emblèmes c'est-à-dire des ouvrages où une gravure est décrite par un texte accolé. Sur le site de l'université de Glasgow, il est possible de voir la numérisation des emblèmes pour visualiser la représentation de la colère, ou de l'envie par exemple.⁵ Vous avez par exemple le livre de Geoffrey Whitney qui s'appelle *A Choice of emblems*, mais aussi en France, Claude Paradin, *Devises héroïques*, ou Guillaume de la Perrière et plein d'autres.



La langue est représentée ainsi : elle a des ailes de dragons pour évoquer l'image du mot qui fait mal, et ce qu'on appelle le mot ailé, c'est-à-dire le fait que, lorsqu'un mot est prononcé, on ne peut plus le

⁵ Glasgow emblem books

retenir. Contrairement à l'écrit où on peut rattraper le mot, à l'oral, une fois que c'est dit, c'est dit. La langue est représentée avec une queue de serpent et une traîne qui suggère le venin de la langue et aussi toutes les conséquences – la traînée – c'est ce que l'on traîne derrière soi.

Je vous cite le texte français qui va avec cet emblème qui l'on retrouve d'ailleurs également dans les ouvrages anglais : « Entre autres imperfections et incommodités de la langue, on la dit être pleine de mortifère venin. » (*Bible*, Epître de Jacques). Saint Jacques la compare au « gouvernail d'un navire par lequel tout le corps du vaisseau est gouverné ». Il fait alors référence à une des histoires qui circulent sur la langue. Ici, c'est l'histoire d'un roi qui demande à l'un de ses serviteurs d'aller lui chercher le meilleur organe et le pire organe d'une bête sacrifiée. Il lui demande d'abord le meilleur, et le serviteur lui apporte la langue. Ensuite, il lui demande d'aller chercher le pire organe, et il lui apporte aussi la langue, afin de suggérer que ce qui est très dangereux dans la langue, c'est qu'il s'agit d'un organe ambivalent, capable du meilleur comme du pire. On peut lire cette histoire dans cet emblème. Une seconde histoire issue d'Esoppe est celle du satyre et de son hôte. Un satyre invite quelqu'un à dîner et lui sert une soupe bien chaude. L'invité a froid, alors il souffle dans ses mains pour les réchauffer. Ensuite, il souffle sur sa soupe bien chaude pour la refroidir. Il utilise sa langue pour réchauffer et pour refroidir. Sur ce, le satyre lui dit « Je ne veux pas de toi, je n'ai aucune confiance en quelqu'un qui fait ce double usage de la langue. » C'est dans cette réversibilité qu'est le danger.



Ce n'est qu'un aspect de l'iconographie de la langue. On trouve également de nombreuses représentations du silence, qui est aussi bon et dangereux que la parole. Quelqu'un qui connaît un secret utile à la communauté et qui le tait est aussi vilain que quelqu'un qui parle. On pense toujours que le silence est valorisé, mais c'est faux. Le silence est traître lui aussi.

Un emblème que j'adore est présent dans un ouvrage de Guillaume de la Perrière où l'on voit un personnage qui a « la main sénestre à la partie honteuse » donc la main gauche à la partie honteuse, « et la main dextre à la bouche » pour signaler qu'il s'agit des deux organes les plus dangereux.

Émerge de cette exploration un bestiaire de la « méchante langue ». Dans un des emblèmes, on trouve une représentation des détracteurs comme des mouches qui viennent vous agacer, et il y a dans *Othello* beaucoup de références aux mouches. C'est un emblème d'Alciat qui s'intitule *In detractores*, (« A propos des détracteurs »). Un autre emblème montre des guêpes qui se nourrissent de serpents, pour montrer que la mauvaise langue se nourrit de la mauvaise langue des autres, comme si on pouvait se nourrir au venin du serpent, ce qui crée un effet d'amplification de la mauvaise langue. La mauvaise langue est présentée à la fois comme faisant œuvre de distillation de venin et de dévoration d'autrui. La représentation de la flatterie est très intéressante puisqu'elle est représentée par des poux et des puces qui viennent dévorer le corps de celui qui est encore vivant pour le fuir une fois mort. Émerge aussi de

ces traités la représentation de la langue comme étant une arme, même si cette représentation est tout à fait traditionnelle. La langue est un poignard, une épée : vous avez ça dans quasiment toutes les pièces de Shakespeare. La langue est donc une arme, dans ces traités on parle des flèches de la langue, on trouve des termes comme *to shoot*, *to lash* c'est-à-dire fouetter, *to smite*, blesser : tous ces termes font parti du paysage de la calomnie.



Selon moi, il faut lire « *Beaucoup de bruit pour rien* » (*Much ado about nothing* pour la version anglaise) en parallèle d'*Othello*. *Othello* est la version tragique de *Much ado about nothing*. Cette pièce est aussi l'histoire d'une calomnie, mais comme le titre l'indique, le verbe est ici finalement inefficace, tandis que dans *Othello*, l'efficacité de la calomnie se mesure au nombre de morts sur scène à la fin. Dans « *Beaucoup de bruit pour rien* », une vision ambivalente de la langue et du mot apparaît. D'un côté, on a la représentation de l'inefficacité du mot. Beatrice parle en effet de « *foul word* », c'est-à-dire des mauvais mots, des méchants mots, des mots sales, et dit : « *foul word is but foul wind* », c'est-à-dire « les mots ne sont que du vent », avec comme souvent chez Shakespeare une allusion scatologique parce que *foul wind*, c'est le vent qui peut avoir une certaine odeur... De l'autre côté, un personnage dit « *she speaks poniards* », c'est-à-dire que sa parole est un poignard : « *She speaks poniardss and every words stabs* ». Dans *Othello*, on est clairement dans l'efficacité du dire, dans l'efficacité de la calomnie.

La plupart des auteurs de ces traités ont eux aussi été l'objet de calomnie. En fait, l'envie d'écrire sur la calomnie vient du fait d'avoir été soi-même calomnié et on essaie alors de corriger le travers de ses voisins. C'est le cas d'Erasmus notamment, qui a écrit *Lingua* après avoir été calomnié. Charles Gibbon a écrit en 1595 *The Praise of a good name and the reproache of an ill name* (« L'éloge du bon nom et le reproche du mauvais ») et on apprend aussi dans le paratexte qu'il a été calomnié par ses voisins.

Les élisabéthains font une lecture anatomique de la langue. On peut résumer ainsi leur pensée : Dieu dans sa grande bonté nous a donné une langue. S'il nous l'a donnée, c'est pour qu'on en fasse bon usage. La langue est bonne en soi, mais c'est son usage qui est mauvais. La nature a donné à la langue les instruments de son propre contrôle. La langue, physiquement, est douce. Ce devrait nous dire qu'il faut utiliser notre langue de façon douce. La langue a un frein, ce qui nous indique qu'il faut freiner cette langue, la dominer. La nature, dans sa grande sagesse, a aussi mis deux barrières à la langue, que sont les lèvres et les dents, ce qui nous invite aussi à faire bon usage de cet organe. Et malgré tout cela, l'homme n'y parvient pas. La plupart de ces traités visent à donner aux gens le moyen de dompter cet organe rebelle. L'un des moyens, et cela me fait ma transition vers *Othello*, c'est de ne pas prêter l'oreille à cette mauvaise langue. Ces textes parlent alors de ce que j'appelle les « boucliers de la langue ». Si vous ne voulez pas être sujet à la calomnie, non seulement il ne faut pas dire, mais il ne faut pas écouter. Les histoires de calomnies sont des histoires de collaboration entre la langue et l'oreille.

Pour moi, c'est cela *Othello*, c'est la tragédie de la collaboration d'une mauvaise langue et d'une mauvaise oreille. L'expression *greedy ear*, l'oreille gourmande, est appliquée à Desdémone, qui a écouté d'une oreille gourmande les récits de voyage d'Othello. Dans la pièce, tous les barrages à la calomnie cèdent et le venin est distillé dans l'oreille d'Othello. A mauvaise langue, mauvaise oreille, l'un de va pas sans l'autre. Dans les autres boucliers, en plus d'une *deaf ear* (une oreille sourde), vous avez *a frowning look*, c'est-à-dire que, si vous avez des calomniateurs devant vous, vous fronchez les sourcils et ils savent qu'ils doivent s'arrêter. Le corps, dans ses expressions, doit faire barrage à la calomnie.

De tout cela, qu'en tirer par rapport à *Othello* ? J'ai essayé d'insister sur la détraction, et je vais vous donner quelques exemples. La première scène commence ainsi : « *Tush ! Never tell me !* » c'est-à-dire « Tu parles ! » Ici, Rodrigo questionne la vérité des propos de Iago. Il dit « Mais tu m'as raconté des bobards ! Tu me racontes des salades ! » et Iago répond « Mais non ! Ecoute moi ! ». La vérité est questionnée dès le premier mot. On a constamment ce combat entre l'oreille et la langue, entre le croire et le pas croire, qui se manifeste majoritairement chez Rodrigo. Dans les pièces de Shakespeare, vous pouvez être sûr qu'à chaque fois qu'apparaissent des personnages plus périphériques ou secondaires, ils reflètent l'intrigue principale, et les premiers mots sont toujours très intéressants. Il s'agit là d'une scène de murmure, c'est une scène de nuit qui se murmure. C'est à partir de cette susurration que va naître un grand bruit. Le terme *noise* est très intéressant dans la mesure où il vient du français « noise », « chercher des noises », c'est-à-dire la querelle.

Plus loin dans la première scène de l'acte I, Iago se place dans la catégorie des « *throwing but shows of service on their lords* ». Ils donnent seulement l'impression qu'ils servent. Au détour de cela, vous avez l'image du flatteur. La représentation du flatteur est celle de la dissociation du cœur et de la langue. Dans Guillaume de la Perrière, un personnage a une petite langue devant et derrière, le cœur. La langue devant et le cœur loin derrière. Vous avez là aussi le problème de la distinction de l'ami du flatteur.

Un autre exemple: « *Thieves! Thieves !* » Si vous regardez bien la pièce, on trouve énormément de références au vol. Ce vol se rapporte au vol du nom, dont l'exemple type est celui du mouchoir. Le vol du mouchoir est la matérialisation du vol du nom de Desdémone.

Plus loin, Iago dit à propos de Brabantio qu'il compte « *poison his delight* », empoisonner son plaisir. Cette phrase est liée aux représentations de l'envie, qui fait plus de tort à celui qui le ressent qu'à celui qui en est l'objet. De cette envie naît la mauvaise langue. L'image représente des serpents qui sortent de la langue. Deux choses mènent à la mauvaise langue : la colère, qui amène l'injure, et l'envie, qui mène à la calomnie. Iago dit aussi qu'il veut « *plague Brabantio with flies* » c'est-à-dire « infester son monde de mouches ». C'est très étrange ! En fait, il fait le buzz ! Les mouches sont des représentations des détracteurs.

Plus loin, Iago jure par Janus, dieu aux deux visages, faisant écho à la double langue de Iago qui se mesure aux monologues manifestant la pensée de derrière.

Le nombre d'occurrences du mot « *tongue* » est très important dans *Othello*. On en trouve une occurrence assez particulière dans la première scène de l'acte II, pendant laquelle Iago parle de la langue de sa femme Emilia. Il dit :

*Sir, would she give you so much of her lips
As of her tongue she oft bestows on me,
You'll have enough.*

Ce qui signifie : « Si elle donnait autant des ses lèvres que de sa langue, vous en auriez trop ». Vous avez là l'image de la mégère, image que l'on retrouve jusqu'à la fin. Emilia est celle dont il va s'agir pour Iago de dompter la langue. « *Keep within doors* » lui dit Iago. Il lui dit en fait de laisser sa langue à l'intérieur.

Cassio dit « *Reputation, reputation, I have lost my reputation* ». Cassio perd son nom après avoir été déshonoré dans une rixe de taverne. Et pourquoi a-t-il perdu sa réputation ? A cause d'un poison, le vin, qui a été distillé en lui ! *Invisible spirit of wine, let us call thee devil!* Ce vin est encore une représentation du poison distillé dans la pièce par Iago.

La grosse scène de calomnie, c'est la scène 3 de l'acte III, une scène très longue, qui n'en finit pas. Dans cette scène, la calomnie commence par cette phrase de Iago : « *Um, I don't like that* », qui reflète tout son art de la calomnie, ou l'art du dire sans dire. Le plus bel exemple est le suivant. Othello dit : « Allez, on tue Cassio ! » et Iago répond oui, « *but let her live!* » c'est-à-dire « oui, mais laissez-la vivre elle ! ». Il est alors en train de suggérer qu'elle aussi doit mourir. C'est toute l'ironie de Iago. Ironie vient du grec *Eiron* qui signifie « faire semblant ». Iago est en effet celui qui fait semblant. La langue se couvre ici d'un masque de bonté alors que c'est cela qui distille le passage à l'acte.

À la troisième scène de l'acte III, Desdémone arrive, demande à Othello comment il va, et Othello lui répond : « J'ai mal au front ». Que fait la calomnie dans *Othello* ? Elle transforme Desdémone en putain, mais transformer Desdémone en putain, c'est aussi transformer Othello en cocu. Dans *Les joyeuses commères de Windsor*, le cocu est un thème comique, mais dans *Othello*, le cocu ne fait pas rire du tout. A partir de ce moment-là, l'image des cornes et du cocu hante la pièce. À l'acte IV, Iago demande à Othello s'il s'est blessé la tête en tombant, et Othello répond « tu te fous de moi ? » parce que l'image du monstre cornu devient omniprésente. D'ailleurs, quelques répliques plus loin, Othello parle de lui comme un *horned man*. Le dire sans dire de Iago transforme Othello en un monstre cornu.

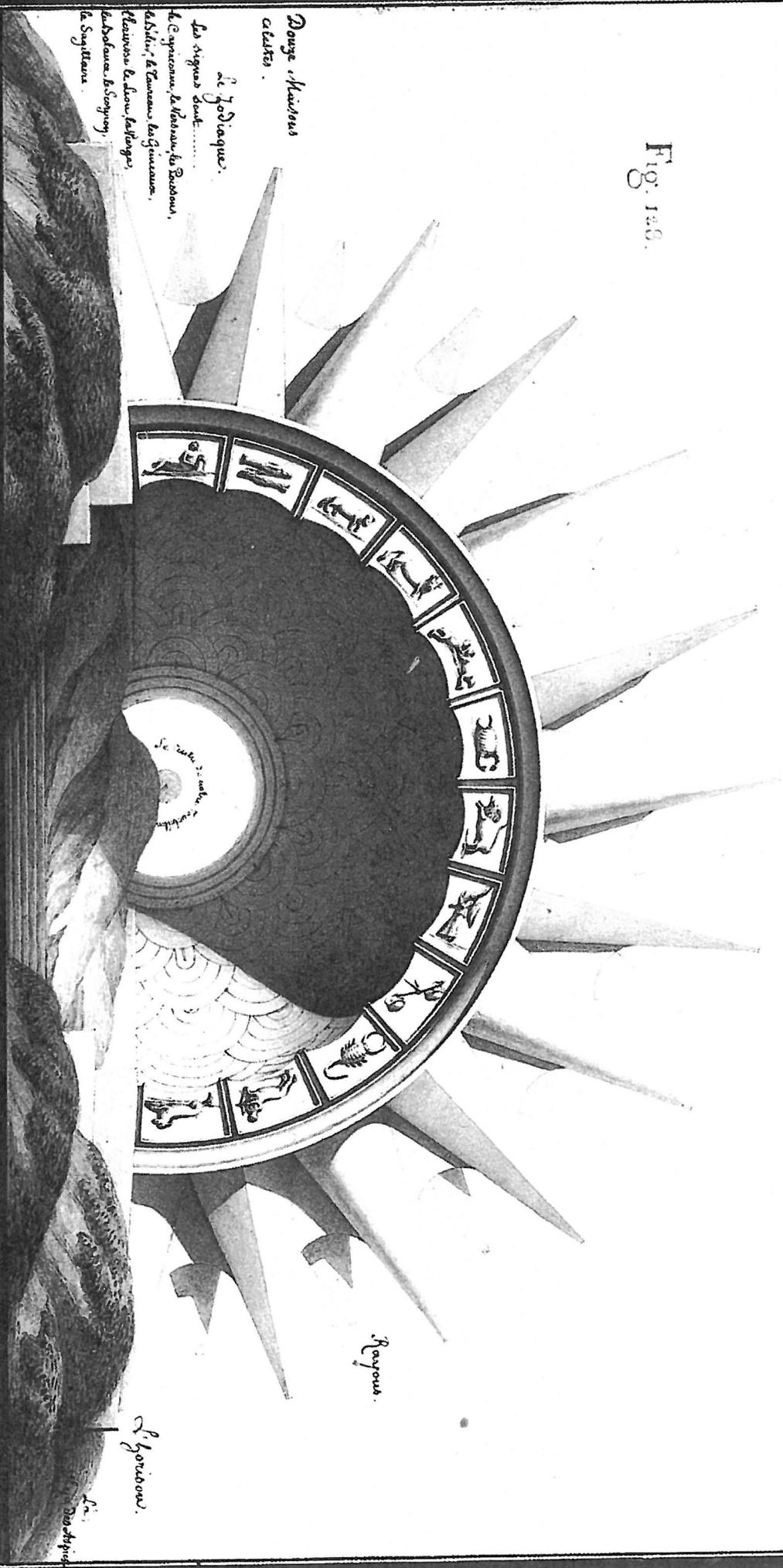
La calomnie transforme la langue, elle transforme les mots, elle transforme le beau en laid et le laid en beau. On voit cela aux occurrences d'un terme omniprésent : le terme *honest*. C'est la pièce dans laquelle il y a le plus grand nombre d'occurrences de ce terme. Dans un monde de la calomnie, Othello dit d'ailleurs : « *When I love thee not, chaos is come again* ». Et c'est cela que fait Iago ; il crée le chaos, parce que les mots ne correspondent plus aux choses. Dans un monde tel, vous êtes perdus. Ainsi à la fin, face à la preuve de la trahison de Desdémone, Othello perd le langage. On trouve un passage dont la syntaxe est complètement déstructurée (IV, 1). De même, Iago appelle son poison a *medicine*.

Nos textes élisabéthains nous disent qu'il faut dompter sa langue. Or, Iago dompte parfaitement la sienne. Le problème de Iago n'est pas qu'il ne sait pas dompter sa langue, mais plutôt qu'il en fait parfaitement ce qu'il veut, et ce jusqu'au bout où il se mure dans le mutisme. Lorsqu'on lui demande pourquoi il a causé tant de malheurs, il répond : « *Demand me nothing, what you know, you know. From this time forth, I'll never speak word.* », c'est-à-dire : « Demandez moi ce que vous voulez, ce que vous savez, vous le savez, à partir de ce jour je ne dirai plus jamais rien ». Vous avez ici le retournement de cette langue calomniatrice en silence, mais qui est tout aussi mauvais que les mots qu'il a répandus. Ces mots nous mènent à la question du mobile du crime. Pour moi, le mobile, c'est l'envie. Iago dit par exemple de Cassio que sa beauté le dérange. L'envieux se réjouit du malheur de l'autre. Mais le plus merveilleux, reste l'inexplicable : *What you know, you know*.

*Retranscription Camille Khoury
A partir de l'enregistrement du 01/03/2014*

Le lieu des Chinois Peouanes est sur le Terres du Soleil,
 ou levant, est leurs Pyres.

Fig. 128.



Deux Millions
 cetera.

de Jodique.

Les signes sont.....
 de Capricorne, de Verseau, de Poisson,
 de Sable, de Taureau, de Gémeaux,
 de Cancer, de Lion, de Scorpion,
 de Sagittaire.

Rays.

Le Japonais.

Le Japonais.

LE THÉÂTRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Jeudi 6 mars

Atelier de transmission :

Atelier animé par Benoit Martin et Pierre Laloge, avec cinq participants. Après un échauffement des articulations et un jeu de concentration, c'est l'acte V qui est travaillé aujourd'hui, d'abord sur le plateau puis dans le hall. C'est à la demande de Gwenaël Morin que l'acte V a été choisi pour être déblayé avec les participants à l'atelier, comme c'est un acte assez compliqué. En effet, il contient de nombreuses entrées et sorties sur lesquelles il fallait commencer à placer des repères. Ce qu'il en est ressorti du début de cet acte, c'est la condition de metteur en scène que prend Iago, puisqu'il détient le flambeau, il éclaire ce qu'il veut éclairer. A la fin de l'acte, l'arrivée de Bianca et son humiliation est mise en avant, lorsque Iago l'expose comme un monstre de foire. Enfin, la dernière scène de l'acte est travaillée, parce qu'elle demande beaucoup de monde et que les participants sont nombreux.

Répétition :

La répétition s'est déroulée en deux temps. Tout d'abord, c'est la scène coupée du début de l'acte II qui est travaillée, en vue de son ajout au spectacle. Cette scène entre Iago, Desdémone et Émilie est en fait essentielle pour comprendre l'évolution de Iago : le voir en présence de sa femme Émilie, c'est voir quelque chose de son intimité qui est dévoilé. Toute la folie destructrice de Iago qui structure la pièce serait en fait peut-être enclenchée par ce réveil de sa jalousie due au simple baisemain de Cassio à sa femme. La présence de sa femme met Iago à nu et ses réactions, si elles ne sont pas pour autant légitimées, trouvent un certain fondement. La scène n'est finalement pas prête à être jouée ce soir, mais elle le sera probablement vendredi.

Dans un deuxième temps, c'est l'acte III qui est travaillé de nouveau. C'est surtout la confrontation Iago / Othello qui est reprise et exploitée, ce moment décisif de crise de jalousie d'Othello lorsque Iago réussit à le convaincre de l'infidélité de Desdémone. Othello crie, court dans la salle, s'acharne contre Iago jusqu'à ce qu'il ait une « preuve »...

Représentation : 62 spectateurs

Chronique du hall :

Deux amoureux s'embrassent debout au milieu du hall. Un homme mange son sandwich en lisant le journal. Les spectateurs ce soir sont assez vite attroupés devant les portes, attendant qu'elles ouvrent. La jauge est presque pleine et toutes les places sont prises...

Chronique de la représentation:

Ce soir, les acteurs sont encore plus à l'aise avec l'acte II, et ça se voit. On sent même qu'ils prennent particulièrement plaisir à jouer. Comme nouveautés de ce soir on peut noter l'ouverture : un changement de toiles se fait à vue et on passe de la scène de Venise à la mer déchainée, sur laquelle sont jetés des seaux d'eau. Aussi, le tambour est amplifié par des baffles de sorte que les coups de canon résonnent dans toute la salle. On assiste également à une nouvelle interprétation de la courte entrevue Iago / Montano où une tension sexuelle se fait sentir.

Chronique du public:

Les spectateurs sont plutôt âgés ce soir. Les applaudissements semblent un peu moins appuyés que d'habitude, mais le public reste réceptif et rit du jeu des acteurs. Une dame s'étonne de la durée du spectacle « C'est fini ? Non, c'est pas fini, n'applaudis pas. Ah si, c'est fini. Ça a duré 15 minutes ? »

Ersi Spiliopoulos

Pyramide chargée d'obliques d'amortissement.

N.º

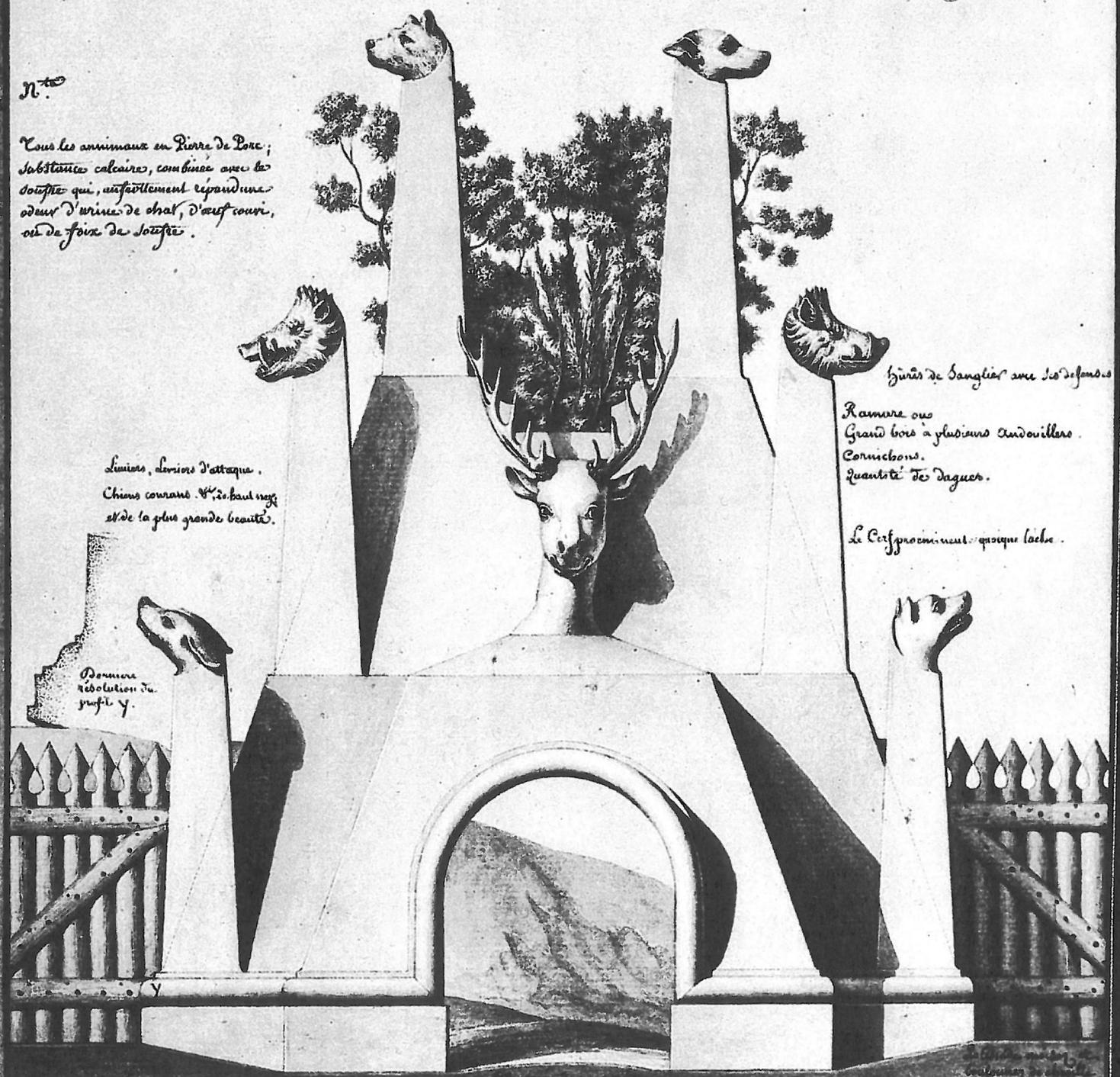
Tous les animaux en Pierre de Lore;
Substance calcaire, combinée avec la
soutiffe qui, aisément répand une
odeur d'urine de chat, d'œuf couvi,
ou de faux de sottise.

Luniers, derniers d'attaque.
Chiens courants & de haut nez
et de la plus grande beauté.

Figures de sanglier avec les défenses
Ramure ou
Grand bois à plusieurs Andouillers.
Cornicrons.
Quantité de Daguer.

Le Cerf précémeur: quoique lâche.

Donner
révolution au
profil y.



Amusement de la chasse de Lore

de la chasse de Lore
Amusement de la chasse
de Lore