

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

02 MAI 2014 n°126

UNE MOITIÉ QUI TIENNE TOUT DE MOI



# La cuculisation cathartique d'Arnolphe

Il laisse une moitié de lui en cage, cette moitié qui dit JE SUIS UNE BÊTE. Et pour que la bête soit domestiquée, sa bête à lui, cette rage et ce loup, il garde le mouton devant les yeux, il lui dit tiens voici ta cage, il le garde, il le contemple. Sa bête, sa bête à lui. Tous les jours elle lui dit, sa chair de mouton tendre : je suis ton mal, je suis ta folie. Arnolphe amadou son mal, il le range dans une cage, il le range « *dans cette autre maison* » qui est son identité autre qui est ce lui-même en cage, ce qu'il a voulu dompter en lui, cette folie et cette rage de possession, il lui dit c'est ici que je t'enfermerai ma folie, il lui donne un corps il lui donne un prénom, Agnès, il lui dit « objet de ma folie, image de ma folie, tu es ces deux-là à la fois : tu es cet endroit où j'exprime cette part en moi que je veux cacher au monde, tu es cet endroit où je dompte cette part en moi que je veux cacher au monde ». Par Agnès, il croirait presque s'amadouer. Car non il ne la mange pas, il ne l'écrase pas bouillie la souris dévorée, mais il joue, il est ce chat qui ne tuera jamais, il est ce chat devenu homme par auto-domptage, il s'est domestiqué lui-même, il joue de la souris il mord un peu ses maigres cuisses ses mollets – comment résister aux mollets.

Il est ce poète, ces auteurs dont parle le Ferdurke de Gombrowicz : ces auteurs qui prônent l'homme Beauté Art Perfection mais qui dans l'ombre de cette autre maison crient MOLLETS MOLLETS MOLLETS.

*Les auteurs s'étaient abrités avec habileté et savoir-faire derrière la Beauté, la Perfection de l'Art, la Logique Interne de l'Oeuvre, L'impérieuse Nécessité des Associations ou derrière la Conscience de Classe, la Lutte, les Lendemain qui chantent et autres éléments de ce genre [...]. Mais il était clair et manifeste que leurs vers, dans leur art compliqué, laborieux et strictement inutiles, constituaient une sorte de message chiffré et qu'il existait une bonne et forte raison poussant ces petits rêveurs maigrelets à composer des rébus si bizarres. Après avoir bien réfléchi, j'ai réussi à traduire en langage intelligible la strophe que voici :*

## LE POEME

*Les horizons éclatent comme des bouteilles  
Une tache verte gonfle sous les nuages  
Je reviens à l'ombre des pins –  
D'où  
J'aspire d'une bouche avide  
Mon Printemps quotidien.*

## MA TRADUCTION

*Cukul, cucul, cucul, cucul  
Cukul, cucul, cucul, cucul  
Cukul, cucul, cucul –  
Cukul  
Cukul, cucul, cucul  
Cukul, cucul, cucul.*

Ces mollets, ce cucul de la jeune Agnès, de cette adolescente naïve et pourtant si sexuelle de sa naïveté, elle transpire le corps, le mollet et le cucul voilà tout ce qu'il pense auprès d'elle, ce Ferdurdurke infantilisé par son désir qu'il cache, ce Ferdurdurke qui dans un coin de prison met en scène son désir. Cette moitié de lui, il la dompte, il la cultive aussi. Il la fait croître.

La cuculisation d'Arnolphe, comme dirait Gombrowicz. Cet enfant, cette masse de chair auquel il manque le manque. Cette énorme moitié, cette excroissance d'autorité, ce désir de possession, cette faim insatiable de l'homme chaste par envie de possession, cet enfant trop gourmand, il se multiplie, il multiplie les noms et les maisons, il est cet homme aux doubles vies, celui qui multiplie parce qu'être au monde, de soi à soi sans miroir c'est une intimité terrorisante de non-sens, parce que son « moi » lui semble trop énorme pour se poser sur terre sans s'être auparavant divisé. Alors il a ses miroirs, il croit que cela est grand, il croit qu'il est une grandeur à dire j'accepte je me soigne je me domestique je purge mes passions. Il croit à la catharsis. Son théâtre, c'est la maison d'Agnès.

« *Une moitié qui tienne tout de moi* » : ce qui signifie une part de moi-même que j'extériorise pour m'y contempler. La belle-mère de Blanche Neige et son miroir. Adam et celle sortie de sa côte. Agnès et cette part de lui qu'il met en scène. Il a arrangé la scène pour que sa violence soit une illusion, pour qu'il puisse dire MA VIOLENCE EST UNE FAUSSE VIOLENCE. Elle est théâtre. Sa maison est une fausse maison où aucun maître n'habite, elle appartient à Monsieur de la Source. Un homme fou, un homme ridicule disent les bouches qui circulent le long de la rumeur. La maison d'un anonyme donc, un nom d'emprunt pour une maison d'emprunt. Décor carton pâte où l'on peut envoyer briser le vase, comme sur scène on brise la canne de bois.

Les serviteurs servent donc une absence, ils sont ces moitiés parfaites, égalitaires, répétant échoant choryphant simultanément grimaçant – ces moitiés égales, ce duo sans échasses, ce Sancho Panza - Sancho Panza. Les serviteurs sont ce duo parfait d'être irréel, ces êtres qui se répondent tant qu'ils s'identifient en miroir constant, c'est ce miroir qui indique la non-identité, ce sont des jumeaux sans identité, un double ce n'est jamais un je. Georgette et Alain, donc. L'image du double et non du je. On pourrait dire qu'ils sont le cadre de la scène, les rideaux bleus, à jardin et à cour. Ils ouvrent et ils ferment la scène selon les désirs du metteur en scène.

Agnès, elle, est cette fausse-personne, cette personne sans personne sans chez elle. Artificiellement, virtuellement conçue pour le jeu. Arnolphe l'a conçue dans un morceau de cire. Sans père ni mère, elle est un programme élaboré en vue d'une fin. Elle est, finalement, un personnage : conception d'un seul esprit et non de deux chairs, elle est ce par lequel Arnolphe-spectateur-acteur opère sa catharsis. Agnès serait le texte, le spectacle, dans son décor rideaux-bleus-Alain-Georgette carton pâte de maison, Agnès est la pièce qu'il s'écrit et qu'il regarde, elle est cette purgation de l'hybris, elle est cet endroit où il aimerait éprouver la catharsis. Arnolphe, c'est peut-être cela, cet homme qui s'écrit une tragédie, qui croit expulser le non-sens du monde dans l'activation fictionnalisée de sa violence, dans la mise en scène de son hybris. Il se voit jouer sa violence, tout comme il se voit jouer sa bêtise. Car la bêtise d'Agnès c'est sa bêtise : lorsqu'il lui donne les maximes d'un illustre inconnu, derrière chaque maxime il entend encore *cucul cucul cucul* tout comme cet illustre inconnu pense *cucul*. Alors il écrit son spectacle, son spectacle hideux qui ne dit jamais que violence et que cucul, ce spectacle qu'il doit être seul à voir et performer, ce rituel cathartique qu'il se joue pour lui-même, cette basse tragédie du cucul et des bouteilles brisées.

Arnolphe pense tragédie, il met en scène la tragédie de sa violence, il aimerait être à la fois l'acteur et le spectateur purgé par la catharsis, il se purge chaque fois qu'il va dans « cette autre maison », PURGATION des passions et IMITATION des passions, c'est tout cela « CETTE MOITIÉ QUI TIENNE TOUT DE MOI ». Mais l'homme se fait prendre à son propre jeu, son rituel caché se dévoile et devant les rideaux d'autres le regardent, ils voient l'acteur-spectateur devenir acteur face aux spectateurs, et dans cette scission du non-sens, dans ce non-sens qui se brise et qui devient éclats, fragments de petites significations éparses, de signes connivences, la tragédie devient comédie. La monstration de cette mise en scène, les signes-là disent  
Regardez cet homme qui se joue et se fait prendre à son propre jeu  
Regardez cet enfant et son petit théâtre ridicule  
Regardez ce frimeux avec sa tragédie de quat'sous qu'il va vendre un peu partout,  
Regardez cet écrivain geigneux et pompeux,  
Regardez comme soudain il s'est laissé berné par ses personnages.  
Alain et Georgette ont pris le bâton d'Arnolphe, collés contre le mur ils menacent le concepteur qui a voulu jouer sa pièce, Arnolphe d'y avoir trop joué est coincé dans sa cage nommée Tragédie, les sorties sont devenues impraticables – enfermé il étouffe. Comme un spectateur invité sur la scène, avec cet air un peu bête et qui fait toujours rire de celui qui n'aurait pas dû se trouver là et ne sait soudain qu'y faire, de celui qui ne voulait pas être le regardé.

Je pense à ces derniers mots d'Arnolphe

Ouf

et peut-être c'est cela,

cette tourmente dans la cage soudain qu'il n'avait pas prévue,

et ce loup pris à son propre piège

soudain libéré

Ouf

je sors du cadre enfin

Adèle Gascuel

## L'enfant qui ne naîtra pas

« Non ! – Je ne pourrais jamais être le père, le destin, le dieu d'un autre être,  
Non ! – jamais ne peut arriver à un autre enfant ce qui m'est arrivé dans mon enfance,  
Non ! – criait, hurlait en moi quelque chose, il est impossible que cela, c'est-à-dire l'enfance, lui arrive – t'arrive – m'arrive. » Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*.

1. L'idée que le couple composerait et recomposerait les parts d'un être incomplet, rachetant ainsi le scandale d'être jeté au monde, nous lavant ainsi de son absurdité, n'est pas neuve, loin s'en faut – elle n'est pas absurde non plus. On ne saurait la réduire au commode partage entre l'échec romantique de Pygmalion (où le TU n'existe pas – ce qu'on pourrait aussi appeler le symptôme Narcisse) et le désastre spéculaire de l'éperdu (où le JE s'abolit, ce qu'on pourrait aussi appeler le syndrome Orphée).

(Il faudrait aussi réserver une part à la configuration Ulysse/Pénélope – le couple à distance qui existe comme ralliement d'une promesse si grande qu'elle déjouerait les règles de l'espace comme celles du temps – mais il s'agit ici moins de complétude que d'une intensification des conditions de l'exceptionnalité par l'absence et la distance.)

C'est dans cette tension entre identité et défiguration, qu'abolit seule l'habitude, le rêve du confort ou de la garantie, que se compose la tragédie de la rencontre.

TU ME PERDS

TU ME DEFIGURES D'ETRE A TOI TON VISAGE, JE NE SAIS PLUS

TU ME DÉSAPROPRIES DE MA MOITIÉ

TU ME PERDS ET ME PERDRE CE SERAIT ME TROUVER

TROUVER CE QUE J'IGNORE ENCORE

ACCEPTER D'ETRE TRANSFORMÉE EN LAIDIE DEFIGURÉE PERDRE LE VISAGE C'EST ÇA  
ACCEPTER DE PERDRE LA FACE ACCEPTER DE NE PLUS ÊTRE CELLE BRISER LE  
MIROIR DE LA RENCONTRE OÙ IL N'Y A QUE DU JE SYSTÈME QUI S'IGNORE LUI-MÊME  
ÊTRE À BOUT DE TENDRESSE À BOUT À FORCE DE L'AVOIR PRODIGUÉE

2. On peut en effet remonter à Platon et à son mythe de l'androgyne pour trouver les premiers balbutiements d'une métaphysique de la séparation.

Indifférent à l'évidente « complétude » des sexes mâle et femelle qui se répondraient comme deux prises où le courant passerait pourvu qu'on trouve le trou, l'androgyne chez Platon est une figure qui nomme l'incomplétude de l'être, indépendamment de ses appareillages biologiques. Ce corps boule se rêve comme la fiction d'un sujet avant séparation, sujet composé de deux fois deux fois : quatre jambes, autant de bras, deux têtes – la fusion abolie, renvoyée à l'origine mythographique désigne alors ce récit d'une privation qui serait unité de l'origine.

NOUS ETIONS DEUX LA OU JE SUIS SEUL-E, NOUS ETIONS UN MONDE ET JE NE SUIS  
QUE FRAGMENT, NOUS ETIONS UNE PATRIE, J'EN AI ETE CHASSE-E – OU ES-TU TOI  
ALORS DONT JE PARLE LA LANGUE – DANS QUELLE SOLITUDE TE TROUVES-TU  
EGARE-E – SOUS QUELLE NUIT VAS-TU PERDRE CES PAYSAGES QUE NOUS AURIONS PU  
ETRE ?

Ce que nomme l'androgyne, c'est la splendeur de l'homme assemblé et sa terrible fragilité – l'absolue rencontre et le silence qui seul lui répond quand il se découvre séparé.

Ce que nomme l'androgynie, c'est que notre condition est la séparation et la quête.  
La solitude et le mouvement.

Ainsi nous naissons à la langue – acceptant de n'être au monde que dans la distance,  
acceptant que le cri déborde la douleur –

Et pourtant  
il y eut un JADIS.

3. Fantasmé sous les auspices de la moitié, le couple serait alors cette réparation qui bon an mal an rétribuerait l'incomplétude première, cet élan donné à soi dans le devenir.

Non pas : il faut imaginer Sisyphe heureux, mais : il faut imaginer Sisyphe accompagné.

AVEC TOI, JE NOMME : MA REPARATION, MON PENDANT, CE QUI FAIT DEFAT, CE QUI  
DIT TOUT A LA FOIS – JE SUIS INCOMPLET ET TU ME PROLONGES, TU ES LA QUAND EN  
MOI JE NE SUIS PAS.

4. Ce que nomme l'enfant c'est la réinvention de cette unité première dont nous aurions  
été privé, ce que résout l'enfant c'est le scandale de la séparation, du toi et moi qui ne  
fera jamais un (être), ce qu'il abolit c'est cette confusion impossible, réalisant cette unité  
possible, rêvée projetée symbolisée du deux, la rencontre de ces deux parts.

5. Je crois qu'Arnolphe se répare de l'enfant qu'il n'a jamais eu en aimant Agnès, je crois  
qu'il se répare du père qu'il n'a jamais été, de l'enfant aussi qu'il ne fut pas – en lui je vois  
l'enfance brisée – je vois une réparation entre eux, une réparation qui tournerait à la  
dévastation, Agnès serait l'enfant imaginaire de son rêve, l'enfant souillé de son crâne,  
son rêve qui serait la scène d'une cave, la scène d'une cabane de bois où des images  
d'enfants nus se découvrent derrière les étagères, la scène d'un homme trop vieux pour  
son amour et son désir, la scène d'un homme qui ignore encore ce que c'est qu'être aimé,  
la scène d'un corps d'enfant qui découvrirait le sexe dressé de l'adulte qui lui dirait  
prends cet amour dans ta bouche il est vierge comme est blanc le lait que je veux te faire  
connaître, il ne saurait pas quoi faire de cet amour, de cet amour trop grand pour elle  
pour lui pour eux, cet amour amassé comme un désordre qu'il ne pourrait accoucher,  
c'est l'enfant qui ne naîtra pas qu'il veut tuer en elle quand il entre en elle ainsi qu'un  
guerrier, quand il l'assomme de maximes, c'est l'enfant impossible, l'enfant qu'elle est,  
l'enfant qu'elle ne devrait pas être, l'enfant pour lequel il éprouve tant d'amour et de  
désir, c'est cela qu'il tue à chaque fois qu'il entre en elle, le sexe d'épée, la maison à côté,  
le couple qui la garde, c'est cela, la mise à mort de l'enfant, le leur – celui qu'ils n'auront  
jamais, celui qu'elle n'aurait pas dû être, celui qu'il lui a volé et il se sent trop fort et trop  
violent et trop brute pour cette chair fragile, et ces bras et ces cuisses si petites, comme  
un chaton dont il briserait le crâne en voulant l'embrasser, il est mort elle dit, le petit  
chat au crâne fragile, et d'elle il attendrait la douleur et la tendresse, ce corps tenu, ces  
gestes fermes et maladroits, la main douce et hésitante, le regard insupportable de  
douceur, il la veut mère fille amante sœur il dit je te veux fille amante sœur mère enfant  
il dit de toi je veux la soumission le cri et l'abandon, et je te veux insatiable indécente  
insolente soumise effacée humiliée consentante supérieure brutale je te veux je te veux  
dans mon lit je te veux dans ma maison je te veux dans ma cave dans mon jardin dans  
mon enfance dans ma vieillesse dans ma douche sur la table au sol à même le carrelage  
froid dans le train au bord de la route je veux pour toi un désir irréprouvable désir plus  
intense que lieux et circonstances je veux pour toi une faim si forte qu'elle me serait  
odieuse je veux que tu me sois livrée que tu consentes que tu m'abjures je veux

6. Je crois qu'Ajax nomme aussi cette perte de l'un, cette perte du deux qui répondait à l'un, la destruction de l'un par la non-reconnaissance de la singularité d'un amour. Ajax et Achille, de part et d'autre du camp grec – en miroir et comme deux opposés. Ajax et Achille, habiles aux armes, chacun tenu par le rêve de leur propre exploit, Ajax et Achille écrivant ce qu'ils rêvaient d'écrire et cette nuit de leur tente, ces nuits qu'ils s'accordaient dans la bataille de Troie, et le corps de cet Achille, élevé comme une fille par sa mère, cet Achille qu'Ajax aimait comme une délicieuse ennemie, cet amour que personne n'aurait reconnu, car personne n'en aurait rien su, et les armes qu'on lui refuse, et l'épée alors qui vient tuer le corps déjà mort qu'il cherche à retrouver, cette épée qui se plonge là où personne n'ira, cette épée qui écrirait les mots jetés avec la sincérité d'un cri – cette épée qui désignerait l'aveu – celui qui exclurait résolument Tecmessa – l'aveu du deux qui fut un – l'aveu de *l'enfant* de leur corps – l'enfant qu'ils n'auront jamais – qu'ils n'ont jamais eu – Ajax et Achille – cette chose absurde que *l'enfant* – la possibilité de *l'enfant* qui leur serait venue comme ça au moment où il faisait le geste – celui de passer sa main sur son ventre – le geste impossible – ET POURTANT – geste interdit – ET POURTANT – il aurait vu ou plutôt qu'il aurait poussé en lui que sa main sur son ventre – ouvrait sur *l'enfant* – sur un enfant de lui – alors même que c'était impossible – qu'un enfant qui aurait été D'EUX (quand bien même ce EUX n'avait pas d'existence) était *possible* – qu'il aurait été simplement l'envers de cette caresse, son plus simple endroit – lui qui n'avait jamais envisagé l'enfantement que comme l'inacceptable, lui qui avait mis au monde Eurysacès pour remplir son tribu, faire le travail du ventre dans le ventre de sa femme, voilà que lui venait, que poussait en lui la possibilité en tant qu'elle serait faite chair, d'avoir un *enfant* – impossibilité redoublée par ce savoir qu'il serait DE LUI – Achille – quand leurs deux corps jumeaux, leurs deux corps d'hommes seront pour toujours condamnés – condamnés à ne pas y toucher – ET POURTANT – ici il y avait (d)eux.

Barbara Métais-Chastanier



## PARCE QUE

1. Quelle que soit l'époque à laquelle on ait grandi, on garde tous en mémoire les frasques folles, bouffonnes, proliférantes et interminables du duo improbable et fabuleux que formèrent Don Quichotte et Sancho Panza ou de l'un de leurs avatars compétent ou malhabile, nombriliste ou dispersé, grossier ou délicat qu'incarnerent - entre pages et images - les couples

- de Laurel et Hardy,
- des Dupont et Dupond,
- de Dean Martin et Jerry Lewis,
- de Zorro et du Sergent Garcia,
- de Maître Puntilla et de son valet Mati,
- de Chevalier et Laspalès,
- de Boule et Bill,
- de Spirou et Fantasio,
- d'Éric et Ramzi,
- d'Astérix et Obélix,
- de Tom-Tom et Nana,
- de Pozzo et Lucky,
- de Kad et Olivier,
- de Wallace et Gromit,
- de Minus et Cortex,
- de Hamm et Clov,
- de Tintin et Haddock,
- d'Omar et Fred,
- de Bouvard et Pécuchet,
- d'Alceste et Philinte,
- de Dom Juan et Sganarelle

2. Principe comique, le duo permet - c'est clair - de faire fructifier les névroses, de spéculer à bon compte sur les petites manies, les tocodes et les tics qu'on garde cachés au fond des poches, entretenant une quête illimitée et infinie - qui rend les meilleurs services du monde quand on sait comme la vie est longue et parfois franchement rasante dans les encoignures - quête perpétuelle, donc, fût-elle celle du savoir pour notre tandem de gratte-papiers flaubertiens, de l'aventure pour notre valeureux hidalgo ou du désir pour le *burlador* de Molière tout occupé au loisir du charme et de la séduction.

Par des effets de frein, d'écart, de contraste, de bifurcation, d'opposition, de contradiction, de désaccord, le tandem participe d'un accroissement du délire, d'une prolifération du fantasme et des divagations. Drôle de mécanique alors qui tire à hue et à dia, qui tente d'aller à gauche et puis à droite, pour mieux voguer tout droit dans son étrange navire pour Pince-mi et Pince-moi. On le sait bien, si le rire est communicatif, la folie est d'abord une chose qui se partage : on ne saurait être fou tout seul et c'est ne plus l'être - ou l'être tout à fait - que de l'être avec d'autres, de l'être avec son Autre.

3. Si le duo participe d'un accroissement proprement jouissif du désordre, il permet aussi l'affirmation des traits de singularité, faisant saillir chaque inclinaison, chaque tendance, chaque caractère avec une intensité qui la rend suspecte, difforme, excessive, outrancière, exorbitante et donc - forcément - comique. S'il n'y avait un Sancho Panza très ventru, très gourmand, très poltron, très délicat et très court sur patte, à l'appétit domestique et bourgeois, myope aux pages et aveugle à la poésie, douillet au possible, volontiers flemmard aux côtés de la silhouette longiligne de Don Quichotte, jamais celui-ci ne semblerait aussi spectaculairement être ce qu'il est : c'est-à-dire un ascète chevaleresque, boulimique de livres, de balades et d'épopées, romanesque et grandiose du haut de sa carcasse d'os, prêt à se jeter dans n'importe quelle aventure pourvu qu'elle laisse le monde sens dessus dessous et remette dans son bon droit le rêve d'absolu ; un ingénieux anachorète, dressée dans sa cuirasse comme un spectre entêté venu d'un autre monde, prêt à embrasser une solide gaillarde au visage épais comme deux cuisses de cochon, à lui prêter le doux nom de Dulcinée, à s'en aller frapper du moulin et des moutons pour chasser géants et armées, à sauver des mains communes un vulgaire plat à barbe pour être le heaume de Mambrin, à courir les routes les plus mauvaises et les plus crasses sur sa jument pousrive, asthmatique, galeuse et efflanquée pour toucher du bout de sa lance le rêve d'un nouvel Amadis.

4. L'autre dans le système est donc ce qui fait voler en éclats le prosaïsme du réel, celui qui fait marcher la machine de fiction et la remet sur ses deux jambes quand elle trébuche, précisément parce qu'il rechigne à y aller : on ne s'obstine jamais autant que quand on vous contrarie - physiologie partagée de la mauvaise foi qui vaut aussi pour recette à récit. Dans les dernières pages du roman de Cervantès, quand Don Quichotte se meurt de ne plus croire à ses rêveries, c'est Sancho Panza lui-même, aidé du barbier et du curé, qui l'invite à reprendre son rôle de berger. Dans un tout autre registre, Chocolat, le premier acteur noir sur la scène française, ne connût-il jamais autant de succès que lorsqu'il travailla en tandem avec Footit, son compère et envers, clown blanc pour un auguste noir, jouant main dans la main les fictions du racisme ordinaire du début du XXe siècle ?

5. Cette folie systématique, tatillonne, besogneuse, un brin maniaque, ce délire proprement expérimental dont chacun s'enchant et s'irrite tout à la fois, le duo en est véritablement la pompe activatrice, l'énergie source et principielle. L'autre s'engouffre dans la fêlure du deux pour la faire résonner : la dialectique sue tout ce qu'elle peut et s'épuise en ses deux corps, principe d'excès et principe négatif courant comme une hydre à deux têtes à la recherche d'un équilibre qu'elle n'atteindra qu'avec la mort de l'autre - qui sera donc la mort du même - la mort elle-même.

Sancho Panza comme Sganarelle est tout à la fois catalyseur et inhibiteur de la relation spectaculaire. Celui qui spéculé - y compris dans un sens très prosaïquement pécuniaire - sur la puissance de dégagement de la folie partagée. Agrégat bicéphale de contradictions et d'ambivalences, il dispose la fiction autour d'un principe d'hétérogénéité dynamique qui circule et oscille, laissant ouverte et donc irrésolue la résolution excessive dont chacun fait preuve, en face de l'autre.

Ce principe de réversibilité, qui ouvre jusqu'aux gouffres troubles des relations ancillaires analysées par Hegel, met en jeu un double rapport à la loi : loi du désir et loi du monde ; loi de la mesure et loi de l'excès ; loi du maître et loi de l'esclave ; loi de l'histoire et loi du pure présent ; loi des comptes et loi de la dépense. Et l'on sait que Molière fit du duo son miel et son beurre qu'il s'agisse de *L'École des femmes* - où le

double – Monsieur de la Souche – est précisément ce qui manque ou d'*Amphitryon* où il prolifère au point que Sosie ne sache plus, devant cet autre Sosie si convainquant, qui il est pour les autres comme pour lui-même. Quel est donc ce « moi » sans consistance dès lors qu'il perd son autre ? Qui donc parle à travers moi qui ne suis plus quand tu n'y es pas ?

6. Quatre ans avant qu'il ne passe l'arme à gauche dans la chaleur étouffante d'une immense et vieille baraque à Germignan où il avait tenté de fuir une violente dysenterie qui devait avoir raison de ses dernières forces, Étienne de La Boétie, âgé alors d'à peine vingt-huit ans, rencontra Michel de Montaigne qui allait sur ses vingt-quatre années. L'obscur parlementaire de Périgueux ne fit sans doute pas la même impression à celui qui était son aîné, déjà auteur du célèbre *Discours de la Servitude volontaire* dont beaucoup parlaient à l'époque, mais la légende veut qu'il en fût ainsi qu'en un même élan d'évidence. Montaigne justifiera sans plus de détail ni de chichi la nécessité de cette rencontre en des mots restés légendaires depuis lors : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi. »

Énigmatique, véritable entente dépourvu des soucis spéculaires de l'amour propre, (chaste) passion, l'amitié prend en tout cas pour ces deux-là la forme d'une exclusivité élective qui a tout des plus grands transports : « Nous nous cherchions avant que de nous être vus, et par des rapports que nous oyions l'un de l'autre, qui faisaient en notre affection plus d'effort que ne porte la raison des rapports, je crois par quelque ordonnance du ciel ; nous nous embrassions par nos noms. Et à notre première rencontre, qui fut par hasard en une grande fête et compagnie de ville, nous nous trouvâmes si pris, si connus, si obligés entre nous, que rien dès lors ne nous fut si proche que l'un à l'autre. » (*Les Essais*)

On ne saurait voir en chaque duo une reprise pâle ou aigue de cette relation aussi singulière qu'exigeante mais il est certain qu'entre dans les tandems ainsi formés quelque chose d'une affinité singulière, d'une complicité simple, franche, tendre, mâtinée d'amour et de soucis, aiguïlée par les épreuves partagées, comme il en va dans les meilleurs ententes.

L'ami c'est celui avec qui je cultive le monde, celui avec qui je peux le parcourir en continuant à le découvrir sous des abords nouveaux – jour de surprise renouvelé – pour ne pas cesser de m'enchanter et continuer la route, la reprendre. Jusqu'au moment où l'attente partagée de ce qui ne saurait avoir de fin trouve au dehors sa fin.

LXXXVII

Dans la Tragédie, l'éternité est celle de l'être, et non celle du phallus. Mais l'être est indifférent aux significations. Ce qu'il y a d'éternel dans le tragique relève du non-sens, dont le nom est : Destin. L'instant scénique du destin ne peut être que la mort. Si cet instant mortel nous instruit sur le temps, c'est qu'il établit un rapport entre le vouloir (sur fond de vouloir-mourir) et le non-sens qui le déjoue. Le jeu tragique représente le sujet non sur le fond complice et dérisoire des significations (comédie), mais sur le fond neutre de l'être.

La tragédie nous parle de : Être et Temps, *Sein und Zeit*. Elle nous demande de penser où nous en sommes, dans le temps historique, de notre rapport à l'être. On peut aussi dire qu'elle exige que nous fassions le point sur l'histoire de la vérité.

C'est un signe de la comédie qu'elle fait rire, mais ce qui fait pleurer ne fait pas signe pour la tragédie. Terreur et pitié? Plutôt angoisse et courage, l'angoisse de ce que l'être excède tout sens, le courage d'inscrire cependant ne fût-ce qu'une vérité.

126

Le héros tragique est toujours celui qui choisit la vérité plutôt que le sens. La mort n'est dans cette affaire qu'une figure de théâtre, le côté esthétique de l'opération. La mort est cette commodité figurale qui fait du choix entre le sens et la vérité, sur scène, une élucidation de l'instant\*.

Une tragédie moderne est-elle possible? Plus aisément sans doute qu'une comédie moderne. L'obstacle est le consensus « démocratique », le consensus du droit. Il ne peut y avoir de tragédie dans le modérantisme du droit. La tragédie peut raconter l'origine d'un droit (Eschyle, *L'Orestie*) ou sa déchéance (bien des tragédies de Shakespeare), non s'inscrire dans sa célébration. Déjà les tragiques grecs, qui vivaient au régime de l'agora, en appelaient à d'antiques monarques. J'ai utilisé ce point pour établir la connivence du théâtre et de l'État, mais on peut aussi l'employer au discernement de ce que la tragédie a d'âprement non consensuel.

Une tragédie moderne devrait inéluctablement nous convoquer à penser le non-sens du droit. Dans l'instant de la mort (mais qui donc aujourd'hui peut mourir sur scène?), elle dirait que la « démocratie » est le contraire des vérités. Ou plutôt, elle nous indiquerait, sur fond de non-sens, et dans un état paroxystique de l'histoire des vérités, un autre sens de « démocratie », un sens compatible avec l'événement du vrai, un sens qui n'est pas, justement, la dégoulinade du sens, et qui ne confond pas avec la pensée le conflit morose des opinions et des intérêts.

Pour l'instant, il n'y a pas de tragédie moderne.

Identités, intimités

Non, l'identité n'est pas isolable comme un précipité. Elle a toujours été, pour un peuple comme pour une personne, un simple index tendu - l'index du nom - dans la direction de cela qui vient, qui ne cesse de venir, qui revient et qui se transforme, qui fraye des voies nouvelles, qui laisse des traces, mais jamais une chose ni une unité de sens. Elle vient d'infiniment loin, puisqu'elle vient d'avant aucune espèce d'identification possible - des ressemblances, oui, paraissent parfois par le jeu des parentés mais elles ne font que confirmer l'infini recul, en chacun, du point de distinction. Les jumeaux le savent. De manière générale, une identité qui serait capable de s'identifier

tomberait dans la folie. Il se rencontre des pathologies de jumeaux, ou des paranoïas d'identification saturée.

L'appropriation de l'identité ne peut pas être une prise de possession, ni celle d'un bien dont je m'empare, ni celle d'un bien que je reçois. Seule l'identité des chefs relève toujours peu ou prou des deux cas. Mais le chef n'est plus ni l'homme, ni le peuple : il est le tenant-lieu de cela même qui ne peut être ni montré ni approprié.

Il s'agit d'appropriation. L'identité est l'événement appropriant d'un « un » (personnel ou collectif). Pareil événement n'a pas lieu une fois mais sans cesse, à chaque instant. Et chaque fois cette appropriation forme une « exappropriation », selon le mot de Derrida, puisqu'il n'y a jamais un sujet fixe, déjà identifié, auquel l'appropriation reviendrait. Chaque fois il est différent, et des autres et de soi, c'est-à-dire différent de toute identité. Ce qui ne veut pas dire qu'il est labile, inconsistant, essentiellement mutant : mais la vraie consistance d'un sujet est le dépassement à chaque instant de son identification repérable. Son identité lui est toujours *interior intimo* 5140...

~~autre. Même illusion de sécurité, liée à une même confusion entre l'ici et l'ailleurs : j'imagine la bêtise éloignée à jamais et une certaine intelligence ici, alors que la bêtise est ici et l'intelligence ailleurs, à tout jamais. Cette fatalité est également celle du snobisme et, de manière générale, celle de tous ceux qui, doutant d'eux-mêmes, entreprennent de chercher le salut dans un modèle : autre magique dont j'espère qu'il me fera échapper à mon sort, alors qu'il m'enferme inexorablement en moi-même.~~

### 3. L'ABANDON DU DOUBLE ET LE RETOUR À SOI

Une des caractéristiques de l'art de Vermeer — comme peut-être de tout art, parvenu à un certain degré de noblesse — est de peindre des choses, et non des événements. Le monde que perçoit Vermeer n'est pas celui, muet à jamais, des événements insignifiants, mais celui de la matière, éternellement riche et vivante. L'anecdotique, pourrait-on dire, y a chassé l'anecdotique : le hasard d'un moment de la journée, dans une pièce où rien d'important ne se passe, apparaît comme l'essentiel

d'un réel dont les événements apparemment notables constituent au contraire la part accessoire. De ce réel saisi par Vermeer le moi est absent, car le moi n'est qu'un événement parmi d'autres, comme eux muet et comme eux insignifiant. Il n'y a d'ailleurs pas d'autoportrait de Vermeer, et la biographie du peintre tient en dix lignes anodines. Cependant Vermeer semble bien s'être peint une fois, par un jeu de double miroir : dans cette toile sans nom précis, aujourd'hui appelée *L'Atelier*. Mais de dos, comme un peintre quelconque, qui pourrait être n'importe quelle autre personne occupée à sa toile. Rien, dans le costume, la taille, l'attitude du peintre, qui puisse être regardé comme signe distinctif, rien donc qui fasse état d'une complaisance quelconque du peintre à l'égard de sa propre personne. Dans le même temps cet *Atelier* — comme toutes les toiles de Vermeer — semble riche d'un bonheur d'exister qui irradie de toutes parts et saisit d'emblée le spectateur, et qui témoigne d'une jubilation perpétuelle au spectacle des choses : à en juger par cet instant de bonheur, on se persuade aisément que celui qui a fait cela, s'il

1. Cf. *supra*, p. 95 et note : cf. aussi Dr D. Hannema, *Over Johannes Vermeer van Delft*.

CLEMENT ROSSET ~~UN DE LA~~ LE RÉEL ET SON  
DOUBLE

n'a fixé dans sa toile qu'un seul moment de sa joie, en eût fait volontiers autant de l'instant d'avant comme de l'instant d'après. Seul le temps lui a manqué pour célébrer tous les instants et toutes les choses.

Il serait certainement exagéré de faire dériver cette joie du seul abandon de sa propre spécificité, de cette découverte que le moi, en tant qu'être singulier, n'intéresse non seulement personne d'autre, mais pas non plus moi-même, qui n'ai qu'avantage à me passer de mon image. Cette indifférence à soi-même est ici plutôt effet que cause : elle signale une béatitude plutôt qu'elle ne la provoque. Mais le lien entre la jouissance de la vie et l'indifférence à soi n'en est pas moins ici manifeste. Le peintre de *L'Atelier* a en quelque sorte rendu visible l'invisible : il y a peint son absence, mieux rendue ainsi que s'il s'était simplement contenté de renoncer à toute forme d'autoportrait. Quand rien n'est dit, il est toujours possible d'imaginer quelque arrière-pensée. Tel n'est pas le cas ici : car le rien y est dit en toutes lettres et s'étale, bien à la vue, sur la toile. Sinon le rien, du moins un très peu, un rien de notable.

Ce que peint Vermeer dans son *Atelier*,

considéré d'un autre point de vue, est également l'indice d'une plénitude, qui explique l'atmosphère sereine et jubilatoire de l'œuvre. Cette plénitude est celle-là même que connaît Candélas à la fin de *L'Amour sorcier* : la réconciliation de soi avec soi, qui a pour condition l'exorcisme du double. Renoncer à se peindre de face équivaut à renoncer à se voir, c'est-à-dire renoncer à l'idée que le soi puisse être perçu dans une réplique qui permette au sujet de se saisir lui-même. Le double, qui autoriserait cette saisie, signifierait aussi le meurtre du sujet et le renoncement à soi, péruellement dessaisi de lui-même au profit d'un double fantomatique et cruel ; cruel de n'être pas, comme le dit Montherlant : « car ce sont les fantômes qui sont cruels ; avec des réalités, on peut toujours s'arranger ». C'est pourquoi l'assomption jubilatoire de soi-même, la présence véritable de soi à soi, implique nécessairement le renoncement au spectacle de sa propre image. Car l'image, ici, tue le modèle. Et c'est au fond l'erreur mortelle du narcissisme que de vouloir non pas s'aimer soi-même avec excès, mais, tout au contraire, au moment de choisir entre soi-même et son double, de donner la préférence à l'image. ~~Le narcissisme~~

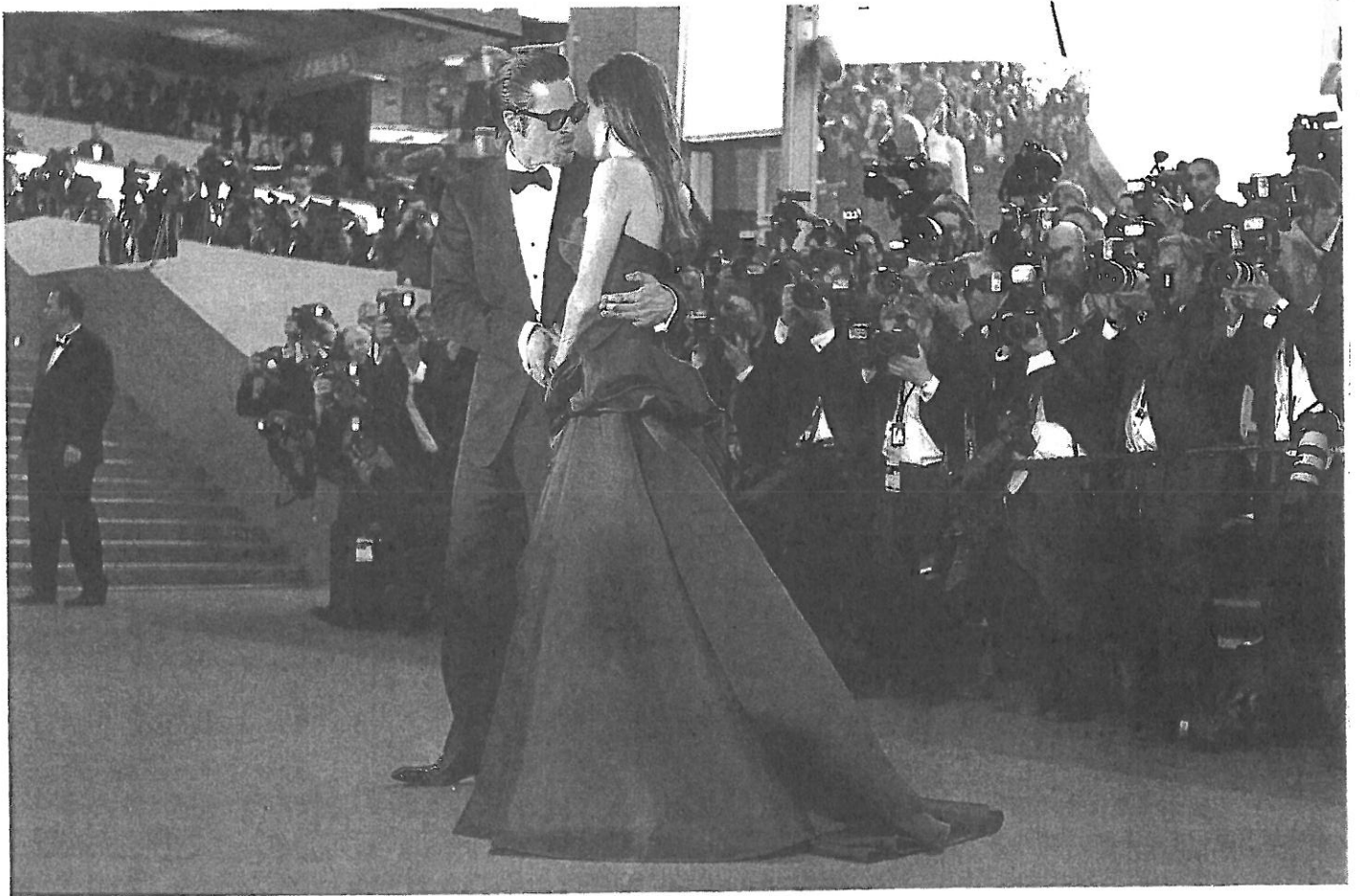
**Arnolphe.**

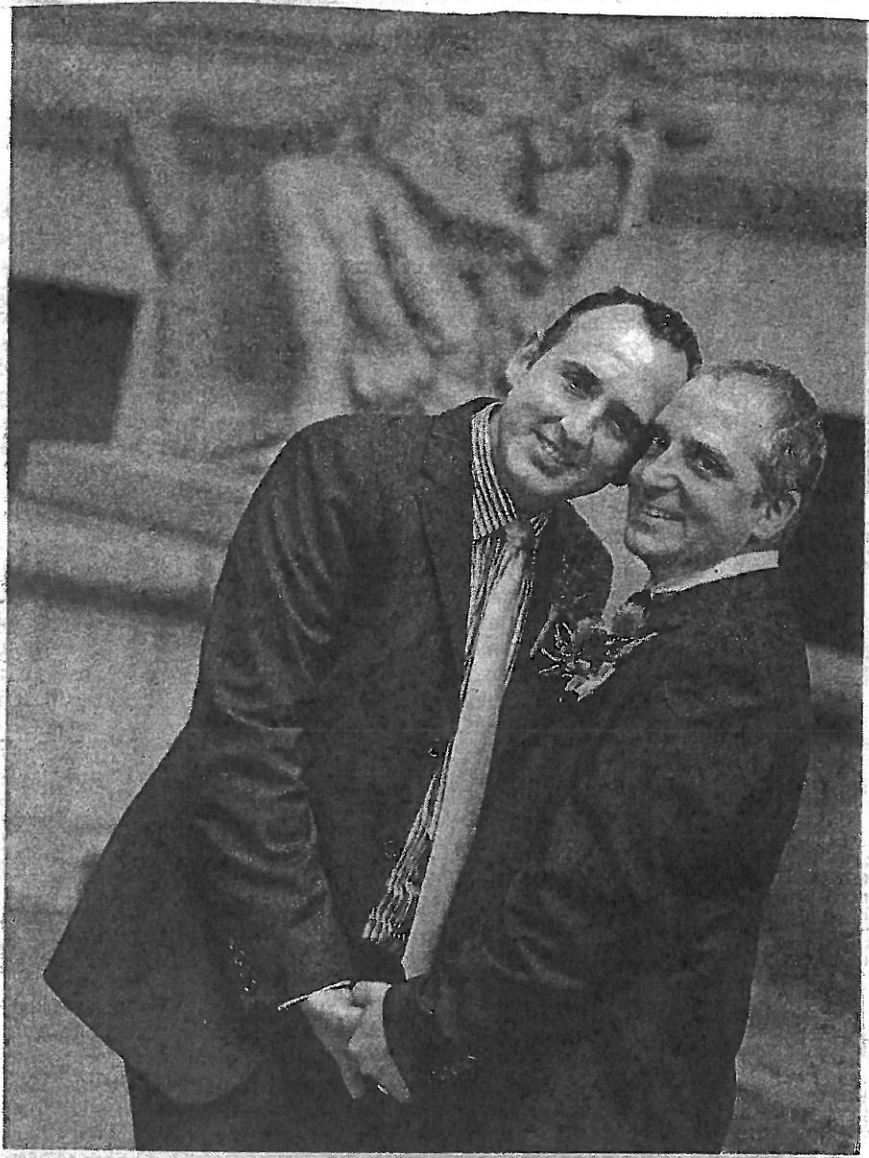
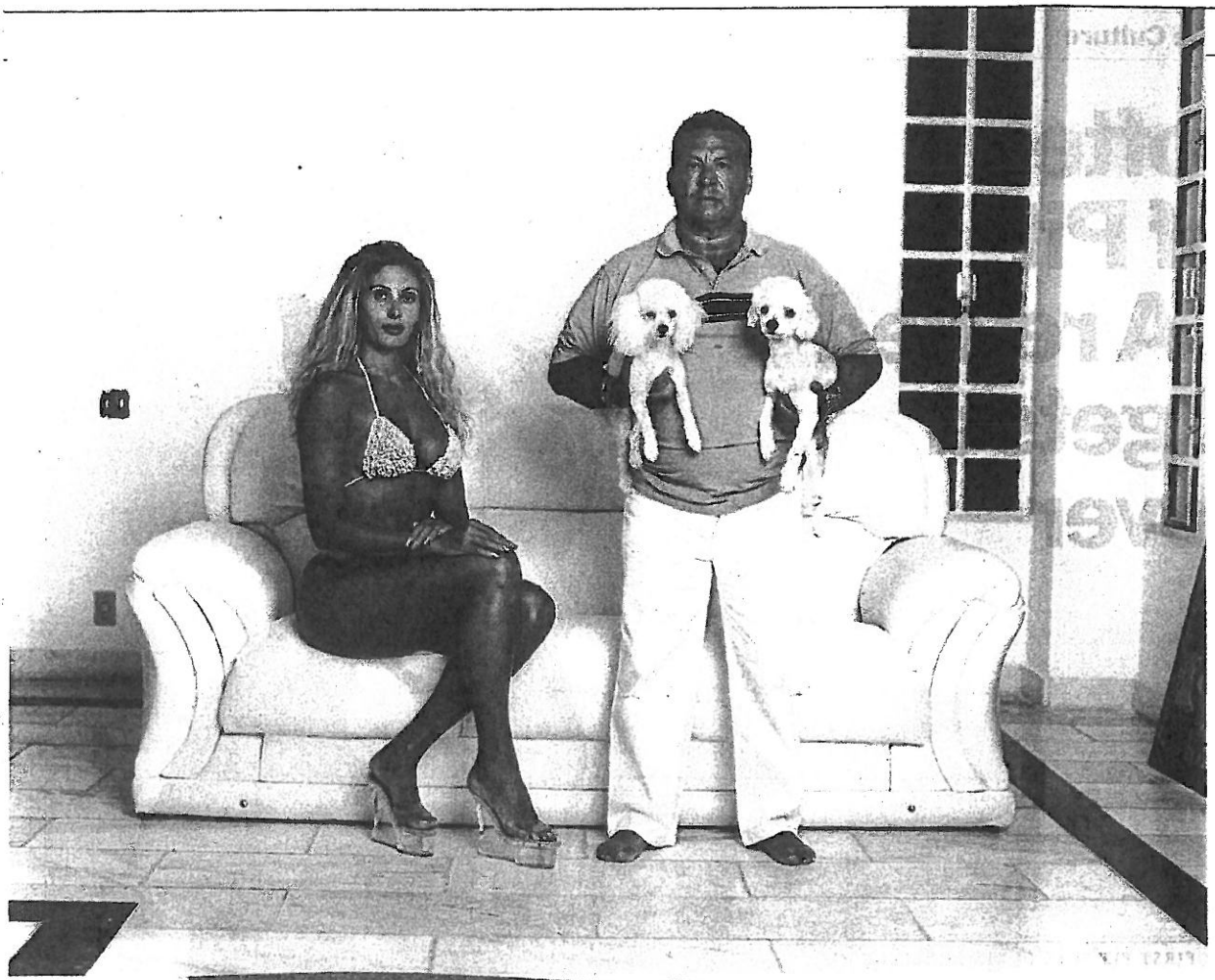
Chacun a sa méthode.  
En femme, comme en tout, je veux suivre ma mode.  
Je me vois riche assez pour pouvoir, que je croi,  
Choisir une moitié qui tienne tout de moi,  
Et de qui la soumise et pleine dépendance  
N'ait à me reprocher aucun bien ni naissance.

Un air doux et posé, parmi d'autres enfants,  
M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans ;  
Sa mère se trouvant de pauvreté pressée,  
De la lui demander il me vint la pensée ;  
Et la bonne paysanne, apprenant mon désir,  
À s'ôter cette charge eut beaucoup de plaisir.  
Dans un petit couvent, loin de toute pratique,  
Je la fis élever selon ma politique,  
C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait  
Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.  
Dieu merci, le succès a suivi mon attente ;  
Et grande, je l'ai vue à tel point innocente,  
Que j'ai béni le Ciel d'avoir trouvé mon fait,  
Pour me faire une femme au gré de mon souhait.

*L'École des femmes – Acte I, sc.1*







# LE THÉÂTRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Jeudi 1er Mai 2014

## Atelier de transmission

Les ateliers de transmission n'ont pas encore débuté.

## Répétition

Les comédiens font un filage de toute la pièce. Encore beaucoup de raccords doivent être travaillés avant la première. De grands changements sont à prendre en compte. Le tambour perd sa place habituelle. Arnolphe, manipule un bâton devenant à la fois le brigadier du théâtre et remplaçant le tambour. C'est lui qui annonce les actes, qui frappe les trois coups, qui veut que le théâtre ait lieu pour pouvoir achever ses plans. Il s'agit aussi de se familiariser avec les entrées, les sorties, la fermeture et l'ouverture du rideau, qui n'ont pas été longuement éprouvées au préalable.

En parallèle, on peut entendre des lectures de *Ajax*. Les comédiens de la troupe du Théâtre Permanent qui travaillent sur les Sophocle se sont réunis dans le nouvel espace conçu dans le hall du théâtre afin de répéter.

## Représentation

94 spectateurs. La surprise est grande pour tous puisque nous pensions qu'un premier Mai (où l'accès est plus difficile compte tenu de l'absence totale de transports en commun) très peu de personnes seraient présentes. L'entrée se fait par l'extérieur pour la première fois.

Les comédiens sont prêts, ou du moins préparés. Certains sont derrière le grand rideau fermé, les autres sont placés dans les gradins. La première spectatrice prend place, se retourne et dit bonjour aux comédiens. Philippe Mangenot, assistant à la mise en scène sur les trois premiers Molière, est là, impatient de découvrir le travail et quelque peu tendu. La famille de l'un des comédiens s'installe. Toutes les générations sont présentes. Le public est constitué d'enfants, de jeunes, de parents, de plus âgés, de seniors. Les comédiens des Sophocle sont également là.

Certains spectateurs ne sont pas encore complètement installés dans leur fauteuil que déjà Chrysalde commence « Vous venez dites-vous pour lui donner la main ? ». Les rires du public se font entendre à partir du moment où Arnolphe explique son projet et raconte l'histoire d'Agnès. Les spectateurs sont attentifs et réagissent aux jeux de mots, blagues et au comique déployé par le texte. Les comédiens redécouvrent l'aspect comique de la pièce à travers le regard nouveau du public. En effet, à force de répétitions, on oublie assez vite la fraîcheur comique du texte.

A contrario, la scène entre Arnolphe et Agnès (scène 4 de l'acte V) suspend les rires et l'atmosphère change radicalement. C'est la première fois qu'elle se déploie aussi violemment. Julien casse son bâton. Les corps se tendent. La scène est forte. Beaucoup de rappels. Les spectateurs semblent enthousiastes en sortant du théâtre.

Dans les retours de Gwenaël Morin apparaît le fait que les comédiens ne sont pas suffisamment détendus avec le public, qu'il n'y a pas assez de connivence.

La fin met en scène la mort d'Enrique : ce qui surprend et fait rire le public mais qui, dans les retours, est une fin qui mérite d'être modifiée.

Sara ferroud

