

THEATRE PERMANENT

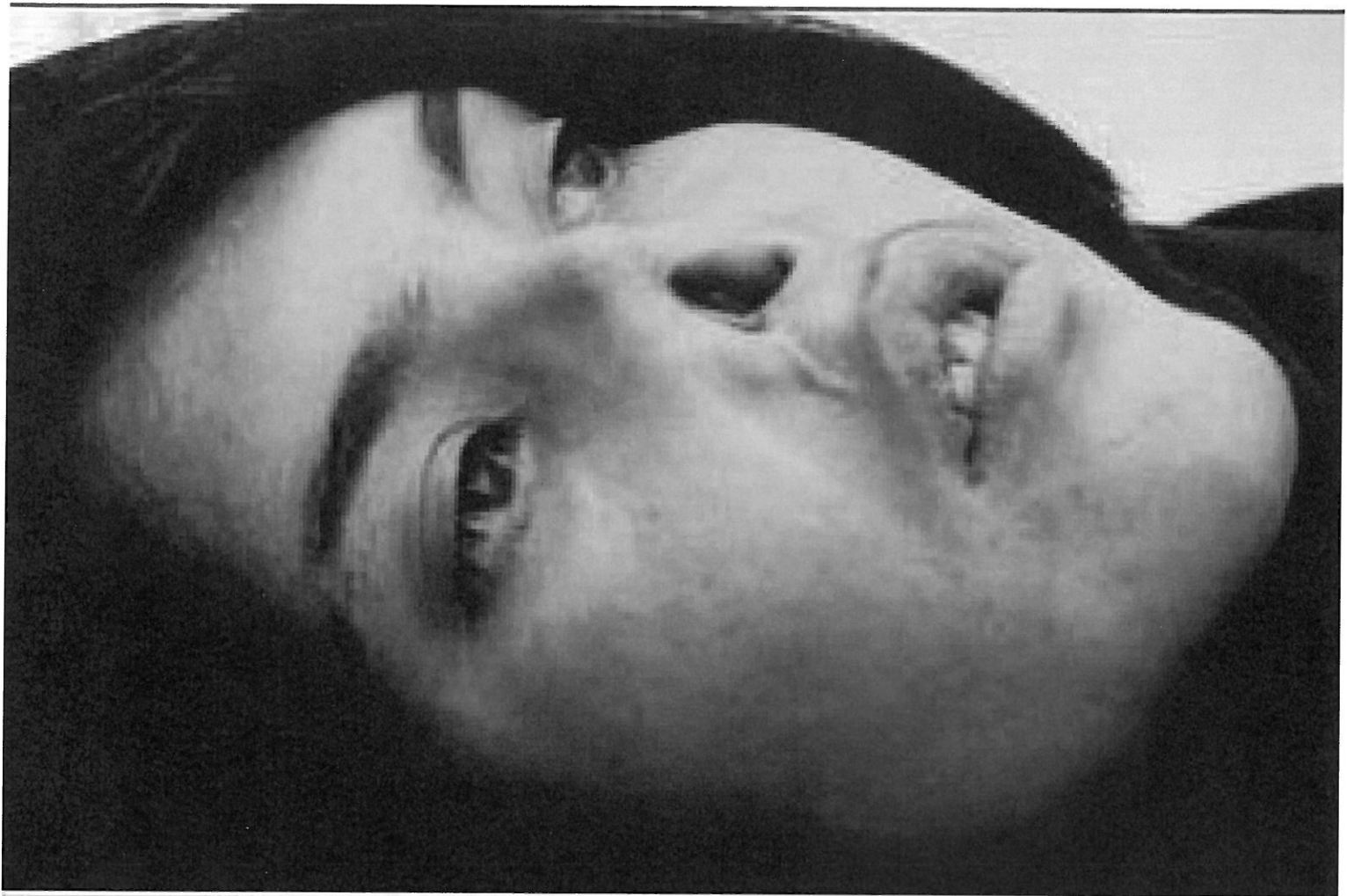
21 SEPTEMBRE 2013

JOURNAL

N° 15

DES ORIGINES NOUVELLES





La fiction de l'origine

1. Dom Juan met en scène une quête – quête où, comme Perceval, premier vrai héros benêt de l'histoire de la littérature, il n'apprend rien – quête qui à travers la répétition de circonstances semblables déploie un même rapport à l'autre, qui vaut – dans le système de Dom Juan – pour rapport à l'objet – soit ici le créancier, le père, les héroïques frères et bien évidemment les femmes (nobles, jeunes, en herbe, vieilles, laiderons, délicates, précieuses, paysannes, expertes, en tutelle, gratte-croupion, déniaisée, pouponnée, porte-bannière, fardée, épaisses, etc.) –, rapport fondé sur le rêve secret d'une coïncidence, d'une confusion avec l'objet, d'une proximité que dit si bien la poignée de main, métaphore virile de l'extase de la rencontre où s'abolit le théâtre tout entier. Derrière les indices où certains ont voulu lire le signe de l'homosexualité du grand libertin – le désir ne doit-il pas être universel ? – on doit plutôt deviner un même principe de conduite vis-à-vis du réel, le secret désir de rejoindre l'origine, origine qu'il sait être – en bon postmoderne frotté au scepticisme et à la distance des signes – construite, fictive et révocable.

2. Par excellence, la fiction de l'origine est le roman policier. Pourquoi ? Parce que tout bon polar met en scène deux récits : celui du crime, celui de l'enquête. Et le second tente indéfiniment de rattraper ce que le premier cache : l'énigme du crime dont le cadavre serait la forme prototypique et sanglante. Le roman policier a, en effet, fondamentalement à voir avec la reconstitution : pour lui, « l'origine est le but » (Karl Kraus), précisément parce qu'elle est perdue, parce qu'elle est manquante, parce qu'elle est incomplète, parce qu'elle est trouble et lacunaire. L'origine, raison et but du roman policier, parce qu'elle est cette première fois qui manque à l'appel, cette première fois, cette ultime fois qui n'existe que d'être retrouvée. Aussi tout le mouvement du roman policier est-il une tentative continûment déployée d'en revenir à l'origine, le rêve caressé d'une reconstitution absolue et complète. C'est cette coïncidence entre le récit de l'enquête et le récit du crime qui rend leurs deux domaines coextensifs.

3. L'origine pourtant n'est jamais donnée dans le roman policier : elle n'existe que comme supercherie, substitution d'un récit à un autre. Arnaque narrative qui repose sur un principe simple : la confiance. C'est parce que vous faites confiance au narrateur, que vous – lecteur bienveillant et soucieux que vous êtes – ne lui supposez pas l'intention de vous tromper, que vous acceptez de croire que l'origine qu'on vous tend à la fin – toutes les origines dans le roman policier se retrouvent à la fin – est bien celle qui se trouvait au début sous sa forme énigmatique. Il n'y a bien que Pierre Bayard pour instruire contre Hercule Poirot une autre lecture de l'enquête autour du meurtre de Roger Ackroyd.

4. En quoi cela nous intéresse-t-il, nous qui cherchons à explorer les fictions et les espaces dépliés par *Dom Juan* depuis près de 15 numéros ? Si on peut sans trop s'éreinter concevoir qu'*Œdipe-Roi* pourrait être quelque chose comme le grand-papa du roman policier et qu'Hamlet n'est pas qu'un angoissé nombriliste du passage à l'acte mais tout aussi bien le premier homme qui s'efforce de fatiguer la vérité en lui trouvant des preuves, la première figure d'une action fondée en certitude, la parenté de Dom Juan avec le roman policier est, elle, plus discrète. Dom Juan est, en effet, une sorte de roman policier très particulier, roman où c'est le cadavre et non l'enquêteur qui décide de conclure.

5. En bon lecteur de polar, soupçonneux et difficile à convaincre, reprenons les éléments du dossier pour faire face à cette énigme en forme d'hypothèse : qu'avons-nous ? Un mort (élément minimal du roman policier tout le monde, ou presque, s'accordera là-dessus) ; un homme tenu par une quête (qui ne vaut ici que pour elle-même – course de Dom Juan qui passe de femme en femme comme on passe de pièce en pièce –) ; un renversement (l'énigme du pécheur s'éclaircit dans son sacrifice). Tout irait pour le mieux donc s'il n'y avait un accident : Dom Juan finit par tomber sur ce qu'il ne cherchait pas, un mort bavard, gourmand, provoquant, qui plus est justicier, puisqu'il s'entiche de régler les comptes de la logique du ciel. Autrement dit, c'est la fonction même du roman policier comme structure de régulation du désordre que rejoue *Dom Juan* mais en faisant échanger leurs rôles aux principales figures : l'(en)quêteur se moque de la vérité, il jouit au contraire des vertiges de la falsification comme d'aucuns jouissent du luxe des images ; le mort ne l'est pas vraiment et plutôt que d'être content de son sort et ravi d'être sauvé par une élucidation rétrospective des circonstances qui l'auront conduit à ce piètre état, il se charge lui-même de rétablir l'ordre et de remettre le monde dans son bon droit. Si Hamlet, après avoir parlé avec le spectre de son père, constate que l'époque est désarticulée (on en viendrait à pareille conclusion pour moins que ça), décide de partir en quête des garanties de la vérité afin de redresser ce monde tordu et de faire de sa vengeance un acte de justice (« *The time is out of joint : O cursed spite. That ever I was born to set it right! Nay, come, let's go together* »), Dom Juan lui se retrouve stoppé dans sa quête par le retour d'un cadavre qui le rappelle à l'origine.

6. Autrement dit, et comme nous le signale le volet de Masson placé sur le célèbre tableau de Courbet, l'origine, c'est ce qu'il y a au fond de toute chose et qui fait retour sous les aspects du déplacement. L'origine, c'est toujours celle de l'autre.

Il nous faut maintenant faire appel à tous les principes esthétiques exposés jusqu'ici, pour pouvoir nous diriger dans ce labyrinthe qu'est véritablement l'origine de la *Tragédie grecque*. Je ne crois pas dire une absurdité en prétendant que ce problème n'a pas encore été sérieusement posé, et par conséquent moins encore résolu, si nombreuses qu'aient été déjà les spéculations tentées à l'aide des lambeaux flottants de la tradition antique, si souvent lacérés ou recousus l'un à l'autre. Cette tradition déclare, de la façon la plus formelle, que la *Tragédie est sortie du chœur tragique*, et n'était à son origine que chœur et rien que chœur. Nous avons donc le devoir de pénétrer jusqu'à l'âme de ce chœur, qui fut le véritable drame originel, sans nous contenter si peu que ce soit des définitions esthétiques courantes, — d'après lesquelles ce chœur serait le spectateur idéal, ou aurait pour objet de représenter le peuple, en face de la classe princière à laquelle la scène était réservée. Cette dernière explication, empreinte d'une noble grandeur aux yeux de maint politicien — en ce qu'elle représente la loi morale immuable des démocratiques Athéniens comme incarnée dans le chœur du peuple, qui a toujours raison au milieu des extravagances et des divagations des rois, — cette explication peut avoir pour elle l'appui d'une parole d'Aristote ; elle n'a aucune valeur en ce qui concerne la formation originelle de la *Tragédie*, puisque cette opposition du peuple et du prince, en général toute idée politique ou sociale, est étrangère à son origine purement religieuse. Mais, bien que d'autres n'aient pu reculer devant ce blasphème, nous considérerions volontiers comme tel, au regard de la forme classique du chœur chez Eschyle et Sophocle, le fait de parler ici d'une manière de « représentation constitutionnelle du peuple ». Une semblable représentation fut inconnue *in praxi* aux constitutions des États antiques, et n'a, selon toute apparence, jamais été même « rêvée » dans la *tragédie* de ces peuples.

Beaucoup plus célèbre que cette définition politique du chœur est l'idée de A. W. Schlegel, qui veut nous faire considérer le chœur comme étant, jusqu'à un certain point, la substance et l'extrait de la foule des spectateurs, en un mot le « spectateur idéal ». En présence de cette tradition historique, qu'à l'origine la *tragédie* n'était que chœur, cette opinion est manifestement une allégation grossière, anti-scientifique et pourtant spécieuse dont le succès n'est dû qu'à la forme concise de l'expression, à la prévention toute germanique pour tout ce qui est qualifié d'« idéal », et aussi à notre surprise momentanée. Nous sommes en effet surpris dès que nous comparons à ce chœur le public de théâtre qui nous est bien connu, et que nous nous demandons s'il serait vraiment possible de tirer de ce public une idéalisation quelconque analogue au chœur antique. Nous dénonçons à part nous cette possibilité et nous restons alors émerveillés aussi bien de la hardiesse de l'allégation de Schlegel que de la nature si totalement différente du public grec. Nous avons en effet toujours pensé que le véritable spectateur, quel qu'il puisse être, devait avoir toujours pleinement conscience que c'est une œuvre d'art qui est devant lui, et non une réalité empirique ; tandis que le chœur tragique des Grecs est nécessairement obligé de reconnaître, dans les personnages qui sont en scène, des êtres existant matériellement. Le chœur des Océanides croit vraiment voir devant soi le titan Prométhée et se considère comme tout aussi réellement existant que le dieu qui est sur la scène. Et ce serait le modèle le plus noble et le plus achevé du spectateur, celui qui, comme les Océanides, tiendrait Prométhée pour matériellement présent et réel ? Ce serait la marque distinctive du spectateur idéal que de courir sur la scène et de délivrer le dieu de ses bourreaux ? Nous avons cru à un public esthétique, et nous tenions le spectateur individuel en estime d'autant plus grande qu'il se montrait plus apte à concevoir l'œuvre d'art en tant qu'art, c'est-à-dire esthétiquement ; et voici que

l'interprétation de Schlegel nous dépeint le spectateur parfait, idéal, subissant l'influence de l'action scénique, non pas esthétiquement, mais d'une manière matériellement empirique.

Oh ! ces Grecs ! soupirons-nous ; ils nous renversent notre esthétique ! Et, par la force de l'habitude, nous répétons la formule de Schlegel aussi souvent que le chœur prenait la parole.

Mais la tradition, si formelle, s'élève ici contre Schlegel : le chœur en soi, sans scène, c'est-à-dire la forme primitive de la *tragédie*, et ce chœur de spectateurs idéaux sont incompatibles. Que serait une espèce d'art dont l'origine remonterait à la notion du spectateur envisagée sous la forme spéciale du « spectateur en soi » ? Le spectateur sans spectacle est une conception absurde. Nous craignons que l'origine de la *tragédie* ne puisse être expliquée ni par une haute estimation de l'intelligence morale de la foule, ni par la conception du spectateur sans spectacle, et ce problème nous semble trop profond pour être seulement effleuré par des considérations aussi superficielles.

[...] Certes, c'est un domaine « idéal » que celui dans lequel, selon le juste sentiment de Schiller, le chœur de satyres grec, le chœur de la *tragédie* primitive, a coutume d'évoluer ; une sphère élevée, planant bien haut, au-dessus des chemins de la réalité où errent les mortels. Le Grecs s'est bâti, par ce chœur, l'échafaudage aérien d'un ordre naturel imaginaire et l'a peuplé d'entités naturelles imaginaires. C'est sur ces fondations que s'est élevée la *tragédie*, et, justement à cause de cette origine, elle fut, dès le début, affranchie d'une servile imitation de la réalité. Cependant, il ne s'agit aucunement ici d'un monde de fantaisie flottant arbitrairement entre le ciel et la terre, mais bien plutôt d'un monde doué d'une réalité et d'une vraisemblance égales à celles que l'Olympe et ses habitants possédaient aux yeux des Hellènes croyants. Le satyre, en tant que choréute dionysien, vit dans une réalité religieuse reconnue sous la sanction du mythe et du culte. Qu'avec lui commence la *tragédie*, que la sagesse dionysienne de la *tragédie* parle par sa bouche, c'est là pour nous un phénomène aussi étrange que, d'ailleurs, l'origine de la *tragédie* dans le chœur. Nous trouverons peut-être une base et un point de départ pour nos recherches futures, en admettant que le satyre, cette entité naturelle imaginaire, est à l'homme civilisé ce que la musique dionysienne est à la civilisation. Richard Wagner dit de cette dernière que ses effets sont abolis par la musique comme la clarté produite par la lueur d'une lampe est annihilée par la lumière du jour. Je crois que l'homme civilisé grec se sentait ainsi annihilé en présence du chœur des satyres, et c'est l'effet le plus immédiat de la *tragédie* dionysienne que les institutions politiques et la société, en un mot les abîmes qui séparent les hommes les uns des autres, disparaissent devant un sentiment irrésistible qui les ramène à l'état d'identification primordial de la nature. La consolation métaphysique — que nous laissons, comme je l'ai déjà dit, toute vraie *tragédie*, — la pensée que la vie, au fond des choses, en dépit de la variabilité des apparences, reste imperturbablement puissante et pleine de joie, cette consolation apparaît avec une évidence matérielle, sous la figure du chœur de satyres, du chœur d'entités naturelles, dont la vie subsiste d'une manière quasi indélébile derrière toute civilisation, et qui, malgré les métamorphoses des générations et les vicissitudes de l'histoire des peuples, restent éternellement immuables.

Friedrich NIETZSCHE, *L'Origine de la tragédie*.

L'image et la signification.

L'homme est fait à son image : c'est ce que nous apprend l'étrangeté de la ressemblance cadaverique. Mais la formule doit d'abord être entendue ainsi : *l'homme est défait selon son image*. L'image n'a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l'impliquent l'existence du monde, l'effort de la vérité, la loi et la clarté du jour. L'*image* d'un objet non seulement n'est pas le *sens* de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler.

Assurément, nous pouvons toujours ressaisir l'image et la faire servir à la vérité du monde ; mais c'est que nous renversons le rapport qui lui est propre : l'image devient, dans ce cas, la suivante de l'objet, ce qui vient après lui, ce qui en reste et nous permet d'en disposer encore quand il n'en reste rien, grande ressource, pouvoir fécond et raisonnable. La vie pratique et l'accomplissement des tâches vraies exigent ce renversement. L'art classique, au moins dans sa théorie, l'impliquait aussi, mettant sa gloire à rapporter la ressemblance à une figure et l'image à un corps, à la réincorporer : l'image devenait la négation vivifiante, le travail idéal par lequel l'homme, capable de nier la nature, l'élève à un sens supérieur, soit pour la connaître, soit pour en jouir dans l'admiration. Ainsi, l'art était-il à la fois idéal et vrai, fidèle à la figure et fidèle à la vérité qui est sans figure. L'impersonnalité, à la fin, vérifiait les œuvres. Mais l'impersonnalité était aussi le lieu de rencontre troublant où l'idéal noble, soucieux des valeurs, et l'anonyme, aveugle et impersonnelle ressemblance s'échangeaient, se donnaient l'un pour

l'autre dans une mutuelle duperie. « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux ! » Rien de plus frappant donc que cette forte méfiance de Pascal pour la ressemblance dont il pressent qu'elle livre les choses à la souveraineté du vide et à la persistance la plus vaine, éternité qui, comme il le dit, est néant, néant qui est éternité.

Les deux versions.

Il y a, ainsi, deux possibilités de l'image, deux versions de l'imaginaire, et cette duplicité vient du double sens initial qu'apporte avec soi la puissance du négatif et ce fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin.

Il est donc bien vrai que, comme le veulent les philosophes contemporaines, dans l'homme compréhension et connaissance soient liées à ce qu'on appelle la finitude (mais où est la fin ?) Elle est certes comprise dans cette possibilité qu'est la mort, mais elle est aussi « reprise » par elle, si dans la mort se dissout aussi cette possibilité qu'est la mort. Et il apparaît encore, bien que toute l'histoire humaine signifie l'espoir de surmonter cette équivoque, que la trancher ou la dépasser comporte toujours en un sens ou dans l'autre les plus grands dangers : comme si le choix entre la mort comme possibilité de la compréhension et la mort comme l'horreur de l'impossibilité devait être aussi le choix entre la vérité stérile et la prolixité du non-vrai, comme si à la compréhension était liée la pénurie et la fécondité à l'horreur. De là que l'ambiguïté, quoiqu'elle seule rende le choix

MAURICE BLANCHOT, L'ESPACE LITTÉRAIRE

possible, reste toujours présente dans le choix même. Mais comment se manifeste, dans ce cas, l'*ambiguïté*? Qu'arrive-t-il, par exemple, quand on vit un événement en image?

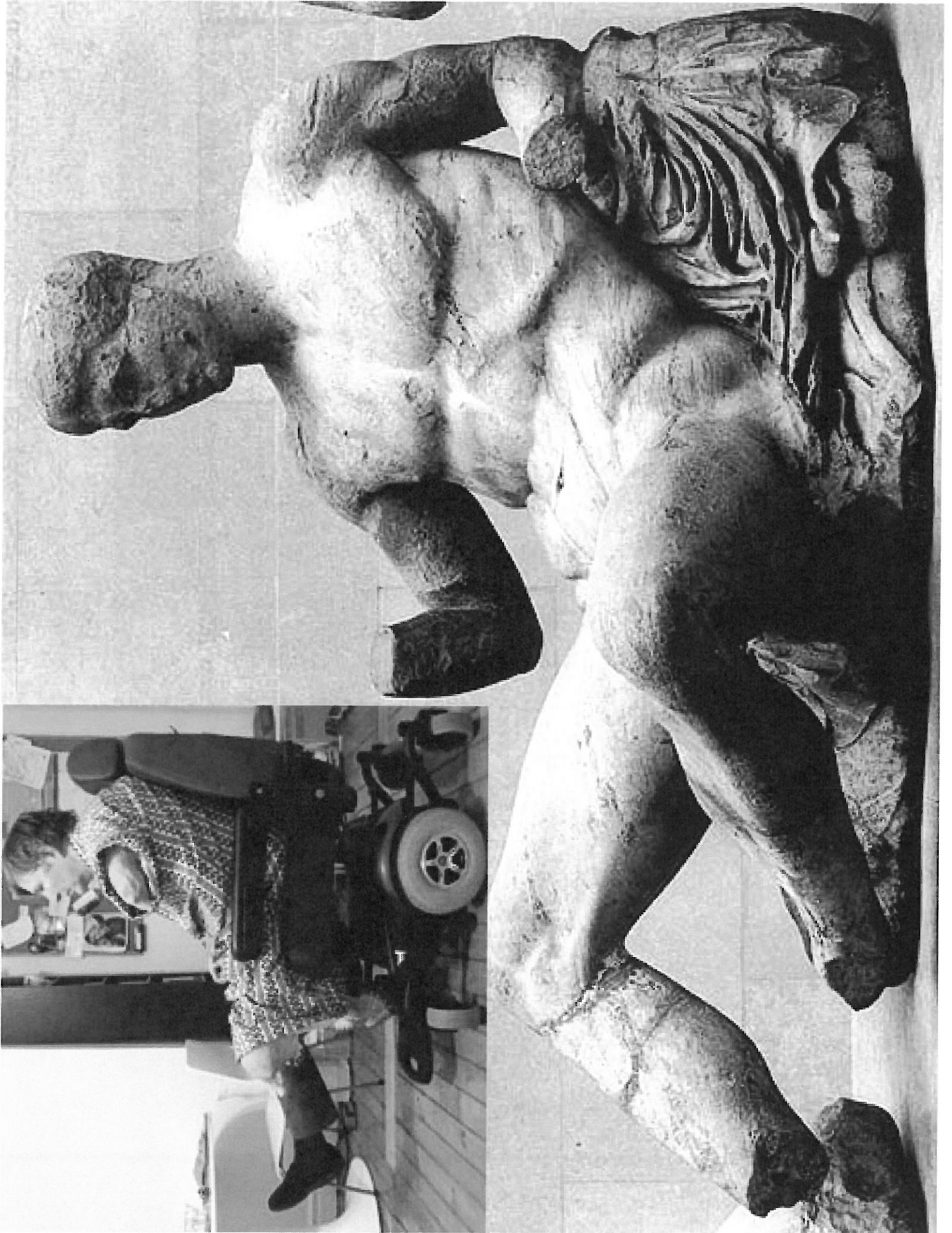
Vivre un événement en image, ce n'est pas se dégager de cet événement, s'en désintéresser, comme le voudraient la version esthétique de l'image et l'idéal serein de l'art classique, mais ce n'est non plus s'y engager par une décision libre : c'est s'y laisser prendre, passer de la région du réel, où nous nous tenons à distance des choses pour mieux en disposer, à cette autre région où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur non vivante, indisponible. Jolintain inappréciable devenu comme la puissance souveraine et dernière des choses. Ce mouvement implique des degrés infinis. La psychanalyse dit ainsi que l'image, loin de nous laisser hors de cause et de nous faire vivre sur le mode de la fantaisie gratuite, semble nous livrer profondément à nous-mêmes. Intime est l'image, parce qu'elle fait de notre intimité une puissance extérieure que nous subissons passivement : en dehors de nous, dans le recul du monde qu'elle provoque, traîne, égarée et brillante, la profondeur de nos passions.

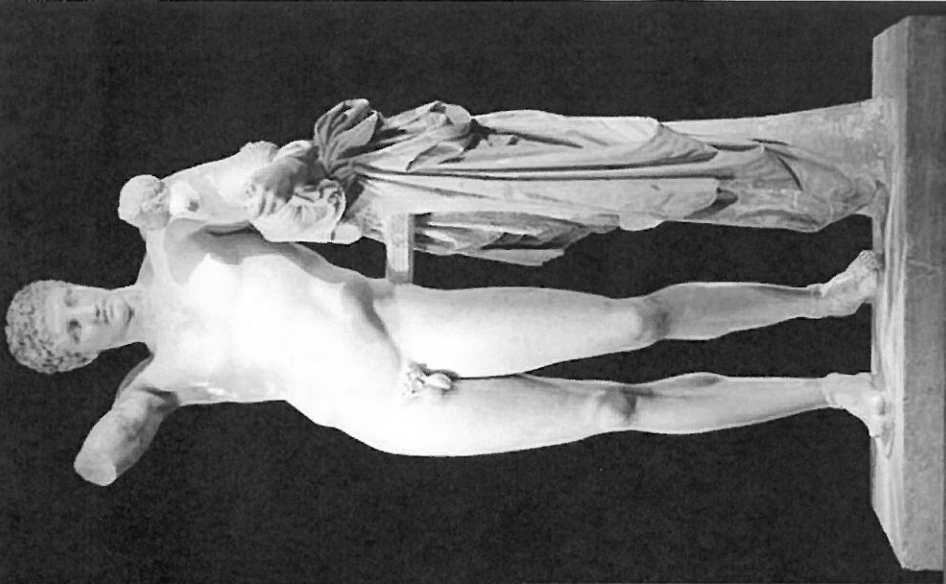
La magie tient son pouvoir de cette transformation. Par une technique méthodique, il s'agit d'amener les choses à se réveiller comme reflet et la conscience à s'épaissir en chose. À partir du moment où nous sommes hors de nous — dans cette extase qu'est l'image —, le « réel » entre dans un règne équivoque où il n'y a plus de limite, ni d'intervalle, ni de moments, et où chaque chose, absorbée dans le vide de son reflet, se rapproche de la conscience qui s'est elle-même laissée remplir par une plénitude anonyme. Ainsi semble reconstituée l'unité universelle. Ainsi, derrière les

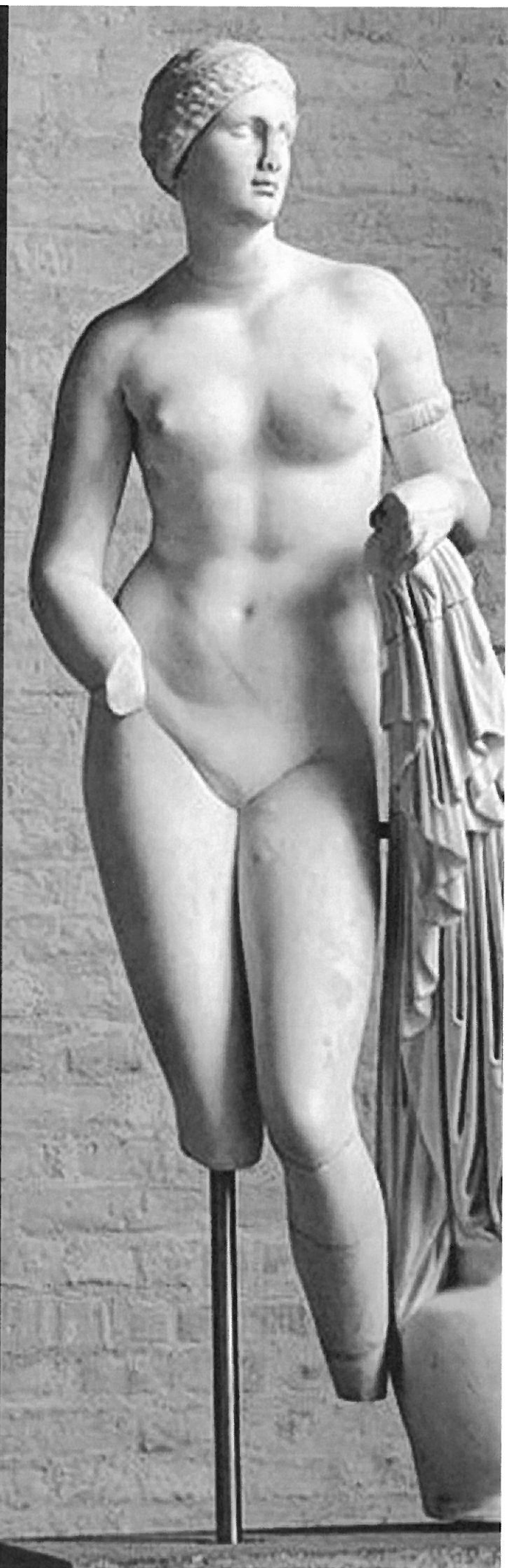
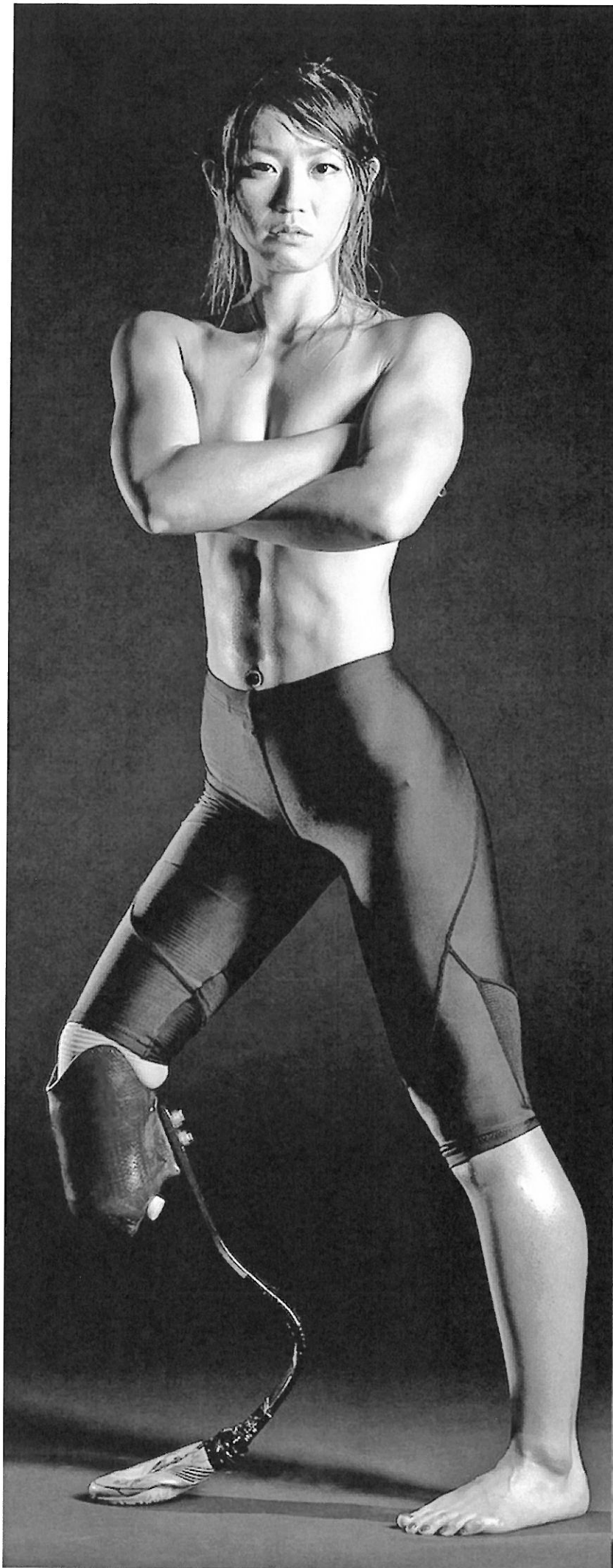
choses, l'âme de chaque chose obéit aux charmes dont dispose maintenant l'homme extatique qui s'est abandonné à « l'univers ». Le paradoxe de la magie apparaît évidemment : elle prétend être initiatrice et domination libre, alors que, pour se constituer, elle accepte le règne de la passivité, ce règne où il n'y a pas de fins. Mais son intention reste instructive : ce qu'elle veut, c'est agir sur le monde (le manoeuvrer), à partir de l'être antérieur au monde, l'en-deçà éternel où l'action est impossible. C'est pourquoi, elle se tourne de préférence vers l'étrangeté cadavérique, et son seul nom sérieux est magie noire.

Vivre un événement en image, ce n'est pas avoir de cet événement une image, ni non plus lui donner la gratuité de l'imaginaire. L'événement, dans ce cas, a lieu vraiment, et cependant a-t-il lieu « vraiment »? Ce qui arrive nous saisit, comme nous saisirait l'image, c'est-à-dire nous dessaisit, de lui et de nous, nous tient au dehors, fait de ce dehors une présence où « Je » ne « se » reconnaît pas. « Mouvement qui implique des degrés infinis. » Ce que nous avons appelé les deux versions de l'imaginaire, ce fait que l'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, qu'elle est alors sa négation vivifiante, mais que, au niveau où nous entraîne la pesanteur qui lui est propre, elle risque aussi constamment de nous renvoyer, non plus à la chose absente, mais à l'absence comme présence, au double neutre de l'objet en qui l'appartenance au monde s'est dissipée : cette duplicité n'est pas telle qu'on puisse la pacifier par un ou bien ou bien, capable d'autoriser un choix et d'ôter du choix l'ambiguïté qui le rend possible. Cette duplicité renvoie elle-même à un double sens toujours plus initial.

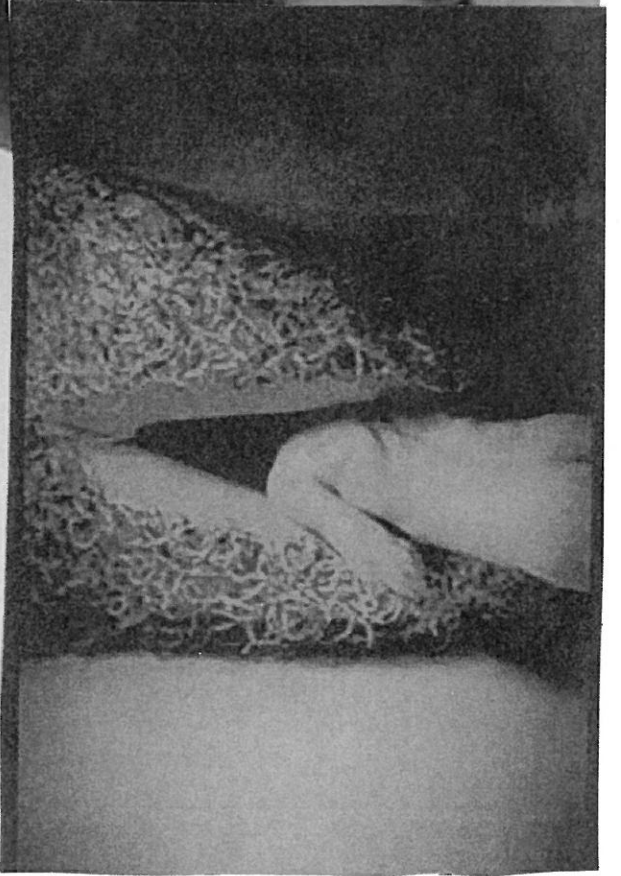
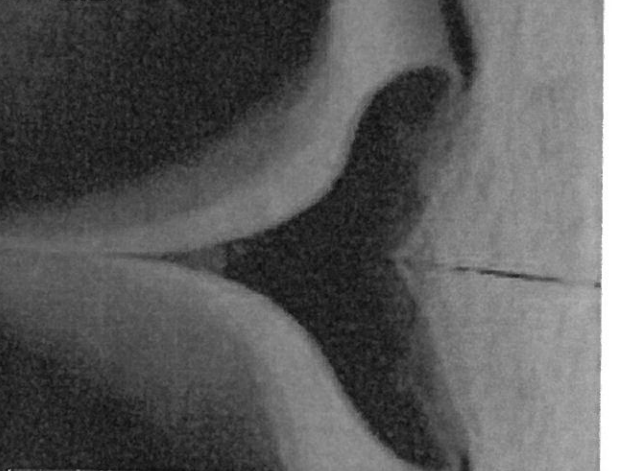
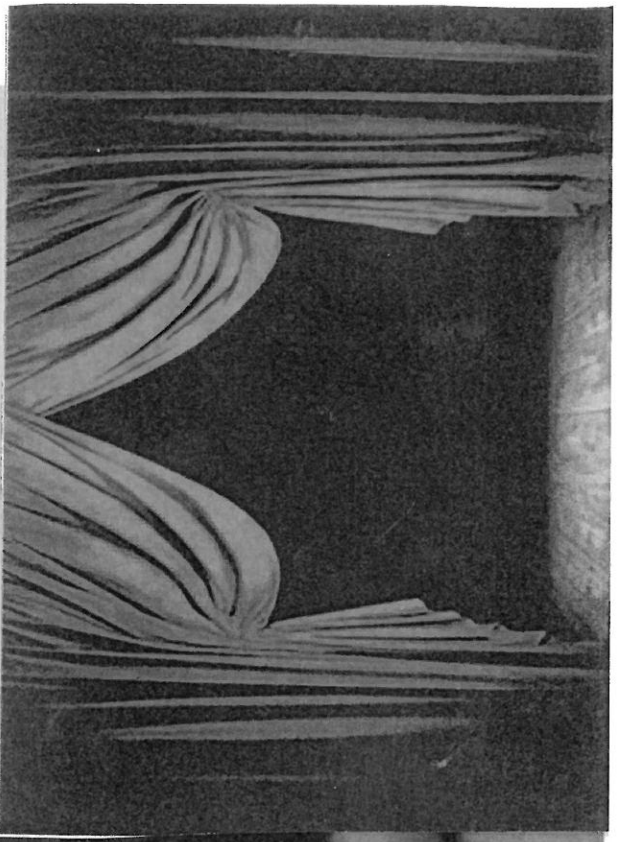
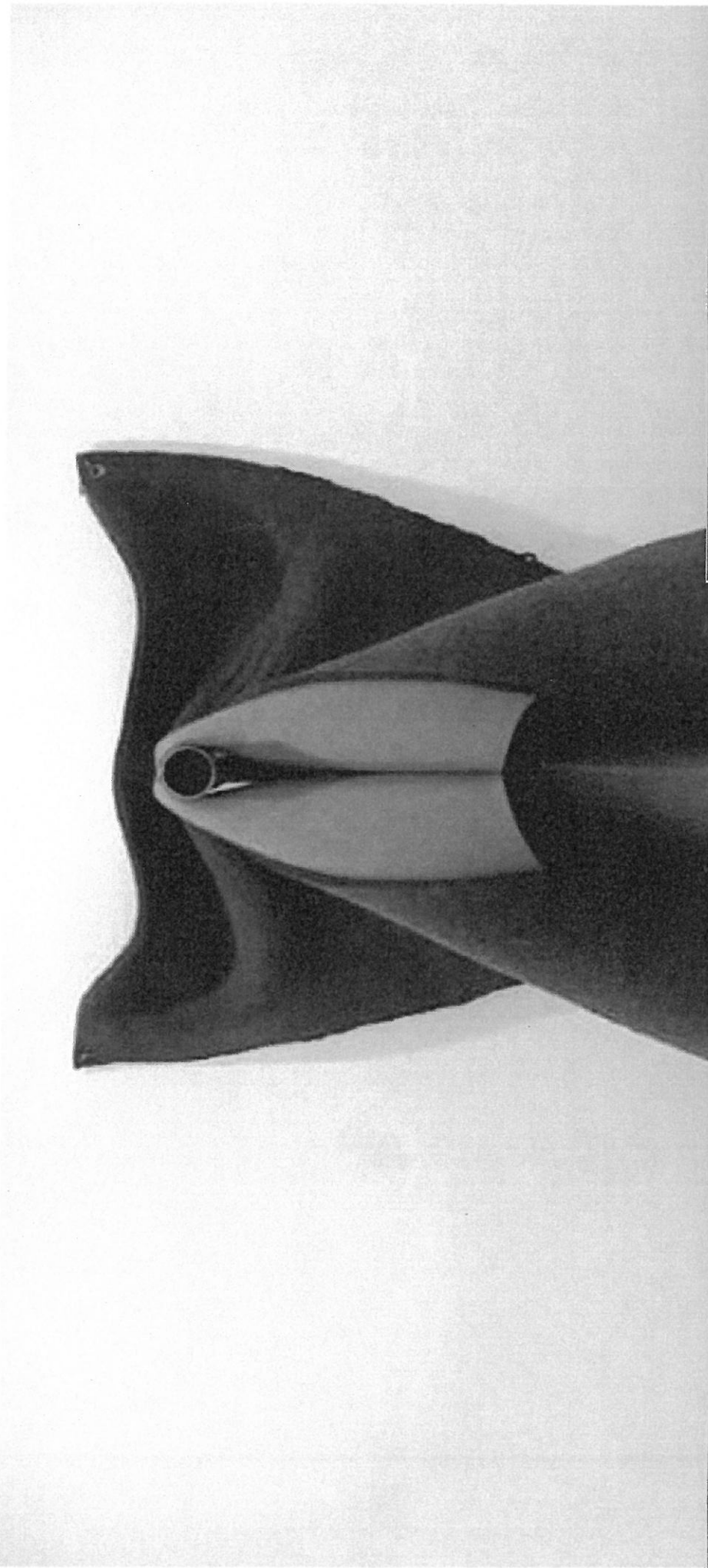
BLANCHOT,
L'ESPACE LITTÉRAIRE

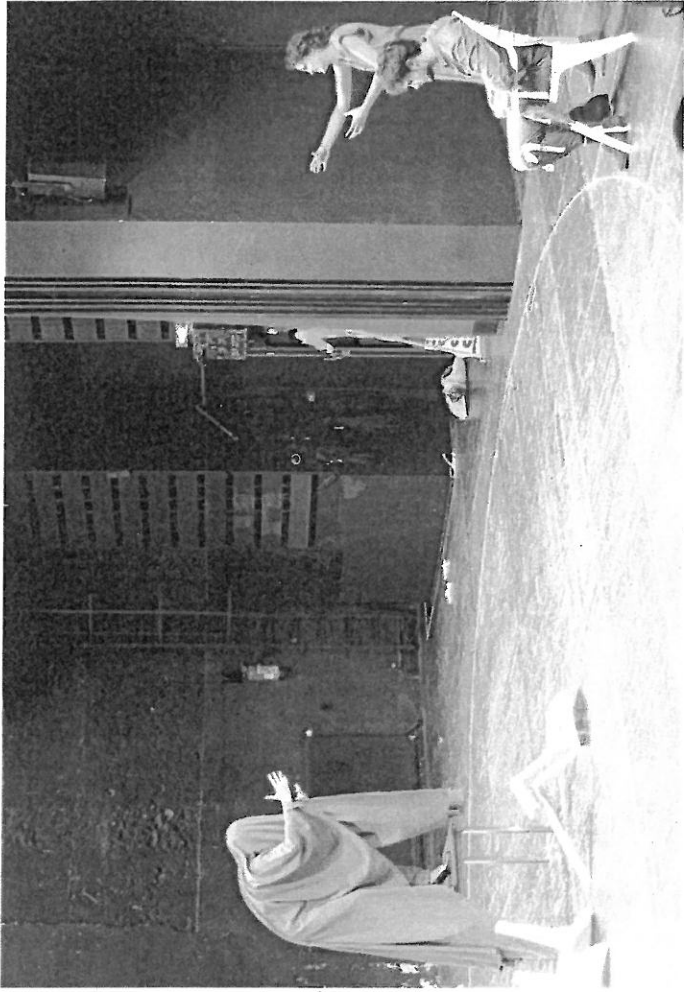
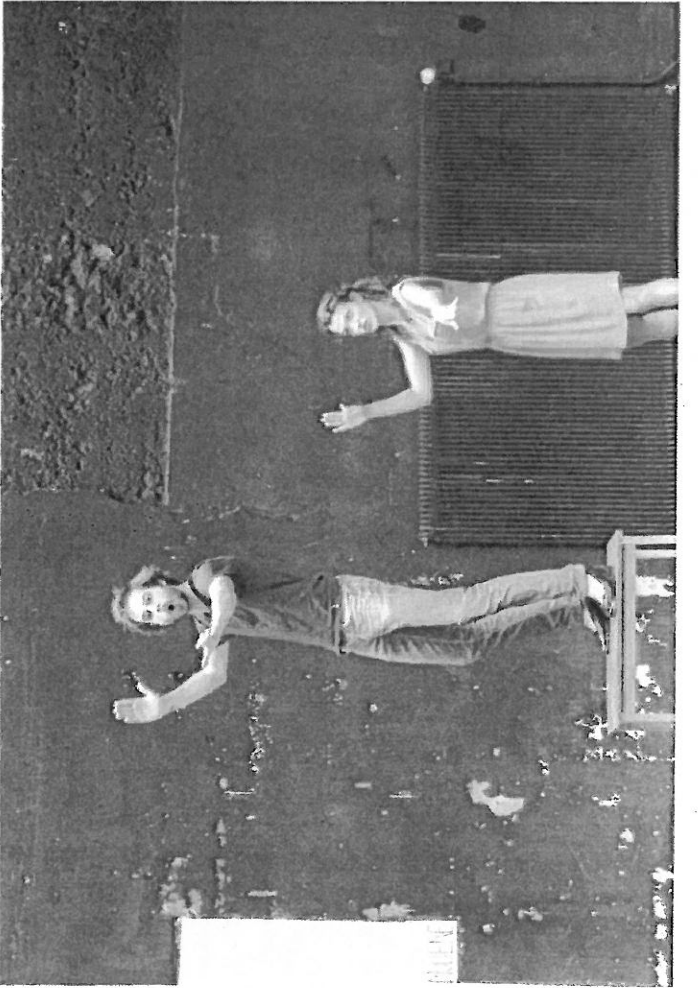
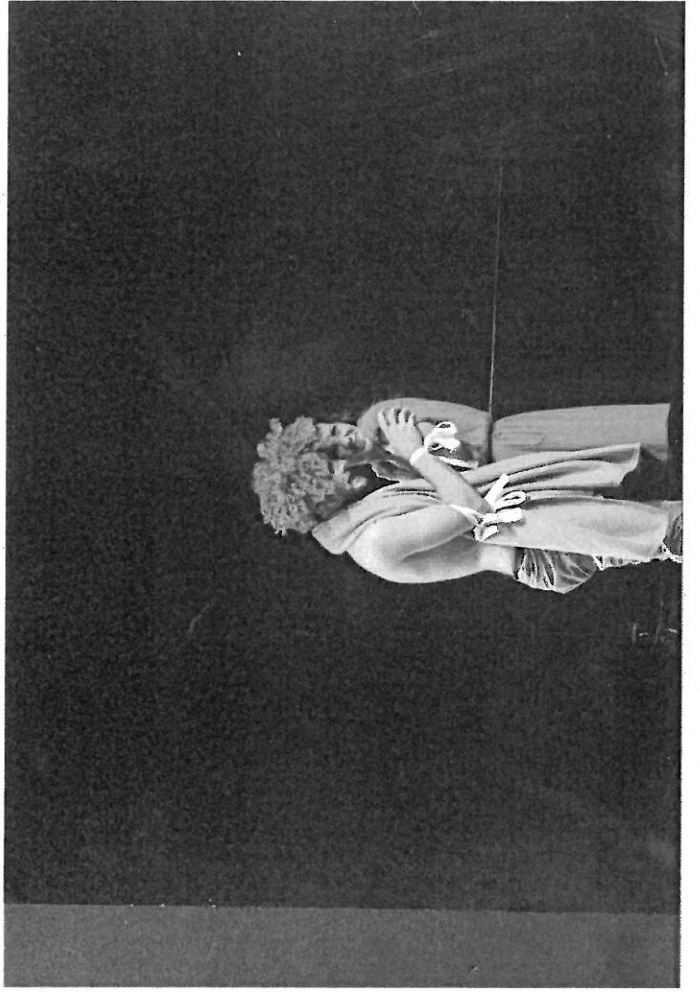


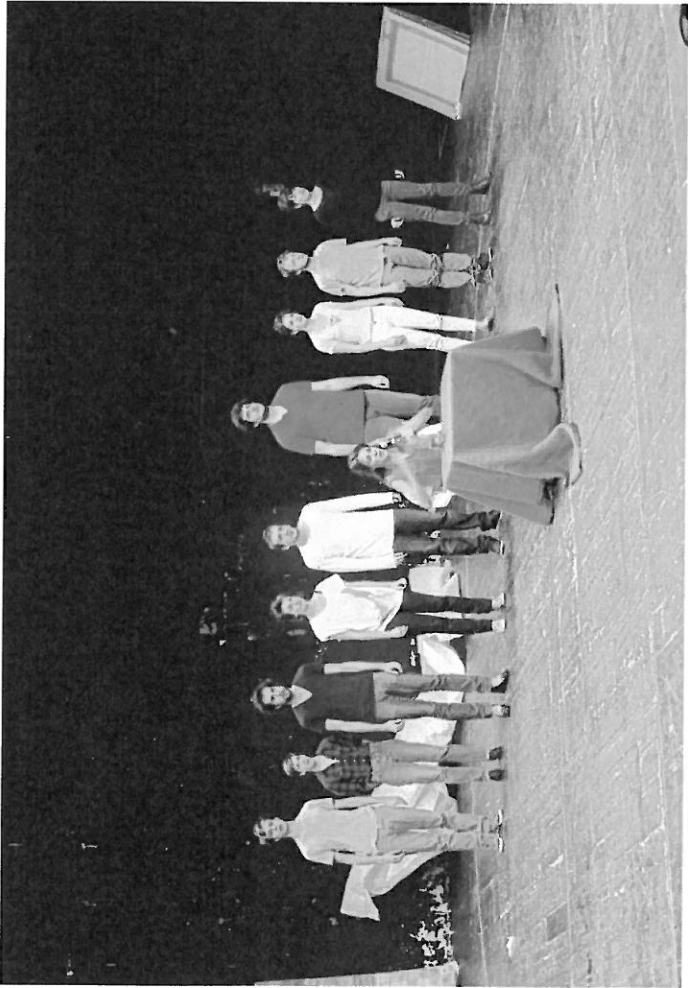
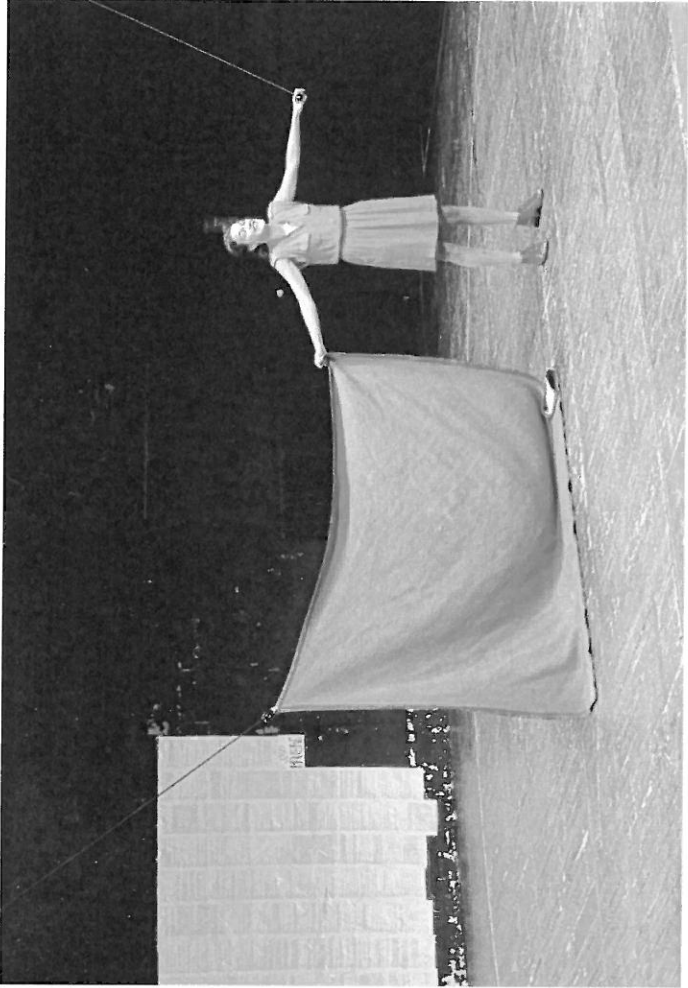
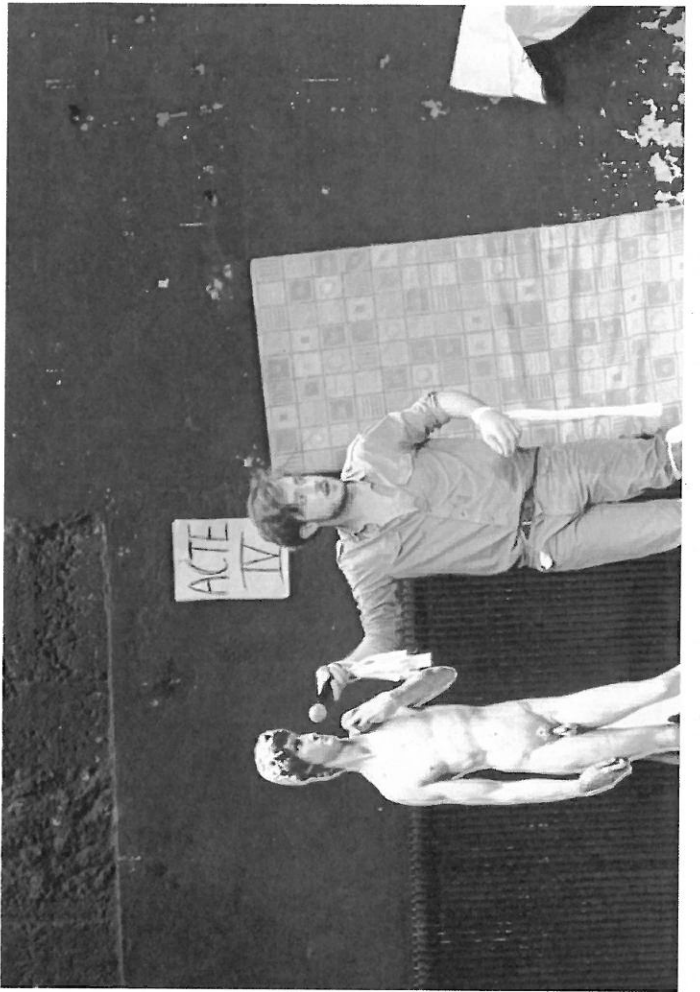












HIER

Vendredi 20 septembre 2013

Atelier de transmission

Pas d'inscrit, les comédiens en profitent pour faire des italiennes.

Répétition

Travail sur les actes I, II, III et IV.

Pour l'instant l'espace défini est en avant-scène, devant le rideau bleu.

Comme tous les jours, une italienne de *Dom Juan* est faite.

Tribune

33 personnes

Deuxième tribune sur Molière avec Michèle Rosellini sur « La belle croyance que voilà » autour du libertinage au XVIIe. Qu'est-ce que le libertinage et quel genre de libertin est Dom Juan ? Les comédiens peuvent assister à la tribune cette fois-ci. L'espace du hall se transforme. Le canapé bleu rejoint les chaises en plastique. Le mur des tribunes prend forme.



Représentation

128 personnes.

C'est la plus grande jauge depuis le début du Théâtre Permanent. Qu'il s'agisse d'avant la représentation, pendant ou encore après, l'ambiance est festive et vivante. Ce soir, il y a beaucoup de rappels, de rires et de réactions. Le public est très contrasté : jeunes et moins jeunes, beaucoup d'habitants du quartier qui n'étaient encore jamais venu au théâtre.

