


THEATRE PERMANENT

JOURNAL

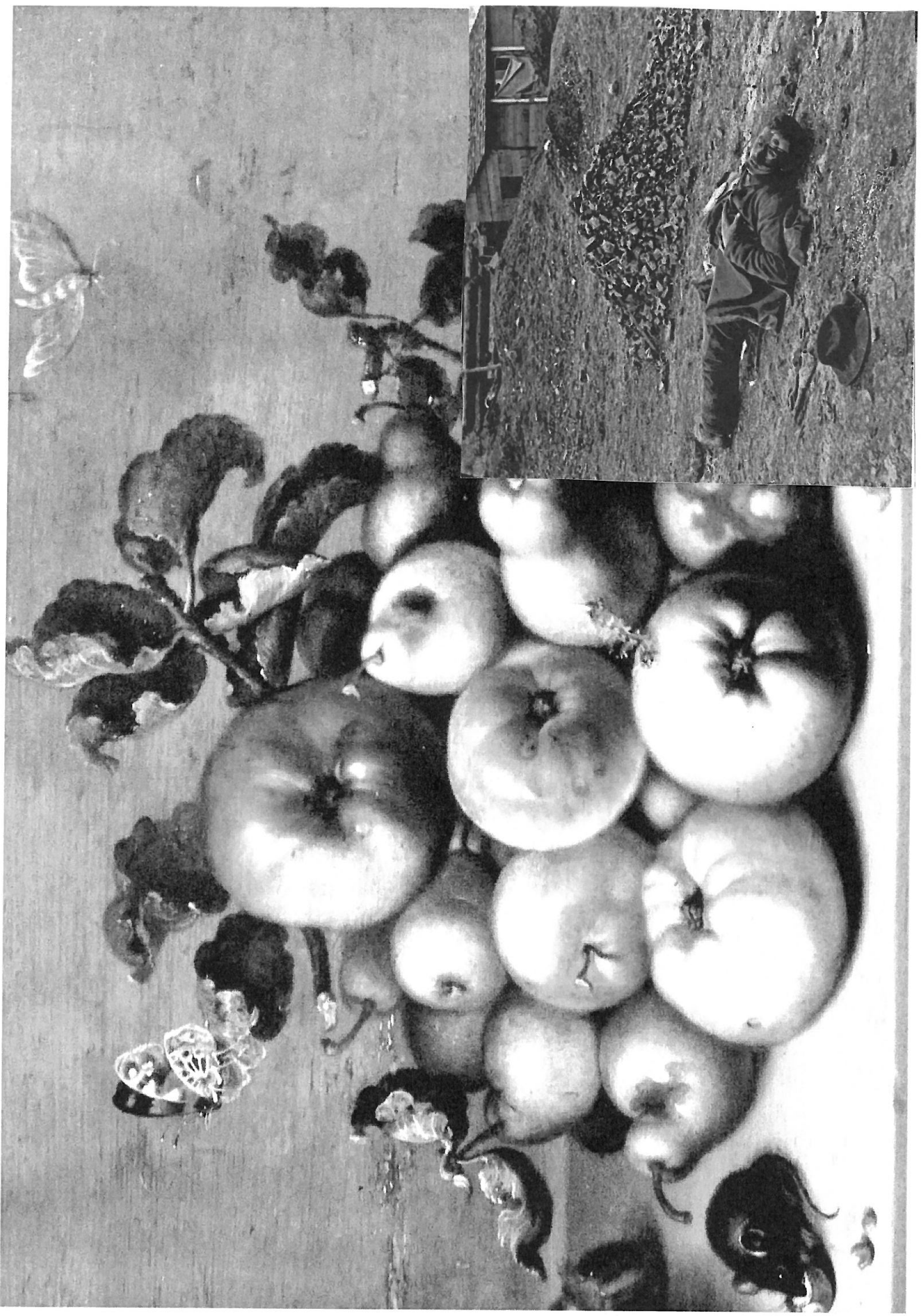
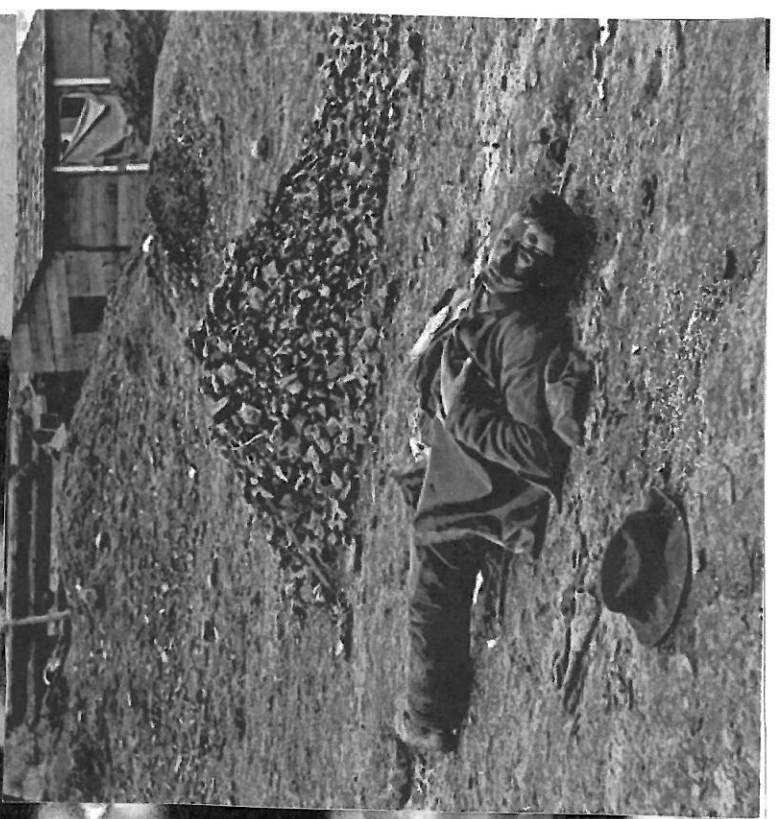
26 SEPTEMBRE 2013

n° 16

STILL LIFE



« Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. » Alain Resnais, Chris Marker, *Les Statues meurent aussi*



Vie silencieuse

Ce qui dans l'image crie

L'anglais désigne par vie silencieuse – « still life » – ce que le français nomme – par paresse ou pragmatisme – « nature morte ». Nature morte qui n'est rien d'autre qu'une qualité privative, catégorie de ce qui n'en a pas, rebus de l'à peine digne d'être signalé, peinture par défaut, tautologique au plus haut point, où se présente ce qui est n'étant plus. L'autorité de l'existant. Le scandale de la peinture rappelée à elle-même. À peine peut-on ici parler de paradoxe. L'anglais désigne, lui, cette qualité de représentation de la nature disposée pour le regard, il vise le tragique, cette sorte particulière de présence que creuse le silence de l'objet, cet entêtement de la matière, ce retrait à la parole. La scène d'histoire, pas plus que la scène religieuse ou la scène de famille, ne fait parler l'image, mais elle répond à l'injonction du verbe, elle se dispose en *storia*. Malgré elle. Quoiqu'elle fasse : elle raconte. Mais là où la viande s'affaisse, le verbe choit. Main épaisse alors de passer l'éponge sur le cri, trait rapide de la brosse pour encadrer le corps, et le chiffon, et la peinture qui coule, et l'objet jeté, et la nappe des rognures de l'existence, et le déchet pourquoi pas, car coûte que coûte il faut faire taire l'image. Le plus étonnant étant ce qu'on entend derrière le *still* : la chose coite bien sûr, forclose, en intériorité, mais également la vie qui dure, la vie encore dure à la dent, la vie en persistance, minuscule peut-être mais désignée là dans son obstination germinative, dans son entêtement, dans son effarement – ce qui précisément étonne.

Où la douleur entre

La vie silencieuse, c'est donc celle du dehors tout autant que celle du dedans, celle de ces espaces forclos du moi. Ce coin replié du silence. Là où le mot ne s'aventure pas.

« L'homme a dans son pauvre cœur
des endroits qui n'existent pas encore
mais où la douleur entre afin qu'ils soient » (L. Bloy)

L'homme d'une surface

Dom Juan est l'homme d'une surface. L'homme qui vient après la comédie, qui entre en scène déjà marié – et ne cherche qu'à fuir celle que toute dramaturgie classique devrait lui destiner. Pour pareil destin, le langage est un masque, cela même dont je jouis en me préservant de l'autre. Cela même qui n'est pas partagé. Cela même que je peux feindre. Cela même qui met en échec le langage par la parole même et fait spectacle de son effondrement.

Dom Juan, comme beaucoup d'autres figures de Molière, fait problème de la sincérité mais plus encore – et c'est là qu'il m'intéresse ici – fait problème de l'intériorité.

La dernière page

Errant au hasard des rayonnages de librairie, j'ai pour habitude de me laisser choisir par les livres en les commençant par la fin. La dernière phrase d'un auteur nous en apprend souvent autant que le livre entier. Elle nous dit au moins des choses sur lesquelles il est bon de revenir. Faisant défaut à cette règle de l'ultime, on pourrait s'attarder non sur les dernières paroles de la pièce, celle de Sganarelle, mais sur celle du maître. Comment meurt Dom Juan ? Ou plutôt quelles sont ses dernières paroles ? Problème de théâtre, certes, problème de philosophe également.

Car ses dernières paroles sont sinon énigmatiques, du moins inattendues :

« O ciel ! Que sens-je ? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus, et tout mon corps devient un brasier ardent. Ah ! » (6, V)

L'indéboulonnable jouisseur des accidents qu'offre l'existence fait montre pour la première fois de deux traits inédits : il est surpris, étonné – autant que puisse être celui qui postulait l'inexistence de toute transcendance et qui se trouve frappé de plein fouet par son effrayante manifestation – ; il nous découvre quelque chose de son intériorité qui nous était auparavant soustraite. On sait depuis Galilée au moins que le soleil est un point fixe autour duquel s'organise l'univers – pourtant le langage s'obstine à bégayer l'approximation géocentrique avec la même candeur et la même naïveté qu'on reproche aux féroces bigotes ou aux enfants trop candides. Qu'un personnage qui s'est défendu durant toute la pièce de toute position de croyance, énonce un « ô ciel », ne nous surprend donc pas. Lui qui formule pour la première fois les premiers mots du ravissement. Lui qui le formule en des termes qu'on pourrait sans peine retrouver dans les plus beaux vers de Dante, Ronsard ou Du Belay. Lui qui meurt – sur scène – comme rarement on le fait dans le théâtre de Molière, voire dans le théâtre tout court.

Mais comment meurt-il ? En rédempteur ? En converti ? En « calme héros, courbé sur sa rapière », comme le voulait Baudelaire ?

Si le Don Juan de Ghelderode est étonné de se découvrir amoureux, le Dom Juan de Molière meurt d'étonnement – au sens que connaît le latin *ad-tonare* (frappé par le foudre). Ainsi frappé au cœur, il fait l'expérience de la mort – envers et donc véritable endroit de l'expérience de l'amour à laquelle il se refusa – expérience de cette chose à laquelle j'assiste et dont je suis le témoin ahuri. Cette surprise de l'amour qui me trouve désemparé quand quelque chose manque en mon cœur et que j'ignore ce que c'est.

Vouloir l'autre pour soi

Les Baisers de secours.

Il y a là-dedans tout le clan Garrel.

Et tout le clan Garrel – trois générations confondues – tente de répondre à une question.

Cette question c'est :

Qu'est-ce qui se finit quand se termine l'amour ?

Et ce que c'est en somme que cette chose-là.

L'amour.

Cette effraction – qui est métaphore d'un absolu dans la rencontre.

Il y a ce moment surtout.

Lui, à table, regard fuyant et paupières clignotant de matière trop répétitive pour ne pas voiler

une forme de névrose discrète ou du moins de malaise encore plus franc, caché par la crinière épaisse de ses cheveux hirsutes. Silencieux. Et l'autre. Qui est un vieillard. Qui est aussi son père. Qui est aussi son père dans la vie. Qui est son père dans le film et dans la vie, lui dit ceci : « Tu as toujours confondu l'amour avec la morale. L'amour, c'est vouloir l'autre pour soi. »

J'ai regardé ce film pour entendre cette phrase.

J'ai regardé ce film en guettant le moment où elle serait dite.

Je ne sais pas si je l'aurais entendue – si elle aurait fait nœud autour de Dom Juan – si on ne m'avait pas parlé de cette phrase.

Si on ne me l'avait pas dite, cette phrase : « L'amour, c'est vouloir l'autre pour soi. »

Cette phrase, elle est venue rejoindre celles jetées à pleines poignées par Brigitte Sy.

Sa femme.

Dans le film.

Sa femme.

Dans la vie.

Sa femme à qui il refuse le rôle de sa femme dans le film qu'il pourrait tourner dans le film.

Sa femme qui se voit dépossédée de son rôle et plus encore de sa vie dans la vie du film.

« Tu veux montrer comment tu m'aimes mais tu ne veux pas montrer comment tu es aimé. Ce qui est dur ce n'est pas d'aimer. C'est d'être aimé. C'est toujours d'être aimé. D'accepter d'être aimé qui est difficile. C'est pour ça "Tu m'aimes ?" Tu m'aimes ça ne peut être qu'une question. »

Ce qu'elle lui dit

À peu de choses près.

Là aussi c'est une histoire de fin.

De la fin de l'amour.

De la fin d'un amour.

Et de la possibilité d'y revenir.

De trouver un secours.

Et cette phrase : « Tu as toujours confondu l'amour avec la morale. Aimer c'est vouloir l'autre pour soi ».

C'est une chose bizarre qu'il nous dit là Garrel. Une chose difficilement compréhensible. Et je crois que cette chose étrange, que cette chose incompréhensible, que cette chose qui surgit là, autour de la table de café de manière impromptue, cette chose parle pour Dom Juan.

Cette phrase, je souhaite qu'elle reste là. À l'endroit du film. Qu'elle soit PAROLE DE GARREL. PAROLE POUR DOM JUAN.

Parole de celui qui disparaît dans l'expérience de la rencontre.

Mourir si bien

« Quand il faudra fermer le livre, ce sera sans regretter rien : j'ai vu tant de gens si mal vivre, et tant de gens, mourir si bien » (L. Aragon)

BARBARA NETTIS CHASTANIER

ou armes : les fantassins, les cavaliers, les chars et les éléphants
la pièce se nommant *firz* ou *farz* ou *farzin*, désignant un
conseiller, ministre ou un général. Le mot aurait été latinisé en
fercia, puis altéré par les Français en *fierce*, d'où selon certains :
Vierge. En Russie au contraire, le mot *firz* aurait à peine
changé, donnant *fers*, avec le sens de Premier ministre.

Mais voilà qui recule simplement la difficulté. Le passage de
« *firz* » à « *fercia* » n'apparaît pas plus convaincant que celui de
« *fercia* » à « *virge* » (latin « *virgo* »). La déviation du son est
aussi prononcée que celle du sens. Il s'agit en tout cas d'une
erreur, quel qu'il soit, qui n'est pas toute différente, ou ne pas être,
comme on le voit en Russie, où la pièce reste masculin.
Ensuite, le passage de Vierge à Dame ou Reine ne va pas de soi,
mais constitue, précisément — s'il s'est vraiment produit — un
signe de plus de la révolution psychique du Moyen Age. C'est
l'erreur sur le sens d'abord, puis la tendance révélée par l'erreur
qui m'intéresse, qui signifie et qui ajoute un trait remarquable à
mon tableau du XII^e siècle, dans la mesure où cela « n'explique »
rien, mais manifeste une attraction visible, un champ de force
mesurable.

8. DANTE HÉRÉTIQUE

Tout à fait indépendamment des travaux très sérieux d'un
Asin Palacios sur une possible influence de la mystique soufite
dans la *Comédie*. Il peut être intéressant de mentionner la thèse
hardie et quelque peu aventureuse de deux auteurs du siècle
dernier : Eugène Aroux et, à sa suite, Péladan. Aroux expose le
résultat de ses inductions dans un ouvrage aujourd'hui presque
introuvable intitulé : *Dante, révolutionnaire, hérétique et social-
liste* (1854). Non seulement Dante faisait partie de l'ordre des
Templiers, mais encore cet ordre aurait été lié à l'hérésie cathare
— en dépit de certaines apparences — comme le bras séculier à
l'autorité spirituelle. Dès lors, toute la *Comédie*, le *Convito*, et
même le *De vulgari eloquentia* devraient être interprétés symbo-
liquement. Dans un opuscule postérieur, Aroux présume son
interprétation. La brochure porte un titre significatif : *Chef de la
Comédie anticatholique de Dante Alighieri, pasteur de l'Église
albigeoise de la ville de Florence, affilié à l'ordre du Temple —
donnant l'explication du langage symbolique des fidèles d'Amour
dans ses compositions lyriques, romans et épopées chevaleresques*

362

des troubadours (1856). C'est un lexique donnant la traduction
d'environ 500 termes, comme par exemple :
« *Arbres morts* ». — Les catholiques. Les troubadours
étaient les membres du clergé catholique d'arbres *automnés*
morts.

« *Albigéisme*, *Albigéois* ». — Mots introuvables dans la
Comédie, quand l'idée est partout présente.
« *Dames* ». — Les suites du templarisme albigéois, qui par un
doublement mystique de l'âme et du corps, étaient censés
avoir les deux sexes, hommes en tant que corps et forme
matérielle, et femmes en tant qu'intelligence et pensée libre des
liens de la matière.

« *Lancelot* ». — ... Il faut toute la préoccupation de la lettre,
chez les déchiffreurs de vieux manuscrits, pour qu'une littérature
entière soit passée sous leurs yeux sans qu'ils y aient vu autre
chose que des contes à dormir debout, obtenant une vogue
européenne, et des amours d'une pureté angélique à servir de
modèle aux races futures! (On dirait que Rimbaud a lu cela...)
Je ne prends pas à mon compte ces « explications » parfois
très pénétrantes, souvent très arbitraires. Mais il reste que
l'histoire littéraire et religieuse n'a fait que confirmer, plus tard,
l'exactitude de bien des vues d'Aroux. (Gaston Paris établissant
vers 1880 la filiation troubadours-trouvères-roman breton; Asin
Palacios et Luigi Valli reprenant la question de l'hérésie chez
Dante, etc.)

9. « COUP DE FOUDRE » ET CONVERSION

Le premier regard des amants, qui va changer toute leur vie,
correspond à la première touche de l'amour divin, à la
conversion du chrétien. Gottfried de Strasbourg peignant
l'amour de Rivalen pour Blanche fleur (ce sont les parents de
Tristan) accumule les expressions religieuses les plus insistantes :

Alors la vraie Minne

La fougueuse déesse

Le pénétra de ses ardeurs

Et son cœur brûlant

Lui révéla la source

Des peines dont il souffrait.

Alors commença pour lui une autre vie.

Il entra dans une vie nouvelle

363

DENIS DE ROUGENONT, L'ANOUR ET L'OCCIDENT

Où tout son être fut changé.
Il devint un autre homme.
Tout ce qu'il faisait
Était comme entremêlé de folie
Et frappé d'aveuglement.
Ses sens étaient troublés
Égarés par la Minne
Et comme délivrés
De leur frein naturel.
Sa vie se consumait.

(Traduction Bossert.)

Les trois derniers vers sont une parfaite confirmation de ma définition de la passion opposée à l'amour naturel.

10. PASSION ET ASCÈSE

Dans le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg, la grotte où se réfugient les amants (correspondant à la forêt de Morrois chez Bérout) est décrite en détail, et chaque détail comporte un sens symbolique commenté par l'auteur. La « fosse » a été construite par des géants. C'est une voûte dont la clef est faite de pierres précieuses. Au milieu trône un lit de cristal, etc. Mais voici ce qui nous intéresse :

*Ce n'est pas sans raison
Que la fosse est délogée
Dans cette contrée sauvage.
Cela veut dire
Que le lieu de l'amour
N'est pas dans les routes battues
Ni autour des habitations humaines.
Il hante les déserts.
Le chemin qui conduit à sa retraite
Est dur et pénible.*

(Traduction Bossert.)

Pour qui conserverait des doutes sur la nature de l'amour en question, précisons que Gottfried confesse qu'il a, lui aussi, erré au désert, mais sans y rencontrer la « récompense » de ses peines. (Il n'est pas devenu Parfait.)

*J'ai connu la fosseure
Quand je n'avais que onze ans
Mais je ne suis jamais allé en Cornouailles.*

Comment pourrait-il s'agir d'amour physique? Et le dernier vers indique bien que la « fosseure » est purement symbolique, puisqu'elle peut exister ailleurs qu'en Cornouailles. (Temple ou grotte d'hérétiques?)

11. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE ET/LES CATHARES

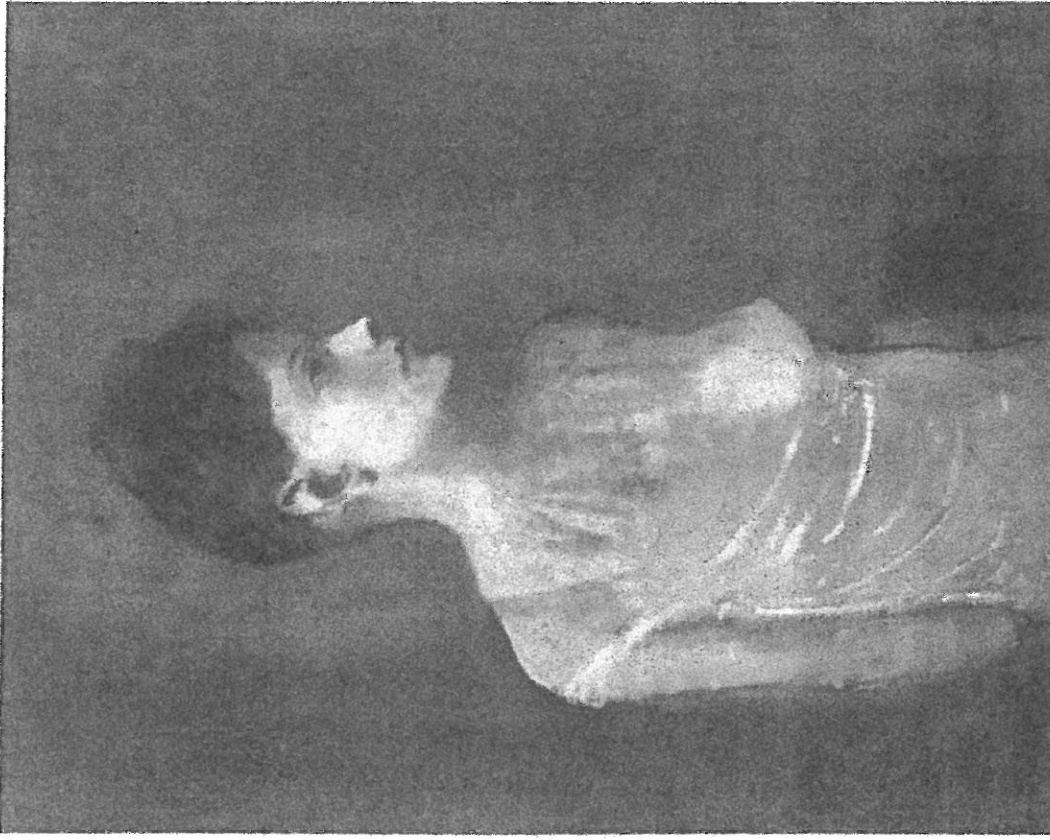
Paul Sabatier, dans sa fameuse biographie de saint François, se pose la question d'une influence possible de l'hérésie courtoise sur la mystique franciscaine. Il commence par nier toute communication directe de l'une à l'autre. (L'argument avancé me convainc peu : l'hérésie était de nature dogmatique, et saint François ne s'occupait pas de doctrine... Mais croit-on que tous les cathares dogmatisaient? Il y a de plus sérieuses raisons de nier l'hérésie du saint.) Cependant, il décrit fort bien l'ambiance cathare de l'Italie au temps de la jeunesse de François. Les hérétiques, baptisés *Gazzari* en Italie (Bulgares ou Bougres dans les pays du Nord), s'étaient emparés du gouvernement de plusieurs municipalités. Le podestat d'Assise était un hérétique, avant 1204. Dans les cités avoisinantes, il y eut de nombreux soulèvements et émeutes occasionnés par le conflit religieux. D'autre part, on sait bien que saint François avait été le disciple enthousiaste des poètes français (d'où son nom même). Il partageait l'engouement des Italiens pour les troubadours qui séjournaient fréquemment parmi eux (tels Peire Vidal, Peire d'Auvergne, Raimbaut de Vaqueiras, Bernard de Ventadour). Enfin, l'influence de Joachim de Fiore sur saint François ne saurait faire de doute. Ce fameux ermite annonçait le règne de l'Esprit, l'approche de la troisième période de l'humanité, le régime de la grâce et de l'Amour. Certains troubadours le considéraient comme un prophète. Certains troubadours le considéraient comme un saint. (Richard Cœur de Lion par exemple.) Les deux doctrines ont certains points de ressemblance.

Il reste que saint François, s'il fut influencé par l'atmosphère de la religion d'Amour, en transporta toute la passion dans l'Église et l'orthodoxie, auxquelles il demeura toujours fidèle. Et Sabatier remarque, non sans profondeur, que la charité franciscaine obtint sans faire couler le sang la résorption de l'hérésie en Italie, alors que la brutante des cléricaux dans le Midi n'y

~~lois que j'éprouve devant le jamais vu une impression de déjà vu aussi complète. Ce cloisonnement si particulier, cette lumière de tas de sable, ces hélices déteintes qui traînent comme après un grand repas de mantes et, par-dessus tout, cette floraison unique qu'on est tenté de prendre pour le bouillonnement radieux de la destruction, mais qui : ce sont, tels qu'il les inventait deux mois avant notre départ pour les Canaries, ce sont les « jardins gobe-avions » de Max Ernst. Alors la vie et la miéne tournaient déjà autour de ces jardins dont il ne pouvait supposer l'existence et à la découverte desquels il repartait chaque matin, toujours plus beau sous son masque de mille~~

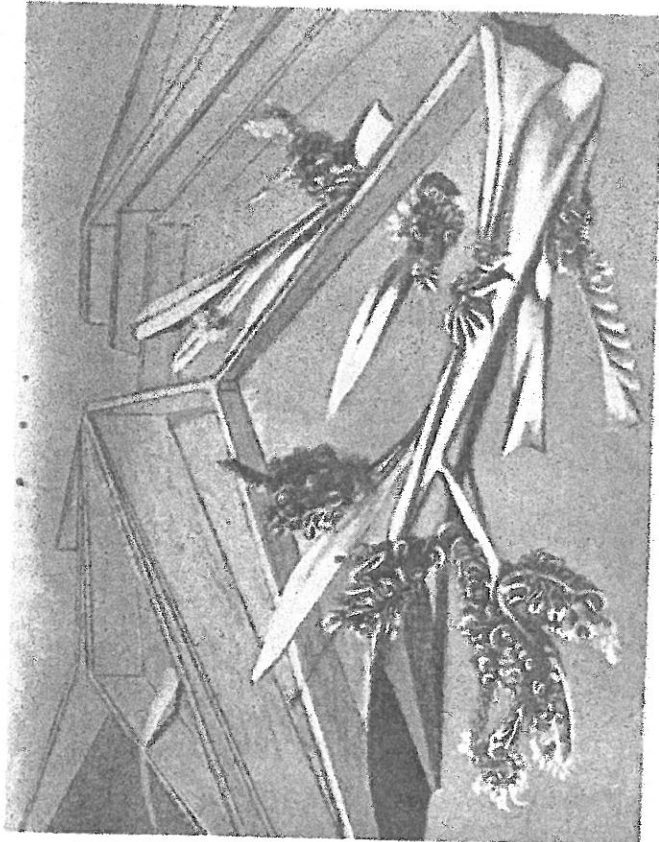
Il n'est pas de sophisme plus redoutable que celui qui consiste à présenter l'accomplissement de l'acte sexuel comme s'accompagnant nécessairement d'une chute de potentiel amoureux entre deux êtres, chute dont le retour les entraînerait progressivement à ne plus se suffire. Ainsi l'amour s'exposerait à se ruiner dans la mesure où il poursuit sa réalisation même. Une ombre descendrait plus dense sur la vie par blocs proportionnés à chaque nouvelle explosion de lumière. L'être, ici, serait appelé à perdre peu à peu son caractère électif pour un autre, il serait ramené contre son gré à l'essence. Il s'éteindrait un jour, victime de son seul rayonnement. Le

ANDRE BRETON, L'AMOUR FOU



15. Celle que Picasso a peinte il y a trente ans (p.99)
PHOTO GALERIE SIMON

grand vol nuptial provoquerait la combustion plus ou moins lente d'un être aux yeux de l'autre. Combustion au terme de laquelle, d'autres créatures pour chacun d'eux se parant de mystère et de charme, revenus à terre ils seraient libres d'un nouveau choix. Rien de plus insensible, de plus désolant que cette conception. Je n'en sais pas de plus répandue et, par là même, de plus capable de donner idée de la grande pitié du monde actuel. Ainsi Juliette continuant à vivre ne serait pas toujours *plus Juliette pour Roméo*! Il est aisé de démêler les deux erreurs fondamentales qui président à une telle manière de voir : l'une de cause sociale, l'autre de cause morale. L'erreur sociale, à laquelle il ne peut être remédié que par la destruction des bases économiques mêmes de la société actuelle, tient au fait que le choix initial en amour n'est pas *réellement* permis, que, dans la mesure même où il tend exceptionnellement à s'imposer, il se produit dans une atmosphère de non-choix des plus hostiles à son triomphe. Les sordides considérations qu'on lui oppose, la guerre sournoise qu'on lui fait, plus encore les représentations violemment antagonistes toujours prêtes à l'assaillir qui abondent autour de lui sont, il faut bien l'avouer, trop souvent de nature à le confondre. Mais cet amour, porteur des plus grandes espérances qui se soient traduites dans l'art depuis des siècles, je vois mal ce qui l'empê-



16. Les « Jardins gobe-avions » de Max Ernst (p. 132)

cherait de vaincre dans des conditions de vie renouvelées. L'erreur morale qui, concurrentement à la précédente, conduit à se représenter l'amour, dans la durée, comme un phénomène déclinant réside dans l'incapacité où sont le plus grand nombre des hommes de se libérer dans l'amour de toute préoccupation étrangère à l'amour, de toute crainte comme de tout doute, de s'exposer sans défense au regard foudroyant du dieu. L'expérience artistique aussi bien que scientifique est encore ici d'un grand secours, elle qui montre que tout ce qui s'édifie et demeure a d'abord exigé pour être cet abandon. On ne peut s'appliquer à rien de mieux qu'à faire perdre à l'amour cet arrière-goût amer, que n'a pas la poésie, par exemple. Une telle entreprise ne pourra être menée entièrement à bien tant qu'à l'échelle universelle on n'aura pas fait justice de l'infâme idée chrétienne du péché. Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine. Éprouver le besoin de varier l'objet de cette tentation, de le remplacer par d'autres, c'est témoigner qu'on est prêt à démentir, qu'on a sans doute déjà démerité de l'innocence. De l'innocence au sens de non-culpabilité absolue. Si vraiment le choix a été libre, ce ne peut être à qui l'a fait, sous aucun prétexte, de le contester. La culpabilité part de là et non d'ailleurs. Je repousse ici l'excuse d'accoutumance, de lassi-

tude. L'amour réciproque, tel que je l'envisage, est un dispositif de miroirs qui me renvoient, sous les mille angles que peut prendre pour moi l'inconnu, l'image fidèle de celle que j'aime, toujours plus surprenante de divination de mon propre désir et plus dorée de vie.

Ici l'on commence à ne plus savoir si c'est pour entrer ou pour sortir qu'on entr'ouvre si fréquemment la porte du cirque des brumes. L'immense tente est merveilleusement rapiécée de jour. Ainsi une continuité parfaite n'a aucune peine à s'établir entre ce qui est découvert et ce qui est voilé. Il n'en va pas autrement de cet amour où le désir porté à l'extrême ne semble amené à s'épanouir que pour balayer d'une lumière de phare les clairières toujours nouvelles de la vie. Aucune dépression ne suit la jouissance. La chambre emplie de duvet de cygne que nous traversons tout à l'heure, que nous allons retraverser, communique sans obstacle avec la nature. Pailletant de bleu et d'or les bancs de miel sur lesquels nul être vivant ne semblait devoir prendre place, je vois mille yeux d'enfants braqués sur le haut du pic que nous ne saurons atteindre. On doit être en train d'installer le trapèze.

~~L'imagination sublime, alliée à une conscience philosophique de premier ordre, n'a rien inventé~~

immense... O petit don Juan, immense dans ta peine, grise-toi... Sois enfant. Aime ton chagrin. Quelle heure peut-il être ? Celle du chagrin. Larmes bienfaites, jaillissez, sources... O bonheur des larmes. Et toi, mon cœur ?... (*Il se tâte la poitrine.*) C'est ici. Il fait mal. C'est exquis. Vais-je défaillir ? Où suis-je ? Et qui suis-je, en vérité ? Est-ce bien moi ? Tant de cœur ; tant de peine... Je ne me connaissais pas ce cœur-là ! je ne m'en croyais pas tant !... Comme on s'ignore ! Que c'est bondissant, léger, en celluloid. O ma glaciale raison, t'en doutais-tu ?... (*Il soupire, charmé, mais se ravise et considère les lieux.*) Veillé... Néant... Poussière... Vanité... C'est beau et c'est froid... Un décor. Et moi, pareil à un tragédien... Oui, à mon insu. Le drame est dans cette ignorance de moi-même ; j'étais tragédien... Il sera temps que je me désabuse... Il faut considérer la réalité, rien qu'elle... (*Il s'approche du cadavre.*) La voici, la réalité, morte, la Beauté refroidie, qui puera tantôt... Sinistre aventure !... Et moi qui ne pensais qu'à un badinage ! Où en sommes-nous ? A l'article de la mort, dis-je... (*Caverneux.*) ... de la mort, dis-je... (*Frisson et petit cri.*) Déjà des cadavres sur ma route ! O toi, mon cher prétexte, il me faudra t'aimer maintenant. C'est mon humiliation... Car je t'aime. Olympia, puisque l'amour est devenu impossible... Parfaitement. Nuit d'amour, nuit de mort... Toi morte et moi vivant ! C'est la différence entre nous. Et cette différence, c'est l'éternité ! (*Il s'agenouille.*) Petite créature, petite poupée, tu étais blonde, tu étais exceptionnelle, tu étais véridique. J'ai joué avec toi et tu es cassée... J'ai joué trop bien. Qui est à plaindre ?... (*Il se relève.*) Vais-je avoir des remords ? Est-ce ma faute si je suis fatal, si je porte malheur ? Ai-je couché avec la Beauté ou n'est-ce pas elle qui a couché avec

moi ? Qui a fait que ce flirt se termine par un sacrilège ? (*Il prend de l'humour.*) D'ailleurs, ça ne pouvait pas durer. On ne se met pas en ménage avec la Beauté ! Et d'abord, était-elle la Beauté ? Nous en avions convenu, dans je ne sais quelle suggestion... Mais si tu avais été la Beauté, serais-tu morte, palsambleu !... (*Il marche les mains en poche.*) Remontons les siècles... Que suis-je venu chercher dans ce temple du commun désir ? La Beauté ou son apparence ? Pas même. Une diversion. Il fallait que je me délassasse de moi... Je maintiens que je ne suis pour rien dans cette affaire. (*Il s'adresse au cadavre.*) Comprenez, Madame, ce n'est pas drôle du tout... Moi... Si complexe ! Si, que j'en parais puéril ! Moi, don Juan, excédé de moi, de ma personnalité permanente, fermentante d'atavismes, je me contredis une fois : tu n'es pas don Juan ! et pour te distraire, tu vas essayer de l'être, de faire croire à autrui que tu l'es ! Et je mets ce costume, et j'entre dans le seul endroit où don Juan ne va jamais... Après avoir erré dans la ville en rut, sous les quolibets de la foule chaude, sous les sifflets... Je suis risible... Je suis sublime... Et j'entre ici pour échapper à la foule, aux masques horribles et méchants. Et toi, invisible, tu devines qui je suis ! (*Sa voix se noue dans un sanglot.*) Tu en es morte ! (*Repris par l'émotion, mais ricant.*) Pauvre femme ! Depuis toujours, tu attendais celui qui ne devait pas venir, et qui vint... Qu'en reste-t-il, de cette rencontre prodigieuse ? Un nom à redire à l'ennui, ton nom, Olympia, et ton corps, vidé de ses rêves... La vie retendra-t-elle les ficelles ? Aurai-je encore des gestes et des paroles qui vaudront ceci ? Profitons-en... Souffrons et palpitons. Où en étais-je... Je venais de me découvrir un cœur plein de ressources... Mon cœur... Mon petit cœur... Je le sens

NICHEL DE GHELDERÛDE, DON JUAN OU LES AMANTS CHIMÉRIQUES

de nouveau... (*Il retombe à genoux.*) Ah ! Ne trouverai-je rien de grandiose, un de ces cris jaillissant des entrailles ? (*Il réfléchit et épèle.*) DON-JUAN... TROU-VA... L'AMOUR... DANS-LA-MORT... ET... VECUT ! (*Il se dresse.*) Voilà ce qu'il fallait trouver ! (*Inspiré, il va déclamer sa phrase, mais un commutateur fonctionne et la lumière inonde le bar.*) Profanation ! Eteignez ! C'est une chapelle mortuaire ! (*La lumière s'éteint.*) Don Juan reste inquiet. De la gauche arrivent trois ombres que don Juan apostrophe avec hauteur.) Ombres... Etes-vous les Parques ? Que venez-vous faire dans cette morgue ? Il doit être minuit. Parlez, ombres, et remarquez que je ne tremble pas à votre approche !...

DIANA. — Mossieu, ce n'est que nous. On met les voiles.

DON JUAN. — Vous avez raison. Il n'y a plus de joie en cette demeure.

AURORA. — Quoi qu'il dit ?

VENUSKA. — C'était plus travailler à la fin, et les seuls clients, vous les avez foutus dehors...

DON JUAN. — C'est bien ! Abandonnez les ornements du vice ; entrez dans les sentiers de la vertu. La vertu, mes filles, on y revient toujours. Et qui sait si l'amour enfin, le vrai ne vous effleurera pas de son aile...

VENUSKA. — Dites ! On est d'honnêtes femmes, vous savez !

DON JUAN. — Je n'en doutais pas...

AURORA. — Faites vos loufoqueries tout seul. Et pas la peine de venir nous rechercher. Mais discours pour discours, écoutez : En commerce, ce n'est pas le patron qui est le malin, c'est le client ! Songez-y... La fesse, c'est un article de tout repos et vous êtes bien tombé, vu que madame Olympia a les siennes dans le beurre !

DON JUAN. Je ne sais pas bien... (*Haussant le ton.*) Assez ! Pas de ces propos devant un cadavre ! Broutez en paix. Mais quitterez-vous cet endroit sans un pleur, une pensée pour celle dont la beauté rayonnante attirait les hommes vers vos couches insipides ?

DIANA, se cache la figure.. — Oh, oh, oh !

DON JUAN. — Pourquoi riez-vous ?

DIANA. — Je ne ris pas... je pleure !

AURORA, suffoquant à son tour. — Moi... z-aussi !

VENUSKA, gagnée par le fou rife. — C'est trop fort...

DON JUAN, désespéré. — Vous pleurez ? Pleurent-elles ou rient-elles ? (*Il arrache le mouchoir que Diana tenait sur sa figure.*) C'est la même chose... (*Solennel.*) Pleurez donc ; il me plaît de voir des larmes... (*Les rires redoublent.*) Mais ne faites pas d'excès... (*Il s'examine, car ce n'est pas le cadavre que les femmes regardent, c'est sa personne. Néanmoins, il poursuit.*) Et si vous avez la charité du souvenir, dites parfois en mémoire d'elle : Don Juan trouva l'amour dans la mort... et vécut !... (*Les rires cessent.*) Les trois femmes se considèrent, ahuries.) N'est-ce pas beau ? Qui de vous veut répéter ?...

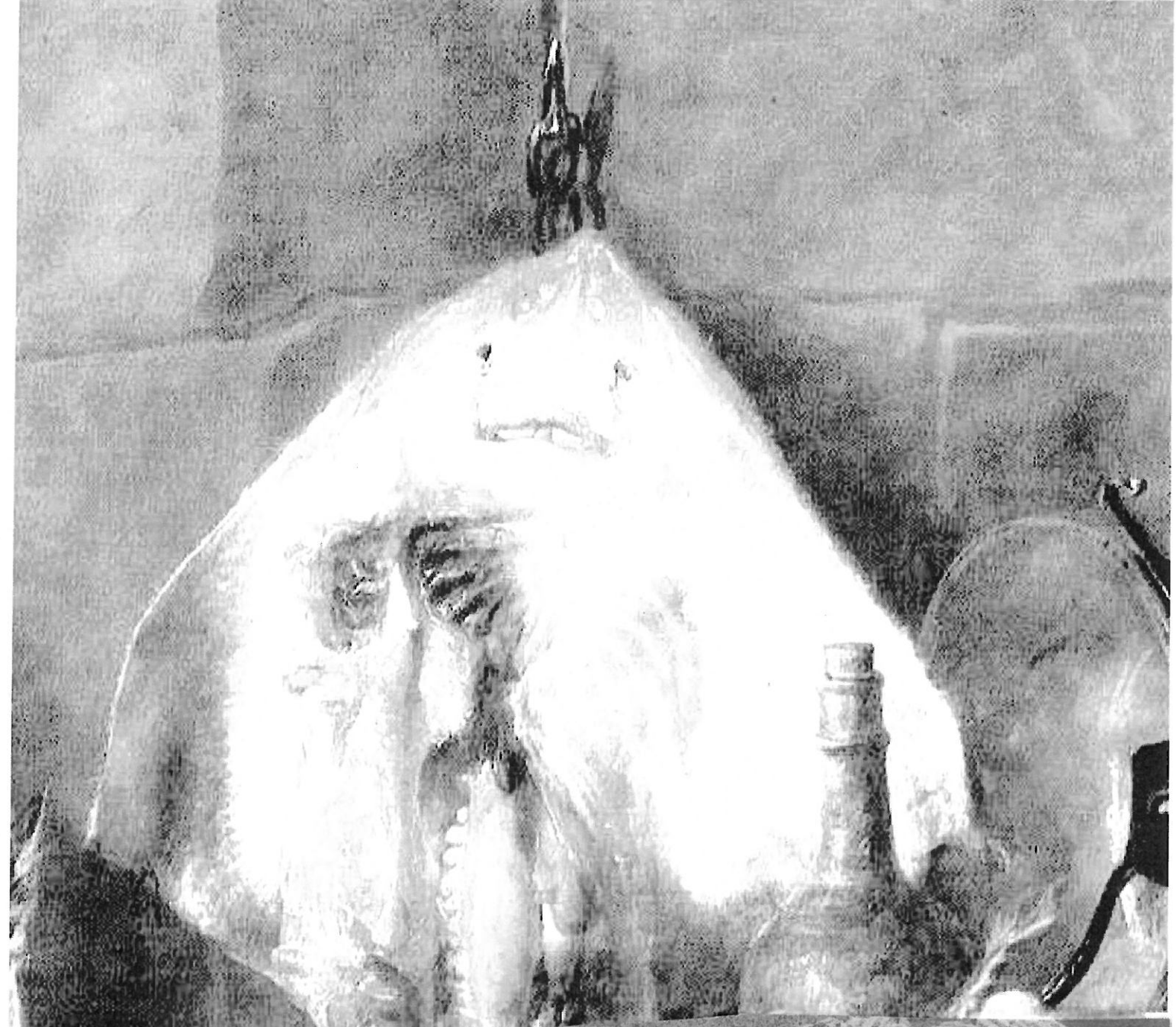
AURORA, comme une écolière. — Don Juan... trouva... l'amour...

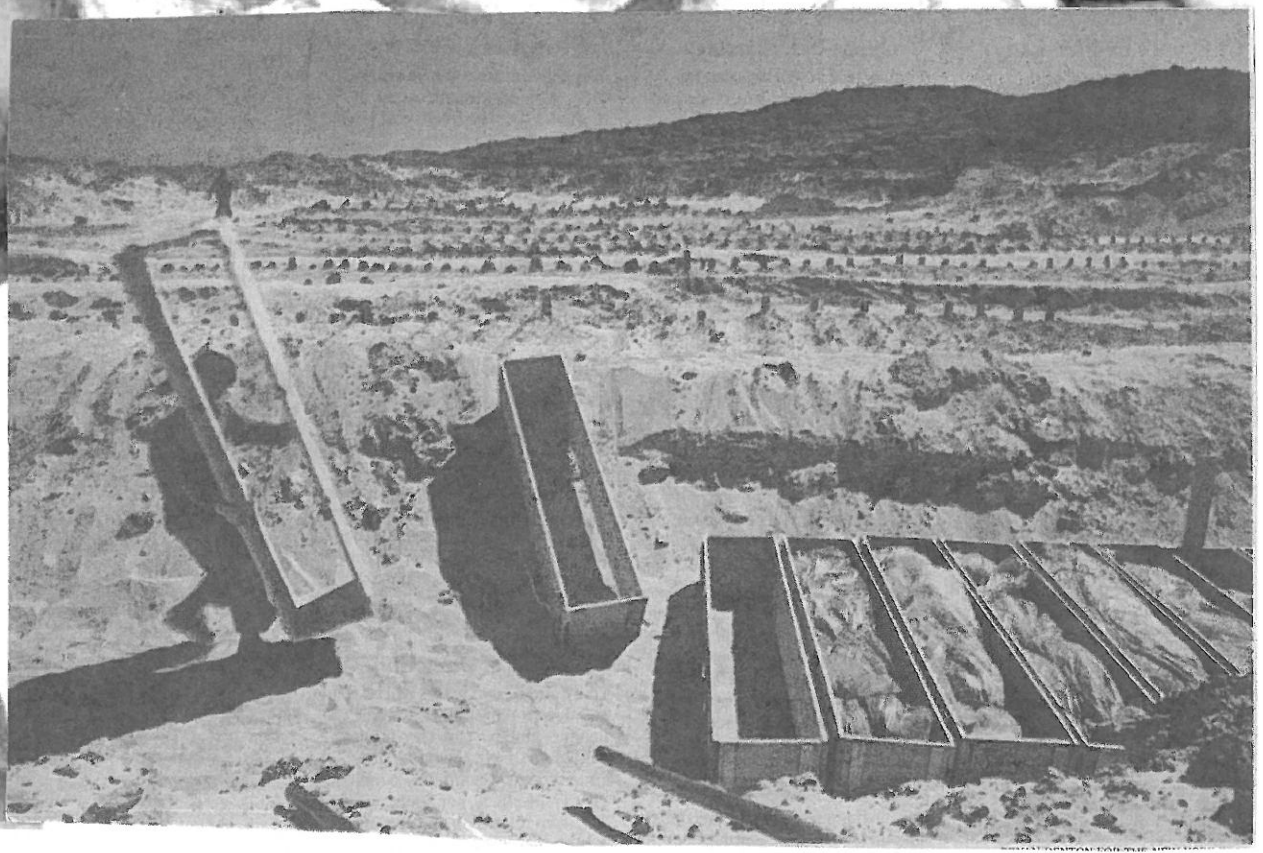
Et les rires reprennent plus violents.

DON JUAN. — Cette phrase aggraverait-elle leur douleur ? (*Il se détaille.*) Pourquoi me regardez-vous ? Mais oui, je suis celui qui... Je survis ! Avec une plaie !...

Cette fois, c'est l'explosion ; les femmes trépigment.

DIANA. — Précisément !... Avec une plaie !... O ma mère !





Réunion du mardi 17 septembre 2013

Bilan de la semaine : se réunir pour faire le point.

Barbara Métais-Chastanier : Comment envisagez-vous cette semaine sans Gwenaël Morin ? La semaine dernière on a commencé à parler du hasard, on peut peut-être revenir sur ce point ou aborder des choses plus concrètes. Comment s'est passée cette première semaine de répétition de *Tartuffe* ? Comment appréhendez-vous ces journées un peu schizo-phrènes, tendues entre *Dom Juan* et *Tartuffe* ? Qu'est-ce que cela signifie pour vous de passer d'un registre de jeu bien dessiné le soir à un travail l'après-midi sur un autre rôle, un autre espace, un autre type de recherche puisque sur *Tartuffe*, vous vous réengagez dans un terrain vierge ?

Le double lieu, le double rapport, le double espace de travail (répétitions et représentations).

Asja Nadjar : J'appréhendais un peu le travail sur les deux pièces simultanément et finalement les répétitions et les représentations sont d'autant plus vivantes et donnent d'autant plus envie. On travaille *Tartuffe* en sachant que le soir même on va jouer une autre pièce. Le fait de répéter toute la journée sur *Tartuffe* apporte autre chose le soir à *Dom Juan*.

Chloé Giraud : Oui, comme dans la journée il y a du doute, qu'on doute pendant les répétitions et qu'on cherche, le soir on a besoin d'affirmer des choses.

Barbara Métais-Chastanier : Pendant la semaine qui vient de passer, est-ce que vous avez eu le sentiment qu'il y avait des choses qui se marquaient plus clairement dans la pièce le soir ?

Chloé Giraud : En tout cas il y a quelque chose de plus serein. Il y a une confiance quant à la forme éprouvée dans *Dom Juan*. On ne reporte plus le doute sur *Dom Juan* mais sur *Tartuffe*.

Julien Michel : Je pense que c'est le fait qu'on soit moins en travail sur *Dom Juan*, qu'on change moins la pièce, qui nous permet de penser autrement le travail. Et c'est cette situation qui nous pousse vers une autre exigence.

Judith Rutkowski : Oui, cela nous met à même de chercher plus de liberté dans une forme claire, alors que les deux premières semaines on cherchait surtout à se souvenir de ce qui avait été modifié pour le soir-même. Paradoxalement, on a plus de souplesse puisqu'on a des repères.

Barbara Métais-Chastanier : Oui mais même cette semaine, il y a eu de gros changements, essentiellement sur la fin et sur les scènes du père. Ces nouvelles propositions ont apporté un tournant décisif par rapport au trajet de *Dom Juan*. Comment l'avez-vous perçue cette transformation ?

Benoit Martin : La fin, dans sa forme nouvelle, est en quelque sorte à l'opposé de ce qu'on faisait jusqu'à présent. Là où l'on était dans quelque chose de provoquant, de joyeux, on s'est tourné vers quelque chose de beaucoup plus sérieux, de plus fragile. Je trouve ça bien d'avoir pris ce risque de l'émotion.

Après, pour revenir sur la question du rythme du théâtre permanent, j'ai trouvé compliqué le fait de jouer tous les soirs parce que je faisais l'erreur de me dire que lorsqu'un soir la représentation était bonne, celle du lendemain risquait de l'être moins. Mais en fait, ça doit être facile : on doit profiter des répétitions pour travailler et ne pas appréhender la représentation du soir.

Chloé Giraud : Ça rejoint ce que je disais sur la confiance. Commencer une nouvelle journée à 18h (avec l'italienne de *Dom Juan*) donne l'impression d'avoir deux journées en une.

Julien Michel : Les rapports s'échangent au moment où l'on attaque l'italienne.

Judith Rutkowski : Ce qui a vraiment changé pour moi, dans mon changement de rôle – Tartuffe étant une grosse partition –, c'est ma mobilisation au plateau. Ma disponibilité permanente m'oblige à moins réfléchir et à être toujours au présent. Avant j'étais sans cesse en train de réfléchir lors des répétitions puisque j'avais plutôt une position d'observation et maintenant j'arrête de douter et de me demander comment on va faire.

Barbara Métais-Chastanier : Quelle forme prend, maintenant, pour vous, cette recherche sur *Tartuffe* ?

L'importance du rythme

Asja Nadjar : On n'a pas eu le temps de vraiment décider de la forme. Sans Gwenaël (*Gwenaël Morin étant à Paris pendant toute la semaine pour Antiteatre qui se jouait à la Bastille dans le cadre du festival d'Automne*), on travaille essentiellement avec Philippe sur le texte, et sur un plus petit espace (en avant-scène, devant le rideau fermé) pour s'interroger surtout sur la rythmique et la partition.

Michael Comte : Cette semaine a vraiment été marquée par cette idée de rythme. Comme dit Gwenaël : « Une fois qu'on a trouvé le rythme du texte, on peut mettre n'importe quelle couleur dessus ». Du coup, lorsqu'un changement est décidé le matin pour le soir, on a une certaine confiance lorsqu'on a trouvé la rythmique du texte. C'est très important d'avoir confiance dans le texte et dans le rythme afin de pouvoir être précis et ne pas jouer en force, en cherchant à faire des effets. Et même lorsqu'on part dans différentes directions, on revient toujours à la question du rythme. C'est ça qui permet à l'ensemble de fonctionner.

Chloé Giraud : Si rythmiquement une scène fonctionne alors elle devient lisible. D'être dans une précision rythmique et une recherche technique, avant d'être dans une recherche d'émotion, permet de faire marcher la scène.

Judith Rutkowski : La première fois que j'ai travaillé la scène de Tartuffe et d'Elmire, on ne travaillait que la technique et ça rendait les choses fluides.

Chloé Astor : Si tu cherches à retrouver la forme, c'est souvent plus constructif que si tu t'acharnes à retrouver la sensation éprouvée lors de la dernière répétition.

Chloé Giraud : Oui parce que rythme et action t'obligent à être au présent.

Julien Michel : Gwenaël travaille aussi sur cette fatigue qui ouvre à l'action. Les acteurs arrêtent de réfléchir et font.

Barbara Métais-Chastanier : Vous avez l'impression que la fatigue vous aide ?

Le rapport à la fatigue

Benoît Martin : C'est à double tranchant. La fatigue parfois empêche la concentration et parfois devient un moteur pour de nouvelles recherches.

Marion Couzinié : Lorsque je suis vraiment fatiguée je n'arrive plus à être au présent.

Judith Rutkowski : Parfois, la fatigue de la répétition permet un lâcher-prise, une prise de risque. Mais je ne crois pas qu'on puisse généraliser. Il faut trouver la bonne distance à la fatigue.

Au-delà du rythme

Asja Nadjar : Il me semble qu'on oublie de parler d'une chose essentielle en parlant du rythme : c'est-à-dire, est-ce que le rythme suffit à faire marcher une scène ? Quand il n'y a que du rythme on tombe dans quelque chose de trop mécanique, de formaliste. Gwenaël nous donne l'architecture, la construction de la scène et c'est à nous de nourrir les espaces entre les rythmes.

Désacralisation de la représentation et jouissance du présent

Thomas Tressy : En représentation, même s'il peut y avoir des zones de flous et des interrogations, on est obligé d'assumer et du coup la précision ne se place pas au même endroit pendant les répétitions et les représentations.

Chloé Giraud : C'est ça qui s'est passé le soir de la première. On a eu une vision d'ensemble pour la première fois et on a éprouvé pour la première fois cet ensemble. Notre présence était différente, notre endroit de jeu était différent, parce qu'il y avait quelque chose de précieux. Et j'ai l'impression que c'est important de retrouver ce qui est précieux chaque soir. Sentir à quel point la représentation est un moment précieux parce que c'est un moment où il y a le tout. Ça faisait peur de ne pas avoir fait de filages avant la première parce qu'on ne savait pas ce qu'était ce tout.

C'est d'ailleurs intéressant de prendre en considération les retours de la veille pour le soir même puisqu'il va y avoir un changement et que ce tout va encore changer.

Lucas Delesvaux : Je suis pas d'accord. Tout le temps qu'on consacre à ce projet fait que ça enlève de la préciosité à la représentation. J'essaye justement de faire en sorte que chaque soir soit moins précieux que la veille. Dans la journée tout ne va pas vers la représentation du soir.

Chloé Astor : Ça va de pair avec l'envie de Gwenaël, à savoir que les comédiens soient aussi investis dans les répétitions que dans les représentations.

Barbara Métais-Chastanier : Oui, il s'agit de désacraliser le mythe de la représentation comme moment essentiel du théâtre : le théâtre, c'est aussi ce qu'on joue l'après-midi en répétant, c'est ce qui se joue le matin dans les ateliers de transmission, c'est ce qui se joue tout le temps et justifie l'ouverture continue du théâtre.

Les ateliers de transmission

Barbara Métais-Chastanier : Comment se sont passés les ateliers de transmission?

Michael Comte : C'est délicat parfois d'expliquer le processus de travail aux participants. On est passé par tellement d'étapes différentes qu'il est difficile de se rappeler. Et surtout qu'on a cherché, en essayant énormément de choses, et en passant par des propositions parfois absurdes ou abstraites.

Barbara Métais-Chastanier : Ça me fait penser à ce travail très marqué, dans *Dom Juan*, sur la littérarité (le jeu avec le doigt et le « je dois » par exemple). La mise en scène regorge de trouvailles, de jeux de mot qui impliquent une lecture littérale de la langue. Il me semble que ce travail permet de ramener une dimension qui a été beaucoup effacée dans les mises en scène de *Dom Juan*, surtout à la suite de Jovet, c'est la dimension comique, farcesque de la pièce.

Asja Nadjar : D'ailleurs, en travaillant sur *Tartuffe*, on se rend compte à quel point *Tartuffe* ce n'est pas si drôle que ça. C'est beaucoup plus violent, les personnages sont violents les uns envers les autres.

Barbara Métais-Chastanier : Ce n'est pas la même structure formelle, il y a un côté explosif dans *Dom Juan*, c'est une machine de liberté. Alors que *Tartuffe* déploie une mécanique beaucoup plus formelle, beaucoup plus cruelle aussi.

HIER

Samedi 21 septembre 2013

Atelier de transmission

2 comédiens (Pierre et Julien)

3 participants (Deysie et Charles, déjà venu la semaine précédente, et Julie)

Travail autour de Charlotte et Don Carlos

Une petite visite des loges est proposée avant d'entamer les échauffements.

Ceux qui veulent se mettent en costume.

Les participants choisissent de travailler sur la scène 3 de l'acte III. Une participante préfère se mettre au tambour.

Répétition

Travail sur l'acte V de *Tartuffe*.

Pendant ce temps, au journal, un problème technique se produit lors de l'impression. Heureusement, grâce à l'aide de Bertrand, ce qui aurait pu devenir un véritable problème n'est en fait qu'un changement de pièce. Ce soir, le journal sera là !

Représentation

111 Personnes.

Une longue file d'attente dessine un sage serpent dans le hall. Le placement libre ferait-il peur ?

La représentation de ce soir est dans la même lignée que les trois derniers soirs. Les comédiens semblent avoir confiance et s'amuse à injecter de nouvelles recherches dans leur jeu.

A la sortie, il y a un débat entre des personnes plutôt âgées autour de la question du texte. Faut-il rester entièrement fidèle au texte de Molière ou pouvons-nous nous permettre quelques modifications ? Est-ce respectueux envers l'auteur que de modifier ses écrits ? Changeons-nous le sens en changeant quelques mots ?

De l'étonnement ?

Ce regard de la proie fixant la lumière dans l'obscur
qui fond sur elle

De l'étonnement ?

Sous l'aile blessée de l'ange
la silhouette d'un homme occupé à sa plaie blanche

De l'étonnement ?

Une lettre d'amour traînée sur sa longueur
Jusqu'au déclin des yeux qui la liraient

De l'étonnement ?

Ce mystère prononcé
au lendemain de son éclaircie

De l'étonnement ?

Parmi les pas pressés
cette chute libre des feuilles
dans la légèreté de leur mort

De l'étonnement ?

Ce redoutable chemin de l'immobile
vers l'évidence du désastre

De l'étonnement ?

La première pierre lancée contre l'inconnu
Une seconde pour l'amour de lui

De l'étonnement ?

Dans l'écho de la peur
la maison abandonnée de l'enfance

De l'étonnement ?

Le soleil levant sur l'exil d'une nuit d'amants

De l'étonnement ?

Notre part de lui
accomplie dans l'oubli de nous

De l'étonnement ?

Cette heure de l'oiseau accouru à son chant
pour la seule extase d'une branche

De l'étonnement ?

Ce rêve aggravé de l'étoile
descendant parmi les hommes

De l'étonnement ?

Notre histoire calcifiée
au long de révoltes sans fin

De l'étonnement ?

Dans la forêt en flammes
cet arbre et ses pleurs qui l'épargnent

PHILIPPE TANCELIN, POÉTIQUE DE L'ÉTONNEMENT