

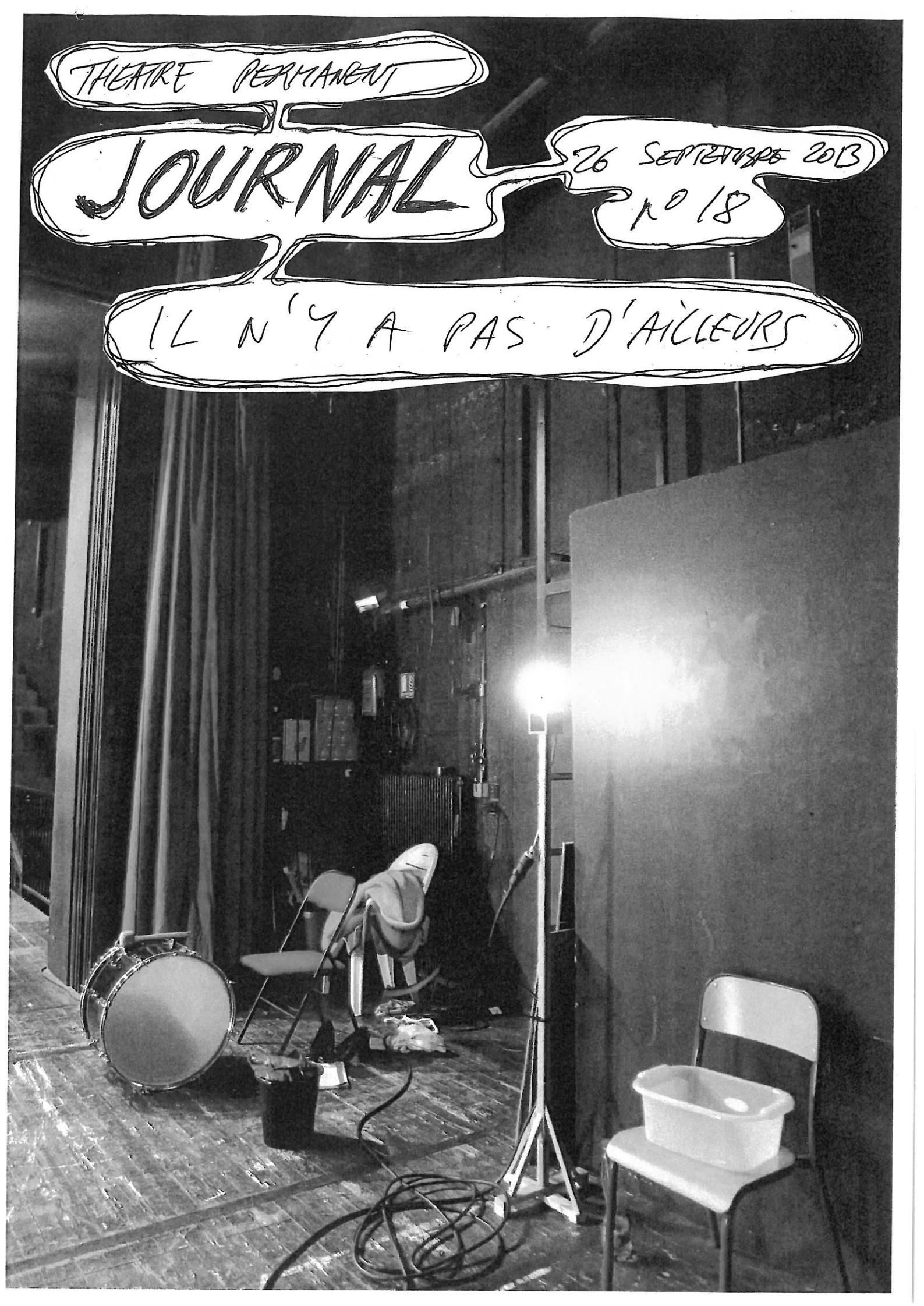
THEATRE PERMANENT

JOURNAL

26 SEPTEMBRE 2013

N° 18

IL N'Y A PAS D'AILLEURS





Ne pas ouvrir

1. Ayant hérité de son père un atelier d'imprimeur, un homme cherchait dans le désordre des traces accumulées, que laissent en pâture les morts aux seuls vivants, quelque chose qui put lui permettre d'éclaircir l'énigme béante devant laquelle le laissait cette disparition brutale, énigme de celui qui avait disparu en étranger, abandonnant derrière lui un silence aussi conséquent qu'était grand le nombre de papiers, de prospectus, d'affichettes, d'étiquettes, d'encres, de brouillons, de rouleaux, d'essais, de livres jamais lus, de livres à lire, de livres oubliés et de livres tout court. Fouillant en quête de quelques signes le chaos d'une vie confiée aux soucis des autres, le voici qui découvre une enveloppe sur laquelle figure en lettres manuscrites, qu'il reconnaît être de la main de son père, l'inscription suivante : « Ne pas ouvrir ». L'enveloppe contenant l'injonction contradictoire n'est pas scellée, pourtant elle tient à distance le désir brûlant de la faire avouer. Étouffé par la curiosité de découvrir ce que son père avait bien pu laisser comme secret ou comme confidence, irrité et agacé par la perversité d'une telle demande, il respecte pourtant le vœu paternel : pendant sept années, sept longues années, il conserve précieusement l'enveloppe sans jamais l'ouvrir, échafaudant mille et une raisons, fomentant un nombre encore plus incalculable de scénarios, d'histoires secrètes ou tapies dans le creux de l'enveloppe. Il l'aura bien tâchée (elle est épaisse de plusieurs petits feuillets empilés étrangement les uns sur les autres), portée à la lumière (elle ne laisse rien passer – les épais feuillets sans doute), regardée pendant de longues heures en quête d'une réponse – sans l'ouvrir pour autant. Mais voilà qu'un soir de cette septième année, il cède à l'appel impérieux de la curiosité : n'y tenant plus, enfreignant la promesse jamais faite de contenir sa curiosité, il ouvre l'enveloppe « Ne pas ouvrir ».

Cette énigme, rapportée comme une bonne vieille légende et réécrite ici ou là avec les menues variations que promet la reprise, laisse celui qui doit la résoudre dans un état d'expectative assez poussée que rend d'autant plus irritante, rétrospectivement, la déception que provoque la révélation. Car que découvre, en effet, le fils sinon qu'il n'y aura pas de révélation, qu'il n'y aura pas de réponse parce qu'aucune question ne fut véritablement posée et que l'enveloppe contenait ce qu'elle annonçait déjà, promesse vide et tautologique du même répété à foison : une belle série d'étiquettes autocollantes, imprimées sur les presses de l'atelier paternel, portant toutes la même mention « Ne pas ouvrir », en lettres rouges et bâtonnées. Bien loin de déclencher les foudres – on sait que la boîte de Pandore, ne devant pas être ouverte produisit, elle, de bien pires dégâts –, la transgression de l'injonction ne débouche que sur l'affaissement de la tension, l'écrasement que laissait présager le signe car de signe il n'y avait tout simplement pas.

2. La leçon de cette étrange histoire est herméneutique. Ici, c'est l'affolement du récit interprétatif qui empêche d'ouvrir la lettre : car ce qui retient le fils d'atteindre au savoir que recèle l'enveloppe, c'est bien la fabrique des lectures à laquelle l'oblige la négation. C'est le « ne pas » – proche en cela du « not to » de *Bartleby* – qui produit de la résistance, empêchement à agir qui, sécrétant du délai, produit de l'hypothèse (l'amante le sait bien, elle qui aime à faire goûter par le retard, les fictions désirantes de sa présence ou, cela revient au même, de sa disparition subite, malvenue et accidentelle.) C'est l'absence d'un savoir précis (qu'y a-t-il dans l'enveloppe ?) qui déclenche le parcours de tous les savoirs possibles : voir qu'on ne peut pas savoir, c'est inventer – « j'invente, je vois », écrivait Marguerite Duras dans le sillage de l'énigme *Lol V. Stein* – parce que le « je vois » appellera toujours le « j'invente » dans le déficit du voir.

3. L'histoire de Dom Juan est comme le symétrique inverse de ce court apologue : là où le fils voit des signes quand il n'y en avait pas, Dom Juan ne voit pas de signe, là où il aurait dû les voir.

4. C'est en tout cas la leçon que porte l'histoire de *Dom Juan* telle que l'a réécrite Molière, lui qui met face-à-face deux parcours et deux lectures du chemin : une première lecture – celle de Dom Juan – qui décrypte le monde en lettres du désir, qui découvre partout les signes brûlants, intacts d'un paysage de rencontre et de jouissance ; une autre lecture – celle des autres personnages – qui voient sur le chemin les présages de sa fin funeste, les signes de sa mort prochaine, les manifestations de la colère de Dieu. Ils sont nombreux à le prévenir de prêter attention à ces manifestations où il ne trouve, lui, que prétexte à babiller ou s'amuser. Le désir et la croyance, quoique foulant le même sentier, ne se recouvrent pas parce que Dom Juan refuse les conditions de lisibilité imposées par cette autre lecture : défendant la pure immanence sensible, il ne peut que refuser l'arrière-plan ontologique que suppose une lecture qui saurait voir dans le monde les signes du divin.

5. Pour Dom Juan, il n'y a pas d'ailleurs,

Parce qu'il n'y aura pas de monde où recommencer celui-là,

Parce qu'il n'y a pas de deuil possible pour les renoncements,

Parce qu'il n'y a jamais eu de lieu où se tenir debout – sans écorcher le corps,

L'utopie n'est pas ailleurs. Elle se construit ICI et AU PRÉSENT.

6. Dire « il n'y a pas d'ailleurs », c'est donc refuser la promesse messianique du nouveau – fut-il entendu dans une perspective benjaminienne comme « messianisme désertique (sans contenu et sans messie identifiables) », c'est-à-dire comme une structure formelle, pure promesse émancipatoire, tendue « comme promesse et non comme programme ou dessein onto-théologique ou téléo-eschatologique [...], condition d'une re-politisation, peut-être d'un autre concept du politique. » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*)

C'est cette tension affutée par la pièce entre deux ordres du signe qui m'intéresse tout particulièrement. Cette tension, qu'approfondira *Tartuffe* – dans l'ordre d'une critique du signe social (apparence et comportement) et du signe corporel (symptôme) –, fait de *Dom Juan* une machine d'exploration des systèmes du signe et donc des dispositifs de croyance que le sous-tendent. Que faut-il pour croire ? Que faut-il voir pour croire ?

Dans la confrontation de ces perspectives enchâssées et contradictoires, le théâtre se fait lieu de compréhension de la négociation entre les différents systèmes de signes, le moyen donc de problématiser, avec des outils strictement dramatiques, la question de la croyance et de l'agir.

Ainsi tiraillée entre deux points de vue contraire – « Il n'y a pas d'ailleurs » (principe Dom Juan) et « La vérité est ailleurs » (principe Elvire ou principe X-files) – la pièce nous montre que le monde s'ordonne autour d'un ensemble de représentations qui lui donnent sens et le font signifier dans un certain ordre, elle nous montre les valeurs et les fictions au nom de quoi chacun agit en vue d'une vérité qui n'existe que d'être ce à quoi d'autres se rallient.

M. BLANCHOT, L'ESPACE LITTÉRAIRE

I

LA MORT POSSIBLE

Le mot expérience.

L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité. En cela, elle est une expérience, mais que veut dire ce mot? Dans un passage de *Malte*, Rilke dit que « les vers ne sont pas des sentiments, ils sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses... » Rilke ne veut pas dire cependant que le vers serait l'expression d'une personnalité riche, capable de vivre et d'avoir vécu. Les souvenirs sont nécessaires, mais pour être oubliés, pour que, dans cet oubli, dans le silence d'une profonde métamorphose, naisse à la fin un mot, le premier mot d'un vers. Expérience signifie ici : contact avec l'être, renouvellement de soi-même à ce contact — une épreuve, mais qui reste indéterminée.

Quand Valéry écrit dans une lettre : « Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture ; le vrai poète, la Poésie, etc. Car ce ne sont point des activités déterminées. Dans celles-ci, il faut créer le besoin, le but, les moyens, et jusqu'aux obstacles... », il fait allusion à une autre forme d'expérience. **La poésie n'est pas**

donnée au poète comme une vérité et une certitude dont il pourrait se rapprocher ; il ne sait pas s'il est poète, mais il ne sait non plus ce qu'est la poésie, ni même si elle est ; elle dépend de lui, de sa recherche, dépendance qui toutefois ne le rend pas maître de ce qu'il cherche, mais le rend incertain de lui-même et comme inexistant. Chaque œuvre, chaque moment de l'œuvre remet tout en cause et celui qui ne doit se tenir qu'à elle, ne se tient donc à rien. Quoi qu'il fasse, elle le retire de ce qu'il fait et de ce qu'il peut.

Apparemment, ces remarques ne considèrent dans l'œuvre que l'activité technique. Elles disent que l'art est difficile, que l'artiste, dans l'exercice de cet art, vit d'incertain. Dans son souci presque naïf de protéger la poésie des problèmes insolubles, Valéry a cherché à faire d'elle une activité d'autant plus exigeante qu'elle avait moins de secrets et pouvait moins se réfugier dans le vague de sa profondeur. Elle est à ses yeux cette convention qui envie les mathématiques et qui paraît ne demander rien qu'un travail ou une attention de tous les instants. Il semble alors que l'art, cette activité étrange qui doit tout créer, besoin, but, moyens, se crée surtout ce qui la gêne, ce qui la rend souverainement difficile, mais, aussi, inutile à tout vivant et d'abord à ce vivant qu'est l'artiste. Activité qui n'est même pas un jeu, si elle en a l'innocence et la vanité. Et pourtant il arrive un instant où elle prend la figure la plus nécessaire : la poésie n'est qu'un exercice, mais cet exercice est l'esprit, la pureté de l'esprit, le point pur où la conscience, ce pouvoir vide de s'échanger contre tout, devient un pouvoir réel, enferme en des limites strictes l'infini de ses combinaisons et l'étendue de ses manœuvres. L'art a maintenant un but, ce but est la maîtrise de l'esprit, et Valéry pense que ses vers n'ont pour lui d'autre intérêt que de lui apprendre comment

ils se font, comment se fait une œuvre de l'esprit. L'art a un but, il est ce but même, il n'est pas un simple moyen d'exercer l'esprit, il est l'esprit qui n'est rien s'il n'est œuvre, et qu'est-ce que l'œuvre? Le moment exceptionnel où la possibilité devient pouvoir, où, loi et forme vide qui n'est riche que de l'indéterminé, l'esprit devient la certitude d'une forme réalisée, devient ce corps qui est la forme et cette belle forme qui est un beau corps. L'œuvre est l'esprit, et l'esprit est le passage, en l'œuvre, de la suprême indétermination à l'extrême déterminé. Passage unique qui n'est réel que dans l'œuvre, laquelle n'est jamais réelle, jamais achevée, n'étant que la réalisation de ce qu'il y a d'infini dans l'esprit, qui à nouveau ne voit en elle que l'occasion de se reconnaître et de s'exercer indéfiniment. Ainsi revenons-nous au point de départ.

Cette démarche et l'espèce de terrible contrainte qui la rend circulaire montrent que l'on ne saurait faire sa part à l'expérience artistique : réduite à une recherche purement formelle, celle-ci fait alors de la forme¹ le point ambigu par où tout passe, tout devient énigme, une énigme avec laquelle il n'est pas de compromis, car elle exige qu'on ne fasse et qu'on ne soit rien qu'elle n'ait attiré à elle. « Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture ; le vrai poète, la Poésie. » ~~Forme sa~~

1. La singularité de Valéry, c'est qu'il donne à l'œuvre le nom de l'esprit, mais tel qu'il le conçoit d'une manière *équivoque* comme *forme*. Forme qui tantôt à le sens d'un pouvoir vide, capacité de substitution qui précède et rend possible une infinité d'objets réalisables, tantôt à la réalité plastique, concrète, d'une forme réalisée. Dans le premier cas, c'est l'*esprit* qui est maître des formes, dans le second c'est le *corps* qui est forme et puissance d'esprit. La poésie, la création, est ainsi l'ambiguïté de l'un et de l'autre. Esprit, elle n'est que l'exercice pur et qui tend à ne rien accomplir, le mouvement vide, quoique admirable, de l'indéfini. Mais, corps déjà et toujours formé, forme et réalité d'un beau corps, elle est comme indifférente au « sens », à l'esprit : dans le langage comme corps, dans le physique du langage, elle ne tend qu'à la perfection d'une chose faite.

« Y a-t-il une constante dans votre écriture théâtrale depuis que vous la pratiquez ? », je dirais que l'immédiat, l'actuel, l'instant présent constituent mon matériau, celui que de pièce en pièce je remue, je malaxe, je soumetts à toutes sortes d'opérations. « Ailleurs et autrefois » m'indiffèrent, sinon en tant qu'horizon cerclant ici et maintenant. Et Vitez le sait bien, qui tout en parlant me regarde, et son regard me dit qu'il n'est pas sans apprécier ce que je fais, mais que ce que je fais est, par la force des choses, à côté de la plaque.

La plaque, c'est le monde où aujourd'hui nous vivons, transformé comme il l'est par le cinéma, par la télévision surtout : c'est d'elle que le public s'alimente pour ce qui est d'ici et maintenant ; il n'attend plus cela du théâtre, si tant est qu'il l'ait jamais attendu de celui-ci (et Vitez d'observer que Shakespeare en son temps ne parlait déjà que d'ailleurs ou d'autrefois ou des deux ensemble... Mais Molière, me demandais-je en l'écoutant, mais Marivaux ? Mais Musset, Strindberg, Tchekhov ?).

Quoi qu'il en soit – et c'est ainsi que Vitez concluait son intervention – « Je ne serais pas, pour ma part, très surpris que cette évolution soit inéluctable. C'est-à-dire le reflux du théâtre sur la position de l'ailleurs-autrefois comme position définitive. Si on parle du fond, je ne dis pas que je m'en réjouis, que c'est bien. Ce n'est pas un *credo*, c'est une hypothèse, un soupçon ».

Celui qui parle ainsi ne saurait être soupçonné de rechercher dans une telle vision un alibi confortable, ni de rationaliser une attitude d'indifférence à l'égard de l'écriture dramatique d'aujourd'hui. Outre qu'une de mes pièces, *Iphigénie Hôtel*, a été créée par lui, au cours des sept années de sa direction de Chaillot il a mis en scène six œuvres et en a accueilli onze d'auteurs contemporains, soit en tout dix-sept, ce qui fait une moyenne annuelle de deux pièces et demie d'auteurs contemporains dont une montée par lui-même. Personne n'en a fait autant. Son « hypothèse », son « soupçon » sont étayés par une expérience inégalée, elle-même le fruit d'un désir têtue qui est de faire un théâtre en

dans lequel on est, des choses qui sont vraies et qu'on ne se disait pas, qu'on ne pouvait pas se dire », etc.

Je pensais, retournant à mon hôtel ce soir-là, que s'il n'y avait pas eu ce débat le public serait rentré chez lui insatisfait, et qu'on ne saurait tenir de tels débats tous les soirs, et qu'il vaut sans doute mieux laisser la place à ceux qui savent offrir de l'ailleurs et de l'autrefois...

Je me dis aujourd'hui que si le fait de traiter *ici et maintenant* au théâtre suscite des résistances, il faut quand même le faire, et qu'il faut chercher à le faire mieux, c'est-à-dire en allant vers l'accessibilité la plus grande et l'agrément le plus vif, et que ceci peut se faire sans concession aucune ; je me dis qu'une dramaturgie du présent, à certaines conditions, peut activer des forces latentes que ni la télévision ni aucune autre forme de divertissement ne saurait mettre en éveil. Je me dis aujourd'hui que pareil théâtre au moment de sa création ne peut être que minoritaire et que cela n'enlève rien à sa nécessité.

La réflexion reste à faire : je ne me propose même pas de l'ébaucher dans cette note, tellement le champ qu'elle ouvre est vaste et son périmètre difficile à cerner, tellement elle exige que soit fouillée au préalable la définition des termes (quel sens, quelles limites donner à *ici*, à *maintenant*, à *ailleurs*, à *autrefois* ?). Pour l'heure, il s'agit de déboucher la fiole dans laquelle l'idée de Vitez, aussitôt émise, a été enfermée comme dans certains contes des *Mille et une nuits*... Il s'agit de proposer que le débat qui n'a pas eu lieu, suite à son intervention, à présent s'enclenche.

P.S. Tentation... ou auto-provocation ? Vitez, parlant ce jour-là, était traversé par l'évidence qu'ici j'ai résumée. Il se produisait en lui, devant nous, à proprement parler une fulguration. C'est bien le mécanisme de la tentation, où soudain dans l'être quelque chose de central cède... Mais chez Vitez il y a toujours un double mouvement. Ce qui se produit en lui, ce qui se défait et se fait en lui, au même moment il s'en empare et voilà qu'il s'en sert comme d'un engin pour déran-

prise avec son temps. Force à Vitez cependant de faire ce constat : les textes contemporains parlant d'ici et maintenant, portés à la scène, attirent de plus en plus difficilement un public, et sont de moins en moins volontiers reçus par le public comme si quelque chose de fondamental les empêchait de s'imposer.

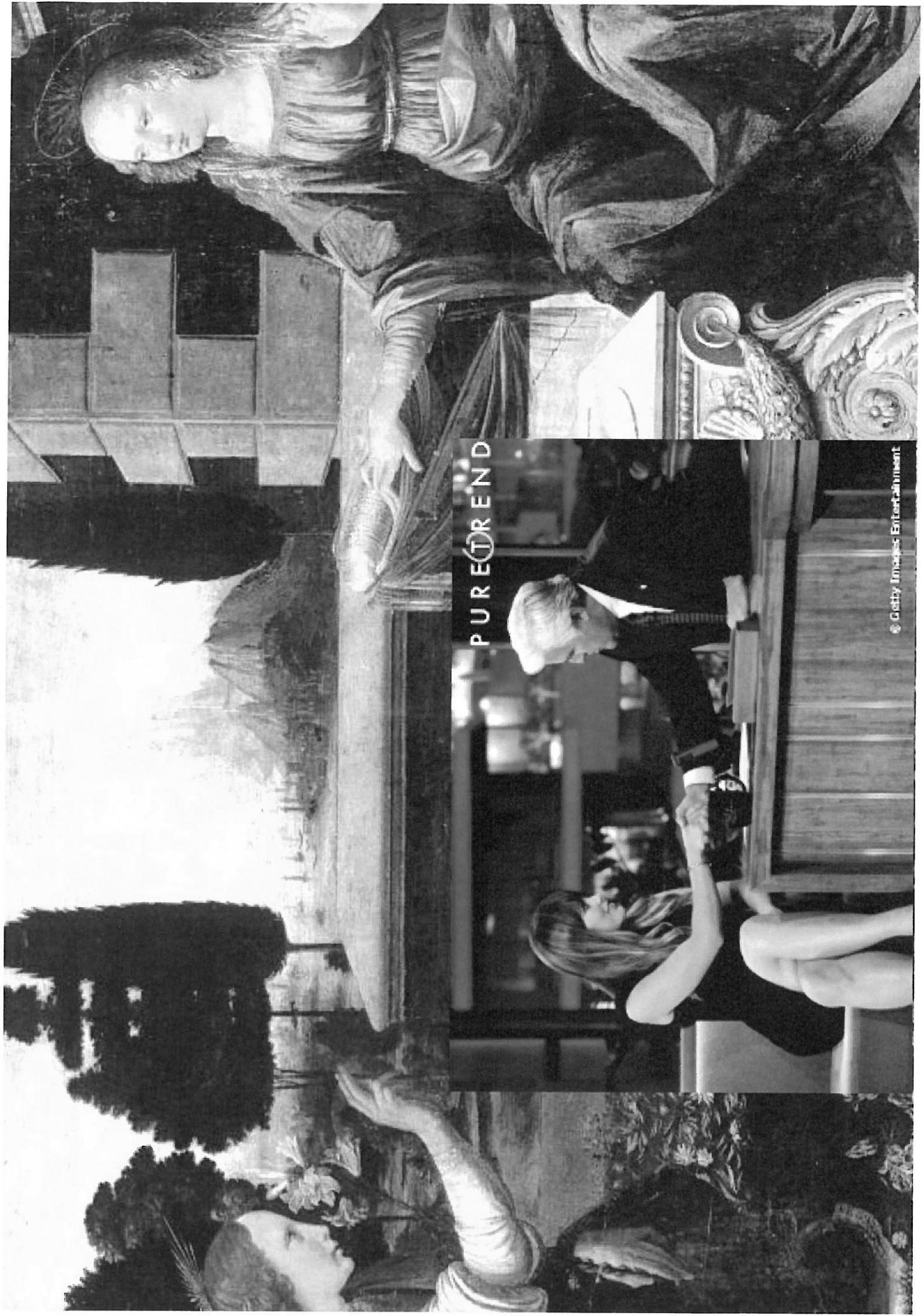
La question qui vient à l'esprit est celle qu'une récente turbulence autour d'un film sur la vie de Jésus a soulevée dans un autre contexte : celle de la *tentation*. À ce stade d'un long et dur chemin, Vitez ne subirait-il pas celle de déteiler, de chercher refuge et repos dans une certaine « normalité » qui prendrait la forme du « conservatoire » ? La tentation de déposer les armes et de s'asseoir à l'ombre de l'arbre accueillant qui s'appelle « ailleurs autrefois »... Poursuivre le chemin, n'est-ce pas chimérique ? Faut-il s'obstiner dans une démarche impossible ? À partir de quoi les raisons de renoncer à « ici et maintenant » affluent, une vérité théorisable se cristallise selon laquelle il est contraire à la nature des choses pour le théâtre de regarder la réalité en direct.

Un souvenir me revient, celui d'une représentation au Théâtre national de Strasbourg de ma pièce *Les Travaux et les Jours* devant une salle réservée par des comités d'entreprise d'industries locales. L'action de la pièce se situe dans l'existence quotidienne d'une société fabriquant des moulins à café. Une discussion était prévue au terme du spectacle. Elle a duré deux heures (autant que le spectacle) et a présenté cette particularité que très vite les spectateurs s'interpellaient les uns les autres, l'auteur et le metteur en scène assis face au public sur la scène étant oubliés. Or cette discussion a été marquée par une conversion inattendue. Au départ, le sentiment dominant dans la salle était : « Pourquoi aller voir le soir une pièce qui me replonge dans les huit heures que je viens de vivre ? » À la fin, les intervenants qui s'étaient montrés, au cours des premiers échanges, les plus véhéments dans leur hostilité tenaient les propos les plus chaleureux : « Oui, c'est vrai qu'on résiste, alors que ça nous en dit des masses sur qui on est et pourquoi on est comme ça, et sur le monde

~~par les situations mentales acquises y compris les siennes, bousculer l'ordre établi dans lequel lui-même est inséré, crée un désordre productif d'une situation nouvelle. Alors je crois que sa vaticination du 28 juillet 1966, c'était tout cela ensemble : la résolution d'une crise intime, une cristallisation, un repos ; et puis l'élanement du guerrier vers des positions imprévisibles d'où il pourra prendre le monde (lui-même dedans) à revers, le surprendre.~~

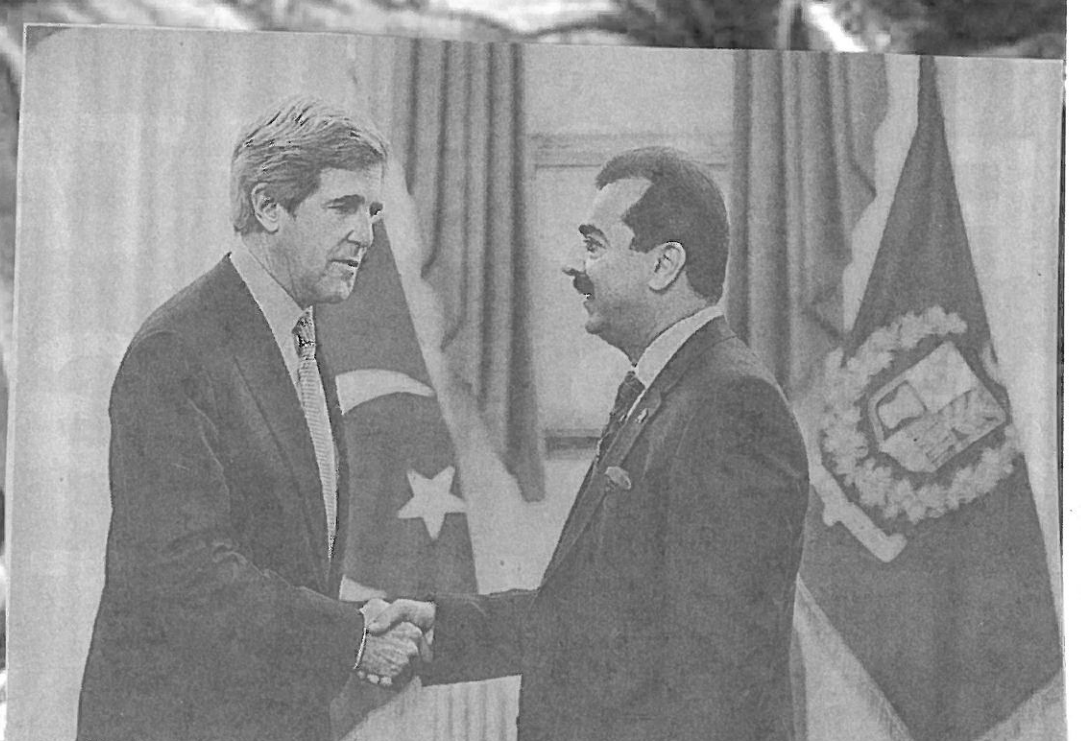
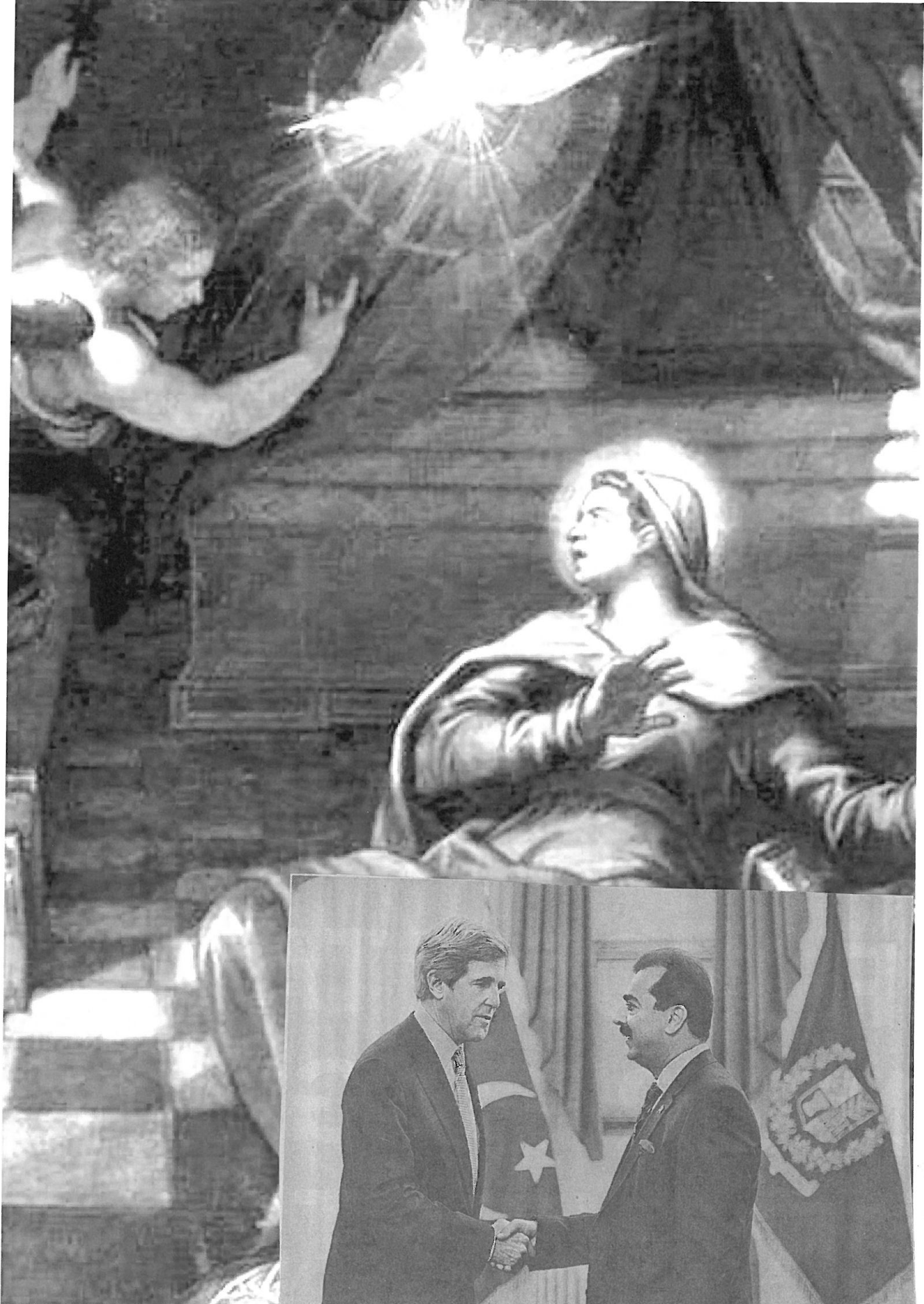
NICHEL VINAYER,
"ICI ET MAINTENANT"





PURETEND





HIER

Mercredi 25 septembre 2013

Atelier de transmission

3 Comédiens (Michael, Maxime, Lucas)

1 Participant (Mickaël)

Traditionnel échauffement : le « itchapo ».

Lecture de la scène 1 de l'acte II, entre Pierrot et Charlotte. Travail sur l'articulation de Pierrot de moins en moins prononcée, de moins en moins nette jusqu'à ce que le langage devienne incompréhensible.

Travail sur la scène 4 de l'acte III autour de Dom Juan, Dom Carlos et Dom Alonse. Ensemble, les comédiens et le participant imaginent que Dom Juan amène Dom Carlos chez lui afin de l'aider à se remettre de l'émotion causée par son agression. Sur le fauteuil de son salon, Dom Juan tente de mettre à l'aise Dom Carlos en l'invitant à parler.

Le fait d'être CHEZ Dom Juan ouvre une tout autre dimension à la dispute des deux frères. En effet, la politesse et le respect qu'oblige la position d'hôte, les contraint à modifier leur jeu et rend la scène d'autant plus ridicule.

Enfin, une lecture de la scène 3, acte V, entre merveilleusement en écho avec cette proposition puisque Dom Carlos dit : « Dom Juan, je vous trouve à propos, et suis bien aise de vous parler ici plutôt que CHEZ VOUS (...). »

Répétition

Travail sur le premier tête-à-tête entre Tartuffe et Elmire (III, 3). Différentes tentatives de jeu sont explorées autour des didascalies (*il lui serre le bout des doigts, etc.*) couplées à une radicalisation des conditions concrètes d'interprétation (chaises très éloignées ou au contraire très rapprochées). Le personnage de Tartuffe est travaillé comme une figure d'escroc à la petite semelle, attiré par tout ce qui brille : il finit par arracher sa bague, son étoffe à Elmire qui se retrouve nue, sans qu'il cherche pour autant à profiter du spectacle. Tentant de faire culpabiliser Elmire, il la rend responsable de son comportement.

Dans le hall, le reste de la troupe travaille sur l'acte II : Dorine cherche à rappeler à la raison chacun des amants, Valère et Marianne.

Représentation

151 spectateurs.

Très bonne représentation. Le rythme est tenu, les lignes sont affirmées, sans excès ni volontarisme. Le public réagit très chaleureusement. Gwenael Morin est heureux de pouvoir redécouvrir le spectacle après une semaine parisienne autour d'*Antiteatre*. Nombreux lycéens dans la salle qui suivent avec enthousiasme la pièce. Beaucoup d'amis du conservatoire sont là ce soir.

