

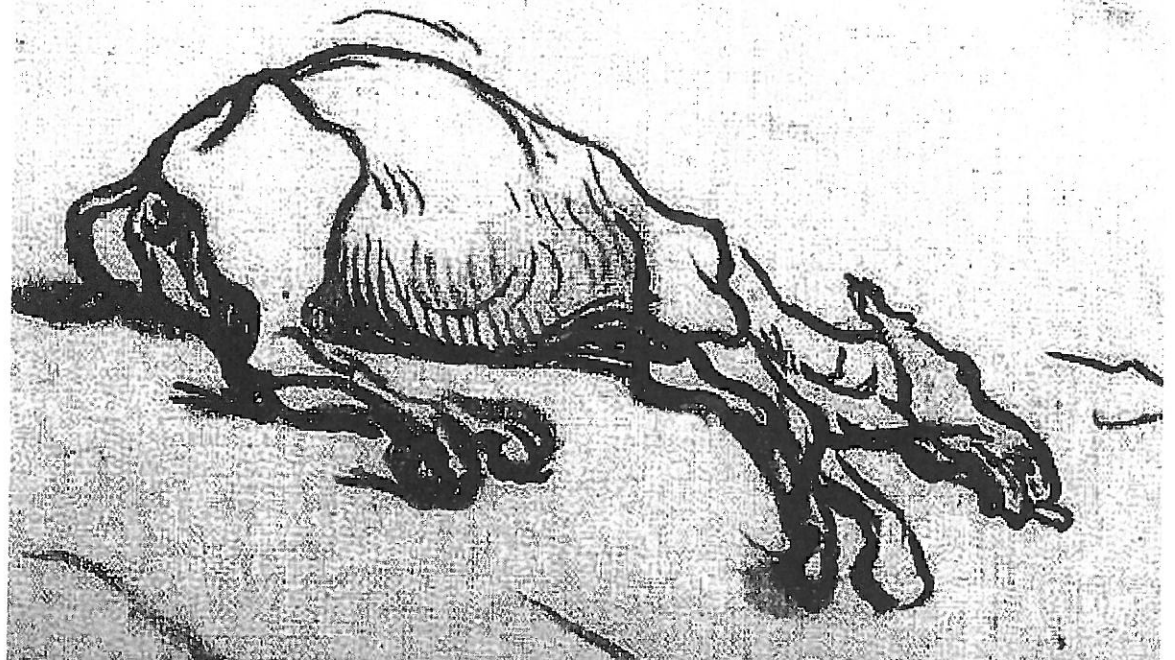
THEATRE PERMANENT

2 OCTOBRE 2013

1° 22

JOURNAL

PARCEQUE
C'ETAIT
LUI





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'incarnèrent – 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 tocades 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 poussive, 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

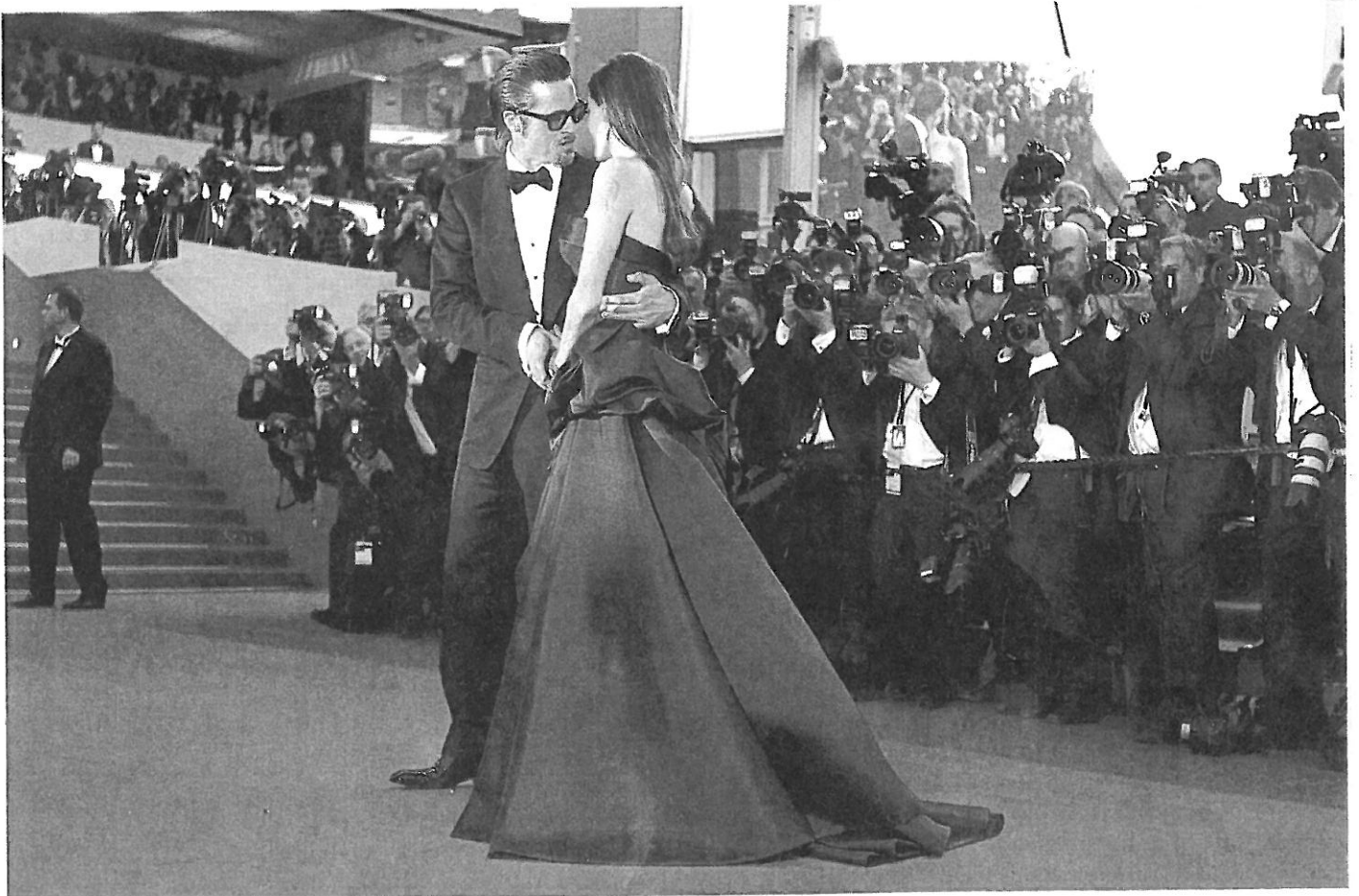
double – Monsieur de la Souche – est précisément ce qui manque ou d'*Amphitryon* où il prolifère au point que Sosie ne sache plus, devant cet autre Sosie si convainquant, qui il est pour les autres comme pour lui-même. Quel est donc ce « moi » sans consistance dès lors qu'il perd son autre ? Qui donc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



1. LE PROBLÈME DU MOI

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre,
Sur ma route est venu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.
MUSSET.

Table des Matières

Le thème du Double, comme la plupart des grands thèmes de la littérature, n'est pas nouveau. Il a eu ses périodes de faveur et de défaveur. De même que la haine entre frères a été un thème typique de la littérature allemande à la fin du XVIII^e siècle, ou l'amour incestueux entre frères et sœurs à la période de Jacques I^{er} en Angleterre, de même c'est à l'époque du romantisme que fleurit le problème du Double en Allemagne. Les premières manifestations de ce thème remontent, comme presque toujours en littérature, aux temps reculés du folklore, de la superstition ou de la naissance des religions. Mais avant de remonter à ces sources du problème du Double et d'en décrire l'épanouissement pendant la période du romantisme, il paraît utile d'étudier, en matière d'introduction, comment les auteurs modernes envisagent ce problème. En effet, ils aiment à traiter leur sujets du point de vue psychologique, ce qui nous les rend plus intelligibles et plus intéressants. De plus, les auteurs qui veulent traiter aujourd'hui le sujet du Double ont à leur disposition un procédé, le cinéma, qui tout en donnant à ce thème une réalité insoupçonnée jusqu'à ce jour, ne lui ôte rien de son caractère angoissant.

Nous hésitons d'autant moins à commencer cette étude par l'analyse du film *L'Étudiant de Prague*, que précisément c'est une représentation de ce chef-d'œuvre

de l'art cinématographique, à laquelle nous avons assisté il y a bien des années, qui nous a suggéré l'idée de notre travail. Ce film, adapté pour le public français, a été représenté il y a deux ans à Paris, ce qui rendra notre introduction plus familière à quelques lecteurs français¹.

On pourrait s'étonner que le cinéma ose représenter des sujets qui appartiennent au domaine de la vie intérieure, exclusivement, mais le cinéma, ressemblant sous beaucoup de rapports au rêve dans lequel certains faits, au lieu de rester dans l'abstrait, prennent des formes familières à nos sens. Du reste, une telle étude offre encore un autre avantage. Souvent un auteur moderne arrive, par son intuition, à retrouver le véritable sens d'un vieux sujet devenu incompréhensible au cours des siècles².

Mais essayons d'abord de fixer les scènes du film de Hans Heinz Ewers, fugitives comme des ombres mais très impressionnantes.

Balduin, un étudiant de Prague, léger, excellent écrivain, a dilapidé sa fortune. Mécontent de la veulerie de son existence, il quitte ses compagnons de fête et parmi eux la danseuse Lyduschka. Un vieillard mystérieux l'aborde et lui demande l'aumône. En cheminant à travers la forêt avec cet aventurier mystérieux, Scapinelli, Balduin est témoin d'un accident de chasse survenu à la jeune comtesse de Schwarzenberg. Il la sauve d'une chute dans l'eau. Invité au château, il y rencontre le baron Waldis Schwarzenberg, cousin et fiancé de la comtesse. Très gauche en société, Balduin se retire honteux... Mais l'impression qu'il a faite sur la comtesse est telle que depuis ce moment elle témoigne de la froideur à son fiancé.

Dans sa chambre, devant une grande glace, Balduin s'exerce à des poses d'écriture. Mais bientôt il abandonne ces exercices et se livre à de tristes réflexions sur sa situation. Scapinelli paraît et lui offre une fortune à condition que, par un contrat, il lui laisse emporter de sa chambre ce qui lui plaira. En riant, Balduin lui montre les murs nus, l'installation sommaire, et signe gaiement le contrat. Scapinelli fait mine de chercher dans la chambre, ne trouve rien jusqu'à ce qu'enfin il montre à Balduin son image dans la glace. Balduin, croyant d'abord à une plaisanterie, accepte volontiers, mais est horrifié quand il voit que son deuxième moi se détache de la glace et suit le vieillard dans la rue.

Devenu riche et élégant, le pauvre étudiant d'autrefois a trouvé accès dans les cercles où il peut revoir sa comtesse adorée. Pendant un bal, il a même l'occasion de lui déclarer son amour sur la terrasse du château. Cette idylle au clair de lune est interrompue par l'arrivée du fiancé de la comtesse. De son côté Lyduschka a épié la scène et, déguisée en marchand de fleurs, poursuit Balduin. Mais bientôt Balduin est attaché à ses rêves amoureux par l'apparition de son reflet appuyé à une colonne de la véranda. Il n'ose pas en croire ses yeux. L'arrivée de quelques amis le tire de sa stupeur. Avant de quitter le château, Balduin glisse dans le

¹ Le premier film traitant du Double appartient au romancier allemand Hans Heinz Ewers. L'auteur Paul Wegener, qui par sa présentation du Golem s'est fait une réputation, jouait le rôle du Double. Dans le film français, présenté par Henrik Gallin, le rôle de l'Étudiant de Prague était tenu par Konrad Veidt.

² Voir l'étude sur Don Juan qui fait suite à celle-ci.

mouchoir que la comtesse a laissé tomber, un billet où il lui donne rendez-vous pour la nuit suivante au cimetière juif. Lyduschka suit la comtesse jusque sans sa chambre pour connaître le contenu du billet, mais ne trouve que le mouchoir et l'épingle de cravate de Balduin dont il s'était servi pour fermer la lettre.

La nuit suivante la comtesse se hâte au rendez-vous. Lyduschka, qui la rencontre par hasard, la suit comme son ombre. Balduin et la comtesse se promènent par un magnifique clair de lune dans le cimetière désert. Ils s'arrêtent sur un monticule et Balduin s'apprête à donner à la comtesse un premier baiser, quand brusquement il s'arrête et regarde fixement son double qui vient de surgir de derrière une pierre tombale. Pendant que la comtesse effrayée par cette apparition s'enfuit, Balduin essaye, mais en vain, de saisir le spectre qui disparaît brusquement.

Entre-temps, Lyduschka a porté le mouchoir de la comtesse et l'épingle de cravate de Balduin au baron Waldis de Schwarzenberg. Celui-ci provoque Balduin en duel, malgré tous les conseils de prudence qui lui sont donnés, conseils dictés par la réputation d'escrimeur de Balduin. Le vieux comte de Schwarzenberg, qui est déjà l'obligé de Balduin pour le sauvetage de sa fille, se voit contraint de lui demander d'épargner son futur gendre, seul héritier du nom. Après quelques hésitations, Balduin donne sa parole d'honneur de ne pas tuer son adversaire. Mais en se rendant au duel, Balduin rencontre dans la forêt sa propre image, tenant une épée ensanglantée qu'elle est en train d'essuyer. Avant même d'arriver à l'endroit fixé pour le duel, Balduin voit de loin que son ancien moi a déjà tué l'adversaire.

Son désespoir augmente quand il se voit refuser l'entrée du château. C'est en vain qu'il essaye d'oublier son amour dans la boisson. Au jeu de cartes son double lui fait vis-à-vis. Lyduschka essaye sans succès de l'attirer. Il faut qu'il revoie la femme qu'il aime. Il se glisse la nuit par le même chemin que Lyduschka a suivi avant lui, dans la chambre de la comtesse, qui ne l'a pas encore oublié. Il se jette, sanglotant à ses pieds. Elle pardonne et leurs lèvres se rencontrent pour un premier baiser. Mais en se tournant par hasard vers une glace, la comtesse voit qu'à côté de sa propre image, celle de Balduin manque. Effrayée elle lui en demande la raison. Mais, tandis que honteux, Balduin cache son visage, son image grimaçante apparaît dans la porte. La comtesse s'évanouit et Balduin s'enfuit épouvanté. Dorénavant cette ombre horrible le poursuivra partout. Il fuit à travers rues et ruelles, fossés et montagnes, prairies et forêts. Enfin il rencontre une voiture, saute dedans et incite le cocher à s'en aller au plus vite. Après une longue course folle, Balduin se croit sauvé, quitte la voiture, et quand il veut le payer reconnaît dans le cocher sa propre image. Affolé il se sauve, dans tous les coins il retrouve ce spectre. Il est obligé de passer devant pour se réfugier dans sa maison. Il barricade les portes et les fenêtres, et charge ses pistolets pour en finir avec la vie. Au moment d'écrire son testament, il voit de nouveau devant lui son double grimaçant. Fou de rage, Balduin saisit son pistolet et tire sur le fantôme qui disparaît subitement. Libéré, Balduin exulte de joie, se croyant débarrassé de tout tourment. Il enlève rapidement les épaisses couvertures qui voilaient une glace et, pour la première fois depuis longtemps, ose se regarder dans le miroir. Au même moment, il ressent une violente douleur dans la poitrine, du côté gauche, voit que sa

chemise est pleine de sang et s'aperçoit qu'il a tiré sur lui-même. Foudroyé il tombe mort et Scapinelli apparaît, et, en ricanant, déchire le contrat sur le cadavre.

La dernière scène nous montre le tombeau de Balduin, recouvert d'un énorme saule pleureur. Sur la tombe est assis le double, tenant un oiseau noir, le fidèle compagnon de Scapinelli. Enfin, comme explication, on peut lire sur l'écran les beaux vers de Musset :

Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Le programme distribué à la représentation du film ne nous laisse pas longtemps dans l'incertitude sur le sens de ces événements mystérieux. Le passé d'un homme est intimement lié à son être et devient son malheur s'il essaye de s'en détacher. Ce passé est représenté dans le film par l'image de Balduin et par la figure énigmatique de Lyduschka, qui a passé avec lui ses années de jeunesse. Cette explication est certainement juste, mais elle n'épuise pas l'idée fondamentale du sujet, ni ne justifie l'impression profonde que subit le public. Beaucoup de faits restent incompréhensibles, comme par exemple cette apparition du double mystérieux juste au moment de chaque tête-à-tête amoureux, apparition qui n'est visible que pour la comtesse et Balduin. Cette apparition se fait d'autant plus horrible que l'amour devient plus intense. Au premier aveu, sur la terrasse, l'image paraît pour ainsi dire comme un avertisseur tranquille. Au cimetière, pendant la scène d'amour au clair de lune, elle empêche le baiser que les deux amoureux veulent échanger et, quand enfin ils veulent sceller leur réconciliation définitive, le fantôme sépare brusquement et pour toujours les amants.

Ces scènes d'amour interrompues, la figure énigmatique de Lyduschka à laquelle Balduin ne prête aucune attention, signifient l'impuissance du héros à aimer. C'est son propre moi qui empêche Balduin de donner le baiser. L'image de Balduin le suit jusque chez sa maîtresse, Lyduschka, personnifiant l'ancienne vie amoureuse, suit la comtesse comme son ombre; ainsi les deux ombres s'interposent entre le couple amoureux.

En dehors de ces traits énigmatiques, il faut encore expliquer pourquoi le passé est représenté par l'image de Balduin, devenue indépendante. Surtout on ne comprend pas par le simple moyen de la raison, pourquoi la perte de sa propre image a des suites si graves pour le moral du héros et on comprend encore moins la façon bizarre dont il meurt.

Le spectateur a l'impression vague, mais forte, que des problèmes profonds de l'âme humaine sont ici en jeu.

La technique du cinéma, qui permet de représenter en images des états d'âme, nous fait sentir d'une façon nette et même excessive que c'est le grave problème du rapport de l'homme vis-à-vis de son moi qui nous est présenté ici sous une forme spécialement dramatique.

~~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*¹. 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, *Ober Johannes Vermeer van Delft*.

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 narcissique~~

HIER

Mardi 01 octobre 2013

Atelier de transmission

Une personne se présente mais n'a pas vu la pièce. Il est donc difficile de lui transmettre un rôle qu'elle n'a pas vu. Elle décide donc de revenir après avoir assisté à *Dom Juan*.

Les ateliers de transmission fonctionnent sur le principe très simple de transmettre le rôle des comédiens au public. Chaque matin est attribué à la transmission de deux ou plusieurs rôles (le mardi il s'agit de Dom Juan et Gusman, le mercredi de Pierrot, Dom Alonse et le Pauvre, le jeudi de Sganarelle et Mathurine, Le vendredi D'Elvire, Mr Dimanche et Dom Louis, le samedi de Dom Carlos et Charlotte). Les spectateurs, peuvent s'ils le souhaitent, après la représentation, s'inscrire sur un tableau consacré aux ateliers de transmission situé dans le hall. Ces ateliers (de 10h à 13h) sont gratuits et pour tous !

Réunion du mardi

Comme tous les mardis, l'équipe au complet se rassemble. La retranscription de cette réunion paraîtra dans le journal de mardi prochain.

Répétition

Travail sur l'acte II de *Tartuffe*.

Une difficulté se présente sur la scène de Valère et Mariane. L'espace ne se stabilise pas et il est difficile de trouver le point d'appui de la scène.

Représentation

41 Personnes

Le public, heureusement, est bien informé et vient bien voir *Dom Juan* et non *Tartuffe*.

La consigne de ce soir est de réinventer l'énergie. Il faut être moins en force et arriver à jouer pour une plus petite jauge.

Après la représentation, Gwenaël Morin propose de faire un changement à l'acte V que les comédiens essayeront le lendemain. Il s'agit de faire assister tous les comédiens lors du monologue de Dom Juan sur l'hypocrisie.

Sara Ferroud

