

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

8 OCTOBRE 2013

N° 26

TOUT VOIR SANS RIEN CROIRE





Voir ce que nous voyons

1. Le 22 mai 1982, dans le journal de 13h d'Antenne 2, la magie du duplex nous offre une fois de plus le plaisir des rencontres fortuites (et parfois signifiantes) : Philippe Labro, empêtré dans la chronique du fourbi du journal quotidien, et Jean-Luc Godard, alors enferré dans les festivités cannoises, que trahissent le polo rayé, le décor qui doit faire signe du lieu (on distingue à l'arrière-plan un palmier qui semble se confondre dans un bleu qui pourrait tout aussi bien être celui de la mer ou du ciel, mais qui ne vaut que par sa valeur indicielle : pour *faire* Cannes, il faut du bleu) et la façon dont l'événement *Cannes*, attendu comme tel, vient s'y réaliser, moins dans la posture d'ailleurs, qui trahit une forme de nonchalance, si ce n'est de stupeur, que dans l'assemblage, visage comme tranché par un cadrage étroit, rogné également par la main droite qui lui sert d'appui, mais retrouve bientôt sa pleine existence, quand, au bout de quelques secondes, les deux espaces se rejoignent par le biais d'un procédé d'incrustation on ne peut plus sommaire : Jean-Luc Godard, toujours dans son petit polo, avec son palmier, sa plage, ses lunettes et son ciel, se retrouve propulsé en Amérique Latine (quelque part entre le Brésil, l'Argentine, un petit morceau de Chili et un zeste de Colombie), tandis que Philippe Labro en costume et cravate disserte, tranquillement fiché en plein milieu de l'Atlantique, et se noie dans les intermittences du tout-venant, demandant tout de go, à un Jean-Luc Godard assez peu conciliant, ce qu'il pense des Malouines et de la guerre qui s'y déroule, et sur laquelle il avoue ne posséder qu'une information confuse et contradictoire, ce à quoi Jean-Luc Godard s'empresse mollement de répondre : « Je ne sais pas si vous avez besoin de moi pour dialoguer, c'est difficile avec vous à la télé. Vous parlez beaucoup, vous montrez quelques images assez pauvres qui ne peuvent pas dire grand-chose. Moi, je travaille avec des images, ce qui m'intéresserait si j'étais à la télévision, ce serait de me servir des images pour voir quelque chose. »

Ce que ça pourrait être de voir, voir quelque chose – chercher à voir. Dans ce qui filtre de l'événement du temps, enfermé dans la trace de ce qui subsiste encore.

PL – Mais nous ne savons pas ce qui se passe aux Malouines, c'est peut-être déjà une information.

JLG – Pourquoi vous ne le dites pas Philippe, pourquoi vous ne commencez pas votre journal en disant : « Je ne sais pas ce qui se passe » ?

PL – J'ai commencé mon journal en disant : « Informations contradictoires, l'Argentine dit une chose, Londres une autre... »

JLG – Mais « informations contradictoire », vous avez l'air de savoir que c'est « information contradictoire ». Dites : « Moi, chef d'Antenne 2, je ne sais pas ce qui se passe... »

PL – D'abord, je ne suis pas chef d'Antenne 2.

JLG – Bon, dites : « Moi, speaker, je ne sais pas ce qui se passe. »

PL – Je ne suis pas speaker non plus. Ce n'est pas une bonne définition *speaker*, Jean-Luc Godard.

JLG – Du moins : « Je ne vois pas ce qui s'est passé », vous pouvez dire ça ?

PL – Je n'ai pas vu ce qui s'est passé aux Malouines. Ça vous convient, ça vous satisfait ? (Acquiescement marmonné à l'autre bout de l'Amérique latine). Très bien. Merci, Jean-Luc.

2. Il vient d'avoir vingt-sept ans et a tout juste fini ses études de médecine. Il a en lui un fort désir d'aventure, de changement et de nouveauté que sa condition de jeune homme, né dans une famille tout ce qu'il y a de plus bourgeoise, qui plus est suisse et protestante, n'a jusqu'ici pas vraiment assouvi. Quand à cette effrayante horlogerie routinière vient s'ajouter la perspective de devoir participer – en tant qu'officier de l'armée suisse – à l'abrutissante surveillance de la frontière suisse qui n'intéresse, en 1943, pas grand-monde, son sang suisse ne fait qu'un tour et il candidate auprès du Comité International de la Croix Rouge se mettant à leur disposition pour toute mission. Il est retenu et est envoyé en avril 1944 à Berlin, dans une ville ravagée par plus de cinq mois de bombardement. Il voulait de l'imprévu. Il va être servi. Le voilà donc le 22 juin 1944, moins de trois mois après son arrivée, encadré par deux fonctionnaires danois, le SS-Sturmbannführer Rolf Günther – suppléant d'Adolf Eichmann –, Eberhard von Thadden, chargé de liaison entre le ministère des Affaires étrangères et le RSHA, F. von Heydekampf, représentant de la Croix-Rouge allemande, et le commandant du ghetto, le SS-Obersturmführer Karl Rahm pour mener à bien une visite de Theresienstadt, camp de concentration mis en place par la Gestapo dans la forteresse et ville de garnison de Terezín. De 11h à 18h, le 23 juin 1944, Maurice Rossel aura donc arpenté le camp de concentration de Theresienstadt, accompagné de sa ribambelle de responsables SS, invité à prendre des photos et à compiler toutes les informations et données nécessaires à la rédaction d'un rapport très attendu par le Comité international de la Croix Rouge : il aura dîné avec les responsables du camp, aura pu échanger avec prisonniers juifs, aura assisté à un match de foot, à un exercice de pompiers, à un chant d'écoliers, aura pris des photographies – trente-six photographies qui comptent parmi les rares séries prises par un délégué dans un ghetto ou dans un camp de concentration en activité. Mais il n'aura rien vu. Pion involontaire d'une entreprise orchestrée de toute pièce par les nazis, Maurice Rossel n'aura servi qu'à authentifier la mise en scène d'un faux camp modèle entièrement réaménagé pour sa visite : du gazon et des plates-bandes de fleurs sont ainsi déposés, comme sont ajoutés la peinture des crépis, l'école, le café et le kiosque à musique ; les rations alimentaires sont augmentées quelques mois avant la visite, les vêtements changés, et les plus faibles envoyés à Auschwitz, pour ne pas jurer avec un décor qui devait masquer l'horreur de la réalité qu'il prétendait découvrir.

C'est le commandant du camp, lui-même, qui invita Maurice Rossel à prendre en photo les divers scènes du camp auxquelles on le conduisait. C'est pour acheter la mise en scène de la reconstitution qu'il fallait l'appareil – pour consigner le regard qu'il fallait que des images fussent prises.

Maurice Rossel n'a rien vu. Ou n'a rien voulu voir.

Sur ce point les interprétations des historiens divergent.

Frappe surtout celui qui regarde les photos prises en juin 1944 à Theresienstadt l'extrême banalité de ces clichés.

Il n'y a rien à voir dans ces photographies

Si ce n'est ce trou de l'exceptionnel, ce qu'on n'y voit pas et qui aurait dû se laisser découvrir.

Souviens-toi

Tu n'as pas vu la cheminée

Tu n'as pas vu les fours

Non tu n'as pas vu ce qu'on ne voulait pas que tu vois

Tu n'as rien vu

Rien qu'une fiction de visible, une reconstitution élaborée pour l'occasion, à ton effet – toi seul spectateur de ce théâtre improbable.

Tu n'as rien vu.

Mais qu'est-ce qu'il t'aurait fallu voir ? Qu'aurais-tu pu voir d'autre ?

Les corps fatigués décharnés ? Les regards trop flous et fuyants et faux ?

Tu n'as pas vu les corps décharnés et tendus, tu n'as pas vu les maigres pyjamas sur les chairs absentes tu n'as pas vu les baraquements de bois, tu n'as pas vu la proximité l'humiliation l'odeur du corps qui pourrit et qui suinte tu n'as pas vu la nourriture appelée à manquer tu n'as pas vu les cafards jaunes et noirs qui se laissaient fiévreusement tomber avec un doux bruit sourd, tu n'as pas vu tu n'as pas voulu voir.
Aujourd'hui, que reste-t-il ?

3. Ils sont nus. D'eux, on devine surtout le geste des détails tapis, ceux qui disent l'évidence du désir et sa règle contrainte. Les ongles, plantés dans la chair tendre – ombre blanche sur l'ombre plus sombre – se dressent en un geste lent et délicat, les ongles cambrés sur le dos, le désir, toujours, et ce qui le retient, bien malgré lui, c'est doigt et peau alors – *Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima – Tu n'as rien vu à Hiroshima* –, et pourtant on a vu les visages des deux femmes japonaises, on a vu les regards jetés dans le couloir de l'hôpital, le dos d'un autre homme aussi, allongé dans un lit, encore l'hôpital, et la main, brusquement, on ne la voit plus, alors la musique, alors la voix – elle dit : *Quatre fois au musée à Hiroshima*, et le musée, boîte grise à meurtrières, saisie méticuleusement comme le portrait d'un suspect dont on aurait déjà décidé qu'il ferait un parfait coupable : face / profil / droite / gauche et le criminel, au-dedans, joli en plus, tout en reflets et en rondeurs comme une boule de discothèque (pourquoi donc une boule à facettes pour cette maquette de l'atome ?), avec ses néons et ses tiges, et la voix : *Quatre fois au musée à Hiroshima j'ai vu les gens se promener*, et c'est là qu'on voit les jambes, les pieds, sous les images de la destruction, entre les panneaux qui racontent l'entrée dans l'âge atomique, *les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose*, elle marque une pause, *à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose*, et c'est chuintant dans sa bouche à elle tandis que – plus petits – deux japonais, des enfants, entrent dans l'image, il y a aussi une paire de jambes maternelles perchées sur des talons raisonnablement hauts et secs, un sac à main coordonné également suspendu, et les enfant, premiers visages du musée, elle reprend : *Les explications, faute d'autre chose*. Elle reprend lancinante comme l'était son désir pour lui, comme l'était son désir de ne pas oublier – quand elle savait qu'elle oublierait déjà : *Quatre fois au musée à Hiroshima*, et voilà que l'image tournoie autour de la maquette des décombres – mais c'est bien plus tard, après, qu'on comprend la miniature, qu'on mesure la différence d'échelle, au début on imagine plutôt un défaut d'accommodement, un décalage dans la vision, un léger flou ou un trouble de la caméra au moment de faire le point sur les décombres, flou peut-être dû aux ruines elles-mêmes ou à la myopie – qui n'engage que moi – *Et plus tard, j'ai regardé les gens, j'ai regardé moi-même, pensivement* et une grappe de têtes tombe comme une pluie sur la miniature venant confirmer pour le spectateur l'évaluation de l'échelle à laquelle il venait de se livrer, consciemment ou non, elle dira plus tard : *Je n'ai rien inventé*, il répondra : *Tu as tout inventé* alors même que les images de corps, morceaux de corps sans corps, bouts cautérisés, tamponnés – c'est charpie – et même l'œil brûlé et calciné, la paupière maintenue ouverte – insoutenable parce que vide, ou plutôt incomplètement vidée – l'œil, elle répète : *Je les ai vus j'ai vu les actualités je les ai vues du premier jour du deuxième jour du troisième jour...*

Parce que l'oubli est déjà ce qui s'invite dans le voir, l'oubli de l'horreur, l'oubli de l'amour que disent les deux corps semblablement mêlés, celui de la française venue ici, à Hiroshima tourner un film pour la paix, celui du japonais qui vit ici avec sa femme :

Rien. De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier. De même, j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierais, de même que dans l'amour... Comme toi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli, comme toi j'ai oublié... Comme toi j'ai désiré avoir l'inconsolable mémoire, une mémoire d'ombre, de pierre. J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne

plus comprendre du tout le pourquoi de ce souvenir. Comme toi, j'ai oublié. Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ? Ecoute-moi, je sais encore : ça recommencera 200 000 morts, 80 000 blessés en 9 secondes, ces chiffres sont officiels, ça recommencera. Il y aura 10 000 degrés sur la terre, 1000 soleils dira-t-on.

Est-ce qu'il faut aller voir – aller *pour voir*. Ou plutôt – car s'en tenir à cette plate évidence n'apporte que peu d'eau – retrouver la question changée, déplacée par le désir sous cette phrase lancinante, dite par la voix étrangère, en cette langue malhabile : « Tu n'as rien vu à Hiroshima », n'avoir rien vu, constat d'un défaut du visible comme pont jeté entre leurs deux corps, le sien – pâle et discret –, le sien – petit et doux, et dès lors penser qu'il faut ne pas voir, manquer quelque chose du réel pour qu'advienne le récit possible des amants.

Et pourtant, c'est bien elle, qui quand lui – alanguie dans le sommeil – s'oublie au regard – c'est elle qui le voit. Qui le regarde. Car ce que c'est que voir, quand l'autre ne sait pas qu'il est vu. Et elle qui lui dit au petit matin : « Je t'ai regardé dormir ».

La phrase insupportable alors parce qu'il a donné sans savoir et qu'il ne saura jamais ce qu'elle a pris de lui.

4. Le théâtre interroge le regard différemment du cinéma. Deux scènes de l'œil, deux territoires : l'un où la lumière vient du dos et court jusqu'au devant – c'est l'appareil de projection qui diffuse sur la surface blanche les folles fictions de l'ombre –, l'autre où la lumière nous regarde en face et s'invite dans l'œil – c'est le soleil d'Athènes brûlant les pupilles de ceux venus s'amasser dans le théâtre de Dionysos.

5. D'un côté, la chambre noire des dupes, de l'autre, l'arène des aveuglés.

6. *Tartuffe* est une pièce qui permet de poser la question de ce que Günther Anders nomme dans *Hiroshima est partout* « la condition morale de la vérité », condition qui est aujourd'hui celle de la « représentation ». Plus que le mensonge ou l'imposture qui ne sont que les symptômes sociaux d'un régime plus général de détournement, *Tartuffe* met en scène la question du vrai comme question politique et ontologique : la pièce découvre une fiction où la vérité se construit de n'être que la représentation la plus digne de foi, représentation à laquelle se rallie le plus grand nombre au moment de la révélation. Avec *Tartuffe*, je fais comme spectateur, l'expérience du dessillement par la découverte de l'aveuglement lui-même. C'est cette propension révélatrice de la fiction, cette capacité de la fiction à porter un supplément de vrai que met d'ailleurs en exergue *Le Tartuffe* de Murnau à travers un court récit cadre : la projection d'une histoire de falsification, celle de *Tartuffe*, permet à un jeune garçon de faire comprendre à son grand-père la machination dont il est victime et de dénoncer l'imposture de la vieille bonne qui ne cherche qu'à abuser de son héritage. Si « nous manquons d'imagination pour être capable de voir ce que nous voyons » (G. Anders), alors le théâtre est ce qui nous éduque à la défaite du visible dans le réel lui-même.

Ici se trouvait une ville
Qui portait un nom
Détritus et cendres – amen –
En ont pris la place.

Ceux qui hier encore
Ici allaient et venaient
Y sont aujourd'hui – amen –
Couchés sous terre.

Que nul n'y touche
Pour que ce cadre désolé
Révèle ce que vous – amen –
vous êtes fait à vous-mêmes.

« Inscription sur un tas de détritrus », 1945.

Dans le train pour Hiroshima

La bombe – d'une puissance comparable à celle d'une arme atomique « tactique » d'aujourd'hui – a explosé le 6 août 1945, à 8 h 30, à 60 mètres au-dessus de l'hôpital Shima à Saikumachi. – Développement de chaleur : cinquante millions de degrés.

GÜNTHER ANDERS, HIROSHIMA EST PARTOUT

Nombre d'habitants le jour de l'explosion	250 000
Soldats stationnés et étrangers	150 000
Total	400 000

Nombre de morts (y compris les morts jusqu'en 1950)	282 000 ¹²
Répartition temporelle	50 % le jour même de la catastrophe 35 % dans les trois mois qui ont suivi 15 % depuis novembre 1945
Survivants (y compris les blessés)	118 000

Maladies des survivants	Maladies du sang (anémies pernicieuses, leucémies) Maladies de la peau cancéreuses entraînées par les brûlures Maladies du foie Cataractes Névroses
-------------------------	---

« Survolé » à l'instant ces chiffres. Et tout en recopiant, pas du tout réalisé. L'horreur de ce mot : « survolé ». Car c'est également ainsi, sans réaliser, que le bombardier a survolé les victimes au-dessous de lui.

12. Les chiffres varient. Mais, même si nous adoptons pour vraie la variante la plus basse, 170 000 morts, rien ne change sur le principe.

Hiroshima
Voyage nocturne en chemin de fer, température de 38°, à six dans les couchettes, en face de moi une romancière birmane, elle-même accablée par la chaleur. Des heures durant, nous sommes accompagnés par les coassements des grenouilles, qui montent des rizières inondées. Place de la gare, d'une clarté éblouissante, maisons façon Los Angeles. Scandaleux, étant donné que rien ne rappelle Hiroshima. Ce pourrait être Burbank, ou San Fernando. Trajet en bus. L'impossibilité de reconnaître le lieu va si loin que R., bien que l'autobus roule par-dessus 200 000 brûlés, se met à chanter. Ce qu'il ne sait que par oui-dire ne le concerne guère. – Nom de l'hôtel : « New Hiroshima ». On ne sait s'il a été baptisé ainsi par des naïfs ou par des cyniques. Sans doute une question mal posée. Car il existe justement des circonstances dans lesquelles la naïveté revient à du cynisme.

Dans la chaleur de midi, avec K., l'ami de Jungk, nous passons à côté du mémorial et traversons le pont jusqu'à la ville, qui ne révèle plus rien de la catastrophe, en tout cas pas à moi. A d'autres peut-être, aux habitants certainement. Car O., qui est originaire d'ici, mais était jeune soldat aux jours de la catastrophe et crapahutait quelque part en territoire chinois, explique que ce n'est pas « ici » qu'il a grandi. Car, à vrai dire, à cet angle-là s'érigait quelque chose d'autre, et aussi là-bas, près du pont, il y avait autre chose. Tout cela serait étranger, tout cela ne collerait pas.

Comme le sentiment d'être étranger de O. m'est familier ! Car son expérience, de « ne pas être là où il est », nous est si connue, à nous les habitants des villes reconstruites, qu'elle en a déjà presque perdu son horreur. En effet, on peut dire que nous avons été gâtés par l'horreur. Car même lorsque O. s'est arrêté au milieu du pont, s'exclamant : « Oui, quand j'ai revu la ville, quand elle était encore sous les ruines, c'était encore ma ville. Mais maintenant ! », même alors je le comprenais. Car la reconstruction est véritablement la destruction de la destruction, et du même coup le sommet de la destruction. L'analogie entre leur situation et la nôtre, entre leurs expériences et les nôtres, est simplement incroyable. Il existe un dénominateur commun pour tous ceux qui

ont été trompés, dont le passé a été dévasté ; tous ceux qui ont été floués au sujet de leur passé. Lorsque je lui lançai un triste regard de connivence, il chuchota (qu'on réalise bien : le Japonais à l'ancien émigrant, et le tout en anglais) : « Floués de tous les pays, unissez-vous ! » Décidément, les chemins du globalisme sont étonnants.

Non, moi, je ne peux rien voir de ce qui est arrivé. Les choses visibles, les *nouvelles* maisons détournent ce qui a été, exactement comme le font les journaux et les conversations quotidiennes. Tout paraît « temporellement neutre », c'est-à-dire que tout a l'air d'avoir été comme ça de toute éternité ; le présent se camoufle en « ce qui a toujours déjà été tel » ; et cet apparent ayant-été recouvre ce qui a été réellement. L'histoire est falsifiée vers l'amont ; et ce (car, après tout, la reconstruction aussi est de l'histoire) par l'histoire elle-même. Histoire – l'histoire de son auto-falsification.

Lorsque je flâne dans les rues et les bazars de la ville – encore une fois, il pourrait s'agir de n'importe quelles rues et de n'importe quels bazars japonais d'une ville d'un quart de million d'habitants –, il n'y a pour moi que « ça » et « eux ». Je ne trouve pas d'autres expressions pour cela. « Ça », c'est ce qui est arrivé voici treize ans aujourd'hui ; « eux », ce sont les 200 000 morts couchés au-dessous de moi ; ce Pompéi fait par les hommes et à peine fouillé. Mais pas la moindre chose n'est visible ni du « ça » ni d'« eux ». Pour le « vivre », on est livré à soi-même ; à la faculté de réaliser sans cesse l'équation : « C'est ici que... » Il faut donc, à chaque minute, se rappeler soi-même à l'ordre. Car, sans interruption, le prétendu réel empêche de maintenir l'évidence du réellement réel.

On peut se demander s'il était nécessaire de venir ici. Car le sentiment qui conviendrait ici n'est assurément pas dicté par la perception. Mais par le savoir – que l'on a aussi sans être physiquement présent. Possible même que certains qui viennent ici soient justement empêchés par la vue de l'Hiroshima d'aujourd'hui d'accéder au véritable savoir, à la vraie douleur, à la véritable indignation. Car, habitués qu'ils sont à ce que la perception surpasse en acuité et

en force prégnante la simple représentation, ils font désormais confiance à la perception, laquelle ne leur transmet plus que de l'anodin. La condition morale de la vérité est aujourd'hui la représentation. Quel renversement de la situation normale ! Quelle absurdité ! Alors qu'en tant qu'étudiant j'avais appris dans d'interminables séminaires phénoménologiques que toute représentation doit se « réaliser » dans l'acte de « donation originale » ! Qu'aurait pensé Husserl, si on lui avait parlé de faits qui ne se donnent (dans le meilleur des cas) « comme eux-mêmes » qu'à travers la représentation ? Et de perceptions qui n'atteignent leur point d'évidence que si elles s'accomplissent dans des représentations ? Moi aussi je reste sans voix, bien que cela fasse déjà des années que j'avais désigné comme la tâche d'aujourd'hui « l'éducation de l'imagination ». Ce qui est requis par conséquent est la discipline du : « y penser tout le temps », « ne pas renoncer », discipline qui ne se laisse troubler ni dévier par aucune perception. En dehors de V. et moi, il semble que cette tâche ne soit connue de personne ici. Sans répit, ils retombent (et moi aussi) dans l'oubli. Ainsi, ils jouent aux cartes dans le hall de l'hôtel. Mais quel droit aurais-je de les rappeler à l'ordre ? Et à qui cela rendrait-il service ? Car jamais encore la véritable concentration de notre pensée n'a véritablement aidé qui que ce soit ; et notre douleur attentive n'a encore jamais ramené personne à la vie.

Mais lorsque l'on parvient à ne pas oublier un seul instant où l'on se trouve, alors se réalise soudain cette chose étrange que cette terre devient une *terre consacrée*. Il est difficile de dire pourquoi il en va ainsi. Car pourquoi, du fait que le crime extrême a été commis contre eux, des hommes deviendraient-ils sacrés, à tout le moins la terre où ils reposent ? D'ailleurs les lieux où s'étaient dressés des camps de concentration ont connu une métamorphose analogue. – C'est une tentative d'explication, mais sans doute insuffisante : peut-être le méfait est-il si démesuré qu'il ne peut plus être appréhendé qu'à l'aide de catégories religieuses, quand bien même négativement religieuses, en tant qu'*événement luciférien* par conséquent ; et les innocents qui ont été victimes de

cet événement luciférien sont maintenant, en un sens, infectés par la qualité religieuse du méfait. En tout cas, jamais auparavant le voisinage de l'horreur et du sacré ne me sera apparu aussi évident qu'ici. Mais *mon* vécu ne compte pas, ce qui compte c'est la généralité et la permanence de ce vécu. Instaurer cela, voilà la tâche.

Lorsque, au cours d'une conversation avec un journaliste d'ici – un homme exquis, aussi intelligent que sensible – qui me questionnait sur divers sujets, j'utilisai l'expression « tous ici » en ne contenant pas de l'usuel mouvement de la tête vers la droite et la gauche mais en y joignant celui vers le bas (puisque « les morts sont ici de plus grandes armées » que les vivants), il dit en inclinant la tête : *arigato gozaimasu*, ce qui, me dit-on, exprime le « merci » le plus poli qui soit.

La similitude avec Los Angeles n'était pas seulement frappante au premier coup d'œil : au contraire, elle devient d'instant en instant plus insupportable. Et elle atteint son maximum lorsqu'on traverse le centre symbolique d'Hiroshima, c'est-à-dire la place où ça a eu lieu, « ça ». C'est là que se trouve maintenant le monument commémoratif.

Ce « monument », l'arc de béton que l'on connaît par d'innombrables photographies, n'est pas une « tour », une *Peace Tower*, comme l'appellent les Américains ; c'est plutôt (si tant est qu'on peut appeler comme ça un quelque chose venu de nulle part et n'allant nulle part) un pont. Mais peu importe comment on l'appelle ; moralement, il est déplacé et, en tant que mémorial, il est insuffisant. Un néant entouré d'une clôture impressionnerait bien davantage et commémorerait de manière bien plus durable. Non, c'est tout simplement une chose insensée. Certes, on voit bien qu'elle est destinée à signifier quelque chose ; mais c'est uniquement parce que l'absence de fonction éveille toujours l'impression du symbolique ; et parce que, se dit-on, quelque chose d'aussi manifestement inutilisable doit au moins être « profond ». Quant à ce que cela signifie, cela reste bien sûr un mystère. Mais c'est précisément pour cela que la chose a l'air américaine. Pour les raisons que voici :

On se souvient que, dans les années 1940, l'Amérique attachait la plus grande importance à propager de l'*art abstrait* (y compris dans des magazines officiels, et même publiés par le *War Office*) ; et mettait toute sa fierté à démontrer à travers ces œuvres d'art (c'est-à-dire par la copie d'un genre né vingt ans auparavant en Europe, qui avait eu là son droit incontestable en tant que mise en garde anticipant un monde qui volait en éclats) que, culturellement, elle était *up to date*. Que cette prédilection officielle déjà dépassée pour la destruction de l'objet dans l'art (en même temps que la propagande pour la jouissance d'une telle destruction et le dédain pour ceux qui ne suivaient pas ce progrès artistique) soit apparue de manière historiquement synchronique avec la destruction effective du monde, ce n'était pas un hasard. Et tout aussi peu est-ce un hasard si la destruction du monde, pour laquelle Hiroshima servit de lieu de répétition générale, a trouvé son monument dans un *non objective object*.

Je sais : ce n'est pas sur une planche à dessin américaine, mais japonaise, qu'est né le projet de ce monument. Mais cela revient au même. Car il est historiquement normal que des vaincus adoptent le style de leurs vainqueurs, pour leur démontrer leur disponibilité intérieure à accepter leurs valeurs culturelles. Ce constat ne se veut pas un reproche. Et il va sans dire aussi que les Japonais ne savaient pas, quand ils ont construit ce « pont », qu'ils imitaient une imitation ; d'autant moins qu'en le faisant ils avaient eu recours à une vieille forme de maison ou de pont de leur pays ; qu'ils parvinrent donc à se convaincre que, sur la place de la mort, ils laisseraient au moins survivre leur art. En tant qu'exemple de désillusion sur la manière dont se fait l'histoire de l'art, cet objet est insurpassable. En tant que mémorial, en revanche, c'est tout simplement un néant.

Le néant est le centre d'Hiroshima. Car tous les autres *musts*, le *fashionable* hôtel « New Hiroshima » et le non moins *fashionable* Musée atomique, se trouvent également ici. Que ces deux-là aient été érigés comme deux bâtiments jumeaux qui se complètent joliment, voilà qui fait particulièrement sens. Quoi qu'il en soit : tout se trouve à proximité, c'est très très pratique afin que le visi-

teur ait ses aises et, au nom de Dieu, ne perde surtout pas trop de temps à l'endroit précis qui annonce la fin des temps. Ainsi, monument commémoratif, hôtel et musée, tout ce dont il a besoin est réuni pour qu'il en ait été. Il peut en une seule seconde *make Hiroshima* ; étant entendu qu'il devra en consacrer la moitié au musée – le choix de cette ville pour cette exposition est véritablement ingénieux –, spécialement à son département fièrement progressiste où sont illustrées les incomparables beautés de l'utilisation pacifique de l'énergie atomique. Quant au temps de la journée qui restera après ce *shot in the heart* qui fait chaud au cœur, il pourra l'utiliser pour se rendre, par la route qui longe au sud-ouest la mer intérieure, en direction de Miyajima, où il pourra laisser sa voiture et prendre le ferry jusqu'à l'île d'Itsukushima, laquelle pullule de bazars ; et pour finir il pourra photographier de là le temple shintoïste directement construit dans l'eau. Construction lacustre. Trois étoiles.

Non, voyageur, renonce à Miyajima, renonce à Itsukushima et reste ici ! Reste ici et flâne à travers les rues, et flâne au-dessus des ponts ! Et n'oublie pas où tu flânes, et au-dessus de quoi et au-dessus de qui ! Et songe que rien de ce que tu vois n'est réel ; qu'est seul réel le fait que tu ne vois plus le réel, que tu ne peux plus voir la réalité. Ferme les yeux et abandonne-toi à ton imagination. Car aujourd'hui, seuls les indolents font encore confiance à leurs yeux.

Hiroshima, 0 zéro
 Calcul chronologique : le 6 août 1945 fut le jour zéro. Le jour où il a été démontré que l'histoire universelle ne continuera peut-être pas, que nous sommes en tout cas capables de couper son fil, ce jour a inauguré un nouveau âge de l'histoire du monde. Un nouveau âge, même si son essence réside peut-être en ceci de n'avoir pas de durée. Nous vivons en l'an 13 du désastre. Je suis né en l'an 43 avant. Père, que j'ai enterré en 1938, est mort en l'an 7 avant. Dans un autre âge du temps.

Hiroshima - jour de l'an, début de l'an 13
 Le rentre à l'instant de la fête de commémoration officielle. D'ailleurs, sous un ciel bleu éblouissant. Sur la place où « c » était arrivé vide d'habitude, désormais recouverte de gens. Et tout a commencé à 8 h du matin, c'est-à-dire à l'instant où « c » était arrivé.

Devant sur des bancs, des représentants des provinces, des villes, des Églises, de la cour, nous les hôtes officiels, au-dessous de nous des officiers de marine indiens (sans doute montés de Nagasaki). Au-dessus de nous, terriblement symbolique : des avions. Lorsque le moment vint, silence total. Puis de la musique. La *Marche funèbre* de Chopin. Quelle étrange immortalité ! Mais inadaptée comme musique de deuil pour 200 000 morts. Cette musique semble enterrer un seul mort, et plutôt un notable. Dépôt de gerbes, discours, chœurs. Tout se déroule selon une raideur relevant du rite. Qui est bonne. Car elle est une assurance contre la démesure de ce qui pourrait peut-être se déchaîner...

Mais plus oppressant que tout cela était ce qui n'a pas eu lieu. Car il arrive que ce qui n'a pas lieu devienne un événement d'une si insupportable puissance que cela efface simplement tout ce qui a effectivement lieu. Et ce fut le cas ici. Bien que la cérémonie se soit déroulée sans un accroc ; bien que l'air ait été rempli par la musique et le bourdonnement des avions ; bien que les dépôts de gerbes et les discours se soient enchaînés sans répit ; bien que les vivants n'aient pas laissé inoccupé un seul pied de terre, et les morts pas un seul pied du sol – cependant, le non-événement trouva des failles et des fissures pour pénétrer cette densité des événements et avec une telle force encore qu'il en a investi toute la place et pour toute la durée de la fête. En tant qu'événement de la journée, il faut rapporter ceci : *les coupables n'ont commémoré cette journée par nulle gerbe, et leurs victimes par nulle parole.*

Voilà la vengeance du négatif : ce qui est quelque part est partout et ce qui ne se déroule pas en un instant précis a lieu à tout moment. Ou alors se pourrait-il qu'ils aient eu honte ? Et pour cette raison, ils auraient renoncé à la moindre des participations qui eût été convenable en cette journée du souvenir ?

Roland Barthes, « MÈRE COURAGE AVEUGLE »

1955, in *Théâtre Populaire* repris in *Essais critiques*

*Mutter Courage*¹ ne s'adresse pas à ceux qui, de près ou de loin, s'enrichissent dans les guerres ; ce serait un quiproquo bouffon que de leur découvrir le caractère mercantile de la guerre. Non, c'est à ceux qui en souffrent sans y rien gagner que *Mutter Courage* s'adresse, et c'est la première raison de sa grandeur : *Mutter Courage* est une œuvre totalement populaire, parce que c'est une œuvre dont le dessein profond ne peut être compris que du peuple.

Ce théâtre part d'une double vision : celle du mal social, celle de ses remèdes. Dans le cas de *Mutter Courage*, il s'agit de venir en aide à tous ceux qui croient être dans la fatalité de la guerre, comme Mère Courage, **en leur découvrant précisément que la guerre, fait humain, n'est pas fatale, et qu'en s'attaquant aux causes mercantiles, on peut abolir enfin les conséquences militaires.** Voilà l'idée, et voici maintenant comment Brecht joint ce dessein capital à un théâtre véritable, en sorte que l'évidence de la proposition naisse, non d'un prêche ou d'une argumentation, mais de l'acte théâtral lui-même : Brecht pose devant nous dans son extension la Guerre de Trente Ans; **emporté par cette durée implacable, tout se dégrade (objets, visages, affections), tout se détruit (les enfants de Mère Courage, tués l'un après l'autre); Mère Courage, cantinière, dont le commerce et la vie sont les pauvres fruits de la guerre, est dans la guerre, au point qu'elle ne la voit pour ainsi dire pas (à peine une lueur à la fin de la première partie) : elle est aveugle, elle subit sans comprendre; pour elle, la guerre est fatalité indiscutable.**

Pour elle, mais plus pour nous : **parce que nous voyons Mère Courage aveugle, nous voyons ce qu'elle ne voit pas.** Mère Courage est pour nous une substance ductile : elle ne voit rien, mais

nous, nous voyons par elle, nous comprenons, saisis par cette évidence dramatique qui est la persuasion la plus immédiate qui soit, que Mère Courage aveugle est victime de ce qu'elle ne voit pas, et qui est un mal remédiable. **Ainsi le théâtre opère en nous, spectateurs, un dédoublement décisif : nous sommes à la fois Mère Courage et ceux qui l'expliquent; nous participons à l'aveuglement de Mère Courage et nous voyons ce même aveuglement,** nous sommes acteurs passifs empoissés dans la fatalité de la guerre, et spectateurs libres, amenés à la démystification de cette fatalité.

Pour Brecht, **la scène raconte, la salle juge, la scène est épique, la salle est tragique.** Or cela, c'est la définition même du grand théâtre populaire. Prenez Guignol ou Mr. Punch, par exemple, ce théâtre surgit d'une mythologie ancestrale : ici aussi, le public *sait* ce que l'acteur ne sait pas; et à le voir agir d'une façon si nuisible et si stupide, il s'étonne, s'inquiète, s'indigne, crie la vérité, énonce la solution : un pas de plus, et le public verra que c'est lui-même, l'acteur souffrant et ignorant, il saura que lorsqu'il est plongé dans l'une de ces innombrables Guerres de Trente Ans que son temps lui impose sous des formes variées, il y est exactement comme Mère Courage, souffrant et ignorant stupidement son propre pouvoir de faire cesser son malheur.

Il est donc capital que **ce théâtre ne compromette jamais complètement le spectateur dans le spectacle** : si le spectateur ne garde pas ce peu de recul nécessaire pour se voir souffrant et mystifié, tout est perdu : **le spectateur doit s'identifier partiellement** à Mère Courage, et n'épouser son aveuglement que pour s'en retirer à temps et le juger. Toute la dramaturgie de Brecht est soumise à une **nécessité de la distance, et sur l'accomplissement de cette distance, l'essentiel du théâtre est parié** : ce n'est pas le succès d'un quelconque style dramatique qui est en jeu, c'est la conscience même du spectateur, et par conséquent son pouvoir de faire l'histoire. Brecht

¹ Représentations de *Mutter Courage*, de Brecht, par le Berliner Ensemble, à Paris (théâtre des Nations), en 1954.

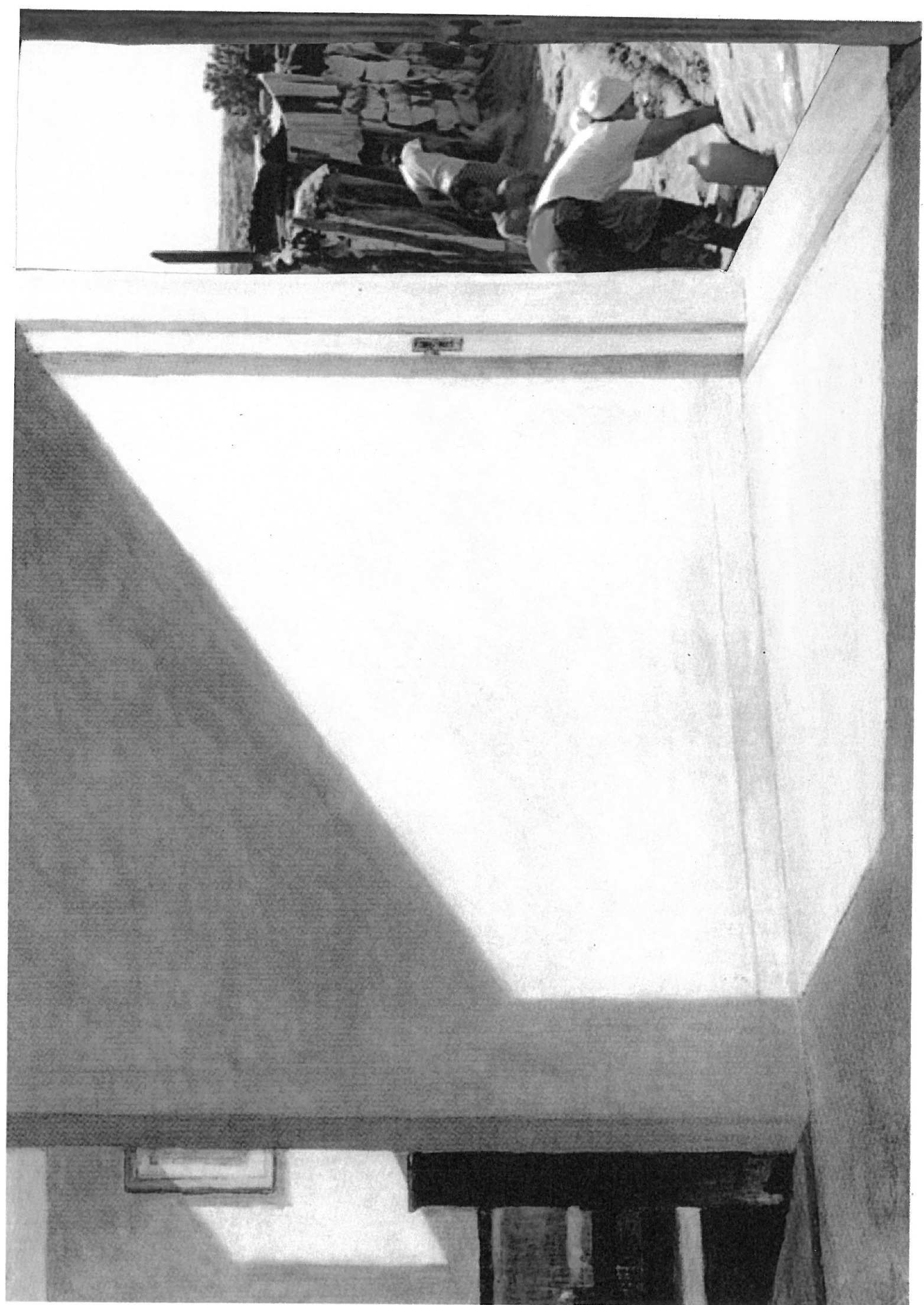
exclut impitoyablement comme inciviques les solutions dramatiques qui engluent le spectateur dans le spectacle, et par la pitié éperdue ou le clin d'oeil loustic, favorisent une complicité sans retenue entre la victime de l'histoire et ses nouveaux témoins. Brecht rejette en conséquence : le romantisme, l'emphase, le vérisme, la truculence, le cabotinage, l'esthétisme, l'opéra, tous les styles *d'empoisement* ou de participation, qui amèneraient le spectateur à s'identifier complètement à Mère Courage, à se perdre en elle, à se laisser emporter dans son aveuglement ou sa futilité.

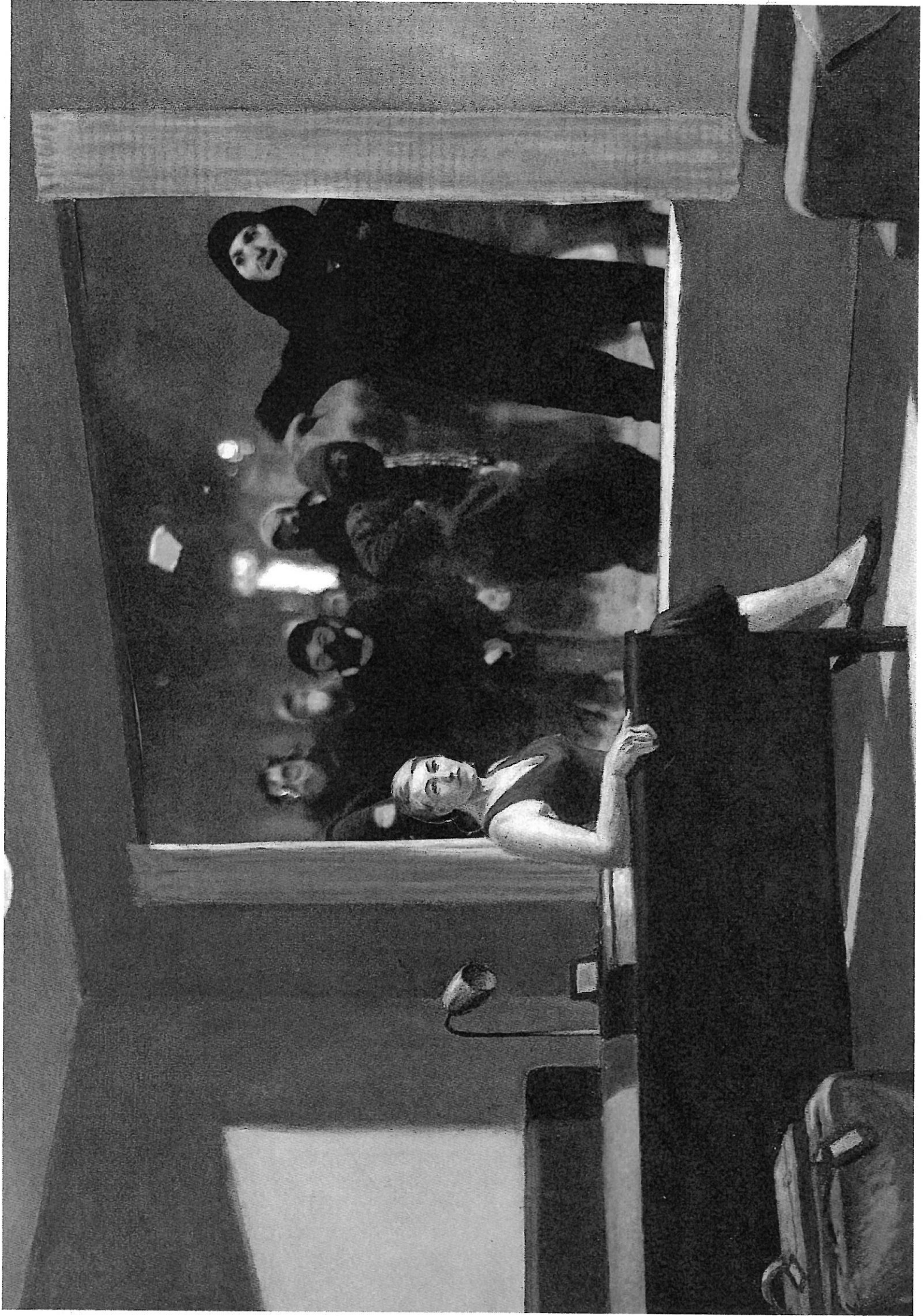
Le problème de la **participation** - tarte à la crème de nos esthéticiens du théâtre, toujours béats lorsqu'ils peuvent postuler une **religiosité diffuse du spectacle** - est ici pensé totalement à neuf, et l'on n'a pas fini de découvrir les conséquences bénéfiques de ce nouveau principe, qui est peut-être bien d'ailleurs un principe très ancien, puisqu'il repose sur le statut ancestral du théâtre civique, où la scène est toujours objet d'un Tribunal qui est dans la salle (voyez les tragiques grecs). Nous comprenons maintenant pourquoi nos dramaturgies traditionnelles sont

radicalement fausses : elles empoissent le spectateur, **ce sont des dramaturgies de l'abdication**. Celle de Brecht détient au contraire un **pouvoir maïeutique**, elle représente et fait juger, elle est à la fois bouleversante et isolante : tout y concourt à impressionner sans noyer; c'est **un théâtre de la solidarité, non de la contagion**.

D'autres diront les efforts concrets - et tous triomphants - de cette dramaturgie pour accomplir une idée révolutionnaire, qui peut seule aujourd'hui justifier le théâtre. Il faut seulement pour finir réaffirmer la singularité de notre bouleversement devant la *Mutter Courage* du Berliner Ensemble : comme toute grande œuvre, celle de Brecht est une critique radicale du mal qui la précède : nous sommes donc de toutes manières profondément *enseignés* par *Mutter Courage* : ce spectacle nous a fait peut-être gagner des années de réflexion. Mais cet enseignement se double d'un bonheur : nous avons vu que cette critique profonde édifiait du même coup ce théâtre désaliéné que nous postulions idéalement, et qui s'est trouvé devant nous en un jour dans sa forme adulte et déjà parfaite.







Réunion du mardi 02 octobre 2013

Barbara Métais-Chastanier : J'aimerais bien que l'on revienne sur la genèse de ce *Tartuffe* qui commence à prendre forme depuis quelques jours. Quelles lignes apparaissent ? Qu'est-ce qui est en train de naître ? J'ai assisté, de loin, à différentes étapes : pendant près d'une semaine tout se jouait devant le rideau, sur un espace très restreint, puis décision a été prise d'ouvrir le rideau. Que s'est-il passé pour que vous décidiez d'ouvrir le rideau ? Qu'est-ce que cela signifie pour vous ce changement d'espace ?

Asja Nadjar : Je pense qu'on s'est rendu compte que finalement le rideau étouffait le jeu et que c'était frustrant de ne pas utiliser l'espace disponible derrière.

Julien Michel : C'est surtout qu'il n'était pas utilisé ce rideau : on ne le faisait pas exister alors qu'il existait, matériellement, sur scène.

Chloé Giraud : Mais le rideau nous a permis de nous concentrer sur le texte et la rythmique. Il nous a permis de travailler autrement, sur un espace plus réduit qui nous obligeait à la précision.

Barbara Métais-Chastanier : Oui, parce que vous sortez d'une longue semaine où vous avez travaillé avec Philippe [Mangenot], essentiellement sur les questions de rythme et de texte. Et puis ce canevas est ensuite entré en jeu. Comment avez-vous appréhendé cette bascule ? Comment s'ordonne la première scène ?

Chloé Giraud : Tout le monde se fait descendre au fur et à mesure par Mme Pernelle. Ce règlement de compte porté par la grand-mère, nous l'avons matérialisé par des chutes : à chaque entrée en scène, le personnage tombe, trébuche et Mme Pernelle en fait un portrait à charge.

Michael Comte : Ce que je trouve intéressant dans cette première scène, c'est que ça correspond exactement à la mise en place du monologue sur l'hypocrisie de Dom Juan. Quand Dom Juan dit « je ferai le vengeur des intérêts du ciel, et sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets (...) », on retrouve Mme Pernelle qui attaque la famille au nom de Dom Juan. Les membres de la famille sont déjà victimes de l'hypocrisie.

Barbara Métais-Chastanier : Avez-vous l'impression qu'il y a des liens entre le personnage que vous interprétez dans *Dom Juan* et celui que vous interprétez dans *Tartuffe* ? Comment se passe cette transition-là ?

Michael Comte : On trouve forcément du sens, on crée forcément des liens. Par exemple, je joue le pauvre qui est dans la plus grande nécessité dans *Dom Juan* et dans *Tartuffe* je joue Mr Loyal qui vient tout récupérer et dessaisit la famille de ses biens.

Benoît Martin : Beaucoup de situations, d'éléments de texte se retrouvent dans les deux pièces. C'est comme une continuité directe.

Chloé Giraud : De fait, il y a beaucoup d'échos, de rebonds, de résonnances que l'on peut décliner dans *Tartuffe*. Il y a des principes à décliner. Le fait même de travailler sur trois pièces du même auteur fait que le travail d'un mois à l'autre va s'éclabousser.

Barbara Métais-Chastanier : Que devient l'espace que vous aviez dégagé dans *Dom Juan* ? Je pense essentiellement au cercle qui dessinait une grammaire assez claire des rapports dans l'espace.

Gwenaël Morin : Là c'est un peu compliqué. Je me dis que ce n'est pas très important la mise en scène tant que les intentions sont claires. L'espace pour l'instant est un peu flottant. Le cercle n'allait pas trop mal sur *Dom Juan* : il permettait de faire circuler l'espace, de relier le derrière et le devant du plateau.

Barbara Métais-Chastanier : Est-ce que tu as l'impression d'arriver à te détacher du *Tartuffe* que tu as monté en 2009 dans le cadre du Théâtre Permanent aux Laboratoires d'Aubervilliers ?

Gwenaël Morin : Oui. Mais tout ce qui était assez juste dans la première mise en scène n'a pas besoin d'être changé et tout ce qui n'était pas assez juste disparaît tout seul. Donc cela montre bien qu'il y a une espèce de souche qu'il faut trouver. Et puis, je travaille au présent : on s'aperçoit qu'il y a des scènes où il ne faut rien faire sans basculer dans le snobisme de celui qui s'attache complaisamment à ne rien faire. Dès que l'on ne fait pas grand-chose les scènes s'enrichissent toutes seules, elles se déploient. Il faut faire accepter une certaine économie de moyens, exciter le désir plutôt que de chercher à occuper le plateau. Pour l'instant, on est dans quelque chose de trop épique.

Barbara Métais-Chastanier : J'ai aussi vu que vous étiez en train de refaire des chapeaux.

Gwenaël Morin : Oui, on s'est dit qu'il y aurait une apparition d'Orgon comme il y avait une apparition de Dom Juan. On l'attend, on l'imagine, il entre enfin et à peine entré sur scène il se transforme : Orgon s'habille afin de plaire à Tartuffe.

Barbara Métais-Chastanier : Dans ce même registre de la séduction, j'ai vu que vous aviez beaucoup travaillé sur le tête-à-tête de Tartuffe et d'Elmire.

Gwenaël Morin : Il y a plein de pistes. On a travaillé sur une jouissance verbale, sur des points d'acmé et d'intensité exposés seulement par le souffle comme des coïts de langue. On a travaillé dans d'autres directions également : par exemple, Tartuffe joue beaucoup avec la bague d'Elmire, la bague veut dire qu'elle est mariée mais elle signifie aussi quelque chose de sa position sociale. Ça m'intéresse de travailler sur la vénalité de Tartuffe, de voir comment, par des détails, cet homme dépouille Elmire. Celui qui a le plus mis en valeur cette dimension de Tartuffe, je crois que c'est Murnau dans son film : le recours aux gros plans, les cadrages serrés sur la bague, la nourriture, les étoffes, tout cela nous dit bien l'avidité de Tartuffe.

L'autre point qui m'importe, c'est que j'aimerais bien ne pas produire de décalage : je crois que c'est une erreur que de faire des transpositions. Il ne faut pas transposer. Ou alors il faut écrire soi-même *Tartuffe*. Nous sommes les contemporains de Molière. *Tartuffe*, c'est nous.

HIER

Samedi 05 octobre 2013

Atelier de transmission

2 comédiens (Pierre et Julien)

4 participants

Discussion autour de la pièce (quand l'ont-ils vu, combien de fois, qu'en ont-ils retenus...). Des retours sont faits notamment sur l'énergie différente ressentie d'une représentation à l'autre.

Une participante (professeur de théâtre au lycée) s'émerveille de la liberté prise par ce théâtre par rapport aux règles.

Un échauffement physique pour se réveiller puis on démarre la scène avec Charlotte, Mathurine, Dom Juan et Sganarelle. Les rôles sont tirés au hasard parmi les participants et un travail sur la mécanique de la scène est exploré. Les participants essaient tous les rôles. Ce roulement permet de trouver à chaque fois de nouvelles propositions de jeu.

Répétition

Travail sur l'acte IV. Des chantiers surtout autour des duos : Elmire / Tartuffe et Tartuffe / Orgon.

Beaucoup d'explorations, d'essais, de pistes.

Lundi, toute la journée, un gros travail est effectué autour de Cléante, Tartuffe et Orgon.

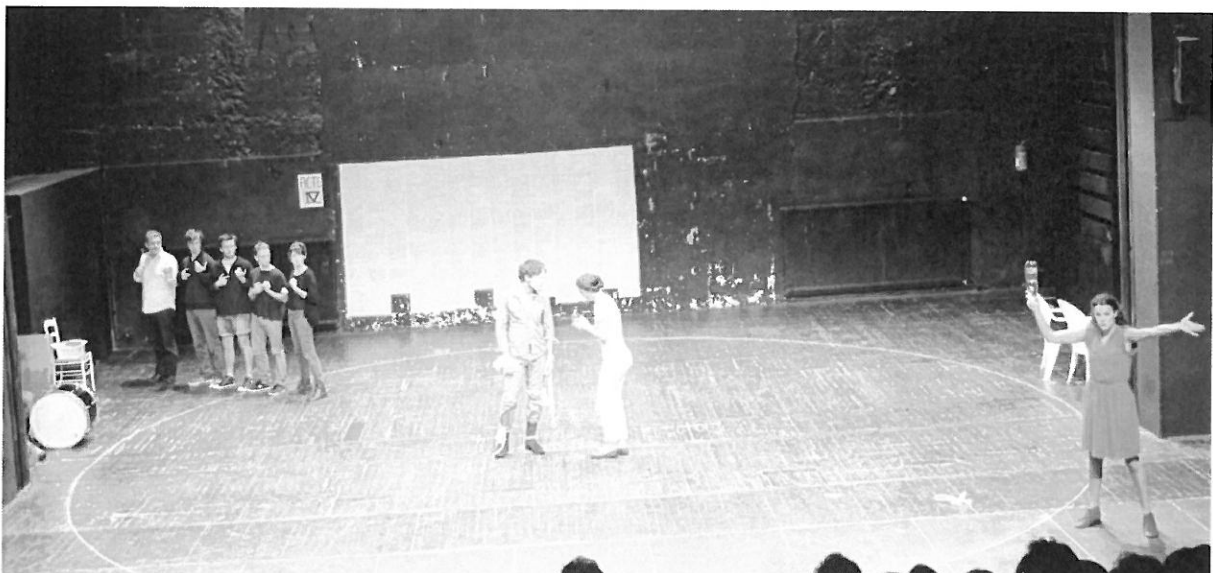
Représentation

121 personnes.

Ce soir, c'est véritablement la dernière. Les comédiens s'amuse avec ce texte qu'ils commencent à bien connaître.

Gwenaël Morin fait à nouveau une brève apparition sur le plateau pendant la scène de Mr Dimanche.

Le commandeur est présent lors des saluts.



Sara FERROUD

