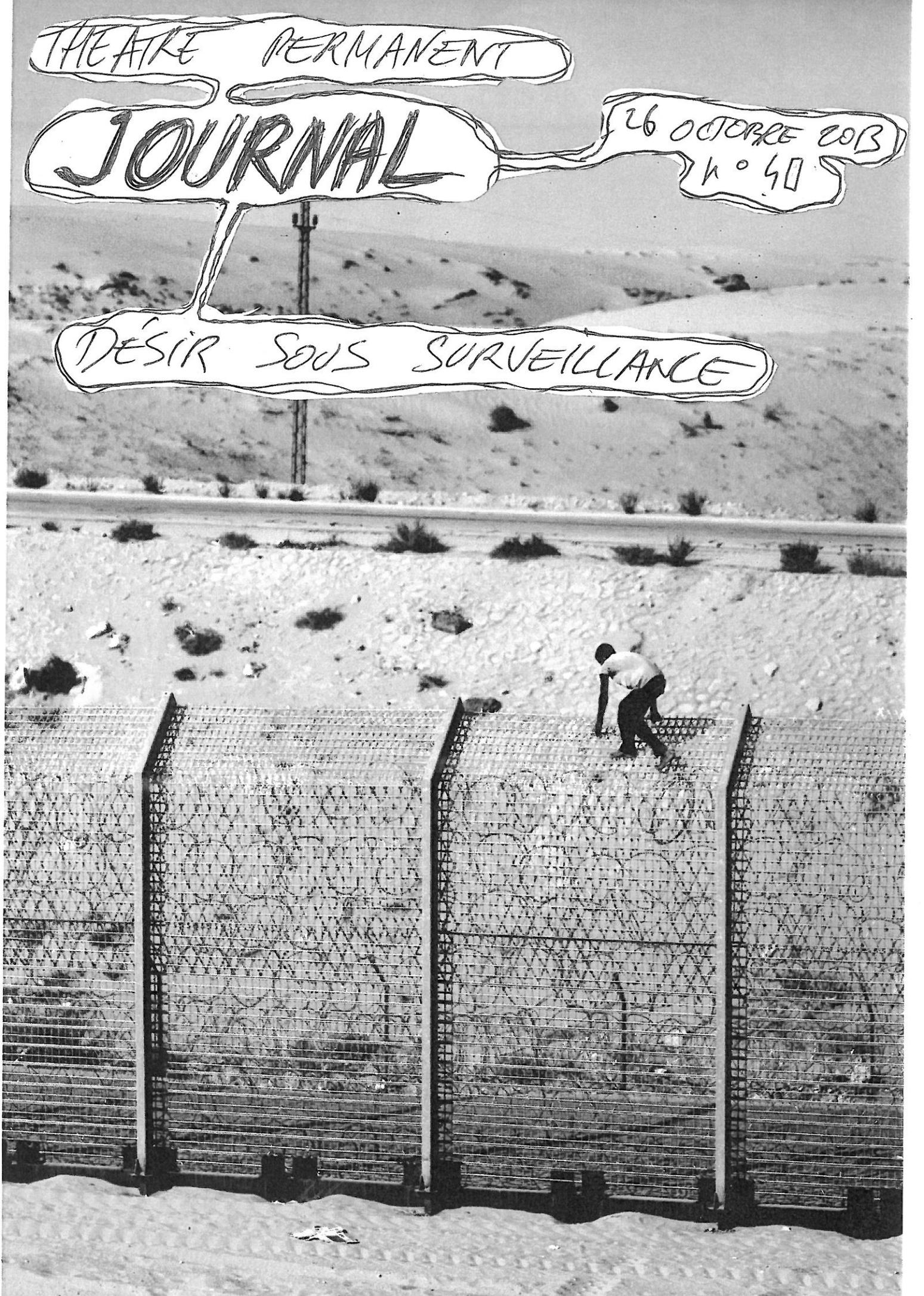


THEATRE PERMANENT

JOURNAL

26 OCTOBRE 2013
N° 40

DÉSIR SOUS SURVEILLANCE





Le fauteuil d'Hitchcock, le canapé de D'Angelo et la table d'Orgon

1. Deux scènes de surveillance. La première où l'on découvre un reporter, qui a ce charme glacial des cinquantenaires que le temps semble n'avoir pas touché, immobilisé par une spectaculaire jambe de plâtre et donc condamné à être le témoin amusé du drôle de quotidien qu'il découvre dans la cour de son immeuble (les échauffements de la jeune danseuse ; ces jeunes mariés qui copulent jour et nuit et nuit et jour ; ce couple qui ne cesse de hisser et descendre un petit chien dans un panier ; l'autre encore qui ne se supporte plus et qui passe chaque nuit, le matelas dehors, à s'étriper à tout propos ; la solitude enivrante du jeune compositeur, etc.). La seconde qui, comme dans toute bonne intrigue à suspens, voit s'affronter deux entités l'une (policrière) ayant vocation à déchiffrer ce que l'autre (criminelle) s'obstine à brouiller. D'un côté donc, *Fenêtre sur cour*, film réalisé par Hitchcock en 1954, film où James Steward déploie un jeu de sourcils proprement remarquable et où Grace Kelly tente d'oublier qu'elle deviendra princesse de Monaco ; d'un autre, *The Wire*, série américaine diffusée par HBO entre 2002 et 2008, co-écrite par David Simon, journaliste au *Baltimore Sun* pendant douze ans, et Ed Burns, ancien enquêteur de police du département des homicides et du narcotrafic à Baltimore.

Si l'emblème de *Fenêtre sur cour* est sans doute la magistrale jambe plâtrée de Jeff qui le condamne au fauteuil roulant et justifie la réduction de l'intrigue policrière à sa quintessence la plus abstraite – celle d'un drame de l'observation et de la déduction –, l'emblème de *The Wire* est à n'en pas douter l'énorme canapé orange, défoncé, suant des mille vies qu'il a vécu et qui l'ont conduit là, au pied des tours, dans ce quartier de Baltimore où se règle le trafic quotidien de la came qui fait vivre la plupart des familles afro-américaines du coin (et fait vivre également une bonne partie de la ville, mais ça on ne le sait pas encore quand le canapé occupe le rôle titre dans la Saison 1).

Fauteuil ou canapé donc, dans *The Wire* comme dans *Fenêtre sur cour*, mais un fauteuil et un canapé qui disent deux choses très différentes sur le principe de surveillance : le fauteuil de Jeff, avec ses petites roulettes, fauteuil qui lui permet de se mouvoir dans son appartement pour attraper l'objectif de son reflex et observer le détail de cette vie anonyme et collective du plein été, est un clin d'œil à un type de personnage, propre au roman policier, personnage qui incarne au sein du récit cette capacité de l'enquête à pouvoir se passer des faits et des témoins, personnage de l'armchair detective.

Qu'est-ce donc qu'un *armchair detective* ? C'est – comme son nom l'indique – un détective en fauteuil. Celui qui, comme Miss Marple, vieille anglaise n'ayant jamais quitté St. Mary Mead, dans les fictions d'Agatha Christie, comme le Mycroft Holmes de Conan Doyle, accroché à son verre de whisky, incrusté dans le cuir du Diogene club qu'il ne quittera pas, comme Marguerite Duras dans l'affaire Grégory, peut se contenter de rester à distance du monde pour en résoudre les énigmes les plus embrouillées. Si le vrai détective doit suer sang et eau, porter manteau et capeline pour affronter la pluie, le froid, les courtes nuits, qui lui permettent de débrouiller l'incompréhensible dans l'écheveau des miettes que lui concède le réel (rognures d'ongle, mégots de cigarette, bribes de conversation, traces de pas ou de pneu), l'armchair detective, lui, peut

s'avancer vers le juge et dire, comme Abílio Quaresma – réplique portugaise du détective immobile britannique qu'on doit à F. Pessoa – : « Je n'ai été témoin de rien, mais j'ai connaissance de tout. Ce que je viens vous apporter, ce ne sont pas des faits, mais des raisonnements ; par là je n'apporte pas seulement des éléments pour découvrir la vérité, mais la vérité elle-même. » Avec l'armchair detective, avec la jambe de plâtre de Jeff, avec les petites roulettes de son fauteuil, on touche donc à la pure efficacité de l'observation – entendue d'abord comme fulgurance de la trouvaille, résolution éclair de l'inexplicable. Jeff devra payer d'une seconde jambe dans le plâtre le fait d'avoir compris que son voisin avait tué sa femme mais il faudra moins de deux heures à Hitchcock pour plier son affaire.

Au contraire, le canapé de *The Wire* nous dit tout autre chose : d'abord parce que ce n'est pas celui qui comprend qui en profite mais plutôt celui qui est surveillé (c'est la petite équipe des dealers de D'Angelo qui trône sur le canapé), mais aussi parce que le canapé désigne cette sorte de lenteur, de dilatation de la temporalité documentaire que va s'autoriser une série qui semble pourtant répondre au cahier des charges de toute bonne intrigue policière. Le canapé est là pour nous dire que l'observation prendra du temps et qu'il n'y aura pas de révélation spectaculaire, de retournement inattendu, de conclusion magique capable de lessiver l'inquiétude. Non, il y aura dans *The Wire* des rapports de force, des stratégies, de la tactique et une lente érosion des deux entités – permettant ainsi au spectateur d'entrer dans l'intimité de cette ville américaine de l'après 11 septembre.

2. Mais la chose qu'ont en commun le fauteuil de Jeff et le canapé de Baltimore, c'est que l'un et l'autre nous parlent du désir, de l'amour et de leur rapport à la surveillance. Pourquoi ? Reprenons les éléments que nous avons en main. Dans *Fenêtre sur cour* d'abord, qui est – en plus d'être un des films policier les mieux construits de l'histoire du cinéma – une passionnante méditation sur le couple, notre fameux Jeff à la jambe dans le plâtre rechigne à épouser la délicieuse Lisa, sa fiancée. Or, que voit-il se dérouler devant lui dans la cour de son immeuble : une série de saynètes qui ne cessent d'illustrer le problème qu'il porte en lui – à chaque fenêtre, à chaque balcon, dans chaque recoin de jardinet semble se répéter le drame du couple et de l'amour. L'exaltation qui s'empare de notre homme, l'intérêt qu'il porte à cette affaire et qui le pousse à différer les demandes pressantes de sa fiancée – moins intéressée par le meurtre que la bague qu'elle pourra mettre au doigt –, sont d'ailleurs terriblement érotiques : il y a dans l'enquête une dimension sensuelle que Hitchcock souligne en la mettant en regard de l'intrigue amoureuse et matrimoniale. Dans *The Wire*, au contraire, l'amour et le désir semblent au premier abord très discrets, comme condamnés aux marges d'un drame qui se coltine l'âpreté du réel. D'un côté, donc, la surveillance concurrence mais renforce aussi le désir en réunissant nos deux amoureux dans une même quête de la vérité ; de l'autre, la surveillance est cela même qui est à la place du désir, ce qui prend la place de l'amour. D'un côté, il y a coexistence fructueuse ; de l'autre, antagonisme et substitution.

3. Comment dans *Tartuffe*, grande pièce du secret de l'observation, s'apparient-ils ces couples du désir, de l'amour et de la surveillance ? Si la pièce semble commencer sur le principe de *The Wire* (la surveillance, celle des voisins persifleurs, celle de Madame Pernelle, étant l'activité qui contraint l'amour aux marges et le désir au silence), la pièce change de principe à partir de l'acte III et entre dans un fonctionnement plus proche de celui *Fenêtre sur cour* : c'est par l'activité de surveillance et d'observation, dans la supercherie, elle-même, que le couple d'Elmire et d'Orgon se trouvera à nouveau réuni. La surveillance politique, elle-même, celle exercée par le prince, viendra conforter cette concordance de la surveillance, de l'amour et du désir, permettant à Mariane d'épouser Valère.

4. À nos deux premiers éléments de ce musée du mobilier de la surveillance, il faudrait donc ajouter la table d'Orgon : table où la surveillance acquiert une puissance proprement érotique, table qui fait jonction entre le fauteuil d'Hitchcock et le canapé de D'Angelo, table qui fait donc de Molière celui qui annonçait la jambe brisée de Jeff et les atermoiements des enquêtes de Bunk et McNulty.

Barbara Métais-Chastanier

GEORGES BANU, LA SCÈNE SURVEILLÉE

SURVEILLANCE, OBSERVATION, VOYEURISME

Sans entrer dans une véritable analyse linguistique – cela implique des compétences particulières –, il est indispensable d'opérer quelques distinctions préliminaires. Et cela, malgré les risques d'imprécision, voire même de dérive possible.

La surveillance, d'abord, peut être conçue comme une sur-veille, une veille décuplée, rendue différente par abus et excès. Ce qu'implique "la veille" avec toutes ses vertus rassurantes, en rien agressives, acquiert ici une intensité accrue, agressive même car on ne se contente plus de protéger seulement, mais on cherche plutôt à intensifier l'exercice au nom d'une attaque que l'on craint ou d'une subversion que l'on souhaite prévenir. La surveillance s'exerce par rapport à une déviance possible à l'égard de la Loi intronisée ou d'une menace que, de manière légitime ou non, le pouvoir veut conjurer. La surveillance a pour but de sécuriser en fournissant des renseignements. Celui qui "veille" se charge d'une mission à connotations maternelles par rapport à l'autre qu'il entend protéger, celui qui "surveille" fait de l'autre un ennemi potentiel, un suspect, un être à épier, un sujet à contrôler. Pour le "veilleur", l'imminence du danger sera toujours moindre par rapport au "surveillant" qui l'intériorise et agit au nom de ce que le "surveillé" entraîne comme perspective de dérive. On peut imaginer un veilleur qui somnole, jamais un surveillant. Le veilleur garde, par son

statut, un caractère civil inconnu au surveillant qui, lui, parce que formé, perspicace et intransigeant, se charge toujours d'une mission de renseignements, "professionnelle" le plus souvent. Ainsi toutes les vertus de la "veille" se dégradent, se métamorphosent dans leur contraire par la "surveillance" car le fait de "veiller la nuit", pratique communautaire, plaisir propre aux fuyards du jour, se convertit en activité d'espionnage lorsqu'on parle de "surveillance nocturne". Cette fois-ci rien n'est plus gratuit ou ludique, les partenaires sont divisés et la mission explicite, en quête d'efficacité. Surveillance rime avec méfiance. Son fondement s'appuie sur le préalable, hypothétique ou pas, d'un adversaire qui appelle regard et dispositifs pour saisir ses actions et détourner ses plans. La veille concerne surtout le dedans, la surveillance plutôt le dehors. Mais il y a aussi une "surveillance" de l'intérieur, et c'est la pire car elle traite les proches, les parents même, d'ennemis virtuels que l'on souhaite décourager et opprimer par le culte du soupçon généralisé. La surveillance s'exerce au nom d'une autorité inquiète : elle se propose de mettre en place toutes les stratégies indispensables pour se protéger contre ce qui menace de l'ébranler, de l'affaiblir ou de la contester.

Comment faire la distinction entre "surveiller" et "observer" ? L'observation, *a priori*, se définit par sa neutralité, elle vise l'examen des processus, l'étude des souches et le comportement des cobayes, l'évolution du marché et le comportement des clients. En principe, son exercice correct exclut toute implication ou appréciation : elle fournit des informations. Mais la ligne de démarcation reste bien fragile et il suffit d'une simple intensification pour que l'observation se convertisse en surveillance car, dès que les renseignements recueillis conduisent à une intervention, les symptômes de la surveillance pointent. Quand l'observation cesse de se rattacher à des processus à long terme et à la constitution d'un savoir aux conséquences non immédiates, elle risque

aisément de prendre l'allure de la surveillance. Quand on "observe" les clients en vue de l'élaboration d'une gamme de produits, ne les surveille-t-on pas en effet ? Il sera toujours plus facile d'observer les électrons que les humains, les incidences sont autres. Dans *La Dispute*, pièce de Marivaux qui s'appuie sur une situation-cadre, on peut s'interroger : observe-t-on ou surveille-t-on les jeunes gens afin d'identifier le germe de la faute en amour ? Question qui reste en suspens.

Veiller – observer – surveiller : trois verbes pour désigner des actions apparentées, mais avec des retombées contrastées.

Le mot "surveillance" a connu ces derniers temps une extension particulière. On le retrouve avec une fréquence qui fournit des indices explicites sur l'intégration du concept et des pratiques de la surveillance dans les sociétés actuelles. Cela ne concerne pas seulement "la surveillance intégrée" mise en place par les régimes totalitaires, mais surtout l'intégration linguistique du terme qui, au-delà de ses connotations habituelles, renvoie plus que jamais à la "surveillance de soi", non sur le plan moral, comme chez Sénèque, mais surtout sur le plan de la masse pondérale et des visées corporelles. Cela implique un travail de division et d'objectivation même de soi car c'est ce à quoi on se livre lorsqu'on se surveille : se dissocier pour mieux se rendre maîtrisable ! Moi et mon double... pour surveiller il faut toujours être deux. Pour surveiller et punir ou pour surveiller et protéger.

Enfin, une forme dérivée de la surveillance souvent considérée comme étant sa version secrète, non avouable et pulsionnelle, c'est le voyeurisme – Sartre en a parlé avec force détails. Tout concourt à l'assimilation de la surveillance et du voyeurisme, à un détail près. Les deux s'appuient sur l'existence d'une structure bipartite, surveillant/surveillé (l'intervention du pluriel au niveau des surveillants ou des surveillés ne change en rien le fonctionnement structurel de l'opération) et les deux aussi se

distinguent par l'absence de neutralité ou de gratuité. L'instrumentalisation des renseignements est le propre de la surveillance comme du voyeurisme, à cette différence près que pour le voyeur le regard est habité par le désir érotique et s'immisce dans l'intimité du corps désiré, pénètre d'une manière perverse dans les territoires secrets du sexe et de ses activités. Le voyeurisme s'exerce sur le corps dont on observe les détails de manière illicite, et sur l'intime, dont on saisit les secrets. Entre surveillance et voyeurisme, les stratégies s'apparentent, seules diffèrent les visées. Et aussi les décideurs car, si la surveillance s'exerce le plus souvent au nom d'un pouvoir ou d'une instance décisionnelle hiérarchiquement supérieure, le voyeurisme se pratique à titre personnel, appel physique secret auquel celui qui s'y livre ne résiste pas. Si le voyeurisme est d'ordre privé, la surveillance se distingue par une implication sociale accrue. Les deux activités sont proches sans se confondre.

Dans ce champ lexical, les déviations sont faciles de même que les glissements d'un mot à l'autre, mais tout de même, à travers les exemples évoqués ici, textuels ou scéniques, c'est la surveillance qui s'impose sans que l'on puisse pour autant l'identifier toujours à l'état pur. Elle porte parfois l'empreinte des pratiques voisines, l'observation et le voyeurisme, et cette confusion alimente le théâtre et ses enjeux. Il y a pourtant une donnée immuable, elle renvoie à la même posture : voir ou entendre sans être ni vu ni entendu. Cela exige l'exercice d'une activité double, camouflage et découverte, qui relie le surveillant et le surveillé. Même si les motivations diffèrent, le processus, partout similaire, organise une constellation secrètement articulée grâce à une pratique et à tout ce qu'elle produit comme jeu d'échos et de dépendance réciproque. Il y a toujours division. Elle permet au regard, à l'oreille ou à leurs substituts de s'exercer afin d'interdire à l'autre la sécurité du secret. Et aussi de désamorcer son pouvoir.

~~l'ins de la discipline sur l'espace confus de l'internement, travailler avec les méthodes de répartition analytique du pouvoir, individualiser les exclus, mais se servir des procédures d'individualisation pour marquer des exclusions — c'est cela qui a été opéré régulièrement par le pouvoir disciplinaire depuis le début du XIX^e siècle : l'asile psychiatrique, le pénitencier, la maison de correction, l'établissement d'éducation surveillée, et pour une part les hôpitaux, d'une façon générale toutes les instances de contrôle individuel fonctionnent sur un double mode : celui du partage binaire et du marquage (fou - non fou; dangereux - inoffensif; normal - anormal); et celui de l'assignation coercitive, de la répartition différencielle (qui il est; où il doit être; par quoi le caractériser, comment le reconnaître; comment exercer sur lui, de manière individuelle, une surveillance constante, etc.). D'un côté, on « pestifère » les lépreux; on impose aux exclus la tactique des disciplines individualisantes; et d'autre part l'universalité des contrôles disciplinaires permet de marquer qui est « lépreux » et de faire jouer contre lui les mécanismes dualistes de l'exclusion. Le partage constant du normal et de l'anormal, auquel tout individu est soumis, reconduit jusqu'à nous et est les appliquant à de tout autres objets, le marquage binaire et l'exil du lépreux; l'existence de tout un ensemble de techniques et d'institutions qui se donnent pour tâche de mesurer, de contrôler, et de corriger les anormaux, fait fonctionner les dispositifs disciplinaires qu'appelait la peur de la peste. Tous les mécanismes de pouvoir qui, de nos jours encore, se disposent autour de l'anormal, pour le marquer comme pour le modifier, composés de deux formes dont elles dérivent de tout.~~

Le *Panopticon* de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe : à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un

écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménagé des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot; ou plutôt de ses trois fonctions — enfermer, priver de lumière et cacher — on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégé. La visibilité est un piège.

Ce qui permet d'abord — comme effet négatif — d'éviter ces masses, compactes, grouillantes, houleuses, qu'on trouvait dans les lieux d'enfermement, ceux que peignait Goya ou que décrivait Howard. Chacun, à sa place, est bien enfermé dans une cellule d'où il est vu de face par le surveillant; mais les murs latéraux l'empêchent d'entrer en contact avec ses compagnons. Il est vu, mais il ne voit pas; objet d'une information, jamais sujet dans une communication. La disposition de sa chambre, en face de la tour centrale, lui impose une visibilité axiale; mais les divisions de l'anneau, ces cellules bien séparées impliquent une invisibilité latérale. Et celle-ci est garantie de l'ordre. Si les détenus sont des condamnés, pas de danger qu'il y ait complot, tentative d'évasion collective, projet de nouveaux crimes pour l'avenir, mauvaises influences réciproques; si ce sont des malades, pas de danger de contagion; des fous, pas de risque de violences réciproques; des enfants, pas de copinage, pas de bruit, pas de bavardage, pas de dissipation. Si ce sont des ouvriers, pas de rixes, pas de vols, pas de coalitions, pas de ces distractions qui retardent le travail, le rendent moins parfait ou provoquent les accidents. La foule, masse compacte, lieu d'échanges multiples, individualités qui se fondent, effet collectif, est abolie au profit d'une collection d'individualités séparées. Du point de vue du gardien, elle est remplacée par une multiplicité dénombrable et contrôlable; du point de vue des détenus, par une solitude séquestrée et regardée.

De là, l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action; que la perfection du pouvoir tend à rendre inutile l'actualité de son exercice que cet appareil architecte.

L. J. Bentham, *Panopticon, Works*, ed. Bowring, L. IV, p. 60-64. Cf. planche n° 17.

MICHEL FOUCAULT, SURVEILLER ET PUNIR

tural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. Pour cela, c'est à la fois trop et trop peu que le prisonnier soit sans cesse observé par un surveillant : trop peu, car l'essentiel c'est qu'il se sache surveillé; trop, parce qu'il n'a pas besoin de l'être effectivement. Pour cela, Bentham a pensé le principe que le pouvoir devait être visible et invérifiable. Visible : sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d'où il est épié. Invérifiable : le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être. Bentham, pour rendre inévidente la présence ou l'absence du surveillant, apercevoir une ombre ou saisir un contre-jour, a prévu, non seulement des persiennes aux fenêtres de la salle centrale de surveillance, mais, à l'intérieur, des cloisons qui la coupent à angle droit et, pour passer d'un quartier à l'autre, non des portes mais des chicanes : car le moindre battement, une lumière entrevue, une clarté dans un entrebâillement trahiraient la présence du gardien. Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu.

Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris. Les cérémonies, les rituels, les marques par lesquels le plus-de-pouvoir est manifesté chez le souverain sont inutiles. Il y a une machinerie qui assure la dissymétrie, le déséquilibre, la différence. Peu importe, par conséquent, qui exerce le pouvoir. Un individu quelconque, presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine : à défaut du direc-

1. Dans le *Postscript to the Panopticon*, 1791, Bentham ajoute des galeries obscures peintes en noir qui font le tour du bâtiment de surveillance, chacune permettant d'observer deux étages de cellules.

2. Cf. Planche n° 17 Bentham dans sa première version du *Panopticon* avait imaginé aussi une surveillance acoustique, par des tuyaux menant des cellules à la tour centrale. Il l'a abandonnée dans le *Postscript* peut-être parce qu'il ne pouvait pas introduire de dissymétrie et empêcher les prisonniers d'entendre le surveillant aussi bien que le surveillant les entendait. Julius essaya de mettre au point un système d'écoute dissymétrique (*Leçons sur les prisons*, trad. française, 1831, p. 18).

teur, sa famille, son entourage, ses amis, ses visiteurs, ses domestiques même. Tout comme est indifférent le motif qui l'anime : la curiosité d'un indiscret, la malice d'un enfant, l'appétit de savoir d'un philosophe qui veut parcourir ce musée de la nature humaine, ou la méchanceté de ceux qui veulent plaisir à épier et à punir. Plus nombreux sont ces observateurs anonymes et passagers, plus augmentent pour le détenu le risque d'être surpris et la conscience inquiète d'être observé. Le Panoptique est une machine merveilleuse qui, à partir des désirs les plus différents, fabrique des effets homogènes de pouvoir.

Un assujettissement réel naît mécaniquement d'une relation fictive. De sorte qu'il n'est pas nécessaire d'avoir recours à des moyens de force pour contraindre le condamné à la bonne conduite, le fou au calme, l'ouvrier au travail, l'écolier à l'application, le malade à l'observation des ordonnances. Bentham s'émerveillait que les institutions panoptiques puissent être si légères : plus de grilles, plus de chaînes, plus de serrures pesantes ; il suffit que les séparations soient nettes et les ouvertures bien disposées. A la lourdeur des vieilles « maisons de sûreté », avec leur architecture de forteresse, on peut substituer la géométrie simple et économique d'une « maison de certitude ».

L'efficacité du pouvoir, sa force contraignante sont, en quelque sorte, passées de l'autre côté — du côté de sa surface d'application. Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir; il les fait jouer spontanément sur lui-même; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles; il devient le principe de son propre assujettissement. Du fait même le pouvoir externe, lui, peut s'alléger de ses pesanteurs physiques; il tend à l'incorporel; et plus il se rapproche de cette limite, plus ces effets sont constants, profonds, acquis une fois pour toutes, incessamment reconduits : perpétuelle victoire qui évite tout affrontement physique et qui est toujours jouée d'avance.

Bentham ne dit pas s'il s'est inspiré, dans son projet, de la ménagerie que Le Vaux avait construite à Versailles : première ménagerie dont les différents éléments ne sont pas, comme c'était la tradition, disséminés dans un parc 2 : au centre un pavillon octogonal qui, au premier étage, ne comportait qu'une seule pièce, le salon du roi; tous les côtés s'ouvraient par de

1. J. Bentham, *Panopticon, Works*, t. IV, p. 45.
2. G. Loisel, *Histoire des ménageries*, 1912, II, p. 104-107. Cf. planche n° 14.







Retour, pue

Ne pas vouloir faire Bien!

Être plus discipliné \Rightarrow moins bagesther.

\hookrightarrow laisser parler le corps, sans surcharger la parole.

ANIMAL \Rightarrow à l'écoute de tout, au service du texte et du jeu.

Ne pas chercher la comédie \Rightarrow elle viendra malgré nous !! (Les chutes des autres font rire)

Peut-être plus de bêtise quand il en faut!
Peut-être plus de pureté quand il en faut!
Cresser les écarts, de manière franche!

Une certaine tendresse, très ferme avec Marianne.
 \hookrightarrow elle est promise au formidable TARTUFFE.

Ogdon est aveugle face à Tartuffe / Ce qui engendre peut-être son comportement avec Elmire.

Devine est peut-être Devise d'Ogdon face à Tartuffe

Bascule à l'Acte II \Rightarrow Apit et culpabilité face à ce TARTUFFE (peut-être sentiment amoureux)

+ Ne pas chercher à l'ordinaire pour produire!!
+ Jouer / Sans TRICHER!!

+ Garder la maîtrise du texte // Ne pas jouer à la phrase, mais rogner sur les fibres de mots!!

A Ne pas prendre cela en charge dans le jeu; le garder en tête.

CARNET DE NOTES
DE THOMAS TRESSY

ANDRÉ GIDE, LES NOURRITURES TERRESTRES

III

Nathanaël, je te parlerai des attentes. J'ai vu la plaine, pendant l'été, attendre ; attendre un peu de pluie. La poussière des routes était devenue trop légère et chaque soufite la soulevait. Ce n'était même plus un désir ; c'était une appréhension. La terre se gercit de sécheresse comme pour plus d'accueil de l'eau. Les parfums des fleurs de la lande devenaient presque intolérables. Sous le soleil tout se pâmait. Nous allons chaque après-midi nous reposer sous la terrasse, abrités un peu de l'extraordinaire éclat du jour. C'était le temps où les arbres à cônes, chargés de pollen, agitent aisément leurs branches pour répandre au loin leur fécondation. Le ciel était chargé d'orage et toute la nature attendait. L'instant était d'une solennité trop oppressante, car tous les oiseaux s'étaient tus. Il monta de la terre un soufite si brûlant que l'on sentit tout défaillir ; le pollen des conifères sortit comme une fumée d'or des branches. — Puis il plut.

J'ai vu le ciel frémir de l'attente de l'aube. Une à une les étoiles se fanaient. Les prés étaient inondés de rosée ; l'air n'avait que des carasses glaciales. Il sembla quelque temps que l'indistincte vie voulût s'attarder au sommeil, et ma tête encore

lassée s'emplissait de torpeur. Je montai jusqu'à la lisière du bois ; je m'assis ; chaque bête reprit son travail et sa joie dans la certitude que le jour va venir, et le mystère de la vie recommença de s'ébruiter par chaque échancreure des feuilles. — Puis le jour vint.

J'ai vu d'autres aurores encore. — J'ai vu l'attente de la nuit...

Nathanaël, que chaque attente, en toi, ne soit même pas un désir, mais simplement une disposition à l'accueil. Attends tout ce qui vient à toi ; mais ne désire que ce qui vient à toi. Ne désire que ce que tu as. Comprends qu'à chaque instant du jour tu peux posséder Dieu dans sa totalité. Que ton désir soit de l'amour, et que ta possession soit amoureuse. Car qu'est-ce qu'un désir qui n'est pas efficace ?

Eh quoi ! Nathanaël, tu possèdes Dieu et tu ne t'en étais pas aperçu ! Posséder Dieu, c'est le voir ; mais on ne le regarde pas. Au détour d'un sentier, Balaam, n'as-tu vu Dieu, devant qui s'arrêtait ton âne ? parce que toi tu te l'imaginais autrement.

Nathanaël, il n'y a que Dieu que l'on ne puisse pas attendre. Attendre Dieu, Nathanaël, c'est ne comprendre pas que tu le possèdes déjà. Ne distingue pas Dieu du bonheur et place tout ton bonheur dans l'instant.

*Ga mu fait peur !
Tartuffe et an Hicta et o mon miter
Benoit Martin*

HIER

Vendredi 25 octobre 2013

Atelier de transmission

Comédiens (Asja et Pierre)

7 participants (6 lycéennes de Saint Just et Edouard Herriot + une correspondante allemande qui souffre manifestement sur les alexandrins)

L'atelier s'ouvre sur la traditionnelle séance d'échauffement (le classique et néanmoins incontournable Itchapo). La scène de Monsieur Loyal venant annoncer à la famille qu'il va lui falloir « vider » les lieux est mise à profit pour expérimenter un travail choral autour de la partition des « Ah », « Oh », « Gloup's » qui ponctuent les répliques de l'huissier à Verge.

Dans la dernière demi-heure, Mélodie, une habituée de l'atelier et du théâtre permanent, travaille la réplique de l'exempt qu'elle a apprise par cœur. Elle était restée l'un des tous premiers soirs, seule, dans la salle à écouter Benoit reprendre indéfiniment la réplique. Elle a confié aujourd'hui être restée aussi longtemps entre autre parce que le journal, ce jour-là, portait sur l'attente (N°27 du 9 octobre).

Répétition

Poursuite de la traversée du *Misanthrope* (Acte IV et V) : travail plus attentif sur la scène d'Alceste et Elmire. Depuis plusieurs jours, il s'agit pour l'équipe de tenter de dégager la ligne de cette pièce qui semble tourner à vide. Comment rendre compte de l'oisiveté ? Du Divertissement ? De l'ennui terrible qui accompagne cette aisance ? De la violence aussi et de la bêtise abrutissante de l'entre-soi ? Comment le faire surtout sans lasser ni ennuyer ?

Tribune

23 personnes.

7^e tribune avec Céline Candiard qui propose de retraverser Tartuffe à travers les conditions de sa genèse : écriture pour une troupe d'acteurs déjà constituée, chacun ayant en plus à sa disposition un type de jeu nettement restreint (le mythe de l'acteur polymorphe capable de tout jouer est en effet très récent), conventions du genre dans lesquelles s'inscrit la pièce. L'enthousiasme et la joie communicative de Céline emportent l'intérêt du public et les questions fusent à l'issue de l'intervention :

Représentation

119 personnes

Le texte semble rythmiquement plus respiré, ponctué d'espaces et d'intensités. Le dispositif semble trouve pleinement sa place avec les gradins, Cléante et son tambour placé parmi les sièges. Ce soir-là, au moment de la chaîne qui permet de tenir Mariane, tendue vers son père, un spectateur attrape de justesse la main de l'un des comédiens, leur permettant de tenir ce difficile équilibre.

