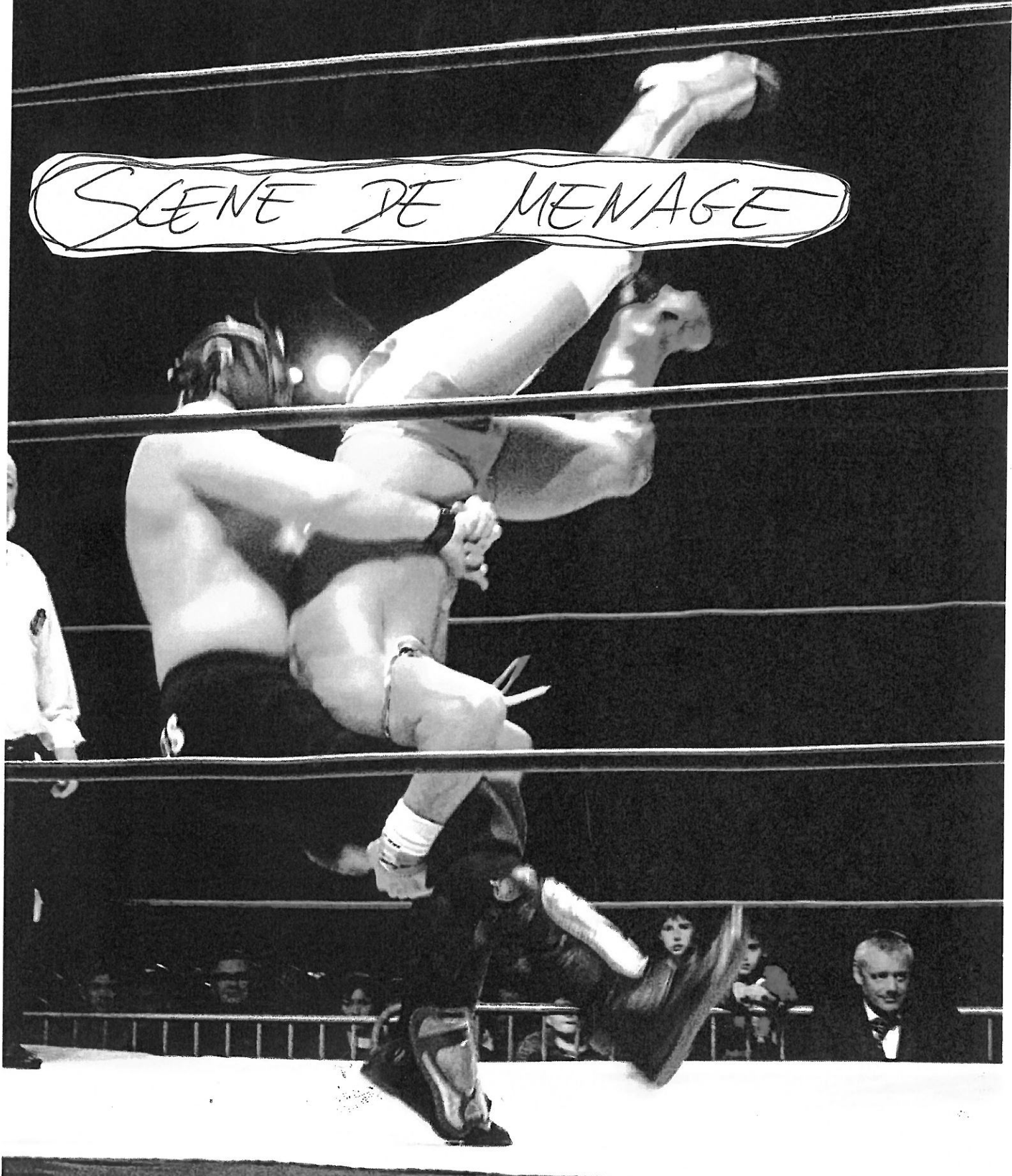


THEATRE PERMANENT

JOURNAL

6 NOVEMBRE 2013
n° 47

SCENE DE MENAGE





Tu m'énerves, toi aussi

1. Elle rentre chez elle, ou plutôt dans ce qui lui fait office de chez elle : une chambre d'hôtel, ridicule maison de poupée pour vie de dinette, aux murs recouverts d'affiches de cinéma comme pour y faire entrer le monde, et quand elle pénètre dans ce mouchoir de poche pour sage jeune fille, elle le découvre lui, couché, nu, enroulé dans les draps, surprise, bien évidemment elle est surprise, bien évidemment elle dit : « Oh ! Zut », elle complète même : « Oh ! Zut alors, mais qu'est-ce que vous faites là ? » (parce qu'elle le vouvoie) – elle a une manière de prononcer le « Z », le « U » et le « T » qui donne envie de la renverser sur le lit, et c'est précisément ça qu'elle formule ce lien inextricable de la colère et du désir – elle dit donc « Zut », on oublie ce qu'il y a autour, ne reste que le « Zut », suave, détaché, et lui, pour donner l'impression d'entretenir un semblant de conversation, répond à la question posée, prétexte l'absence de chambre libre dans son hôtel – le Claridge –, explique la combine pour monter ici, comment il dupe le réceptionniste pour prendre la clef ; tout en continuant à ôter son manteau et ses bijoux, elle lui fait remarquer qu'il n'y a pas que le Claridge – « Si, il n'y a que le Claridge » il dit, et elle : « Mais tu es complètement fou », elle ronchonne, elle grogne, elle râle, en anglais en plus, parce qu'elle est américaine, et tandis qu'elle rogne, de plus en plus séduisante dans sa colère, elle se rend dans la salle de bain où elle passe méticuleusement la brosse sur ses sourcils – étrange ce geste de brosser ses sourcils, il m'étonne toujours, comme Gustav von Aschenbach dans *Mort à Venise* qui coiffe délicatement sa fine moustache, comme si ce geste de brosser, alors qu'il est en train de mourir, seul, dans cette ville qui lui est en tout point étrangère, lui permettait de remettre en ordre le monde – on la voit dans la glace, et comme la caméra s'est approchée, on redécouvre son visage, à elle, si délicat, si fin : les cheveux courts, garçonne, son petit pull marin, et cet ovale si lumineux où se détachent les pommettes saillantes, le nez minuscule, mutin, et ce petit épis derrière le crâne, qui lui donne l'air d'un oisillon tombé du nid, s'approchant d'elle, il lui dit « Allez quoi, fais pas la tête. Ça te va d'ailleurs très mal », et elle de demander : « C'est quoi faire la tête ? », il grimace, elle l'imites, il grimace, elle grimace et conclut : « Moi je trouve ça me va très bien. » Et c'est vrai que ça lui va très bien. Elle lui demande de la laisser tranquille, mais comme il n'en fait qu'à sa tête et qu'il en a marre : il retourne sous les draps, disparaît derrière la couette, réapparaît tout aussitôt : « Pourquoi tu me regardes ? », et elle, évidemment : « Parce que je te regarde » (quoi d'autre sinon), il parle alors de l'autre – la jalousie toujours elle – il veut savoir, non pas comprendre savoir – si elle a couché, pourquoi elle a passé la journée d'hier avec lui ; et puis lasse de renvoyer ses demi-réponses – « Je ne sais pas », elle dit souvent, comme la plupart des femmes dans les films – elle lui demande pourquoi il est venu ici, Michel dit qu'il a envie de recoucher avec elle, Patricia dit que ce n'est pas une raison, Michel dit si parce que « ça veut dire que je t'aime », Patricia le croit à moitié et pourtant ça marche, on le croit, parce qu'il a la tête sous les draps et que elle, elle serre son ours en peluche, en concluant mi-figue mi-raisin : « Je ne sais pas encore si je t'aime », ça l'énerve Michel qu'elle ne sache pas si elle l'aime, ça l'énerve Michel que Patricia réponde « bientôt » quand il lui demande quand elle saura, ça l'énerve Michel de devoir attendre un mois, un an, huit jours, huit siècles ; Patricia, elle, elle trouve que huit jours, c'est bien, c'est ce qu'il lui faudrait pour savoir, huit jours, et lui Michel, ça use son moral cette demi-mesure des femmes. Il demande encore : « Pourquoi tu ne veux pas recoucher avec

moi ? », et c'est là que les choses se gâtent parce que Patricia se met à lui parler de Roméo et de Juliette, de ce qu'elle voudrait savoir, de ce quelque chose qu'elle aime en lui mais dont elle ignore tout, Roméo et Juliette, ça effraye Michel, ça effrayerait n'importe qui à vrai dire, ces « idées de filles », alors bien évidemment il dit « Oh ! ... là, là... » et il laisse s'installer un long silence, elle reprend alors : « Tu vois, tu disais hier soir, dans la voiture, que tu ne pouvais pas te passer de moi. Tu peux très bien. Roméo pouvait pas se passer de Juliette, mais toi tu le peux », il lui dit que non et elle pense que ça c'est bien des « idées de garçons », alors il lui demande de sourire et comme elle s'y refuse, il dit en plaçant ses mains au niveau de sa gorge : « Bon, je compte jusqu'à 8. Si, à 8, tu ne m'as pas souri, je t'étrangle », elle est impassible, il compte, 1, 2, 3, à peine si son visage frémit, 4, il serre ses mains contre son cou, elle offre toujours son visage immobile qui donne terriblement envie de l'étrangler, 5, 6, on voit les ongles des pouces entrer dans la chair de la gorge, elle ne bouge toujours pas, 7 ½, 7 ¾... Il appuie plus fort : « Tu es tellement lâche que je parie que tu vas sourire », et en effet – est-ce par lâcheté ? – elle sourit et dit : « Je n'ai plus envie de jouer aujourd'hui », lui : « Tu es lâche, c'est dommage ». Elle demande : « Pourquoi tu me dis ça ? », il répond : « Tu m'énerves, je sais pas », elle répond : « Toi aussi », parce qu'on voit bien qu'ils s'énervent, on ne voit que ça et d'ailleurs dans quelques minutes, à peine, elle le giflera.

2. Je me suis souvent demandée ce qui me retenait dans la manière qu'avait Godard de filmer l'amour, ce qui me plaisait profondément et rachetait la misogynie de surface, ce qu'il y avait de juste dans cette manière de peindre le désir et la rencontre amoureuse. La première chose, je crois, c'est qu'il n'y a aucun couple institué, aucun couple officiel, aucun couple qui se déclare comme tel – qu'il soit marital, contractuel ou assermenté – le couple quand il existe est de fortune, d'occasion, toujours provoqué par l'arbitraire de la rencontre, par l'accident des circonstances – jouissif dans sa contingence fragile. Surtout, le couple n'existe qu'à travers la scène de ménage : c'est toujours colère, provocation, taquinerie, jeux de main/de vilain, le rythme propre à la relation amoureuse, dans l'intensité des retraites et des affrontements, comédie de la colère, de l'ennui, de l'irritation.

Toujours chez Godard, la déclaration de guerre est une déclaration d'amour.

Dire « tu m'énerves », dire « laisse-moi tranquille », dire « je ne te supporte plus », dire « ça ne te va pas », c'est une fois encore épeler l'alphabet du désir : non pas par la bande (je n'ose pas te dire je t'aime, donc je te dis tout autre chose) mais parce que la scène de dispute fait advenir quelque chose du deux que ne peut pas construire l'entente.

3. De ce point de vue, *Le Misanthrope* est sans doute la pièce de Molière la plus proche de Godard : la relation amoureuse n'existe que d'être disputée, mise en crise, en scène, sous condition de l'abolition ou de la rupture. Paradoxalement, c'est le principe de sincérité – Alceste – qui organise la multiplication des théâtres du couple, scène où le ménage se fait son spectacle, dans l'intimité comme dans le monde.

4. La scène de ménage, comme l'a très justement fait remarquer François Flahaut, n'est donc pas une crise ordinaire, le déchaînement anarchique et soudain de rancœurs

accumulées. Quoiqu'on en dise, ou qu'on en pense, il y a un code de la scène de ménage, un art pourrait-on ajouter, avec ses figures obligées et ses postures incontournables.

5. Sorti de la scène (l'exigence de sincérité qui déclenche bien souvent la dispute se fait contre le masque), le théâtre nous reviendrait par la fenêtre : car, s'il est précisément question de scène, c'est parce que le ménage s'y met en scène, se donne à voir dans une forme paroxystique. Le couple (ou plutôt sa négation) se réinvente dans un espace de jeu codifié, ritualisé. Comme le catch connaît ses figures, ses signes et ses codes, le scène de ménage rejoue des « gestes excessifs, exploités jusqu'au paroxysme de leur signification » (R. Barthes)

Barbara Métais-Chastanier

que la boxe est un sport janséniste, fondé sur la démonstration d'une excellence; on peut parler sur l'issue d'un combat de boxe: au catch, cela n'aurait aucun sens. Le match de boxe est une histoire qui se construit sous les yeux du spectateur; au catch, bien au contraire, c'est chaque moment qui est intelligible, non la durée. Le spectateur ne s'intéresse pas à la montée d'une fortune, il attend l'image momentanée de certaines passions. Le catch exige donc une lecture immédiate des sens juxtaposés, sans qu'il soit nécessaire de les lier. L'avenir rationnel du combat n'intéresse pas l'amateur de catch, alors qu'au contraire un match de boxe implique toujours une science du futur. Autrement dit, le catch est une somme de spectacles, dont aucun n'est une fonction: chaque moment impose la connaissance totale d'une passion qui surgit droite et seule, sans s'étendre jamais vers le couronnement d'une issue.

Ainsi la fonction du catcheur, ce n'est pas de gagner c'est d'accomplir exactement les gestes qu'on attend de lui. On dit que le judo contient une part secrète de symbolique; même dans l'efficacité, il s'agit de gestes retenus, précis mais courts, dessinés juste mais d'un trait sans volume. Le catch au contraire propose des gestes excessifs, exploités jusqu'au paroxysme de leur signification. Dans le judo, un homme à terre y est à peine, il roule sur lui-même, il se dérobe, il esquive la défaite, ou, si elle est évidente, il sort immédiatement du jeu; dans le catch, un homme à terre y est exagérément, emplissant jusqu'au bout la vue des spectateurs, du spectacle intolérable de son impuissance.

Cette fonction d'emphase est bien la même que celle du théâtre antique, dont le ressort, la langue et les accessoires (masques et cothurnes) concourent à l'explication exagérément visible d'une Nécessité. Le geste du catcheur vaincu signifiait au monde une défaite que, loin de masquer, il accentue et tient à la façon d'un point d'orgue, correspond au masque antique chargé de signifier le ton tragique du spectacle. Au catch, comme sur les anciens théâtres, on n'a pas honte de sa douleur, on sait pleurer, on a le goût des larmes.

Chaque signe du catch est donc doué d'une clarté totale puis-

Le monde où l'on catche

... La vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie.

(Baudelaire)

La vertu du catch, c'est d'être un spectacle excessif. On trouve là une emphase qui devait être celle des théâtres antiques. D'ailleurs le catch est un spectacle de plein air, car ce qui fait l'essentiel du cirque ou de l'arène, ce n'est pas le ciel (valeur romantique réservée aux fêtes mondaines), c'est le caractère dru et vertical de la nappe lumineuse: du fond même des salles parisiennes les plus encrassées, le catch participe à la nature des grands spectacles solaires, théâtre grec et courses de taureaux: ici et là, une lumière sans ombre élabore une émotion sans repli.

Il y a des gens qui croient que le catch est un sport ignoble. Le catch n'est pas un sport, c'est un spectacle, et il n'est pas plus ignoble d'assister à une représentation catchée de la Douleur qu'aux souffrances d'Arnolphe ou d'Andromaque. Bien sûr, il existe un faux catch qui se joue à grands frais avec les apparences inutiles d'un sport régulier; cela n'a aucun intérêt. Le vrai catch, dit improprement catch d'amateurs, se joue dans des salles de seconde zone, où le public s'accorde spontanément à la nature spectaculaire du combat, comme fait le public d'un cinéma de banlieue. Ces mêmes gens s'indignent ensuite de ce que le catch soit un sport truqué (ce qui, d'ailleurs, devrait lui enlever de son ignominie). Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non, et il a raison; il se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence: ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit.

Ce public sait très bien distinguer le catch de la boxe; il sait

qu'il faut toujours tout comprendre sur-le-champ. Dès que les adversaires sont sur le Ring, le public est investi par l'évidence des rôles. Comme au théâtre, chaque type physique exprime à l'excès l'emploi qui a été assigné au combattant. Thauvin, quinquagénaire obèse et croulant, dont l'espèce de hideur asexuée inspire toujours des surnoms féminins, étale dans sa chair les caractères de l'ignoble, car son rôle est de figurer ce qui, dans le concept classique du « salaud » (concept clef de tout combat de catch), se présente comme organiquement répugnant. La nausée volontairement inspirée par Thauvin va donc très loin dans l'ordre des signes : non seulement on se sert ici de la laideur pour signifier la bassesse, mais encore cette laideur est toute entière rassemblée dans une qualité particulièrement répulsive de la matière : l'affaissement blafard d'une viande morte (le public appelle Thauvin « la barbaque »), en sorte que la condamnation passionnée de la foule ne s'élève plus hors de son jugement, mais bien de la zone la plus profonde de son humeur. On s'empoisera donc avec frénésie dans une image ultérieure de Thauvin toute conforme à son départ physique : ses actes répondront parfaitement à la viscosité essentielle de son personnage.

C'est donc le corps du catcheur qui est la première clef du combat. Je sais dès le début que tous les actes de Thauvin, ses trahisons, ses cruautés et ses lâchetés, ne décevront pas la première image qu'il me donne de l'ignoble : je puis me reposer sur lui d'accomplir intelligemment et jusqu'au bout tous les gestes d'une certaine bassesse informe et de remplir ainsi à pleins bords l'image du salaud le plus répugnant qui soit : le salaud-pieurve. Les catcheurs ont donc un physique aussi péremptoire que les personnages de la Comédie italienne, qui affichent par avance, dans leur costume et leurs attitudes, le contenu futur de leur rôle de même que Pantalón ne peut être jamais qu'un cocu ridicule, Arlequin un valet astucieux et le Docteur un pédant imbécile, de même Thauvin ne sera jamais que le traître ignoble, Reinières (grand blond au corps mou et aux cheveux fous) l'image troublante de la passivité, Mazaud (petit coq arrogant) celle de la fatuité grotesque, et Orsano

(zazou féminisé apparu dès l'abord dans une robe de chambre bleu et rose) celle, doublement piquante, d'une « salope » vindicative (car je ne pense pas que le public de l'Élysée-Montmartre suive Littré et prenne le mot « salope » pour un masculin).

Le physique des catcheurs institue donc un signe de base qui contient en germe tout le combat. Mais ce germe prolière car c'est à chaque moment du combat, dans chaque situation nouvelle, que le corps du catcheur jette au public le divertissement merveilleux d'une humeur qui rejoint naturellement un geste. Les différentes lignes de signification s'éclairent les unes les autres, et forment le plus intelligible des spectacles. Le catch est comme une écriture diacritique : au-dessus de la signification fondamentale de son corps, le catcheur dispose des explications épisodiques mais toujours bien venues, aidant sans cesse à la lecture du combat par des gestes, des attitudes et des mimiques qui portent l'intention à son maximum d'évidence. Ici, le catcheur triomphe par un rictus ignoble lorsqu'il tient le bon sportif sous ses genoux ; là, il adresse à la foule un sourire suffisant, annonciateur de la vengeance prochaine ; là encore, immobilisé à terre, il frappe le sol à grands coups de ses bras pour signifier à tous la nature intolérable de sa situation ; là enfin, il dresse un ensemble compliqué de signes destinés à faire comprendre qu'il incarne à bon droit l'image toujours divertissante du mauvais coucheur, fabulant intarissablement autour de son mécontentement.

Il s'agit donc d'une véritable Comédie Humaine, où les nuances les plus sociales de la passion (fatuité, bon droit, cruauté raffinée, sens du « paiement ») rencontrent toujours par bonheur le signe le plus clair qui puisse les recueillir, les exprimer et les porter triomphalement jusqu'aux confins de la salle. On comprend qu'à ce degré, il n'importe plus que la passion soit authentique ou non. Ce que le public réclame, c'est l'image de la passion, non la passion elle-même. Il n'y a pas plus un problème de vérité au catch qu'au théâtre. Ici comme là ce qu'on attend, c'est la figuration intelligible de situations morales ordinairement secrètes. Cet évidement de l'intériorité

conjoint semble être restée inconnue de Freud. Il est vrai que c'est par l'auto-analyse des rêves, des actes manqués, des traits d'esprit qu'il a trouvé la voie d'accès à la connaissance de l'inconscient. Une scène de ménage ne s'auto-analyse pas.

Par ailleurs, la scène de ménage serait si contraire à l'image de neutralité bienveillante, d'attention également flottante, de maîtrise du contre-transfert requises du psychanalyste dans sa pratique qu'une telle scène, survenant dans sa vie privée, serait inavouable. Un psychanalyste doit être exempt ou guéri des folies passionnelles qui risqueraient de déborder de sa vie dans son métier. Image idéale que nuance l'expérience. À trop se conduire en analyste, avec son conjoint et ses enfants, le praticien finit par provoquer paradoxalement la scène de ménage qu'il pensait exorciser : inviter à tout dire peut, dans un foyer, être explosif ; l'abstinence répétée de réactions affectives personnelles est ressentie comme rejetante par l'entourage ; l'interprétation en famille devient volontiers sauvage.

La scène de ménage s'auto-entretient, se nourrit et s'exacerbe d'interprétations jetées à la figure, de silences entendus comme méprisants, d'une escalade verbale qui finit par prendre une forme de délire à deux. Elle représente la caricature ou la perversion d'une séance de psychanalyse. La scène de ménage s'avère structurée par une parole dont la fonction latente est de communiquer de l'incompréhension (alors que sa fonction manifeste est de communiquer sur l'incompréhension), et dont le but est de rendre l'autre coupable de la mésentente. Ce type de scène reflète un organisateur logique paradoxal du couple qui me semble être le suivant : « on s'entend pour ne pas s'entendre », ou encore : « on crie pour ne pas s'entendre ». Structure langagière particulière qui s'accompagne de la libération d'une quantité considérable d'affects.

LE MODÈLE DU RÊVE

L'illusion qui s'exprime dans le déroulement de nombreux contes d'enfants : « ils se marièrent, furent heureux et eurent beaucoup d'enfants », cette illusion de bonheur complet et d'harmonie constante, parce qu'elle est un moment nécessaire à l'instauration de tout couple, fait écran à une connaissance rationnelle des processus et des enjeux de la scène de ménage. Dans le meilleur des cas, la scène terminée, les partenaires se réconcilient. Après avoir fait la haine, ils font l'amour pour rétablir l'illusion fondatrice, et se dépêchent d'oublier la scène : souvent même, ils décident ensemble de procéder à un tel oubli. Et l'on sait bien

quel risque prend celui qui s'aventure à rappeler le souvenir d'une scène passée, le risque d'en réveiller la charge affective, de la rendre présente et de déclencher une nouvelle scène. L'après-coup ouvre les vannes au déjà-là.

Le modèle du rêve permet de mieux comprendre les enjeux psychiques de la scène de ménage (d'autant que les scènes les plus dramatiques se produisent généralement la nuit). Il existe des circonstances déclenchantes, analogues aux restes diurnes : que la cause manifeste paraisse importante (par exemple la découverte ou l'aveu d'une infidélité sexuelle, d'une liaison amoureuse) ou anodine (une fois de plus, tu nettoies pas le lavabo après avoir fait ta toilette ; tu occupes toute la place mangeant ; tu m'as parlé sur un ton méprisant ; tu occupes toute la place au lit, etc.), ce reste diurne sert de point d'accrochage, voire de prétexte à des chaînes d'associations verbales traduisant un contenu psychique latent. Ces pensées latentes de la scène de ménage relèvent de deux catégories ; si ce sont, comme dans le rêve, des désirs inaccomplis la veille, ces désirs ne sont pas vécus comme refoulés mais comme interdits, réprimés, refusés par le partenaire ; si ce sont des états, mal figurables en rêve, de vacillation des frontières du moi et du soi et de perte de certains repères fondamentaux, la scène de ménage est un appel au secours latent adressé au partenaire sous couvert d'un discours manifeste exprimant reproches, ressentiment, rancune. La scène de ménage est alors l'équivalent éveillé d'un cauchemar dont chaque partenaire serait partie prenante.

L'ESPACE IMAGINAIRE DU COUPLE AMOUREUX

Pourquoi vit-on en couple ? Si je laisse de côté des motifs qui concernent moins la perspective psychanalytique – mettre en commun des ressources et des projets, partager la vie quotidienne, s'assurer des relations sexuelles régulières, conserver la société, l'espèce à laquelle on appartient en la reproduisant –, si je laisse également de côté le problème du heurt et de la complémentarité de deux névroses, la raison originale semble être la peur de la solitude, le besoin archaïque d'un étayage des fonctions psychiques sur un objet primordial, la nécessité de parer l'angoisse d'un retour à l'état de détresse lors des frustrations, des échecs, des stress de l'existence. L'objet primordial est celui qui a jadis protégé de cette détresse. L'énamouration apporte la révélation, au sens quasi religieux du terme, que cette personne-ci est une réincarnation de l'objet primordial. Dans l'état d'énamouration amoureuse, qui est généralement l'état fondateur du couple, du moins dans la culture occidentale, s'instaure la

Q. ANTI-ETU, " LA SCÈNE DE MÉNAGE, IN CRÉER/DÉTRUIRE "

autour de lui. Il ne peut s'échapper, sortir du système, ~~conquerir son indépendance~~ : il fait tellement plaisir à l'autre ainsi, au ~~besoin~~ d'emprise de l'autre. De plus, il est retenu par l'espoir, inaltéré malgré les démentis répétés apportés par les faits, d'être un jour, comme l'a décrit Searles, le thérapeute complet et parfait qui soigne le défaut fondamental incurable, la blessure narcissique primaire, l'inachèvement inévitable de la compagne ou du compagnon, tout comme l'enfant a rêvé de guérir sa mère de tous les maux.

Une dimension religieuse

La scène de ménage, dans ce qu'elle a de trivial et d'avilissant, pourrait apparaître comme une brusque régression psychotique partagée, à la limite de rendre fou l'autre ou soi-même. Mais elle n'est pas que cela.

Notons d'abord qu'elle se développe aussi sur une autre dimension, celle du grandiose, dans la mesure où elle fait vivre aux deux concélébrants l'expérience quasi religieuse du mal. Non, le bonheur n'existe pas sur cette terre. La scène de ménage piétine l'aspiration humaine à celui-ci. Elle la dénonce comme un leurre amer. Toi qui as détruit en moi la croyance en un bonheur possible avec toi, ne crois pas que je vais te permettre d'être heureux, je te fais une vie d'enfer, je te rends le mal pour le mal, je n'aime plus qu'une seule chose : te faire, nous faire du mal. Ce n'est pas un dieu bon qui a créé le monde et l'espèce humaine, c'est un démiurge indifférent, un génie malin : la scène de ménage émerge sur un fond de religiosité gnostique.

Notons ensuite le thème du sacrifice : le partenaire est traité en victime émissaire. La scène de ménage à la fois le désigne comme coupable et lui inflige le châtiement ; elle requiert de lui l'aveu de ses fautes, la reconnaissance du crime de lèse-couple, aveu, reconnaissance qui, loin de mettre fin à la scène, la relance et l'exacerbe. Le sacrifice est toujours inachevé. Sauf accident (crime passionnel, drame de la rupture), la mise à mort du partenaire n'est pas consommée ; il est conservé, amoindri dans sa résistance, conditionné à la scène, pour que celle-ci puisse se rejouer. La scène de ménage ne s'instaure pas seulement en rituel, elle imite, avec la rage du désespoir, l'inachèvement foncier de la création de l'univers et du destin humain.

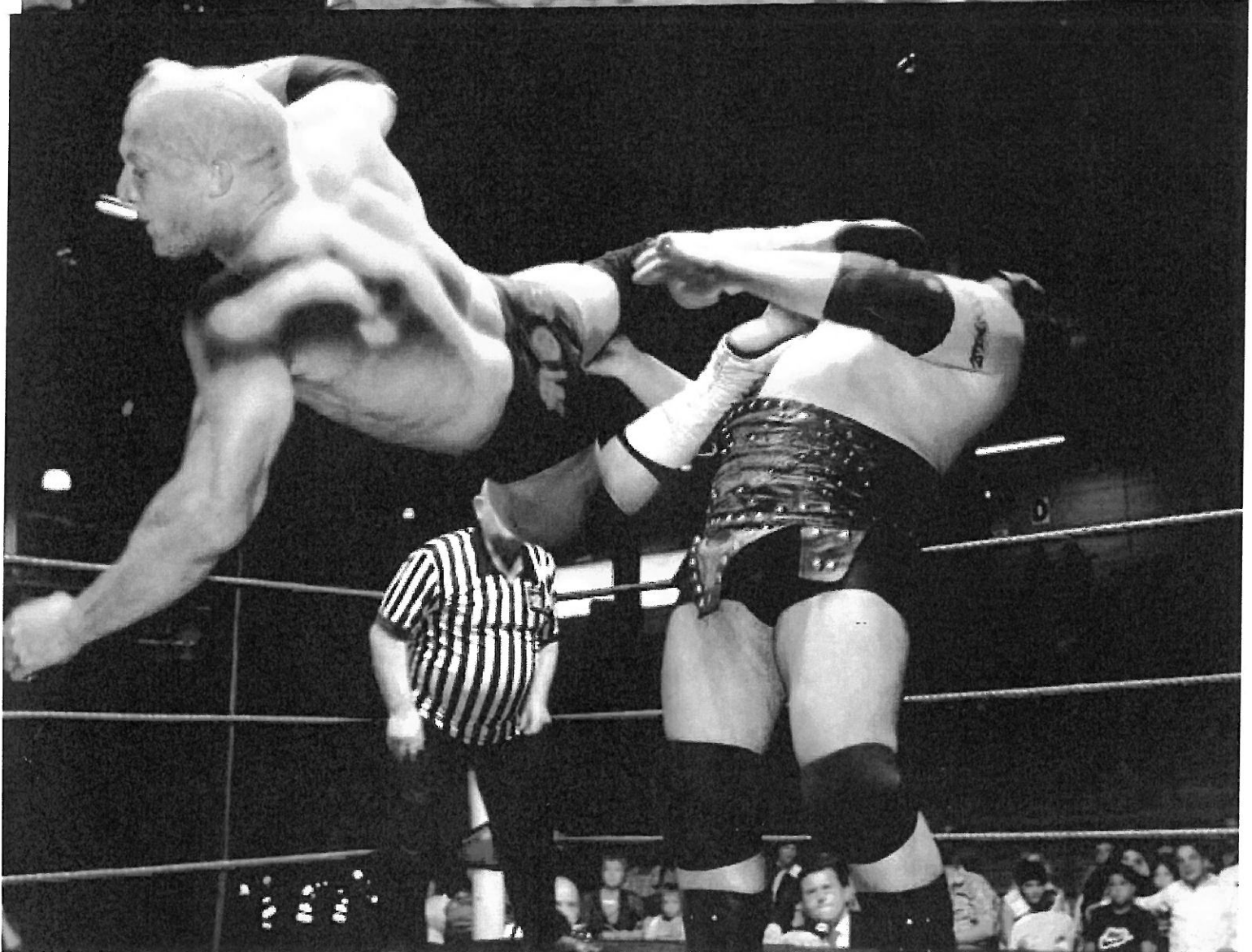
Notons enfin l'inverse d'un trait que les historiens des religions ont relevé, notamment dans la mythologie grecque. Le héros est celui qui, marqué au départ d'un signe maléfique, réussit, en triomphant de certaines épreuves, à devenir un être bénéfique. C'est le contraire dans la

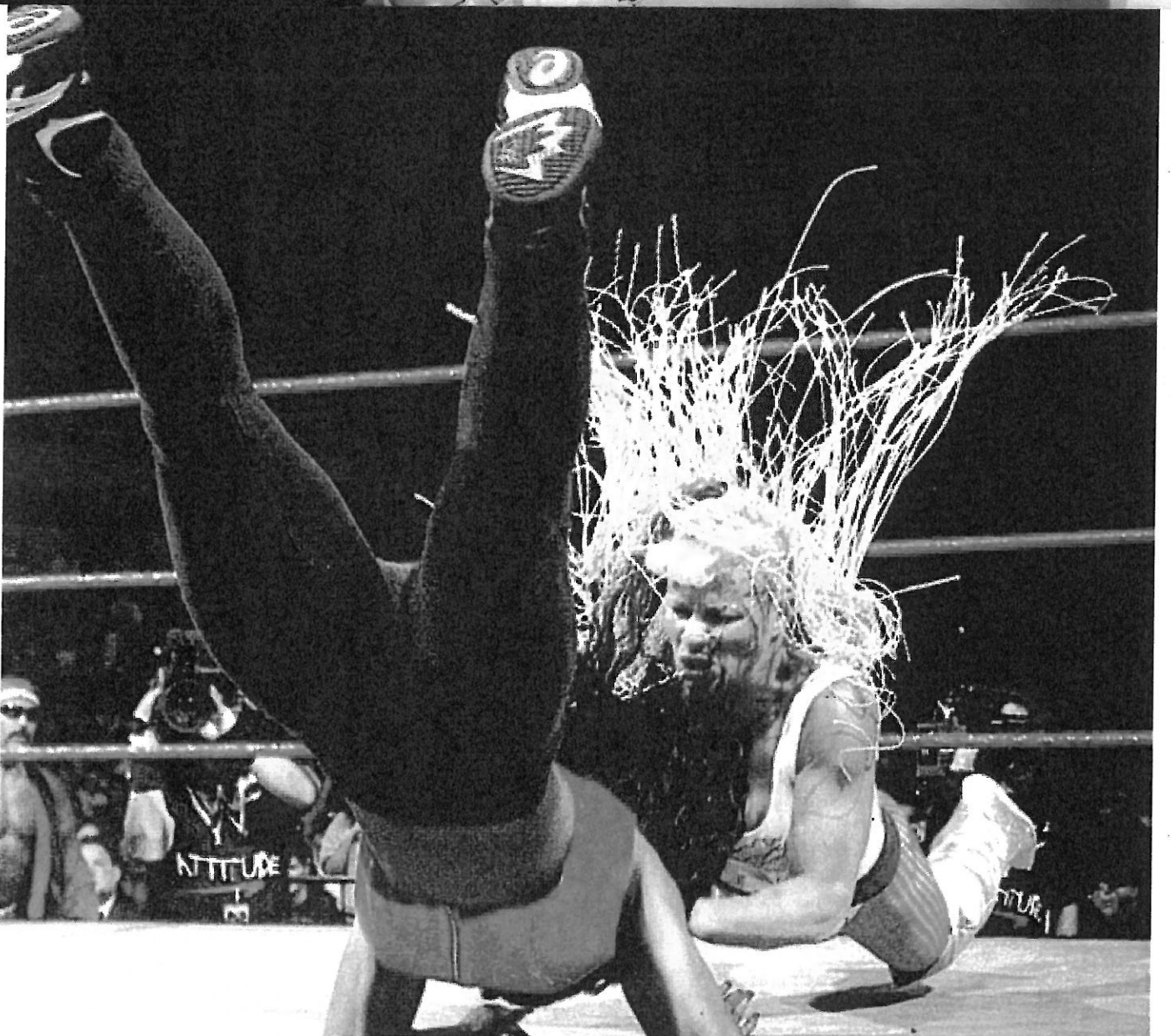
scène de ménage. Le partenaire est vu comme un ami-héros dérisoire, car, marqué au départ d'un signe qu'on croyait bénéfique, il se révèle en fait maléfique.

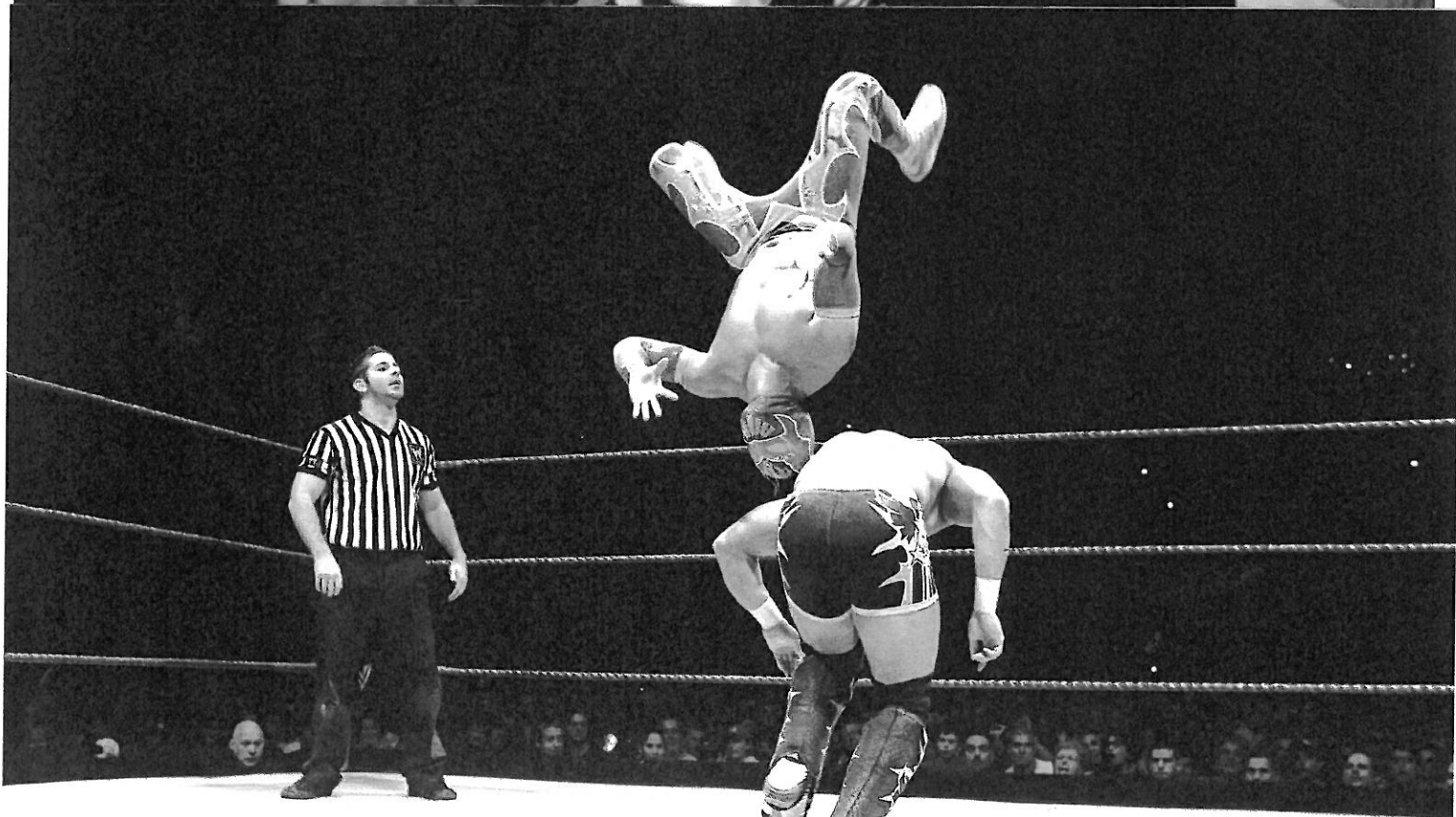
Un même couple peut passer successivement par plusieurs de ces destins, voire par tous. Une même personne peut, avec un partenaire à chaque fois différent, connaître un destin de couple différent ou répétitivement le même. Le fantasme d'une symétrie spéculaire par rapport à une peau commune peut en effet s'articuler de plusieurs façons avec cet autre fantasme d'une enveloppe psychique unique pour deux chairs. Ces deux fantasmes sont des héritiers des structures de contenant acquises par le tout-petit au cours de ses expériences avec l'environnement maternel. Là où ces structures manquent à se constituer, là où dans la vie elles viennent à faire défaut, l'appareil psychique se sent menacé par une gamme d'états qui va, selon les cas et les circonstances, du sentiment d'impotence devant l'existence à l'angoisse de l'abandon, voire à une terreur innommable.











HIER

Mardi 05 novembre 2013

Atelier de transmission

Aujourd'hui il n'y a pas d'atelier de transmission puisque *Tartuffe* laisse place au *Misanthrope*.

Répétition

Après avoir revu plus précisément l'acte IV et V, un filage permet de vérifier le travail exécuté lors de ces derniers jours.

Ce soir, seront conservés le jeu avec le rideau de scène (Alceste qui souhaite que le théâtre s'arrête et qui ne cesse de le fermer et Philinte qui au contraire passe son temps à l'ouvrir pour que le théâtre ait lieu) et le cercle des chaises blanches qui matérialise le petit théâtre que se joue cette société.

Représentation

36 personnes.

Cette première du *Misanthrope* est représentative du travail d'ensemble. Elle est un point de départ quant à la forme et met en exergue les endroits qu'il va falloir préciser.

Il faut maintenant chercher le souffle et l'énergie sur l'ensemble de la pièce. Comme le dirait Gwenaél Morin « les acteurs doivent se livrer d'avantage ».

Etrangement, la première du *Misanthrope* semble bien moins fragile et floue que la première de *Tartuffe*. Les acteurs assumaient sans être dans le commentaire, les zones de flou ou d'incertitude où se dessine la pièce à venir.

