

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

27 NOVEMBRE 2013

n° 62

L'ENNUI, C'EST





Ainsi donc la mélancolie : anatomie d'une chute

1. Il est plusieurs facteurs qui concourent à l'humeur sombre – et si connaître ne permet pas d'éviter, on aura au moins gagné le plaisir de la science des noirs chagrins à défaut d'obtenir l'assurance d'en être épargné. Donc si d'aventure vous vous découvrez en Ténébreux, en Veuf, Inconsolé, que votre tour est abolie, que votre seule étoile est morte et que vous n'avez pour toute constellation que l'astre noir de la mélancolie, sachez que plusieurs éléments sont à incriminer : les fluides d'abord et la bile noire en particulier qui est à coup sûr celle qui vous jettera le plus rapidement dans le pétrin – vous voilà muni d'un drôle de tempérament qui généralement vous condamnera à un physique longiligne, creusé de l'intérieur, sec, serré, tenu (vous qui rêviez de rondeurs délicates pour adoucir les jointures de l'existence, il faudra repasser) ; le vent ensuite ou plutôt le climat, aussi étrange que cela puisse paraître – on savait qu'il décornait les bœufs et qu'il pouvait rendre fou, mais on doit à Voltaire de nous avoir instruit de son influence sur le moral des troupes : imaginons donc Voltaire, débarquant à Londres quand souffle un doux vent de l'Est, joyeuse bise printanière qui régale la découverte de cette ville où il s'égayait de sourires, s'enchantait de l'amabilité, « les autochtones ne connaissent ni la mélancolie, ni sa triste compagne la misanthropie » s'est-il dit sans nul doute car c'était un homme perspicace ; imaginons ce même Voltaire, débarquant à nouveau dans ce même Londres, quelques mois plus tard, le corps fouetté par les assauts conjugués de violentes bourrasques venues de l'ouest, sa maigre capeline mouillée, hachée menue, ses cheveux fins plaqués contre son crâne découvrant avec stupéfaction dans cet environnement proprement hostile que l'amabilité n'est plus de saison et qu'elle a cédé la place à la colère, à l'esprit morne, à l'atonie et que les pendus se comptent à présent par grappe – nul besoin d'être Voltaire pour conclure qu'il y avait sans doute là un lien de cause à effet (n'importe quel montpelliérain un jour d'épisode cévenol, rincé jusqu'à l'os, ferait la même expérience et toucherait sans doute à la même conclusion), il faut être Voltaire en revanche pour en faire une lettre et emboîter ainsi le pas à Montesquieu : n'est pas des lumières qui veut ; l'âge, vous vous en doutiez, entre également dans les déterminismes et qui a conservé un souvenir suffisamment intact (et donc désagréable) de son enfance et de son adolescence sait bien qu'à vingt ans on ne saurait laisser « personne dire que c'est le plus bel âge de la vie » (P. Nizan) : la naissance au monde et à soi sont tâches ni modestes ni évidentes pour qui se retrouve à devoir composer avec du « Je » et du « Tu » sans mandat ni quinquennat ; le sexe ensuite, si vous êtes une femme, on incriminera en règle générale votre utérus, on vous parlera de « vapeurs » ou d' « hystérie » quand l'homme lui sera rangé du côté des misanthropes (ou s'il n'a pas de chance dans la case « hypocondrie ») : c'est bien connu à la femme revient la physique, à l'homme la métaphysique.

L'atrabilaire broie du noir,
La femme se délite en vapeurs,
L'anglais sue son spleen,
L'adolescent déprime.

Chacun est mis à l'épreuve des conditions de la mélancolie.

Arrivé au terme de ce premier point, il apparaît que si vous êtes doté d'un physique longiligne, que vous avez eu la piteuse idée de naître à Londres (ou à Montpellier en novembre ou dans toute autre ville lessivée par le vent d'Est puis rincée par le vent d'Ouest), que vous êtes équipé d'un utérus et que vous venez, qui plus est, de passer le cap de l'adolescence : méfiez-vous, vous pourriez bien être guetté-e par la mélancolie.

L'univers tombe sur lui-même, les galaxies, les planètes sont en chute permanente – seule l'expansion de l'univers les empêche de s'affaisser les unes sur les autres. Conjonction d'une chute et d'une expansion. Combat d'une dilatation et d'une contraction. L'orbite elle-même n'est qu'une chute libre qui n'en finirait pas. Comme d'un vide sans fond – qui nous verrait tomber.

2. En se tournant du côté de Lars von Trier et de sa dernière palme d'or, on se rappellera aussi qu'il peut entrer une dimension cosmologique dans ces affaires de coup de mou : la grande horlogerie céleste place, en effet, Saturne au titre de reine des mélancoliques. Saturne aussi compliquée pour les astrologues que le mélancolique l'est pour ses proches : funeste et désirable, sombre et noble, éloignée et sidérante. Saturne et son petit parcours de planète paresseuse qui – comme les mauvais sportifs – fait un tour de piste (suant, chuintant et poussivement gagnant mètre après mètre) quand les autres en font plusieurs dizaines, Saturne ankylosante, Saturne paralysante, Saturne qui plonge corps et esprit dans une indécorable torpeur. Il suffit de regarder la diaphane Kirsten Dunst disparaître au monde pendant la seconde partie de *Melancholia* pour se persuader qu'il fait plus doux être né sous une autre (bonne) étoile.

Entre 1589 et 1592, alors qu'il était professeur de mathématiques à l'université de Pise, Galilée démontra par des expériences répétées du haut du clocher que, contrairement à l'opinion d'Aristote – « une boule de fer de cent livres, tombant d'une hauteur de cent coudées, touche terre avant qu'une boule d'une livre ait parcouru une seule coudée » – les corps de même matière mais de poids différents tombaient à la même vitesse.

3. Alceste nous est présenté d'emblée sous les traits d'un mélancolique : il est atrabilaire – entendre donc qu'Hippocrate l'aurait tranquillement rangé dans la case des malades de la rate – ; il est amoureux – s'il est loin de l'engourdissement érotique d'un Dom Juan, son *eros* est vicié par la nature proprement pathologique de son attachement (il aime qui il devrait haïr). Mais, procédant en anatomiste de la mélancolie et cherchant donc les signes du mal, nous pouvons-nous interroger : sur quoi se fonde notre diagnostic clinique ?

Il me semble surtout que la lorgnette mélancolique permet de rendre compte de la configuration proprement pathologique que construit la pièce, configuration qui fait raison à l'extension proprement paranoïaque et excessive du jaloux : la pièce n'a de cesse d'approfondir des conditions de rencontre pour faire de Célimène le plus parfait « objet perdu ». Et c'est d'elle dont manque Alceste, elle qui fait défaut, elle qui le rend si

sombre, si irritable, si blessé : Célimène est ce quelque chose qui a été perdu, ce quelque chose a été perdu qui fait trou dans l'aujourd'hui, ce quelque chose qui s'est absenté dans l'apparence de la permanence. Rien n'est plus comme avant car tout est comme avant nous dit *Le Misanthrope* qui dessine ainsi une des plus justes dramaturgies de la perte sans objet. Perte sans rien qui ne soit perdu, perte qui tout à la fois anticipe et réalise la perte de l'objet aimé. Comme le mélancolique qui « ne parvient à s'approprier son objet que dans la mesure où [il] en affirme la perte » (Agamben), Alceste ne peut aimer Célimène qu'à condition de toujours tenir nouées ces deux positions contradictoires : « Tu es à moi » // « Tu m'échappes » ou dans une configuration plus spéculaire : « Je t'aime » // « Je te quitte ».

On voit là ce qui différencie Alceste, le mélancolique, de son contrepoint tout expérimental : le flegmatique Philinte. Celui là dira à Eliante : « Tu n'es pas à moi » // (donc) « Tu viens à moi ».

Célimène n'existe que relativement aux marquis et à Oronte. Il faut placer la carte des rivalités avant de pouvoir placer l'objet amoureux comme simultanément approprié et perdu.

Eliante n'existe qu'inappropriée (elle est toujours à l'autre) et pourtant épousée (c'est le mariage de notre duo qui sauve les apparences de la comédie).

En août 1971, l'astronaute David Scott – membre éminent de la mission Apollo 15 – prend dans sa main une plume et un marteau pour vérifier la proposition sur la chute des corps énoncée par Galilée quelques quatre cent ans auparavant.

Il reste quelque seconde face à la petite caméra qu'ils ont pris soin d'emporter sur la lune pour expliquer les enjeux de l'expérience.

Puis lâche les deux objets d'un même mouvement précis. La plume et le marteau touchent le sol au même moment.

4. Il en va donc du mélancolique et du flegmatique comme du marteau et de la plume : l'un semble plus pesant que l'autre, pourtant tous deux tombent à la même vitesse.

Barbara Métais-Chastanier

GIOVANNI AGAMBEN, STANZA

CHAPITRE IV

L'OBJET PERDU

En 1917 parut dans l'*Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (vol. IV) l'essai intitulé « Deuil et mélancolie », qui est l'un des rares textes où Freud tente thématiquement une interprétation psychanalytique de l'antique complexe humoral saturnien. Le temps qui sépare de la psychanalyse les derniers surges classiques de la médecine humorale coïncide avec la naissance et avec le développement de la science psychiatrique moderne, laquelle classe la mélancolie parmi les formes graves de maladie mentale ; aussi n'est-ce pas sans une certaine surprise que l'on retrouve dans l'analyse freudienne du mécanisme mélancolique, traduits naturellement dans le langage de la libido, deux éléments qui apparaissent traditionnellement dans les descriptions pathologiques de l'*acedia* comme dans la phénoménologie du tempérament atrabilaire, et dont la persistance dans le texte de Freud témoigne de l'extraordinaire immuabilité de la constellation mélancolique.

lique : le retrait de son objet et le repli sur soi de l'intention contemplative.

Selon Freud, en effet, la dynamique de la mélancolie emprunte ses caractères essentiels pour partie au deuil et pour partie à la régression narcissique. De même que, dans le deuil, la libido réagit à l'épreuve de la réalité qui met en évidence la disparition de la personne aimée en se fixant sur tout souvenir et sur tout objet qui se trouvaient en relation avec elle, de même la mélancolie est une réaction à la perte d'un objet d'amour, à laquelle cependant ne fait pas suite, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, un transfert de la libido sur un nouvel objet, mais son retrait dans le moi, narcissiquement identifié à l'objet perdu. Selon la formule lapidaire d'Abraham, dont l'étude sur la mélancolie, publiée cinq ans plus tôt, a servi de base à l'enquête de Freud : « après avoir été retiré de l'objet, l'investissement libidinal fait retour sur le moi, en même temps que l'objet s'incorpore au moi ».

Toutefois, par rapport au procès génétique du deuil, l'origine de la mélancolie soulève un problème particulièrement difficile. Freud ne cache pas son embarras devant l'irréfutable constatation que, si le deuil est consécutif à une perte réellement subie, dans la mélancolie non seulement il est difficile de préciser ce qui a été perdu, mais il n'est pas même certain que l'on puisse parler de perte. « Il faut admettre », écrit-il avec une certaine gêne, « qu'une perte est bien advenue, mais sans que l'on parvienne à savoir ce qui a été perdu » ; et, cherchant à atténuer cette contradiction d'une perte sans objet perdu, il parle un peu plus loin d'une « perte inconsciente » ou d'une « perte d'objet qui échappe à la conscience ». L'examen du mécanisme de la mélancolie, tel qu'il est décrit par Freud et Abraham, montre

de fait que le retrait de la libido est l'élément originel, au-delà duquel on ne peut remonter ; de sorte que, pour conserver l'analogie avec le deuil, il faudrait dire que la mélancolie offre le paradoxe d'une intention endeuillée qui précède et anticipe la perte de l'objet. La psychanalyse paraît rejoindre ici des conclusions fort semblables à celles qu'avait dégagées l'intuition psychologique des Pères de l'Eglise, dans la mesure où ils concevaient l'*acedia* comme un retrait devant un bien qui n'avait pas été perdu, et le désespoir — le plus terrible des enfants d'*acedia* — comme une anticipation de l'inaccomplissement et de la damnation. Et de même que le retrait de l'*acidiosus* n'est pas dû à une insuffisance, mais à une vive exacerbation du désir qui met son objet hors d'atteinte en une tentative désespérée pour se garantir de sa perte et pour se l'attacher au moins en son absence, de même on dirait que le repli de la libido mélancolique n'a d'autre but que de permettre une appropriation alors qu'en réalité aucune possession n'est possible. Dans cette perspective, la mélancolie serait moins une réaction de régression devant la perte de l'objet aimé qu'une aptitude fantasmatique à faire apparaître comme perdu un objet qui échappe à l'appropriation. Si la libido se comporte *comme si* une perte avait été subie, bien qu'en réalité *rien* n'ait été perdu, c'est parce qu'elle met ainsi en scène une simulation dans et par laquelle ce qui ne pouvait être perdu — puisque jamais possédé — apparaît comme perdu, et ce qui ne pouvait être possédé — puisque irréel peut-être — devient appropriable en tant qu'objet perdu. On peut dès lors comprendre dans son ambiguïté l'ambition spécifique du projet mélancolique, que l'analogie avec le mécanisme exemplaire du deuil avait en partie déformé et rendu méconnaissable, et que l'an-

tique théorie des humeurs avait bien raison d'identifier à la volonté de transformer en objet de désir sexuel ce qui n'aurait dû être qu'objet de contemplation. En recouvrant son objet des noires tentures du deuil, la mélancolie lui confère la fantasmagorique réalité de l'objet perdu ; mais dans la mesure où elle est le deuil d'un objet insaisissable, sa stratégie permet à l'irréel d'accéder à l'existence, délimitant une scène sur laquelle le moi peut entrer en rapport avec lui et tenter une appropriation qu'aucune possession ne pourrait égaler, qu'aucune perte ne pourrait compromettre.

S'il en est ainsi, si la mélancolie ne parvient à s'approprier son objet que dans la mesure où elle en affirme la perte, on comprend alors que Freud ait été frappé par l'ambivalence de la visée mélancolique au point d'en faire l'un de ses traits essentiels. Si la haine et l'amour se livrent une bataille acharnée autour de l'objet, « l'une pour détacher de lui la libido, l'autre pour maintenir les positions de la libido », ils coexistent dans la mélancolie et s'y mêlent en un de ces compromis que seules permettent les lois de l'inconscient et dont le repérage compte parmi les acquis les plus féconds que la psychanalyse ait légués à toute science de l'esprit.

De même que dans la *Verleugnung* fétichiste, ayant à choisir entre sa perception de la réalité, qui le contraint à renoncer à son fantasme, et son désir, qui le pousse à nier cette perception, l'enfant ne choisit ni l'un ni l'autre ou plutôt choisit les deux, niant l'évidence de sa perception tout en en reconnaissant la réalité au prix d'un symptômeervers, de même dans la mélancolie l'objet n'est ni approprié ni perdu mais approprié et perdu simultanément ¹. Et de même que le fétiche est tout à la fois le signe de quelque chose et de son absence,

cette contradiction lui conférant son statut fantomatique, de même l'objet visé par la mélancolie est en même temps réel et irréel, incorporé et perdu, affirmé et nié. On ne s'étonnera pas dès lors que Freud ait pu, à propos de la mélancolie, parler d'un « triomphe de l'objet sur le moi », en précisant que « l'objet a bien été supprimé, mais s'est avéré plus fort que le moi ». Curieux triomphe, qui consiste à passer par sa propre suppression ; c'est pourtant dans le geste même qui l'abolit que le mélancolique marque son extrême fidélité à l'objet.

~~Dans cette perspective, l'on comprend aussi le sens qu'il faut donner d'une part au rapport que Freud (à la suite d'Abraham) établit entre la mélancolie et le « stade oral ou cannibalique de l'évolution de la libido », au cours duquel le moi aspire à s'incorporer son objet en le dévorant, d'autre part à la singulière obstination avec laquelle la psychiatrie légale du XIX^e siècle classe comme mélancoliques les cas de cannibalisme qui remplissent d'horreur les chroniqueurs spécialisés de l'époque. L'ambiguïté de la relation mélancolique à l'objet était ainsi assimilée à la manducation cannibale, qui tout à la fois détruit et incorpore l'objet de la libido ; et derrière les « ogres mélancoliques » des archives criminelles du XIX^e siècle, voici que de nouveau se dresse l'ombre sinistre du dieu qui avale ses enfants. Si Cronos-Saturne est traditionnellement associé à la mélancolie, c'est aussi parce que l'incorporation fantasmatique de la libido mélancolique se trouve identifiée au repas anthropophage du monarque déchu de l'âge d'or ?~~

NOTES

1. Sur ce caractère du fétiche selon Freud, voir plus loin, p. 65.

2. Sur les liens entre cannibalisme et mélancolie, voir la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, VI, 1972, consacrée aux « Destins du cannibalisme ».

~~Une mélodie pauvre, pauvre comme il en faudrait
au mendiant pour exprimer sans mot dire sa misère
et toute la misère autour de lui et tout ce qui répond
misère à sa misère, sans l'écouter.
Comme un appel au suicide, comme un suicide
commencé, comme un retour toujours au seul
recours : le suicide, une mélodie
Une mélodie de rechutes, mélodie pour gagner du
temps, pour fasciner le serpent, tandis que le front
plissé cherche toujours, vainement, son Orient.
Une mélodie...~~

★

On le prend sur le fait, le changement ruisselant
des humeurs.

Tout à coup, la joie est là, révélée, avant qu'on
l'ait sentie. Il ne faut plus que la reconnaître. Mais
quelques minutes plus tard, sans se briser, elle ralen-
tit, s'immobilise en quelque embrouillamini, où elle
trouve une attache forte et dont elle ne peut se
défaire, rôdant autour sans profit. Cependant à l'em-
barras il y a une fin, la voilà repartie, insouciance,
joie. Mais, qu'est ceci? Tristesse? De qui? Pourquoi?
Sur quels sujets brusquement si nombreux, enfer-
mant l'horizon?

Lentement, une mélancolie, traversant une mélancolie,
rencontre plus loin une mélancolie qui se fonde
et se rallonge en une nouvelle mélancolie. Les chars
sont embourbés. Tout afflige. Tout « repousse ».
Mélancolie ne désemplit plus.

Plus souvent on est dans l'hésitation, hésitation
dont on aurait tort de vouloir sortir prématurément.
A elle de savoir. Le trouble trop grand, dessous,
qu'elle ne peut encore rendre, à elle de le fixer, à

82

la musique sous les doigts. Elle sera la première
informée.

Comme un enfant réveur, se fourrant les doigts
dans le nez, pensif d'un grand problème, mûr de cin-
quante autres, jette des pierres dans l'eau pour les
grands cercles ensuite qui vont s'étendre, s'étendre...
jouant, et mes doigts jouant avec mon ignorance,
ma grande, bonne, vraie compagne de toute ma vie,
mon ignorance, mon appui, mon intérieur, ou for-
mant sans insister une lente chaussée d'îles...
fatigué d'images, je joue pour faire de la fumée.

★

Contre les bruits, mon bruit. Ce bruit alors
repousse tous les autres, ceux du moment, ceux
d'avant, ceux de toute la journée, les ramassant par
un prodige inouï
en un néant parfait, un soulagement total.

À mesure que la nuit avance et que dans les sons
mon moi s'engage, sous le toit bienveillant de l'obs-
curité, les amis, le sentiment de la présence des amis
qu'on garde comme une protection après leur éloi-
gnement, le souvenir des rencontres, des incidents
qui ont compté dans la journée, qui un instant
avaient resurgi faiblement en écho, s'estompent, se
raréfient. Il n'en vient plus.

Je demeure seul, abandonné des miens, si peu
miens maintenant.

Personne, plus personne.

Mon navire brise-silence avance seul dans la nuit.

★

83

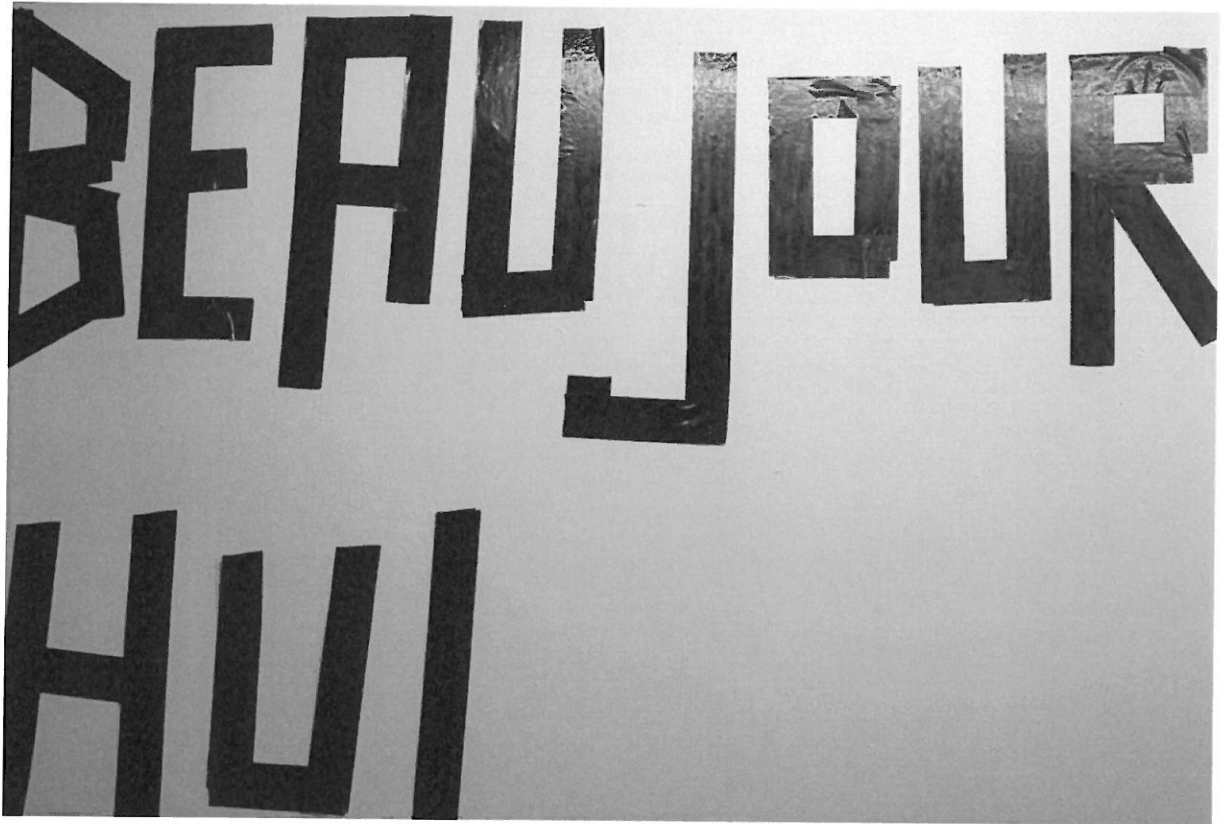
HENRI MICHAUX, EN COMPOSANT

L'ŒIL DU



FIN D'UN

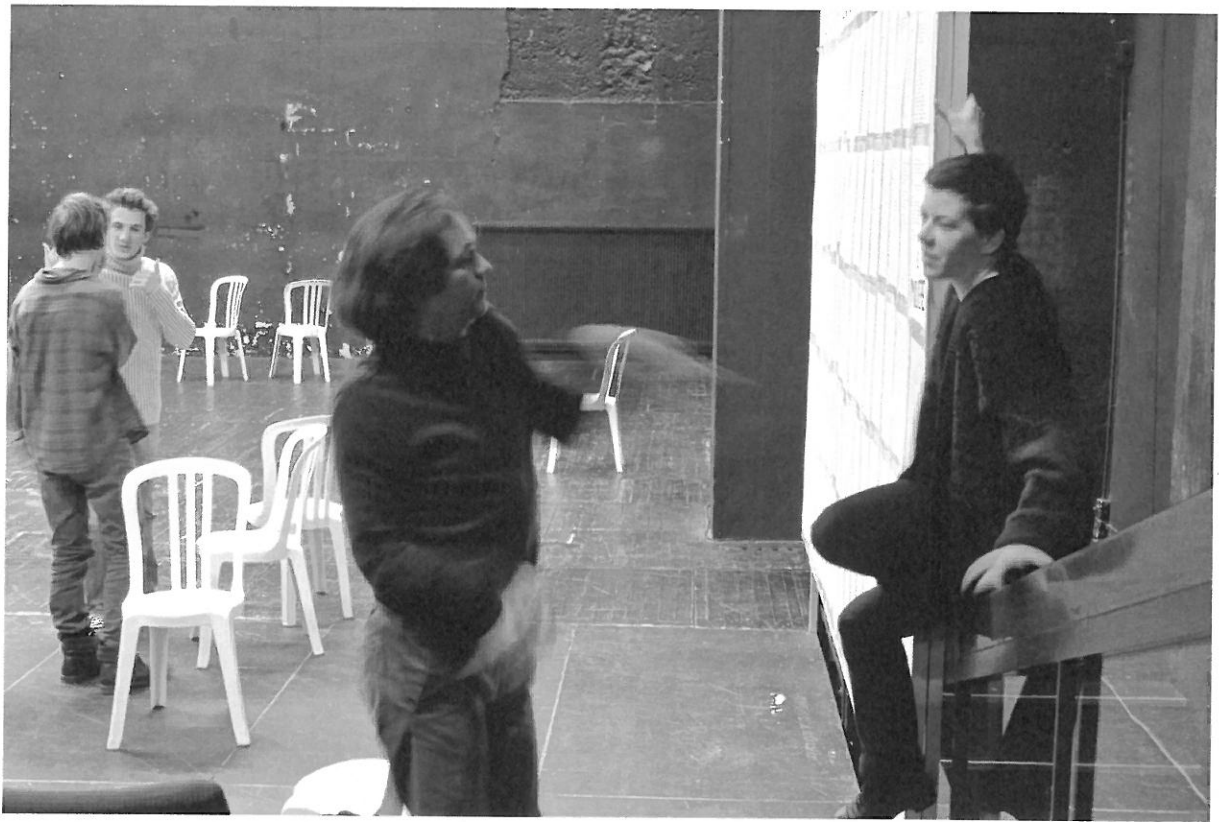
CYCLONE



CYCLE, 2

FLORA
SOUCHIER









ALCESTE TRIPOTÉ SA BLESSURE.

La loquèle

LOQUÈLE. Ce mot, emprunté à Ignace de Loyola, désigne le flux de paroles à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite : forme emphatique du « discourir » amoureux.

Chanson

1. « Trop penser me font amours. » Par moments, au gré d'une piqure infime, il se déclenche dans ma tête une fièvre de langage, un défilé de raisons, d'interprétations, d'allocutions. Je n'ai plus conscience que d'une machine qui s'entretient elle-même, d'une vieille dont un joueur anonyme tourne la manivelle en titubant, et qui ne se tait jamais. Dans la loquèle, rien ne vient empêcher le ressassement. Dès que, par hasard, je produis en moi une phrase « réussie » (dans laquelle je crois découvrir l'expression juste d'une vérité), cette phrase devient une formule que je répète à proportion de l'apaisement qu'elle me donne (trouver le bon mot est euphorique); je la remâche, je m'en nourris; pareil aux enfants ou aux déments atteints de mérycisme, je ravale sans cesse ma blessure et la régurgite. Je roule, je dévide, je trame le dossier amoureux et je recommence (tels sont les sens du verbe *μυρδόμεαι, meruomai* : rouler, dévider, tramer).

Schubert

Grec

CHANSON : du XV^e siècle.

SCHUBERT : « Pieds nus sur la glace, il titube et sa sébile reste vide. Personne ne l'écoute et nul ne le regarde et les chiens grondent autour du vieillard. Mais lui ne se soucie de rien : il va tournant sa manivelle, et sa vieille ne se tait jamais... » (« Der Leitermann », *Voyage d'hiver*, poèmes de Muller).

Bruno
Betelheim

Ou encore : souvent, l'enfant autistique regarde ses propres doigts en train de tripoter des objets (mais il ne regarde pas les objets eux-mêmes) : c'est le *twiddling*. Le *twiddling* n'est pas un jeu; c'est une manipulation rituelle, marquée par des traits stéréotypés et compulsifs. Ainsi de l'amoureux en proie à la loquèle : il tripote sa blessure.

2. Humboldt appelle la liberté du signe *volubilité*. Je suis (intérieurement) volubile, parce que je ne peux ancrer mon discours : les signes tournent « en roue libre ». Si je pouvais contraindre le signe, le soumettre à une sanction, je pourrais enfin trouver le repos. Que ne sait-on mettre les têtes dans du plâtre, comme les jambes! Mais je ne puis m'empêcher de penser, de parler; aucun metteur en scène n'est là pour interrompre le cinéma intérieur que je me tourne à moi-même et me dire : *Coupez!* La volubilité serait une sorte de malheur proprement humain : je suis fou de langage : personne ne m'écoute, personne ne me regarde, mais (tel le vieillex de Schubert) je continue à parler, à tourner ma vielle.

3. Je prends un rôle : je suis *celui qui va pleurer*; et ce rôle, je le joue devant moi, et *il me fait pleurer* : je suis à moi-même mon propre théâtre. Et de me voir ainsi pleurer, je pleure de plus belle; et si les pleurs décroissent, je me redis bien vite le mot cinglant qui va les relancer. J'ai en moi deux interlocuteurs, affairés à *monter le ton*, de réplique en réplique, comme dans

BETTELHEIM, *la Forteresse vide*, 99, note.

les anciennes stichomythies : il y a une jouissance de la parole dédoublée, redoublée, menée jusqu'au charivari final (scène de clowns).

(I. Werther fait une tirade contre la mauvaise humeur : « Les larmes lui viennent aux yeux. » II. Il raconte devant Charlotte une scène d'adieu funèbre; le récit qu'il fait l'accable de sa violence et il porte son mouchoir à ses yeux. III. Werther écrit à Charlotte et lui représente l'image de sa tombe future : « Et voici que je pleure comme un enfant, à me retracer cela si vivement. » IV. « A vingt ans, dit Mme Desbordes-Valmore, des peines profondes me forcèrent de renoncer au chant, parce que ma voix me faisait pleurer. »)

Werther

Hugo

WERTHER, 35, 36, 125.
HUGO, *Pierres*, 150.





Tribune n°10

(extraits)

Jean-Loup Rivière, *Quelque chose sur la langue.*

J'essayerai de résoudre la question du choix de cette pièce en donnant trois pistes, non pas sur *Le Misanthrope*, mais sur la raison pour laquelle j'aime beaucoup cette pièce : c'est même un grand amour.

***Le Misanthrope* : la pièce d'une grande variation d'interprétations**

Les raisons qui peuvent faire que l'on s'attache très passionnément à cette pièce sont dues au fait qu'elle est sujette à d'infinies variations. Ce n'est pas une idée originale pour nous qui vivons dans l'âge de la mise en scène moderne qui a développé, promu, expérimenté, de toutes les manières possible, l'idée que toute pièce a une possibilité, sinon infinie, du moins très grande d'interprétations. Ce n'est pas sûr ! Notre expérience de spectateur nous montre, devant certains spectacles, qu'en réalité tout n'est pas possible. La caractéristique du *Misanthrope* est d'être, dans la littérature dramatique de tous les temps, l'une des plus ouvertes.

Si vous lisez *Le Misanthrope*, cela apparaît tout de suite : le lecteur est mis dans un état de grande incertitude parce qu'à lire le dialogue de deux personnages qui se contredisent, nous pouvons accorder du crédit à l'un comme à l'autre (des raisons contradictoires deviennent, pour le lecteur, admissibles). C'est pourquoi c'est une pièce qui suscite de façon absolument incessante un jugement, des évaluations et avec laquelle nous dialoguons spontanément et constamment. On ne se contente pas de la regarder, de la voir, de la considérer, mais très vite une échange se produit avec cette pièce. Cette grande ouverture dans l'interprétation est d'ailleurs, si l'on regarde les documents que l'histoire nous a légués, attestée par des variations d'interprétation très différentes des personnages : de la fin du XVIIème où Baron (acteur de Molière) jouait Alceste avec naturel et simplicité, à Molé au XVIIIème qui a happé les spectateurs par son emportement et un grand paroxysme de fureur, en passant par Worms au XIXème qui jouait une douleur inexprimable, jusqu'à Jean-Louis Barrault où pour la première fois les spectateurs voyaient un Alceste très jeune et nerveux, on voit qu'il y a d'infinies possibilités d'interprétation.

En y réfléchissant, je ne trouve pas d'autres exemples dans la littérature dramatique où l'on puisse admettre des visions, des interprétations, des lectures aussi différentes d'un personnage. Il y a le trait particulier du génie de Molière d'avoir rendu cela possible. Il y a une sorte de légitimité à des interprétations qui sont entre elles absolument antagonistes : vous pouvez très bien faire un Alceste grotesque ne débitant que des horreurs prêtant à rire, ou au contraire un Alceste philosophe, pris dans les souffrances que le monde lui inflige. Ces deux variations antagonistes peuvent être toutes deux fondées.

La variation la plus décisive, je la verrais dans la fin de la pièce où Alceste, après avoir dit être résolu à quitter le monde pour son désert, resterait assis sur scène. En effet, le misanthrope a décidé de partir dès le début de la pièce et pourtant au bout de deux heures il n'est toujours pas parti. Donc nous pourrions bien imaginer que, même à la fin de la pièce, il ne part pas et que sa position quasi philosophique serait de dire : « Je m'en vais » sans jamais partir. (Ce qui pourrait lui offrir une jolie épitaphe où serait inscrit : *Il est parti.*) Je n'ai pas encore vu de mise en scène qui proposait cette fin, mais nous pourrions tout à fait l'imaginer, et cette boutade quant à l'épitaphe nous montre également que le tombeau est le seul lieu où l'on reste, où l'on repose. La force théâtrale se trouve extraordinairement puissante au sein de ce lieu où se déroule *Le Misanthrope* : lieu de passage qui pourrait être un vestibule, un palier,

une entrée (la preuve est qu'il n'y a même pas de sièges et que si on en veut il faut aller en chercher). Ce n'est pas un lieu où l'on s'installe, où l'on demeure, mais un lieu où l'on passe. Il y a pas mal de pièces de théâtre qui présentent ce type de lieu : on entre dans une cavité mais pour se retrouver devant un seuil. Il y a là quelque chose d'intéressant, comme si la scène devait contredire l'aspect d'abri, de tanière utérine, que le théâtre représente dans son architecture. Symboliquement alors, le théâtre nous dirait : « Vous êtes dans un lieu de passage, vous n'y demeurerez pas et vous n'y êtes que pour un temps donné ».

Deux points fixes au sein de la pièce

Je dis qu'il y a cet éventail de variations possibles, mais à mon sens, il y a deux points fixes dans la pièce. Il s'agit de l'amour entre Alceste et Célimène, c'est-à-dire que si l'on ne présuppose pas qu'il existe un amour réciproque entre eux alors plus rien ne fonctionne. Oui on pourrait dire : « Quel amour est-ce là ? » mais de tout amour nous pouvons dire : « Qu'est-ce que CELA ? ».

L'autre point fixe serait la figure des petits marquis qu'on ne peut lire que comme des figures caricaturales très chargées. Tous les personnages peuvent être ridicules et à la fois sérieux (y compris Oronte et l'on peut voir son sonnet comme une bonne production d'amateur), mais les marquis sont incontestablement ridicules.

S'il y a autant de variables d'interprétation cela veut dire qu'il faut faire des choix qui détermineront comment nous pouvons entendre la pièce. Beaucoup d'entre vous on fait l'expérience du théâtre en tant que spectateur et nous voyons bien qu'à la place des spectateurs il y a une sorte de disposition corporelle d'accueil qui varie en fonction des genres de spectacle auxquels nous allons assister. La mise en scène va entreprendre un processus de « licitation » qui permet d'ouvrir les capacités réceptives du spectateur. Par exemple, une pièce comique ne fait pas rire si la pièce et la mise en scène ne nous disent pas : « tu peux rire ». J'en ai fait l'expérience en allant un jour, par curiosité, assister à une pièce de Boulevard : le code du rire ayant été affiché très clairement et étant une condition de telles pièces, je me suis bien vite retrouvé au milieu d'une foule hilare qui riait à tout propos, et dont je ne comprenais pas toujours les motifs. J'ai compris après coup qu'on leur avait dit : « Ici, tu peux rire », et donc ils avaient ri.

***Le Misanthrope* : trois possibilités de réceptions, différentes relations du spectateur à la pièce**

- **C'est une pièce morale** : quelle morale ?

La première interprétation nous dira que la morale de la pièce repose sur l'immoralité. C'est ce que nous dit Rousseau qui détestait absolument cette pièce car, pour lui, il n'était pas permis de rendre ridicule un homme dont la passion et la sincérité cherchait à éclater dans un monde de faux-semblant.

La deuxième morale est celle conforme à la morale bourgeoise où l'on insistera sur l'extravagance d'Alceste pour suggérer que la position de Philinte est la plus raisonnable et vivable.

Puis, existe la lecture plus courante chez les interprètes catholiques veut que la pièce soit un exemple de la philosophie du juste milieu (avec l'extrême de la fureur représentée par Alceste et l'extrême de la modération représentée par Philinte).

Et enfin, la morale héroïque présente Alceste comme celui qui serait le défenseur incorruptible de la sincérité et par conséquent des vertus les plus hautes. Il s'agirait là, d'un Alceste presque kantien qui suivrait l'impératif catégorique qui dicte de ne pas mentir à l'humanité.

- C'est une pièce clinique

Il s'agirait de voir la pièce comme une présentation d'un tableau psycho-pathologique qui dévoilerait des cas un peu particuliers de ce qui peut arriver à un homme pourvu de fonctionnements psychiques particuliers dans des situations particulières. Molière serait une sorte de précurseur de Tchekhov dans *Ivanov*. Ce que dit la pièce est que l'auteur est aussi étonné par la figure qu'il met sur le plateau que le spectateur qui vient voir agir ce mélancolique profond. Il n'y a pas de perspective morale mais une proposition d'observation collective d'un cas (c'est pourquoi il s'agit d'une position clinique).

- C'est une pièce philosophique

Au fond, la version morale est celle qui poserait la question de savoir comment se conduire en société et qui suggérerait des solutions. Nous pourrions nous résoudre à cela. Il est vrai que nous avons tous connus cette situation délicate de devoir dire à un ami la vérité sur ce que nous pensions.

La question n'est plus tellement de se dire « comment doit-on se conduire en société » mais plutôt « comment se conduire quand on est un être parlant ? ».

Dès le début de la pièce, Molière nous fait entrer dans cette question : « Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ? ». Très peu de pièces ont cette capacité à « faire » plus qu'à dire en si peu de syllabes. L'autre exemple, ce serait le « Qui va là ? » d'*Hamlet*. Cette première réplique, c'est une cheville astucieuse qui nous conduit directement à la question de la sincérité. Comment fait-on pour se débrouiller avec la langue ? En prenant en compte que nous sommes des êtres embarqués dans la langue. *Le Misanthrope* nous pose cette question : qu'est-ce que c'est d'être des êtres parlants embarqués dans la langue ?

Je dirais que, ce n'est peut-être pas la moindre des raisons du lien profond que je signalais initialement entre Alceste et Célimène, mais que ces deux protagonistes ont une vivacité, une douleur, une inquiétude ou un plaisir à être voués à la langue. Si nous sommes voués à la langue cela veut dire aussi qu'il n'y a pas d'autres moyens pour dire le vrai que de le dire, et nous savons très bien qu'en le disant il n'y a dans le dire véridique rien qui ne garantisse la véracité. La langue sert à dire le vrai mais rien en elle ne peut garantir que c'est le vrai qui est prononcé. C'est pourquoi nous avons dû inventer des artifices afin qu'il y ait des garanties extérieures à la langue, comme par exemple le nez de Pinocchio. Mais il n'y a pas de nez de Pinocchio dans la langue. C'est sur quoi se fonde l'accord profond entre Alceste et Célimène : non seulement rien ne garantit la véracité dans la langue et qu'il s'agit exactement du même instrument qui sert à mentir. Ils ont cette conviction commune, cette détresse commune peut-être, mais ce qui les différencie est qu'ils en tirent des conséquences absolument différentes et opposées. Ces deux conséquences sont toutes deux mauvaises. Celle d'Alceste est trop radicale : si la langue sert à dire le vrai et simultanément le faux, que rien ne peut garantir le moment où elle est véridique du moment où elle est fautive, alors il suffit de se taire : « Point de langage » nous dit-il et donc « point de société ». La version de Célimène est plus astucieuse, ce n'est pas une solution centrée à la Philinte, elle nous propose de jouer avec le langage. Ce n'est pas « point de langage » mais « puisque c'est ainsi jouons avec la langue ». Le problème, c'est qu'elle ne joue pas toujours bien puisqu'elle se fait prendre au piège par les lettres. Sa solution n'est donc pas meilleure que celle d'Alceste.

Cette solution-là, Molière la suggère immédiatement dans cette pièce, qui est au fond, le théâtre de presque toutes les modalités d'épiphanies linguistique (soliloques, conversations, correspondances...). Le théâtre, si l'on assimile la scène des portraits à une scène de théâtre, insiste bien sur le jeu (si la langue est telle qu'elle est et que l'on voit qu'elle est alors jouée) et c'est cela que nous dit Célimène en prenant du plaisir à mener la scène des portraits.

Et c'est en ne nous donnant aucune solution que Molière écrit véritablement une comédie.

Retranscription Sara Ferroud

HIER

Mardi 26 novembre 2013

Atelier de transmission

2 comédiens (Maxime et Julien)

4 participantes (Siegfried, Aude, Charlotte, Marie)

Un échauffement corporel, où nous retrouvons le fameux « itchapo », prépare les participantes à s'exercer sur la scène des marquis (acte III, scène 1). Plusieurs hypothèses questionnent le rapport existant entre les deux marquis et sur le pouvoir qu'exerce l'un sur l'autre.

Les marquis sont distribués, tantôt en considérant que tous les deux sont burlesques, tantôt que l'un a un jeu très burlesque et l'autre beaucoup plus sobre.

Les nombreuses variations esquissées lors de cet atelier qui se déroule dans une ambiance joviale permettent de s'enrichir d'interprétations et de montrer à quel point elles sont inépuisables.

Répétition

Suite à une discussion faite à la sortie de la représentation de samedi, Gwenaël Morin propose de ne pas rompre avec le processus de travail qui veut que l'après-midi soit consacrée aux répétitions de la pièce à venir. Ainsi, *L'école des femmes* fait l'objet d'un nouveau travail. Cela permet de laisser respirer *Le Misanthrope* et de rester dans une démarche impliquant une construction permanente : le meilleur moyen de clore le cycle Molière, c'est encore de le continuer.

L'acte I de *L'école des femmes* est donc redécouvert et relu cette après-midi.

Représentation

202 personnes

On sent que c'est la dernière semaine où se joue *Le Misanthrope*. Beaucoup de lycéens sont présents, beaucoup de personnes reviennent, beaucoup se précipitent avant qu'il ne soit trop tard pour découvrir *Le Misanthrope*.

La représentation se déroule avec fluidité et maîtrise mais certains détails demandent à être revus. C'est cela qui rend la démarche intéressante : c'est que l'on peut sentir encore et toujours que demain, que l'on y assiste ou pas, la représentation sera différente.

Sara Ferroud

