

LE MALADE IMAGINAIRE OU LE SILENCE DE MOLIÈRE

TEXTES & ENTRETIENS

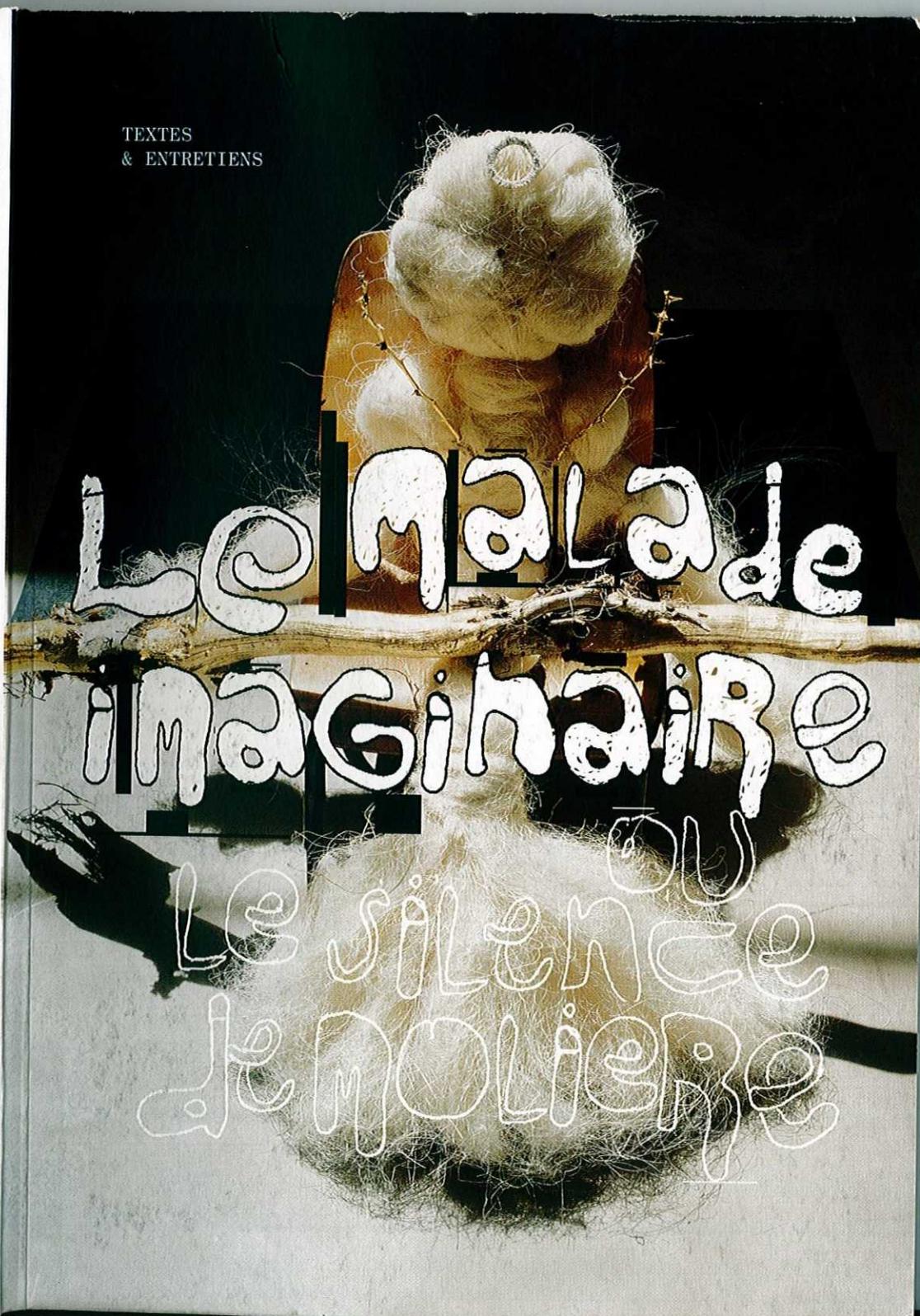
Textes de BERNARD BING, RENÉ DE CECCATTY, PATRICK DANDREY,
ALAIN NEDDAM, FRANÇOIS REGNAULT, DIANE WATTEAU.
Entretiens avec JACQUES BONNAFFÉ, CLAUDE DUNETON,
ARTHUR NAUZYCIEL, JEANNE VITEZ.

Nous avons rêvé de réunir dans un livre, autour du MALADE,
une famille imaginaire, composée d'artistes, d'écrivains
et d'universitaires, dont le travail et parfois l'histoire
intime croisent les questions que pose en art la mort
d'un maître. Les courts essais, textes et entretiens
qui composent ce livre traitent chacun à leur manière
de la transmission artistique, de la maladie au théâtre
ou de la maladie du théâtre, et des représentations et
mises en scène de la mort. Une façon pour nous de rendre
publiques des rencontres privées et d'offrir au spectateur
le moyen d'accompagner et de prolonger, à son rythme
et volume en main, l'instant de la représentation.

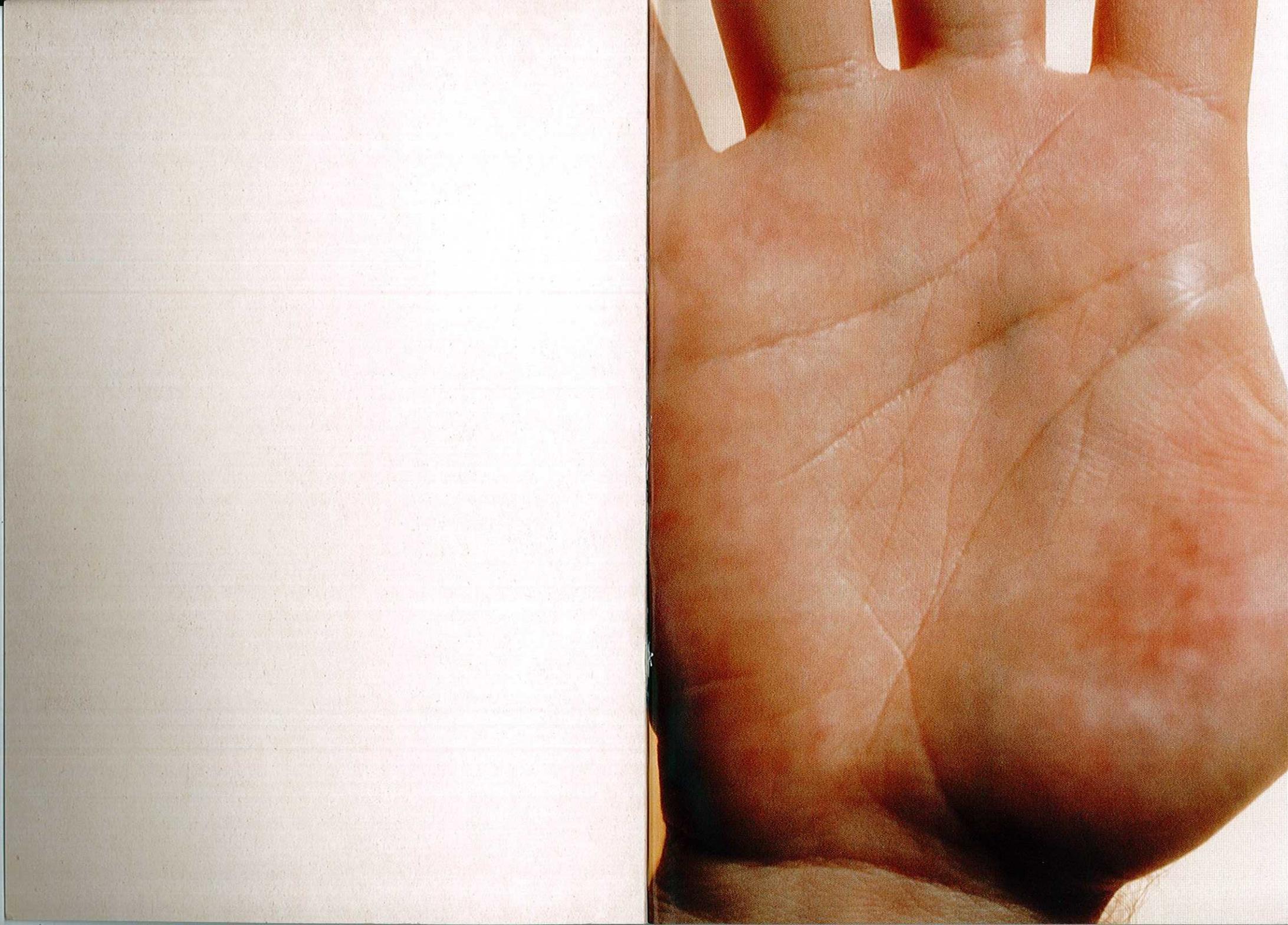
théâtre
CDDB
LORIENT

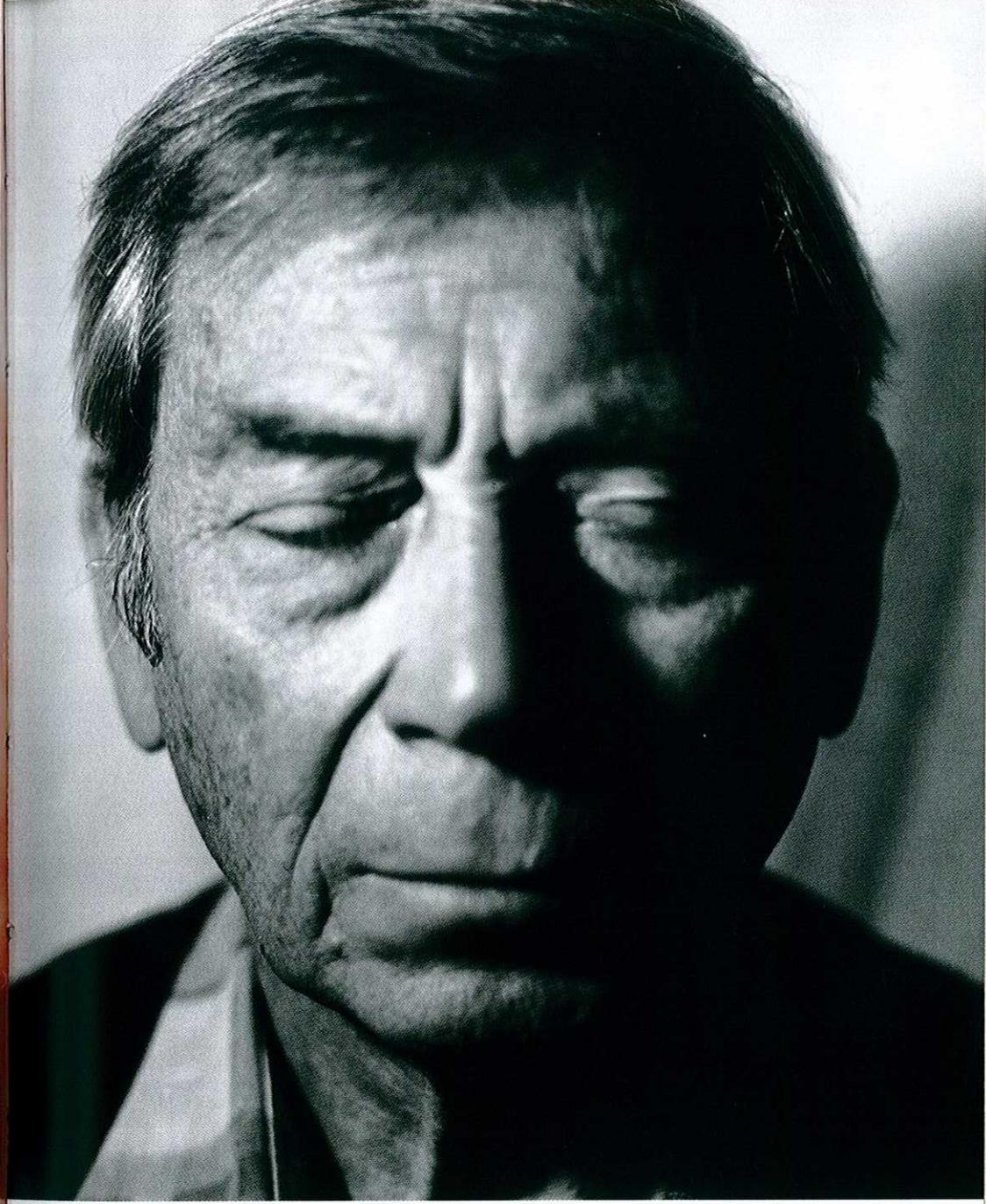
LE MALADE IMAGINAIRE OU LE SILENCE DE MOLIÈRE
CDDB THÉÂTRE DE LORIENT

TEXTES
& ENTRETIENS

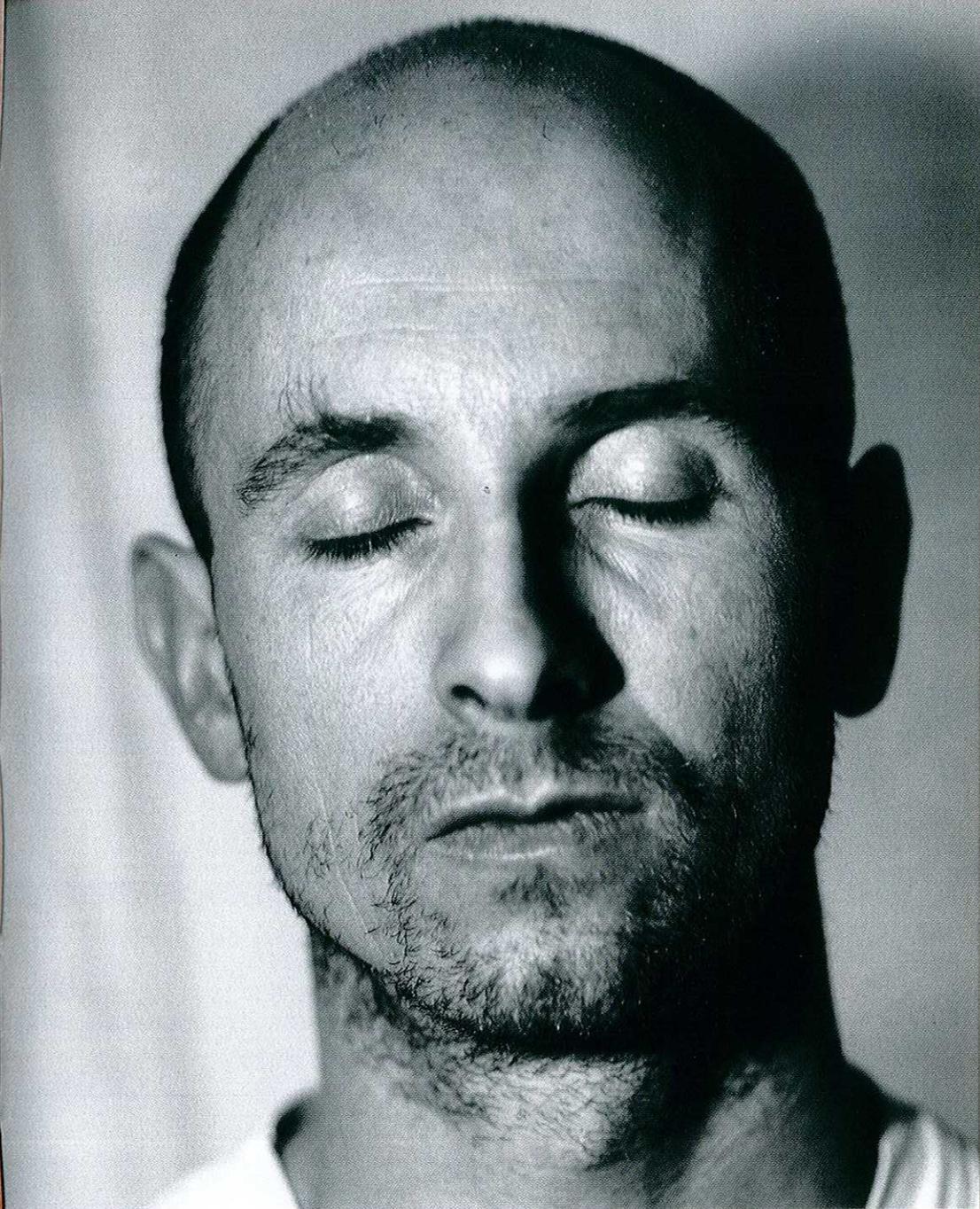


Le Malade
imaginaire
ou
le silence
de Molière











**LE MALADE
IMAGINAIRE
OU
LE SILENCE
DE MOLIÈRE**

**TEXTES &
ENTRETIENS**

**AH ! MON DIEU !
ILS ME LAISSERONT
ICI MOURIR**

**ENTRETIEN AVEC
ARTHUR NAUZYCIEL**

Travail photographique : Alain Fonteray
Coordination éditoriale : Célia Houdart, avec l'aide
de Bérangère Jannelle
Photo de couverture et conception graphique : M/M (Paris)
Mise en pages, relecture : Dominique Leconte (Éditions du
Scorff)
Impression : IBB (Hennebont)
© CDDB-Théâtre de Lorient

ARTHUR NAUZYCIEL est comédien et metteur en scène.

– VOUS ÊTES ACTEUR DEPUIS DIX ANS ET “LE MALADE IMAGINAIRE” EST VOTRE PREMIÈRE MISE EN SCÈNE. COMMENT EST NÉ CE PROJET ?

Il s'agit d'une rencontre avec un texte qui révélait en moi quelque chose de l'ordre de l'intime. Ce n'est pas anodin de choisir pour une première mise en scène un texte testamentaire. Je trouve dans LE MALADE IMAGINAIRE des échos et des réponses à des questions qu'un acteur se pose, quant à sa relation aux maîtres, quant à la nécessité de faire du théâtre aujourd'hui, et comment. Je n'ai pas décidé d'être metteur en scène. C'est la matière même de la vie, des rencontres, des histoires d'amour et des histoires de deuil, des histoires de théâtre, qui fait qu'un jour on découvre un texte qui, avec le temps, devient spectacle.

Tout a commencé il y a deux ans, à l'occasion d'un travail mené à l'école Claude Mathieu, où j'avais été chargé d'animer un atelier sur Molière. Le thème retenu était celui de “l'enfer familial”. Je me suis aperçu que chez des gens très jeunes, qui pour certains n'avaient même jamais vu jouer une pièce de Molière, un certain style et une certaine tradition étaient encore très présents. Toutes les filles, par exemple, jouaient Dorine les mains sur les hanches. J'ai essayé de comprendre d'où cela venait, comment la convention était devenue style. Nous avons repris le travail de lecture. En essayant d'oublier l'interprétation générée par une idée du personnage, une idée du style, une idée du genre. Afin de lire, dire et jouer ce qui est vraiment écrit, afin de le rendre effectif. Ce travail m'a permis de réentendre tout particulièrement la scène de l'acte II entre Louison et Argan. Cette scène, qui n'a pas de nécessité apparente au sein de l'intrigue, est mystérieuse, détentricrice d'un secret. Comme j'étais curieux d'approcher ce secret, je me suis mis à lire des biographies de Molière. J'ai relu le texte de Giovanni Macchia, LE SILENCE DE MOLIÈRE. Il s'agit d'une conversation imaginaire avec Esprit-Madeleine Poquelin, la seule enfant Poquelin qui ait survécu. Où elle dit que Molière a écrit pour elle la scène de Louison et qu'elle a refusé de la jouer. La dernière réplique d'Argan – « Ah! il n'y a plus d'enfants... En vérité je n'en puis plus » – prend alors un sens très fort : il n'y aura

pas de transmission, ni familiale ni artistique, puisque les enfants sont tous morts et que la seule survivante renonce définitivement au théâtre.

Éric Vigner, au vu de ce travail, m'a proposé une "Carte blanche" avec des amateurs et des professionnels au CDDB de Lorient où je suis artiste associé depuis trois ans. Je n'envisageais toujours pas de faire une mise en scène. Il s'agissait simplement de prolonger un travail de recherche et de formation, d'explorer avec eux de nouvelles possibilités d'aborder Molière. Je crois que chaque époque, chaque régime s'est inventé, approprié un certain Molière. Grâce à cette recherche, le mythe élaboré par des périodes successives pouvait peut-être être remis en question.

Cette "Carte blanche" m'a également permis d'observer ce que produisait la présence du SILENCE DE MOLIÈRE au cœur du MALADE IMAGINAIRE. Dans mon projet, l'actrice qui jouait Esprit-Madeleine jouait également Louison, et jouait donc à son père cette scène qu'elle n'avait jamais pu jouer de leur vivant. J'ai constaté que toutes les scènes qui suivaient commençaient par une demande de pardon. Que signifiaient tous ces pardons ? J'ai alors pris au sérieux le fait que Molière, à la création du MALADE IMAGINAIRE, se savait en péril de mort. Il m'est apparu qu'en écrivant cette dernière pièce, Molière tente de se réconcilier avec lui-même et avec les autres. Qu'il accepte le fait d'être mortel, que rien ne lui succédera, qu'il n'a plus qu'à se succéder à lui-même, mourir en scène et ainsi devenir mythe et gagner l'éternité.

LE MALADE IMAGINAIRE peut alors se lire comme l'histoire d'un artiste qui meurt, comme un véritable testament, une confession sous couvert de l'illusion.

J'ai présenté ce travail au CDDB. J'ai été moi-même très ému, en tant que spectateur. J'ai compris à quel point ce propos croisait mon histoire, celle de mes amis acteurs qui étaient morts.

– COMMENT JUSTIFIEZ-VOUS VOTRE TRAVAIL D'ADAPTATION ET LA PRÉSENCE DU "SILENCE DE MOLIÈRE" AU CŒUR DU "MALADE IMAGINAIRE" ?

Le texte de Molière est une histoire de réconciliation. Il est intéressant de penser que la réconciliation d'un père

et d'une fille passe par la confrontation de deux écritures, l'une classique, l'autre contemporaine. D'autre part, au cours de ce premier travail de "Carte blanche", LE SILENCE DE MOLIÈRE m'a permis de réenvisager l'acte III du MALADE et de réentendre la fable. Il m'a semblé que la fin du texte éclairait, après coup, le début. Pour être au plus près de l'histoire qu'on racontait, une adaptation s'imposait.

J'ai supprimé tout ce qui pouvait être redondant par rapport au projet et à la forme que nous allions retenir. Les intermèdes devenaient inutiles puisque, de fait, nous traitions l'ensemble de la pièce comme un vaste divertissement.

Par ailleurs, le fait de débouler Argan entre Argan-Béralde sur la scène et Argan-Molière dans la salle m'a permis de montrer Molière dans sa résolution de mourir en scène. Le texte s'écrit alors comme une boucle : dans les deux premiers actes, c'est Béralde l'acteur qui joue Argan pour son frère. A l'extrême fin, quand Molière va s'habiller en Argan pour mourir en scène, il redevient vraiment le personnage d'Argan, le "premier personnage". Dans ces conditions, Molière comprend que seule son œuvre est en mesure de lui survivre. Cette œuvre, il la confie à des acteurs qui ont pour charge de représenter Argan-Molière mourant. Qui l'aident à se dépouiller, à se dévoiler et à accepter l'idée de sa propre mort. En cela, le théâtre est imaginé comme un art consolateur.

– COMMENT AVEZ-VOUS PRIS EN COMPTE LA NOTION DE TROUPE DE THÉÂTRE ?

Molière savait qui allait jouer à ses côtés les rôles qu'il écrivait, et devant qui la pièce serait jouée. A l'occasion du MALADE, une dernière fois les acteurs travaillent avec celui qui fut le maître, le metteur en scène, l'ami, le père, l'époux, l'amant. Une dernière fois, ils jouent avec lui, pour lui. Le texte était pris en charge par des gens qui connaissaient Molière et se connaissaient intimement, sur le plateau et dans la vie. C'est une histoire de troupe. Une histoire de personnes travaillant ensemble, faisant don de leur travail à l'autre, à Molière qu'ils amènent par le théâtre à une expérience de vérité. Ensemble, ils inventent un avenir.

Une illusion capable de consoler Molière au point de lui faire accepter l'idée de les rejoindre sur le plateau pour mourir.

Quand on veut bien entendre tout cela, la fable prend alors une nécessité et une urgence qui nous éloignent forcément des conventions. A l'époque, il devait y avoir chez les acteurs un fort sentiment d'abandon. Abandon du père, du maître, de l'amant qui allait disparaître. Dans ces conditions, se posait évidemment la question du sens de l'existence, la question du sens de la vie d'un artiste. C'est précisément l'interrogation de Béline : « A quoi servait-il sur cette terre ? » Cette réplique est toujours entendue dans un sens péjoratif. Il se peut que ce soit une "vanité des vanités", une réflexion de pure métaphysique.

Cette pièce nous parle aujourd'hui de l'abandon des pères et de la transmission. J'ai été formé par Antoine Vitez, dont on a souvent dit qu'il avait su créer une famille d'acteurs sur plusieurs générations. Je revendique cet héritage. Je ne suis pas issu d'une génération spontanée d'artistes. Je sais d'où je viens, je m'inscris dans une histoire du théâtre. Il faut accepter, je crois, la mort des pères et, puisqu'ils sont morts, se réunir. J'ai tenu à rassembler des acteurs avec qui je partageais une histoire ou qui partageaient une histoire entre eux. Et puisque c'est une histoire intime, une histoire de famille, l'envie m'est venue de faire jouer mon propre père. Et j'ai envie de travailler avec des gens de ma génération pour voir ce que l'on peut proposer, à partir de cet héritage-là.

— COMMENT S'EST IMPOSÉ LE CHOIX DE LA SCÉNOGRAPHIE ET DES COSTUMES ?

Claude Chestier et Pascale Robin, qui sont chargés de la scénographie et des costumes, travaillent à partir d'une matière. Il s'agissait pour nous de trouver la matière du spectacle. Le lin s'est imposé assez rapidement. D'une part parce que c'était la matière de l'époque, mais aussi pour tout ce que cela évoque : le linge de maison, le linceul. Tout ce qui a trait à la mort et à la domesticité. La maison est à la fois le lieu de la famille, de l'intime, et le lieu du théâtre. LE MALADE

IMAGINAIRE est par ailleurs une pièce sur le vrai et le faux, le réel et l'illusion, sur ce paradoxe-là : ne serait-ce pas quand on fait le plus de théâtre, autrement dit quand on ment le plus, qu'on dit la vérité ?

La scénographie est faite de lais de gaze de lin, qui sont d'abord superposés, opaques, et progressivement translucides. A l'image du parcours d'Argan-Molière, qui est une expérience philosophique de quête de la vérité, une expérience de dévoilement. Les degrés de transparence signifient cette progression vers l'épure et la clarté. Les costumes sont des costumes assez archétypaux du théâtre du XVII^e siècle, anatomiques, proches du corps. Mais ce sont des costumes de ville, des costumes d'acteurs et non de personnages. Eux aussi, au cours de la pièce, sont soumis à ce principe de dépouillement. Ils s'allègent, se simplifient. Ils accèdent finalement à des formes pures.

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉLIA HOUDART ET BÉRANGÈRE JANNELLE

**ENFANCE
LE "PATRON"**

BERNARD BING

BERNARD BING est le "fils naturel" de Jacques Copeau.
Écrivain, il a publié en 1997 un récit autobiographique,
EN PURE PERTE.

ENFANCE

« Il y en a un ! », s'écrie ma sœur. « Elle et Lui, pour sûr, ils auront fabriqué l'oiseau rare », ironise grand-mère. « C'est tout de même un petit homme », dit maman, comme s'il s'agissait d'une existence douteuse.

J'avais deux ans quand cet homme est venu. Il est là. « C'est PATRON », dit maman. Elle raconte tout dans un petit cahier : « Il l'aime. Ils s'aiment. Les premiers jours, il n'a pas pu se mettre tout de suite au travail, absorbé par le petit. Tout de suite, nous avons convenu qu'il ne fallait pas permettre de gâcher quoi que ce soit en lui, pas la moindre faiblesse... "Il me fait l'effet d'être un enfant de de l'âge d'or", dit-il, et : "Un jour, on le lâchera sur la scène". »

Mais Patron est reparti dans le train. Maman raconte : « On a entendu le train : "Valà Patron !" Il vous croyait tout près, vous attendait, vous voulait... Nous nous sommes reposés sur les rochers au niveau du train qui est descendu pendant ce temps : "Patron ! Le valà ! Il est venu !" Une des images d'un livre montre un train : "Patron !" C'est le train qui vous a amené, emporté, où il croit que vous êtes encore, que nous prendrons pour aller vers vous. Le train, c'est Patron. »

Suzanne raconte très bien les histoires. L'une d'elles avait pour titre "La Nuit des rois". J'ai fait Jouvet : « Et moi aussi... Et moi aussi. » Plusieurs jours après, dans les rochers, il court plusieurs pas, les deux bras levés, tout à fait dans l'esprit où je l'avais fait moi-même, criant, un peu souriant, sachant qu'il reproduisait mon jeu : « Et ma aussi... Et ma aussi. » Pourquoi faut-il que ce jeu innocent, que ce talent nécessaire – l'imitation – tourne, comme on le dit d'un lait aigri, à la vanité, à l'envie, au cabotinage ? Est-ce fatal ? Dès ma naissance j'étais voué à imiter l'imitation. Non pour apprendre un métier, le théâtre, les lois d'un art, guidé par le plus grand des "Patrons", mais en sorte de concevoir mon être comme ce défaut d'être à réparer en imitant le langage des dieux. Car dans ce langage était sans doute déposé le secret d'être soi.

À Paris, pour la première fois Suzanne m'emmène au cinéma. LA RUÉE VERS L'OR. Annonce sur l'écran du prochain spectacle : des amoureux s'étreignent. violemment, sa main sur mes yeux : « Ne regarde pas ça, c'est vulgaire. Nous allons voir Charlot, un vrai comédien, comme Patron les aime. »

Tantôt elle me cache, tantôt elle m'exhibe. Voici ce que raconte Maria Van R. (la "petite Dame") : « Quand la lecture est terminée, Suzanne Bing nous demande, à Gide et à moi, de monter chez elle. Son fils, le petit Bernard, vient de rentrer de l'école ; elle veut nous le montrer. Très curieux de nous rendre compte si sa ressemblance avec son père est révélatrice, nous y allons. Il ne semble pas qu'elle le soit. »

Leurs regards ! Qu'ils me rapetissent ou m'érigent, m'ignorent ou me singularisent, me rejettent ou me dévorent, à leur gré ils me font, me défont.

Cette fois, nous sommes, Suzanne et moi, dans le bon train, car nous allons, dit-elle, rejoindre Patron dans le village des comédiens. Étonnement : vie et théâtre sont mélangés. Sur la route où passent vigneronnes, charrettes et chevaux, voici les masques, voici les clowns ! L'un balourd, rigolard, l'autre pédant et sec. Ah ! laisser basculer le désir du côté de la joie du théâtre !

À l'école du village, je suis le plus fort en "récitation". Fier de "mettre le ton". Comme Patron. Mais parfois, le soir, la fierté se change en malaise. Autour de la grande table ovale, à quoi jouent-ils ? Qui sont-ils ? C'est l'heure de manger, donc on mange, pourtant, même à table, ils sont déguisés, masqués. Ils parlent avec des voix cassées, pincées, ou très fortes, ou très douces. De masque à masque s'échangent des confidences, fusent ou s'étouffent des rires. Une horrible vieille à la voix de poissarde lance à Patron des œillades, chatouille l'enfant sous le menton. Je voudrais, moi aussi, cacher mon visage derrière un masque. Je voudrais être un autre. Mais quel autre ? Patron est le chef des comédiens ; Patron lit "La Vie des saints". Double langage ? Oui, puisque le plus divin de tous les

dieux désignait au désir deux lieux où habitait le sens : la "Cuverie", où se fabriquent masques et costumes, où se prépare "l'illusion". J'avais retenu ce nom d'un de leurs spectacles, comprenant que la beauté de l'illusion, telle était la vérité de mes parents. Une "Vérité de théâtre", disait Suzanne. Je comprenais ce qu'elle voulait dire. Je voulais leur montrer que je comprenais, que j'approuvais. L'excès de ce désir se manifestait par des bévues. Heureusement, pour effacer les bévues, il y avait le deuxième lieu, je veux dire l'église, là où se disait la messe que j'avais appris, pour lui plaire, à servir. Il m'en avait félicité. Parfois, le dimanche, au cours de la messe s'élevait sa noble voix lorsque, debout, il lisait l'Évangile. Il était un "lecteur admirable", disait-on. Mais lire Molière avec les comédiens et l'Évangile avec le curé, était-ce le même lecteur ? La cuverie et l'église en tout cas, ça ne faisait pas un mais deux lieux à la fois de vérité et de plaisir désignés par Patron. Comment les réunir en ma personne ?

Dès cette époque, étais-je en proie à un tourment d'identité ? Mon nom ? Je n'avais pas besoin de le chercher, c'était celui de Suzanne. Cherchais-je alors le nom de mon père ? Plus tard, j'ai eu besoin d'en avoir le cœur net et j'ai interrogé Suzanne. Mais pour lors, que m'importait ? Je ne menais aucune enquête car je savais. Non qui était mon père, mais qu'existait celui-là que tous nommaient "Patron" et que de ce côté agissait une puissance pourvoyeuse de mon être. Depuis notre première rencontre, cela, oui, je le savais : Patron était beaucoup plus que mon père : mon créateur, dès sa première apparition. J'étais sa créature. Et en même temps je savais n'être rien sinon ce terrible désir d'être digne d'une certaine façon d'exister que manifestait ou anéantissait le don ou le retrait de sa présence. Ce désir était mon être. Pourquoi me laissait-il vide, agité, troublé ? Ce qui me tourmentait, ce n'était pas que tel ou tel, au nom prestigieux ou modeste, fût mon père, mais qu'il fût possible d'être séparé de soi-même. Une promesse n'était pas tenue. Jamais Patron n'apparaîtrait à nouveau comme en ce jour inaugural, quand nous courions sur les cailloux de la plage, quand lui, le soleil, la mer, quand lui et le rire de Suzanne n'étaient qu'Un. Plus jamais.

Quelque chose était en train de mourir. Comment le ressusciter ? Avec quels mots ? Ceux du théâtre ou ceux de la religion ?

Pour lui, à dix ans, j'écrivis une tragédie chrétienne. Il m'accueille dans sa chambre, me fait asseoir auprès de lui. Il critique mon texte : « L'idée est bonne mais le dénouement trop précipité, comme si tu avais hâte de prouver quelque chose... Tais toi, écoute... Comme si l'important c'était d'épater le public, et non la vérité de ces deux êtres... Tu m'écoutes ? » Je n'entendais que la voix, bienveillante, un rien distante comme tout ici, dans cette chambre. Portraits aux murs : Gide, Claudel, Martin du Gard, Jacques Rivière, Péguy. Icônes encadrées. Et sur la table, deux manuscrits. Molière, François d'Assise. Le comédien, le saint. Lequel préférer ? Lequel miser au risque de tout perdre mais pour qu'il soit content et qu'il m'enseigne ce qu'il convient de faire pour lui plaire. « Oui, mon Patron, j'écoute, je comprends, je m'efforcerai de mieux faire. »

Et s'ils se repentaient de moi ? Car, plus ils se rapprochent des églises, plus ils s'éloignent l'un de l'autre, plus ils m'éloignent d'eux.

En classe, souvent il regardait par la fenêtre, laissant se perdre son regard. On lui avait raconté cette histoire : l'aviateur Guynemer, "perdu en plein ciel", s'était "couvert de gloire". Si jamais je ne vois de mes yeux, pensait-il, cet homme-là qui est mon père, c'est qu'il s'est "perdu en plein ciel", lui aussi. Gloire trop haute pour être visible.

Vint cependant ce jour où, ayant interrogé Suzanne, je sus. J'étais donc son fils ! Filiation s'inscrivant dans mon cœur comme une différence, singularité qui, loin de m'éloigner de lui, me rivaient à son Être, m'obligeant pour exister à un choix spirituel, comme d'un croyant à la grâce. Activité intime qui distrayait l'enfant de tout autre souci, disqualifiait les savoirs, les devoirs. Je me livrais à des rites secrets. Frappant du poing le bois de mon pupitre scolaire, scandant les noms divins :

ESCHYLE - SHAKESPEARE - MOLIÈRE - COPEAU

LE "PATRON"

Être "l'enfant naturel" d'un homme célèbre, ce fut d'abord tenter de fonder sa propre existence sur l'admiration, comme si la seule façon de légitimer mon être était cachée dans le désir de devenir aussi sublime (au moins) que la sublimité de ce "PATRON". Ce fut ensuite, avec la conscience de l'impossibilité d'y jamais parvenir, la conviction de n'être rien que cette impossibilité même, allant paradoxalement de pair avec les bévues, les erreurs, les fautes commises pour s'inventer une identité aussi originale (au moins) que la sienne. Ce fut enfin cette autre découverte : plus tu es "naturel", c'est-à-dire moins tu es "légitime", et plus te voilà libre de n'être que toi-même et, du coup, de reconnaître, tel qu'il fut, cet homme pour ton père.

Je le vois d'abord en état permanent de convoitise. D'être séduit par "l'Idée", d'être voué à sa propre valeur le rend séducteur infailible. Il a besoin primordialement de se séduire, d'être happé par le mouvement, par la violence que son désir imprime à la vie, afin, oubliant provisoirement le doute, de mieux êtreindre, malaxer, dévorer les objets, plus vite et plus sûrement leur imposer sa forme, combiner, "mettre en scène" leurs mouvements, afin aussi de s'assurer sur soi, sur ses compagnons, d'une maîtrise dont il ne sait pas encore qu'il doute, d'une séduction dont il ne peut pas savoir, tant il parle, gesticule et déclame sa vie, qu'elle va lui échapper. Il faut se rendre très beau par l'intuition, la fréquentation, la contemplation et le service de l'Idée. Il faut entrer dans l'intimité de l'Idée afin d'en devenir le demiurge, le mystagogue. Oui, il faut d'abord laisser s'imposer, s'installer en soi une certaine idée du théâtre, représentante et représentation du désir. Désir si fervent, incessant inventeur de soi-même, de ses formes, de ses métamorphoses, qu'il suscite l'excès de dévouements démesurés. Mais le doute veille. Vient-il au creux ou au sommet de la vague ?

Le théâtre est mise en chantier de forces excessives, démesurées. L'homme de théâtre est exposé. Il a besoin d'être protégé. Il le savait, lui qui, pour à la fois

préservé et stimuler sa création, chercha l'ordre et la règle, l'école, une morale collective.

Contradiction du désir entre impatience d'êtreindre et peur d'effaroucher la beauté. Sentiment simultané d'une supériorité, d'une fragilité. Prestige et solitude. Illusion qu'on puisse soumettre autrui à sa parole. Un bref instant lui suffit pour réenfanter le théâtre. « Quand on a quelque chose à dire, me confie-t-il, on le dit vite et bien. » J'entends sa voix. Mais je n'ai pas connu cet instant, je ne l'ai vu que meurtri. La fatigue, la maladie font-elles le tourment spirituel, ou bien le tourment spirituel fabrique-t-il la maladie et la fatigue ? De quoi meurt-on ?

« Il avait donné carrière à son noble désir. » Il s'agit de Don Quichotte. Phrase admirable ! Elle suggère l'intime alliance d'une folie et d'une sagesse, d'une allégresse et d'une catastrophe. Ainsi Patron, quittant la scène, les comédiens, confiait-il son désir, de ville en ville, à la lecture des textes qu'il aimait. Pour moi, sa plus impressionnante lecture (ah ! qu'il est bon de se sentir impressionné par celui qu'on admire !), c'était le "Massacre des prétendants". Je savais que, bandant l'arc imaginaire, son jeu, son mime, son éloquence, sa gesticulation, l'ensemble du rite de sa lecture réactualisaient la prouesse d'Ulysse, sa colère : disparaissent, misérables théâtraux, piètres épigones, nul autre que Lui, jamais, ne régnera sur les femmes, sur les tréteaux, nul autre, jamais, n'égalera la gloire du Lecteur admirable. Quiconque prétendrait usurper, envier même de loin, avec résignation, ce trop plein d'existence, inéluctablement le voici voué à l'imminence du massacre, ou de l'exil. N'étais-je pas moi aussi, moi surtout, ce blême imitateur ?

J'entends Jovet : « Pour cet homme-là j'aurais vendu de la salade ! » Parlant de notre "Patron", c'est un jeune homme au lendemain de sa première déception amoureuse : « Il nous montrait le vrai ! On avait la révélation du théâtre ! Ensemble on réinventait le théâtre ! Et, brusquement, plus rien, il n'entend plus, le voici mystérieux, incompréhensible, intolérant, fuyant... »

Quelqu'un d'autre me dit : « La crise survenue en Amérique entre le Patron et ses comédiens, avec Dullin, avec Jovet à la tête des insoumis, c'est comme la révolte des marins contre Christophe Colomb. » Voix fervente. Ferveur imperceptiblement fêlée. La personne qui dit cela a tant besoin de maintenir l'Image sublime qui la fait être. Alors il faut intensifier le diapason du culte ; afin de persévérer dans l'admiration, il faut atteindre un certain degré de stridence.

Longtemps j'ai cru que le "Massacre des prétendants", ou du moins son simulacre déclamé, était la manifestation aisée, souveraine, d'une supériorité à l'ombre de laquelle, même exilé, fût-ce de loin, fût-ce seulement en pensée et à condition de se tenir à sa place, il serait peut-être un jour possible de se reposer et de refaire ses forces. Cependant les marins ont faim, ils ont peur d'un possible déchaînement de la tempête. Peur de mourir. La révolte a-t-elle pour origine la peur de déplaire au Patron ou le soupçon de la faille à l'intime de qui est censé dire le Sens, indiquer la direction, orienter le navire ? La tempête provoque la panique, mais la vraie cause du drame, c'est cette idée que le Patron, peut-être, ne sait plus apaiser les tempêtes ; mieux : l'idée que le démon de la tempête habite l'esprit même du prophète. Un instant d'inattention, un geste las, un regard fatigué, une note plus sourde dans la voix, un mouvement inhabituel d'impatience ou de retrait, voici que naît, grandit, se propage la contagion du doute. Celui qui, à l'intime de son être magique comme à la pointe de son intelligence infaillible, détient la boussole et le cap, celui-là serait-il le plus faible d'entre nous ? Connaît-il, encore mieux que nous dont c'est l'habituel emploi, le désarroi ? Car sa boussole indique en même temps le nord et le sud. On croyait qu'il savait, voilà qu'il ne sait plus. Colomb, Moïse n'ont pas le droit de douter. Tiens, ce matin, comme il a l'air détendu ! Comme on respire ! Comme on est bien quand il va bien ! Une heure après : comme il est sombre ! On dirait que quelque chose en lui le fait à la fois victime et bourreau de lui-même et des autres. Étrange "chose". C'est comme un appel qui tantôt l'ouvre tout grand (alors : ah ! que de promesses et d'espoirs ! L'arbre de la connaissance s'incline, on peut cueillir, on peut

manger les fruits, jouir un instant sans culpabilité), tantôt le cadenas à double tour. Que craint-il donc ? Est-il visité par le mépris ? Vient-il de mesurer l'impossibilité de franchir la distance qui sépare la faiblesse des hommes et la tyrannie de l'idée ? Le regard des marins, des comédiens, converge vers cet objet que leur désigne à l'horizon le regard du désirant suprême : une "terre promise", une "vérité de théâtre". Une, deux, trois fois dans le désert, sur le navire, sur la scène, on croit toucher au but, mais lui, on dirait que l'approche du succès trouble sa vue. Ce n'était pas encore tout à fait ça : je n'ai que des juifs, il me faut des croyants ; que des marins, il me faut des mystiques, que des comédiens, il me faut des enfants.

Le modèle cherche sa voie dans un brouillard suscité par l'intensité de son désir qui ne vise plus que l'impossible. Comment suivre un homme qui apparemment ne sait plus où il va ? Ou, s'il le sait, cela ne concerne plus que lui seul.

Trente ans après sa mort, on publie le JOURNAL de Jacques Copeau. Exploits de langage et de sexe. Et puis soudain : conscience d'une déchirure. Je lis. Au fur et à mesure, plus de Père divin, fini le "Patron" absolu. La vérité est tellement plus précieuse que l'idole. Fut-il un grand esprit ? Oui, car il souffrit de ne pas l'être tout à fait. À propos d'une phrase de Léonard de Vinci (« Le grand amour est fils de la grande science »), il commente : « Ce dont je souffre le plus, c'est du pressentiment et de l'appétit de cette grande science que je ne possède pas et dont un grand amour en moi voudrait se nourrir... Que peut-il y avoir de plus décevant qu'un esprit superficiel attiré par les choses profondes ? »

Ou quoi de plus humain ?

Aujourd'hui je me dis : c'est parce qu'il a connu le doute, l'égarement, que je le reconnais pour père. Car il peut arriver que l'égarement soit plus précieux que la certitude.

QUI EST QUI ?

ENTRETIEN AVEC JEANNE VITEZ

JEANNE VITEZ est comédienne, marionnettiste et metteur en scène.

- DANS LE JOURNAL DE BORD DU "SOULIER DE SATIN", VOUS ÉVOQUEZ VOS RELATIONS AVEC VOTRE PÈRE, ANTOINE VITEZ, ET LE TROUBLE QUE VOUS ÉPROUVIEZ, VOUS, À VOIR VOTRE PROPRE FILLE JOUER. COMMENT PERCEVIEZ-VOUS CETTE CONFUSION ENTRE LA FAMILLE ET LE THÉÂTRE ?

L'expérience du SOULIER DE SATIN a été grandiose et douloureuse. Tous les soirs, sur scène, ma fille Judith disait « Mère, ne m'abandonne pas. » Et tous les soirs, j'étais en larmes. J'avais l'impression que c'était à moi qu'elle disait cela. Où est la mère ? Qui est la mère ? La mère de théâtre - la mère dans la vie ? Confusions. Ce n'est pas facile d'être la "fille de". Pendant des années, je l'ai très mal vécu. Vous n'imaginez pas le nombre de gens qui m'ont dit : « Bonjour, comment va votre père ? » J'avais le sentiment d'être transparente. Ou de servir de boîte aux lettres. On ne sait plus alors pourquoi les gens vous aiment bien. C'était une chose très troublante pour ma propre personnalité.

- LORSQUE VOUS EST VENUE L'ENVIE DE FAIRE DU THÉÂTRE, S'AGISSAIT-IL D'UN CHOIX PERSONNEL ?

J'avais deux idées : faire médecine ou faire du théâtre. Quand j'ai vu que pour faire médecine, il fallait que je rattrape des années de mathématiques, j'ai choisi le théâtre. J'aimais le théâtre, mais j'ai choisi d'en faire par flemme, je crois. Peut-être qu'au départ je considérais cela comme un pis-aller. Je ne me battais pas vraiment pour trouver du travail. J'attendais que mon père m'engage. Il m'a proposé d'être assistante pour MÈRE COURAGE à Ivry, et de jouer un petit rôle de paysanne. C'était extrêmement simple et agréable de travailler avec lui. On travaillait dans la gaieté. Il était tout le contraire d'un intellectuel confus. Moi, je ne demandais rien. Je n'osais rien demander. Il me disait toujours que j'étais très bien, que j'étais formidable, que j'étais rare. Je ne comprenais pas pourquoi il ne me faisait pas plus jouer. J'ai pensé que peut-être il craignait qu'on l'accuse de népotisme. Pendant dix ans, cette situation était très trouble pour moi, incompréhensible. Je me suis morfondu pendant longtemps. Après LE SOULIER DE SATIN, à la fois j'étais très heureuse d'en avoir été, et en même

temps je n'en pouvais plus. Dans le travail, j'étais pour lui quelqu'un de rassurant. J'avais pris conscience de ce rôle, qui commençait à me peser. D'autant que dans le Claudel, j'étais là tout le temps. J'étais ravie d'être en scène, de jouer quantité de petits rôles. Mais je ne jouais que des utilités. C'était étrange et exténuant. J'étais lasse, je crois. En 1990, je me suis dit : cet été je lui parlerai, je lui demanderai ce que je suis, ce qu'il pense de moi, s'il me trouve vraiment bien, ou pas si bien que ça. Parler métier, travail, avenir. Il est mort en avril. Je n'ai jamais eu cette discussion. Je peux dire que je n'ai jamais discuté avec mon père, discuté réellement. On se comprenait à demi-mots. Il y avait entre nous d'éternels private jokes, qui remontaient à la petite enfance.

– LES RÔLES QU'IL TE CONFIAIT RÉPONDAIENT-ILS À LA RÉALITÉ DE VOTRE RELATION ?

Dans LE SOULIER DE SATIN, j'avais des petits rôles, le rôle de la "grande maman effrayante" (rires), dans FAUST un rôle de maîtresse de maison. Dans PHÈDRE, j'ai joué Aricie, lui, jouait Thésée. Il aimait beaucoup quand, à la fin, la main sur mon épaule, il jouait un rôle de père. Généralement, il me confiait moins des rôles de fille que des rôles de mère. Je ne suis pas sûre qu'il m'ait jamais vraiment mise à ma place. Il faut dire que, quand j'étais petite, moi-même je voulais être sa sœur, pas sa fille. Il m'avait eue relativement jeune, à 22 ans. A l'adolescence, je faisais plus âgée que mon âge, et lui, plus jeune. On nous prenait pour frère et sœur. Il y a toujours eu une confusion des rôles, des places. Au théâtre et dans la famille. A sa mort, je me suis sentie vraiment sa fille. Enfin et de nouveau, j'étais sa fille. C'est pourquoi j'ai mal supporté que des comédiens proches de lui, formés c'est vrai par lui, se disent orphelins. On nous l'enlevait un peu une deuxième fois. C'est ma sœur et moi qui étions les orphelines.

– DANS "LE MALADE IMAGINAIRE", JE VAIS METTRE EN SCÈNE MON PROPRE PÈRE ET JOUER AVEC LUI. MON ASSISTANT M'A DEMANDÉ COMMENT J'APPELLERAI MON PÈRE ? PAPA, ÉMILE ? COMMENT APPELAIS-TU TON PÈRE EN RÉPÉTITIONS ?

Les derniers temps, je ne l'appelais plus. Au début, je l'appelais Papa. Je n'arrivais pas non plus à l'appeler Antoine. Maintenant, dans la conversation, surtout avec des gens que je ne connais pas bien, je dis Antoine. Je me suis aperçu qu'avec la mort des gens, les mots ne servent plus à rien. A la mort de mon père, le mot papa n'a plus servi à rien. Voir mourir quelqu'un, c'est ne plus le nommer.

Aujourd'hui, quand je vois le nom d'Antoine Vitez dans le dictionnaire, je pense à mon grand-père. C'est un peu comme une vengeance. Mon père a vengé son propre père, qui était un enfant abandonné. A Lariboisière. Et la femme qui a abandonné cet enfant, mon arrière-grand-mère, s'appelait Jeanne Vitez. Elle était serveuse ou bonne dans un hôtel-restaurant de la rue de la Charbonnière, dans le quartier de la Goutte d'or. On ne sait rien d'elle, rien de plus. Au tout début, mon père signait ses articles du nom de la famille nourricière de mon grand-père, Mazellier. Mon père ne cessait de penser à son père. Il lui vouait un véritable culte. Je n'ai jamais osé l'interroger à ce propos.

Toutes les questions que je n'ai pas posées à mon père resteront de vraies énigmes. Toutes ces questions d'identité, tous ces noms, ces appellations, ces jeux avec les mots et les noms : qui est qui ? qui joue le rôle de qui ? à quoi sert-on ? Tous ces rôles qu'on joue dans la vie, au théâtre... Mon père ne me laissera jamais tout à fait en paix.

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉLIA HOUDART ET ARTHUR NAUZYCIEL

**LES CACHOTTERIES
D'ANTOINE**

—————
DIANE WATTEAU

DIANE WATTEAU est agrégée et docteur en arts plastiques.
Elle écrit et peint.

LIMINAIRE

« Méthode, méthode, que me veux-tu ? Tu sais bien que j'ai mangé du fruit de l'inconscient »¹

- Je m'appelle Diane Watteau et je fais de la peinture.
- OUATO ou VATO ?
- OUATO, comme le peintre.
- OUATO ?
- Oui, OUATO².
- Je m'appelle WATTEAU comme le peintre Jean-Antoine Watteau (1684-1721) et j'appartiens à la branche de Nivelles de notre arbre généalogique, celle-là même à laquelle il appartient.

Je m'appelle Diane Watteau et je ne cesse de me demander ce qui a bien pu me motiver, me presser à "faire de la peinture" en possédant un tel patronyme - un patronyme trop célèbre. Être une femme et faire de la peinture en portant ce nom-là... Quelle idée m'a donc prise, à moi qui pense ne pas savoir dessiner, à moi qui me prends à dessiner avec plaisir des déclinaisons amoureuses sur les thèmes de l'ange jusqu'à ce qui lui manque, c'est-à-dire son sexe ? Quelle idée m'entraîne à poursuivre ce travail de la confrontation dans une thèse en arts plastiques, moi qui suis incapable de nommer mon travail en tant qu'œuvre ?

"LES CACHOTTERIES D'ANTOINE"

Une correspondance épistolaire dans l'esprit de celles qui habitent le XVII^e et le XVIII^e siècle fera vivre, à travers une fiction, une rencontre impossible entre Antoine et Diane. Ce genre littéraire permet de s'attarder autrement sur la relation entre l'amour et la création, sur le rôle de l'amour dans le processus créateur. Il a commencé dans le présent et se conclut dans le passé. C'était comme un rêve absurde.

D'un tableau de Watteau intitulé LA PARTIE QUARRÉE³ est née cette correspondance. Deux hommes et deux femmes. Quatre personnages dont un de dos, un Pierrot, vont communiquer par lettres à cette période mythique que furent les FÊTES GALANTES d'Antoine. Nous sommes dans une polyphonie atemporelle : Diane, l'étudiante, l'amante et le modèle d'Antoine, envoie des billets et des lettres à

Antoine Watteau, le peintre du XVIII^e siècle. Elle écrit également à J., un amant, et encore à Lou Andreas-Salomé⁴, sa confidente ainsi qu'une garante féminine universitaire et psychanalytique. Les autres personnages lui répondent peu : Boyer d'Argens, Crébillon, Laclos, Mesdames de La Fayette et de Sévigné, ces dames de l'écriture qui m'ont constamment inspirée.

La forme épistolaire, pourtant conçue comme capable de « désarmer les préventions du lecteur à l'égard de la fiction⁵ », jette le trouble ici. On sait très peu de la vie de Watteau, ses amis et contemporains dressent de lui un portrait paradoxal, entre timidité et causticité : cet être sombre, fin, cultivé, inconstant et malade laisse peut-être cinq billets de sa main et conserve le secret de sa vie intime. On ne sait rien de précis en effet sur cette zone d'ombre qu'il laisse au monde. Alors cette correspondance fictive existe pour donner un corps à Antoine – Antoine l'angélique, à la sexualité de réputation mystérieuse. Comme la lettre est un corps conducteur d'un désir auquel il a donné naissance, c'est dans cette rencontre fictive que Diane et Antoine font revivre leurs visions du désir.

« Comment se débarrasser d'Antoine (Watteau) ? »

Il faut déjà "commencer" pour pouvoir en finir. Alors je m'engloutis dans le monde peint d'Antoine en proposant mes propres projections sur un artiste. Cette correspondance fictive me permet de lui céder encore ici, de signer une rémission avant de produire sa disparition.

"LES CACHOTTERIES D'ANTOINE"

Fiction épistolaire entre quatre personnages :

- Le peintre du XVIII^e siècle : Antoine Watteau.
- La narratrice, le modèle, l'amante : Diane Watteau.
- L'amant : J.
- La confidente, l'amie : Lou Andreas-Salomé.

TÉLÉGRAMME DE DIANE À LOU ANDREAS-SALOMÉ

Très chère Madame,

Seulement quelques mots pour vous demander si vous avez pu obtenir quelques nouvelles d'Antoine. Depuis mon départ, je n'ai plus aucun signe de lui. Aurait-il quitté Nogent ? Je pleure beaucoup. Je ne peux vous cacher ni mon

inquiétude, ni ma torpeur. J'attends de vos nouvelles avec impatience. L'avez-vous revu ?

LETTRE DE DIANE À LOU ANDREAS-SALOMÉ

Encore mille remerciements pour votre réponse si rapide à mon courrier. En effet, j'ai plus de peine pour exprimer sur le papier ces choses difficiles, dont il est plus aisé de parler de vive voix... mais puisqu'il en est ainsi... Vous me dites de ne pas oublier qu'en rendant un autre possesseur de mon existence, la responsabilité envers ma vie se verra interrompue et défigurée... Quelle affreuse idée ! Il ne faudrait jamais écrire à de tels moments. En vérité, Madame, je suis poursuivie par une réputation qu'on a associée au nom d'Antoine. Cependant, qui le croirait ?

Clinique II. Qu'en est-il de la présumée chasteté d'Antoine ?

État clinique II d'Antoine : un bruit court sur la chasteté d'Antoine.

L'art l'aurait-il détourné d'une furie génitale afin qu'il se dirigeât vers un idéal inabordable, un flou, le siège de la rêverie ? Quand il s'installe dans la pastorale : à ce moment-là, il devient lui-même...

Trop simple.

Peu de nus dans l'œuvre d'Antoine, mais un libertinage personnel, "d'esprit", disait Caylus : « (...) ses œuvres disent partout la caresse, jamais la possession...⁶ ».

Antoine chaste... Je m'interroge sur la chasteté d'Antoine. Le sentimentalisme tendre et idéalisé que figure l'œuvre d'Antoine ainsi que le marivaudage intellectuel que l'on peut ressentir à travers les apartés de ses personnages seraient garants du pouvoir des mots sur celui de la chose ?

Je ne désire pas regarder Antoine ainsi.

On sait très peu de choses sur sa vie : c'était quelqu'un de secret. D'où toutes les dérives possibles sur les commentaires de sa vie. « Il n'avait point d'autres défauts que l'indifférence⁷ », et là je m'impatiente : Antoine avait l'indifférence du timide et de l'être qui se protège, par ce faux écran, des émotions trop fortes qui l'écarteraient de la raison.

Un créateur ne peut être indifférent. Et Antoine, par

l'univers qu'il nous offre, encore moins.

Antoine chaste...

A la fin de sa vie, le modèle féminin se transforme, plus sensuel, et plus proche de Rubens. Antoine s'installe dans la vie. Le rêve n'est plus le même, Antoine clôt le chapitre de son adolescence et il existe, à mon sens, une réalité amoureuse : son nouveau modèle, « sa servante qui était belle, lui servait de modèle » (Argenville), n'est pas étrangère à cette métamorphose.

Antoine chaste, et le regard de cette femme si chargé d'histoire ? C'est une plaisanterie de romancier avide de curiosités ! Antoine m'apparaît comme un amoureux transi qui a phagocyté pendant un temps son désir, le désir dans le registre apollinien du travail, poursuivi par sa maladie pour enfin aimer et mourir.

Permettez-moi de conclure cette lettre en déclarant bien haut que faire d'Antoine un ange m'effraie.

A présent, Madame, vous voilà instruite sur les causes de mes tremblements. J'ai hâte de vous lire à nouveau.

Au revoir.

BILLET DE DIANE À ANTOINE

Oui, Antoine, retrouvons-nous demain dans les Jardins. Je frémis en songeant aux malheurs que peut causer une seule liaison dangereuse⁸.

A demain.

LETTRE DE DIANE À ANTOINE

Aujourd'hui je suis un désert, une attente, comme absente à moi-même. Rien. La pensée blanche. Est-il possible de rester à l'intérieur d'une décision indécidable ?

A côté de mes fleurs et des coquillages reçus, j'ai déposé ton nom... Que faire de tout cela ?

M'aimerais-tu véritablement, les obstacles qui nous séparent n'en seraient pas moins insurmontables. Aurais-je la chance que tu puisses vaincre cet amour ? Antoine, si l'art, l'acte créateur, était un acte amoureux, le reflet d'une quête amoureuse : je donjuanise, je séduis à tue-tête, je prends du temps, je joue, il joue, j'attends, je souffre d'attendre, je possède, il possède... Les corps... Et je sacrifie... Je n'oublie pas.

L'émotion risque de suspendre quelque chose dans l'être.

La création ou l'amour fou, un Hypériorion, sinon rien.

L'acte de créer et d'aimer unis dans la promesse de faire corps avec l'instant.

Antoine, je nous veux comme deux amoureux hantés par la crainte du pire : que l'amour n'existe plus.

LETTRE DE DIANE À ANTOINE

Pas de réponse de toi, Antoine... Antoine et Diane, cela n'a donc jamais existé que dans mon rêve. C'eût été délicieux : Antoine et Cléopâtre... puis Antoine et Diane. Tu ne souris pas ?

Antoine, tu as tort de ne pas m'entendre. De ne pas le vouloir en tout cas. Antoine, j'existe ! Et tu feins de l'ignorer ! J'existerai et tu finiras par le remarquer ! Antoine, n'oublie jamais qu'ici il s'agit d'Antoine et Diane. De toi et moi. Dans le même sac.

Ce livre sera le nôtre. Le tien et le mien, ou ne sera pas. Nos noms seront réunis : le même. Nos deux prénoms. Antoine et Diane : côte à côte, l'un contre l'autre, sur l'autre, avec l'autre.

Antoine, je m'userai à ces sentiments comme d'autres s'usent au travail. J'aime la vérité. C'est sûrement pour cela que je saisis les relations fortes entre les couleurs. Quand le rose tyrien et l'orange feu se rencontrent : la force est gigantesque.

Je hais les molles couleurs ! J'ai longtemps été choquée par le rose hideux de la DIANE AU BAIN que tu as peinte : trop fort, trop violent. Je ne le comprends que maintenant. Il fallait oser ! Ce rouge aux joues excessif qui rend notre déesse bien humaine, comme embrasée d'un désir dont elle ne sait que faire : elle regarde ses armes, ses flèches et imagine une nouvelle course justicière... à moins que ses cuisses entrouvertes d'une manière habile, un velours brun ostensiblement là, ne nous démontre que ce sexe est avant tout, avant d'être divin, le sexe d'une femme, tout simplement.

Avant d'être la sœur de l'Archer, Diane est la sauvage déesse de la nature, nature féconde, qu'elle préside en affichant cette béance féminine. Elle se baigne seule, avec pour tout public cette nature tronquée : Diane est vivante, elle donne vie à cet univers de courbes.

Tu ne dis toujours rien ?

J'aurais mis une perruque pour toi, Antoine, des mouches, des robes à plis, des talons inconfortables, et je

t'aurais suivi partout, surtout à Londres. Ou je me serais déguisée en homme pour que tu me caches auprès de toi dans tes virées et déménagements.

Antoine, tu as tout raté et moi aussi à cause de deux siècles.

Antoine, réponds-moi !

BILLET DE DIANE À ANTOINE

C'est une folie de croire qu'on est maître de se rendre heureux par sa façon de penser, n'est-ce pas ?

La marquise de Lambert m'a confirmé que tu aurais rencontré cette petite comédienne de Marivaux chez elle. Tu l'aimais et tu ne me regardais que comme l'objet d'une de tes fantaisies. Moi, je me suis jetée dans des bras qui étaient ouverts pour une autre ! Ô ciel ! Une rivale adorée ! L'affreuse vérité me transperce le cœur.

LETTRÉ DE LOU ANDREAS-SALOMÉ À DIANE

Votre lettre ne m'a rejointe qu'hier, après être restée en souffrance à Munich. Vous me dites que vous n'avez jamais été à la hauteur de la vie, mais seule cette part insolente d'enfance a pu préserver votre joie.

Cela dit, j'aimerais évoquer encore vos liens avec Antoine. Ce qui vous fascine chez lui, c'est une force créatrice entachée de confusion et de désordre. Mais Antoine nous communique quelque chose qui nous dépasse, et ce basculement dans l'état de délaissement et de soumission à son propre corps, que vous déplorez, ce bouillonnement obscur élève à la dignité supérieure cet objet nouveau, autonome : l'œuvre.

Comprenez et ayez confiance. Cette souffrance qui le recouvre, laissez-la lui et vivez de votre côté votre nature vivifiante ; n'oubliez pas que la création est, dans le sens le plus profond, un acte d'amour.

Éternellement demeurer étrangers l'un à l'autre quoique éternellement proches : telle est la loi de l'amour.

C'est aujourd'hui un salut de printemps à printemps que je vous adresse.

LETTRÉ DE DIANE À ANTOINE

N'aurais-tu pas reçu ma lettre où je cherchais des renseignements sur ton énigmatique tableau PIERROT-GILLES ? J'attendais une réponse... As-tu oublié ou désires-

tu garder le silence sur cette affaire ?

J'erre lamentablement pour trouver quelque indice sur l'origine de ce portrait qu'on dit avoir été perdu puis retrouvé. On cache quelqu'un, on protège quelqu'un dans ce mutisme.

Mais qui donc ?

Il ne me reste plus qu'à te faire une demande : celle de différer notre rencontre tant que tu te refuseras de m'éclairer sur ce point !

Adieu, Antoine.

LETTRÉ DE DIANE À ANTOINE

Ah ! Quelle folie que d'attendre entre mes jambes autre chose que des draps crispés !

Tu es parti sans dire un mot.

Ta jalousie te rend vulgaire, Antoine !

Si je m'abîme, c'est que ça me plaît ! Si je chavire quand il me regarde, c'est que le ventre me tire et que je ne pense qu'à une chose : la rayure orange dans l'oreiller ! Il n'y a que ça qui me plaît ! Me faire chavirer sur le drap mouillé, humide dans mes recoins et lire sur ses lèvres mon odeur ! Ah ! Antoine, je le ferai crever d'humidité !

Ne sois ni choqué ni triste, tu es celui que j'attendrai le temps qu'il faudra : tu es l'homme qui me poursuit. Notre unique histoire n'a rien à voir dans tout cela... Ne te nourris pas de malentendus.

Antoine, viens ! Reviens ! Je t'en supplie !

LETTRÉ DE DIANE À ANTOINE

On me dit que tu ressens encore une douleur respiratoire. C'est, selon eux, une douleur qui naît de la situation contraire des parties intérieures qui tapissent les poumons et les reins.

Je ne sais s'il est bon de croire qu'il faut en guérir par le mouvement...

Antoine, repose-toi un peu. Tu agis dans tous les sens et tes allées et venues me paraissent très imprudentes : pourquoi ne pas rester dans cet endroit plus longtemps qu'à l'habitude pour que tu puisses te détendre et te soigner mieux ?

Gillot ajoute que « tu te porterais mieux si tu étais panché sur une femme une portion du temps que tu es resté

panché⁹ » sur tes toiles et panneaux décoratifs.
J'ai souri quand j'ai entendu ce diagnostic. Nous avons tellement parlé déjà de cela ensemble !
Aujourd'hui, je n'ai pas l'âme à sourire, je m'inquiète pour ton état et veux te savoir rétabli.
Quand pourrai-je te voir ?
Je n'ose imaginer que les souffrances que j'ai pu te causer puissent désormais t'empêcher de respirer... Antoine, mille fois pardon ! Dis-moi où m'adresser pour te voir.
Adieu, adieu. Soigne-toi sérieusement ! De grâce, Antoine !

LETTRE DE DIANE À ANTOINE

Tout homme appartient à la fois à l'idéal et à la prostituée.
Casanova aurait non seulement pu nourrir cette pensée mais l'incarner. Quel dommage que tu n'aies pu rencontrer cet homme fascinant, Antoine ! Tu aurais savouré le récit de sa vie : une vie sans égale, romanesque à souhait.
Je pense que ta curiosité se serait plu à ce spectacle, pendant un temps, que tu l'aurais fait exister dans ton œuvre, à l'instar de tes comédiens italiens. D'ailleurs ne s'y trouve-t-il déjà ?
Antoine, tu es entre deux époques. Tu appartiens déjà au dix-huitième siècle à venir à travers ses thèmes : le masque, le jeu, le bal, les pavillons, les jardins, l'opéra, tout en demeurant fidèle à toi-même.
Casanova, fils de comédiens vénitiens, a écrit les mémoires d'un amant parfait. Tout comme toi, il réconcilie l'élégance et la bestialité, l'alcôve et la littérature.
Casanova caresse le satin d'une peau, frôle ici et là un ruban de soie, lisse d'une main habile une chevelure, choisit le mot galant, s'attarde encore un peu... Son regard caresse déjà sa proie. Depuis longtemps. Il l'entoure de soins pour mieux s'en saisir. Il s'en écarte pour mieux la surprendre... Servante, dame de la cour, pucelle à peine nubile ou nonne cloîtrée... Il tient sa victoire... C'est alors qu'il lance le dernier assaut : l'autre est déjà l'évanouie du désir.
Seuls les détails fondent l'unique réalité amoureuse.
Casanova aime la femme comme il aime les belles et bonnes chères. Mais il est aussi homme de goût. Il est autant l'homme du raffinement que l'ogre vorace des réalités.

Il est celui qui jamais ne connaîtra l'assouvissement de l'idéal, le poursuivant en tout lieu, à toute heure, en vain. Sa quête d'un absolu se vivra à travers la multitude et la prostituée.
Tu te demandes ce que tu viens faire dans tout cela ?
Tu le sauras dans ma prochaine lettre !
A bientôt, Antoine. Je t'aime comme si tu étais raisonnable.

BILLET DE DIANE À J.

Je ne veux retenir de la vie que l'amour. Tu me fermeras les yeux ?... Dis... Dis-moi que tu me fermeras les yeux de plaisir.

LETTRE DE DIANE À ANTOINE

J'en ai assez maintenant de poser pour toi, Antoine !
J'ai perdu des heures entières devant un "cagot" à entendre que le trait soit bon, à écouter tes silences, à t'admirer, à faire le lutin quand tu craignais le pire pour ta santé.
Oh J'ai connu les plus beaux embrassements sûrement aussi ! Mais chacun ne vit que pour soi, n'aime que soi ; et je veux qu'une autre main que la tienne vienne tracasser mon décolleté. Diderot me disait que j'avais "le cœur velu", soit, je n'ai pas le visage couvert de blanc de céruse comme ces dames, mais j'ai le cœur exigeant et je m'abîme dans de silencieuses querelles avec moi-même.
Je suis malade, Antoine. Moi aussi. Notre histoire m'a épuisée.
Je ne deviendrai jamais une Bois Laurier¹⁰. Plutôt mourir !
L'art témoigne de ce qu'il fait croire : j'ai besoin de toi pour te quitter. Un jour donc, ma main parlera et tu seras bien loin.
Au revoir. Pour l'instant, encore au revoir !

(1) Gaston Bachelard, LA POÉTIQUE DE LA RÊVERIE, Paris, PUF, 1960, p. 12. Exclamation de Jules Laforgue.

(2) La prononciation du nom s'est imposée en même temps que l'orthographe du nom s'est fixée : le dictionnaire Larousse indique entre deux parenthèses que la

prononciation recevable du nom est Vato, affirmation à laquelle les Valenciennois et les Watteau de Picardie ne souscrivent pas, assurément par habitude et par transmission orale plus que par une volonté esthétique.

(3) Jean-Antoine Watteau, LA PARTIE QUARRÉE, 1713 ?, 49,5 x 63 cm, San Francisco, The Fine Art Museum.

(4) Lou Andreas-Salomé (1861-1937) est une femme remarquable qu'on a surtout vue comme une femme aux amis célèbres : Nietzsche, Rilke et Freud entre autres. L.A.-S. n'est pas seulement une collectionneuse de génies. Ses écrits témoignent d'une intelligence particulière de la religion, du sexe et de la psychanalyse ; une intelligence rattachée directement à sa biographie. Sa LETTRE À FREUD et son EROS ainsi que ses correspondances montrent un art de l'analyse et de la synthèse revêtu de "tissu vivant" (Freud).

Sa relation à Rilke m'a conduite à établir un parallèle entre la narratrice de cette fiction et Antoine, si on considère ces hommes comme des artistes rares et qui ont peut-être quelques analogies dans leur destin spirituel.

(5) Béatrice Didier, L'ÉCRITURE-FEMME, Paris, PUF, 1981, p. 286.

(6) Comte de Caylus, in Pierre Rosenberg, VIES ANCIENNES DE WATTEAU, Paris, Hermann, 1984, p. 84.

(7) Jean de Jullienne, in VIES ANCIENNES DE WATTEAU, p. 16.

(8) Choderlos de Laclos, Lettre CLXXV de Madame de Volanges.

(9) Denis Diderot, LETTRES À SOPHIE VOLLAND, p. 217.

(10) Boyer d'Argens, THÉRÈSE PHILOSOPHE. La Bois Laurier était une courtisane de renom.

LE RETOUR DU BIEN-AIMÉ

RENÉ DE CECCATTY

René de Ceccatty est romancier, traducteur (italien et japonais) et critique littéraire. Traducteur de Pasolini, il a publié en 1998 un recueil d'essais intitulé SUR PIER PAOLO PASOLINI.

A AUCUN moment de ma longue relation intellectuelle et personnelle avec l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, je n'ai pensé que l'homme pouvait représenter pour moi une figure paternelle, ni même tutélaire : ni père, ni gardien, ni même à vrai dire modèle.

Et pourtant, c'est un adolescent qui s'est adressé au cinéaste connu qu'il était en 1970. L'adolescent que j'étais écrivait un roman et l'avait choisi pour premier lecteur. L'homme avait alors quarante-sept ans. Plus ou moins mon âge actuel. Il pouvait même être plus que mon père. Mais ce n'est pas en ces termes que j'ai imaginé notre rapport. Ce rapport, du reste, je ne l'ai pas imaginé. J'avais perçu non pas une influence, mais une extraordinaire communauté de sensibilité.

J'ai beaucoup écrit sur notre rencontre manquée, sur les innombrables coïncidences qui ont jalonné mon approche de l'œuvre. J'ai traduit une grande partie de ses poèmes, de ses lettres, de ses romans, de ses critiques littéraires. Je suis devenu romancier et critique littéraire. Et, je ne peux le cacher, lorsque j'écris des comptes rendus de livres, je pense à lui, à son authenticité, à sa présence. Lorsque je reçois des manuscrits et que je réponds à leurs auteurs, je pense à ma propre attente, il y a près de trente ans.

J'attendais tout de son regard, de son jugement, alors que, cinéaste italien, il n'aurait rien pu faire pour m'éditer en France. C'était une sorte d'attente en pure perte, une attente absolue. Et je me demande parfois si les auteurs de manuscrits connaissent eux aussi cette expérience de l'attente absolue. L'attente du regard ami. Pas celle du regard paternel ou paternaliste.

J'ai en horreur le paternalisme, c'est-à-dire l'abus de pouvoir, l'utilisation d'une hiérarchie sociale, donc fortuite, pour régner sur autrui, sur quelqu'un qui s'est placé en état de demande et de dépendance. Aussi dois-je résister à l'idée même de filiation.

Je défendrai toujours l'œuvre de Pasolini, la liberté de sa parole, l'inventivité de son esthétisme

cinématographique, le génie de sa poésie, la férocité de sa critique des tièdes, des veules, des conformistes, son courage, sa faculté d'exposition, sa curiosité, sa vitalité, sa vérité. J'admèrerai toujours ses films, ses poèmes, ses critiques, ses essais, ses romans, ses nouvelles. Je suis fier d'avoir traduit l'une des plus grandes œuvres littéraires du XX^e siècle, PETROLIO, et d'avoir tenté d'en analyser la structure.

Je cite d'une manière que l'on pourra juger obsessionnelle certaines phrases de critique, certaines séquences de l'œuvre cinématographique et, plus rarement, ses poèmes. C'est pourtant un poème que je voudrais citer, l'un de ceux que j'ai du reste le plus souvent cités, celui qu'il a adressé à Maria Callas, qui était amoureuse de lui et qu'il a pensé épouser, après le tournage de MÉDÉE.

« Qu'y a-t-il, dans ce VIDE DU COSMOS,
que tu portes dans tes désirs et connais ?
Il y a le père, oui, lui !
Tu crois que je le connais ? Oh ! comme tu te trompes ;
avec quelle naïveté tu donnes pour sûr ce qui ne
l'est absolument pas ;
tu fondes tout ton raisonnement, repris ici dans ton
chant,
sur cette présomption qui pour toi est humble
alors que tu ignores à quel point elle est
orgueilleuse,
elle porte en elle les signes de la volonté mortelle
de la majorité... »

Oui, Maria Callas cherchait en Pasolini un père. Elle qu'il décrivait si souvent comme une petite fille tremblante, à la force d'aigle, elle construisait son identité de femme adulte sur la rencontre du père dans l'homme qu'elle aimait.

« En me souriant, c'est à lui que tu souris.
Mais je n'ai jamais pu être avec lui, parce que je ne
le connais pas,
je te le jure, Maria, je n'en ai pas la moindre
expérience ;
pour toi, c'est si naturel ! »

Lui qui, en effet, n'avait pas cette expérience de la paternité, pas même dans sa relation avec Ninetto (puisque Ninetto s'éloigna de lui en se mariant et en faisant deux garçons, l'un prénommé Guido, l'autre Pier Paolo), il refusait de devenir le miroir du père de Callas.

Vide du cosmos, sur lequel PÉTROLE reviendra et autour duquel tourne toute l'esthétique de Pasolini. Les plus grands créateurs, les plus grands poètes construisent sur cette expérience-là du néant (Sade, Genet, Pasolini) ce blanc sur le fond duquel l'œuvre se dessine. Vide que seule l'œuvre peut combler.

J'ai peut-être publié trop tôt un recueil de mes articles sur Pasolini. Puisque je ne crois pas à la fin des histoires d'amour. On ne cesse pas d'aimer. Je ne cesse pas de lire Pasolini. Ce que j'écris est écrit dans cet amour-là qui a accompagné le premier texte que j'ai voulu publier. Mais ce n'est pas la fidélité amoureuse de la filiation. Non, ne jamais voir un père en Pasolini qui dédia son premier recueil frioulan à son père et en fut si mal aimé et l'aima si mal. On aime toujours mal un père. Je ne crois pas aimer mal Pasolini.

**LES CARNETS
BAGOUET OU L'ART
DE PARTAGER
CE QU'UN ARTISTE
A LÉGUÉ**

ALAIN NEDDAM

ALAIN NEDDAM, dramaturge et metteur en scène,
a collaboré à trois des spectacles du chorégraphe
Dominique Bagouet.

L'INTITULÉ de l'association "Les Carnets Bagouet",
qui s'est créée dans les mois qui suivirent le mort du
chorégraphe en décembre 1992, pourrait nous inviter
facilement à imaginer une pile de précieux manuscrits,
la somme d'une œuvre de chorégraphe consignée en délicats
hiéroglyphes sur des cahiers à spirales, qui fourniraient
l'exacte partition des danses. Ces carnets-là n'existent
pas, et même si Dominique Bagouet a recouru à des systèmes
très personnels de notation, c'était surtout pour fixer
sur le papier, à certaines étapes de la préparation de ses
pièces, des principes de répartition dans l'espace et de
circulation des danseurs dans les moments les plus
architecturés de ses chorégraphies.

Ces notations, qui demeurent effectivement un outil
précieux de remontage des pièces, ne comportent aucune
précision sur la gestuelle de chaque danseur (et l'on sait
combien est essentiel le travail des bras, des visages,
les détails de doigts et de regards dans l'art de
Bagouet). Bref, il y a des notations manuscrites, mais
elles n'offrent que des strates précises de ces danses,
et, finalement, seuls les danseurs ayant créé les pièces
peuvent reconstituer (grâce à leur mémoire corporelle et
aux captations en vidéo des répétitions et des spectacles)
le feuilletage subtil de la manière du chorégraphe : en ce
sens, les Carnets, ce sont eux et c'est bien à eux qu'il
incombe (pardon pour le jeu de mots) d'INCARNER Bagouet.

L'histoire de cette transmission posthume d'une œuvre
à ses interprètes et à ses plus proches collaborateurs
(décoratrice, assistante), sous le regard attentif
de la famille du chorégraphe (la sœur et les parents de
Dominique sont au conseil d'administration de
l'association), est suffisamment singulière pour que l'on
tente de voir pourquoi et comment elle est sans précédent
connu dans la danse et, de ce fait, ouvre des perspectives
inédites dans la postérité des œuvres du spectacle vivant.
Il est peut-être utile de préciser que Dominique, bien
que se sachant malade du sida et donc conscient de la
précarité de son œuvre et de l'avenir de sa compagnie,
n'avait donné aucune indication, ni formulé aucun souhait
concernant "l'après". Il avait souvent évoqué son envie
de remonter "un jour" certaines de ses anciennes

chorégraphies – notamment ASSAÏ – mais il était absorbé par son désir de créer encore, animé par une sorte de boulimie de travail liée à l'urgence d'un compte à rebours déjà commencé au milieu des années 80¹. Mais en revanche, il avait délibérément favorisé la responsabilité des danseurs qu'il considérait tous comme des solistes : dans la création des solos et des duos de ses pièces notamment, dans la direction de la classe du matin donnée au sein de la compagnie (effectuée à tour de rôle par les interprètes plutôt que par le chorégraphe) et évidemment dans la transmission des rôles lors des reprises et des tournées quand de nouveaux danseurs entraient dans la troupe².

Mais plus encore : il encourageait les travaux personnels de ses danseurs (et a programmé dans le cadre de la Compagnie Bagouet de nombreuses premières créations de ceux qui choisirent la voie de la chorégraphie³) et leur a confié le suivi de la Cellule d'insertion professionnelle, une troupe d'une dizaine de danseurs en fin de formation, accueillis dans les locaux du centre chorégraphique pour travailler des extraits du répertoire de Dominique avec toute l'exigence que le chorégraphe demandait aux membres de sa troupe. Bref, tout laisse à penser que Bagouet, sans donner aucune indication testamentaire, avait prévu que ses danseurs seraient les garants d'une suite éventuelle de son œuvre après sa disparition.

Et ce qui fut admirable, c'est que ces interprètes n'ont pas voulu créer une compagnie posthume qui maintiendrait presque à l'identique l'outil de travail de la troupe sans leur créateur (ceci s'est vu notamment dans les grandes troupes américaines comme José Limon), mais ont imaginé une structure presque impalpable (un seul salarié pour coordonner les projets) qui permette de faire aboutir et de concrétiser les demandes de remontages émanant des autres compagnies (le Ballet de Lyon, l'Opéra de Paris, le Ballet atlantique de Régine Chopinot, le Ballet d'Irlande comptent parmi les compagnies qui ont voulu inscrire une pièce de Bagouet à leur répertoire) et de mener à bien, avec de nouveaux danseurs, la re-création de certaines œuvres majeures comme ASSAÏ, avec orchestre symphonique sur une création musicale de Pascal Dusapin (créée en 1985, remontée en 1995), et, prochainement (printemps

2000), MEUBLÉ SOMMAIREMENT, qu'il créa en 1987 sur un texte d'Emmanuel Bove dit par Nelly Borgeaud parmi les danseurs.

Le désir d'assurer une pérennité vivante (non muséale) à ses danses s'est imposé à eux dans les jours qui suivirent la mort de Dominique, avec deux motifs différents et très complémentaires : ces danses doivent continuer à être vues et aimées par de nouvelles générations de spectateurs et aussi « ce plaisir que nous avons eu à danser les chorégraphies de Bagouet, nous voulons non seulement le conserver mais aussi le transmettre à de nouvelles générations de danseurs ». Car leur envie n'était pas de capter un héritage artistique et d'assurer leur survie professionnelle grâce à ces reprises, mais de faire des "Carnets Bagouet" un lieu de rendez-vous fait de ferveur et d'engagement, le point de convergence d'artistes vivant au présent leur activités personnelles de chorégraphes⁴, d'interprètes dans d'autres compagnies, ou d'enseignants dans les conservatoires. Par l'intégrité morale et artistique du collectif, ils entendent ainsi apporter aux compagnies et aux programmeurs la garantie d'une fidélité à l'esprit et aux méthodes de travail de Bagouet.

Ces allers-retours entre leurs activités artistiques présentes et leurs expériences passées dans la Compagnie Bagouet, cette nécessité d'offrir ces mouvements à de nouveaux danseurs pour ne pas être les dépositaires exclusifs de cet héritage les ont fort heureusement empêchés d'être arrêtés dans leur trajectoire personnelle, de fossiliser la danse de Bagouet et leur art d'interprète dans une activité empreinte de nostalgie et de permanence du deuil. Assister à des remontages, ou encore à l'université d'été de 1998 qui a réuni à Lyon trente-cinq danseurs professionnels autour du répertoire de Bagouet (ou y participer, ayant été moi-même collaborateur sur trois chorégraphies de Dominique comportant des textes), c'est la promesse d'une réflexion passionnante sur la place de l'interprète dans les processus de création scénique, l'assurance d'une confrontation d'expériences toujours fécondes⁵ et aussi l'assurance que la rigueur du travail va de pair avec la jubilation. Il y a en effet beaucoup plus de fous-rires et d'amusements que de pensées mélancoliques et de regards embués quand il s'agit de

conjuguer au présent ces pièces où la fantaisie et la liberté de jouer avec les codes de la danse contemporaine sont une consigne essentielle pour qui aborde l'univers de Bagouet.

La réflexion sur la conservation des œuvres est évidemment centrale aux "Carnets Bagouet", avec filmage en vidéo par Charles Picq des créations majeures dans des conditions optimales de tournage, avec l'entreprise considérable de notation codifiée de certaines pièces par des spécialistes (comme Simon Hecquet), et le dépôt à l'IMEC⁶ des archives écrites, photographiques et vidéo de la Compagnie Bagouet pour une libre consultation par les chercheurs. Mais cette entreprise de conservation serait sans doute un peu stérile sans ce travail de mémoire des danseurs, qui passe autant par les pieds que par le cerveau, la transmission à une nouvelle génération d'interprètes et la rencontre de publics goûtant en salle, plusieurs années après sa mort, le plaisir de la découverte de la danse de Bagouet.

Plus tard, dans quelques années, il est possible que "Les Carnets Bagouet" arrêtent leur activité, quand le désir de ceux qui ont constitué cette association se sera peu à peu épuisé. Mais même si cette aventure s'interrompt et que le respect de la lettre n'a plus de défenseurs actifs sur les plateaux de danse, je suis convaincu qu'il y aura encore, sans doute pendant longtemps, des chorégraphes et des enseignants qui auront à cœur de défendre l'esprit de Dominique Bagouet dans le travail du corps, dans la défense de l'interprète comme partenaire à part entière du geste créateur et non pas simple instrument d'exécution.

A ce propos, il me revient une fable hassidique qui illustre cette permanence de l'esprit au-delà de la reproduction mécanique des gestes :
« Un jour, il y a très longtemps, un rabbin réussit à entrer en contact direct avec Dieu ; pour cela, il fallait aller dans un certain endroit de la forêt, allumer un feu d'une façon précise, et réciter une certaine prière, et ainsi il arrivait à communiquer avec l'Éternel. Bien des années après, son disciple avait retenu l'endroit de la forêt et la manière d'allumer le feu, mais il avait oublié les mots de la prière : mais comme cela il parvint à

entrer en contact avec Dieu. Le disciple de ce disciple, lui, savait toujours comment allumer le feu, il se souvenait qu'il y avait un endroit précis de la forêt mais ne savait plus où il se trouvait, et avait entendu parler de la prière sans même en connaître une seule parole : et même en refaisant ce qu'il connaissait, il réussit à parler directement avec Dieu. Après de nombreuses générations, le disciple de ce disciple, lui, avait pratiquement tout perdu du rituel : personne ne lui avait appris à allumer le feu de la façon précise que connaissait le premier rabbin, aucune parole des prières ne lui avait été enseignée, et, de plus, il n'avait aucune chance de retrouver l'endroit dans la forêt pour accomplir ce rite, mais pourtant malgré tout cela, il put entrer en contact avec l'Éternel, parce qu'il se souvenait de cette histoire, et que pour Dieu cette connaissance était suffisante. »

(1) Pour montrer à quel point il avait la conscience d'une fin proche, il suffit de traduire les paroles de la cantate de Bach accompagnant SO SCHNELL, une de ses toutes dernières créations : « Ah combien vaine / incertaine est la vie humaine ! Naissant comme le brouillard / Bientôt se dissipant, Ainsi va notre vie ! »

(2) La transmission d'interprète à interprète lors d'un remplacement est une pratique très courante dans la danse alors qu'elle paraît souvent incongrue dans le domaine du théâtre, où l'acteur entend bien être guidé par le metteur en scène et trouverait plutôt vexant de devoir marcher dans les pas de son prédécesseur.

(3) On sait que la Compagnie Bagouet a été une pépinière de jeunes chorégraphes et l'on peut citer parmi ceux qui prirent leur envol avant le décès du chorégraphe : Catherine Diverrès, Bernardo Montet, Angelin Preljocaj, Bernard Glandier, Michel Kelemenis, Christian Bourigault...

(4) Depuis la fin de la Compagnie Bagouet, au moins six danseurs ont créé leur compagnie ou signé des chorégraphies : Olivia Grandville, Hélène Cathala et Fabrice Ramalingom, Sylvain Prunenec, Dominique Jégou, Sylvie Giron...

(5) La règle des remontages par "Les Carnets Bagouet" veut

qu'il y ait pour chaque reprise deux chefs de projet (et la présence requise à un moment du remontage de tous les interprètes d'origine pour les solos et les duos). Non pas pour se répartir le travail de transmission mais pour offrir aux danseurs deux manières d'aborder le mouvement, deux éclairages sur le travail, et ainsi rendre visible le caractère subjectif de la mémoire et du vécu de l'interprète.

(6) Institut pour la mémoire de l'édition contemporaine, où l'on trouve aussi de nombreux manuscrits d'écrivains et d'hommes de théâtre comme Genet, Guyotat, Vitez.

FAÇONS DE DIRE, FAÇONS DE NOURIR

ENTRETIEN AVEC CLAUDE DUNETON

CLAUDE DUNETON est comédien, dramaturge et essayiste.
Il a publié LA PUCE À L'OREILLE, BOUQUET DES EXPRESSIONS
FRANÇAISES et GUIDE DU FRANÇAIS FAMILIER.

– VOUS ÉVOQUEZ, DANS UN ARTICLE PARU DANS LA REVUE
“AUTREMENT”, L'ABSENCE AUJOURD'HUI DE RITUELS DE MORT ET
LA PÉNURIE DE MOTS POUR DÉSIGNER LA MORT. QU'EN EST-IL
AU XVII^e SIÈCLE ? ET QUELS SONT LES ÉLÉMENTS QUI FONDENT
VOTRE RÉFLEXION ?

J'ai consulté un livre de 1640 et un autre de 1867. J'y ai relevé toutes les expressions qui servaient à désigner la mort et le fait de mourir. Il s'agissait à chaque fois d'expressions de registre populaire. J'ai remarqué qu'au XVII^e siècle, les expressions désignent généralement un transit. La mort est envisagée comme un passage, on disait “passer ad patres”, “passer de l'autre côté”. Il faut dire qu'aux XVI^e et XVII^e siècles, les gens étaient très pieux. Mourir, pour eux, c'était aller au ciel. En 1867, les expressions sont très différentes. On constate à travers elles toute l'évolution de la société, sa déchristianisation notamment. Mourir, c'est “dévisser son billard”, “passer l'arme à gauche”, “manger les pissenlits par la racine”. Expressions ricanantes, qui ne contenaient plus l'idée de “passage”. Au XIX^e siècle, mourir, c'est cruel, cynique. Il y a encore quelque chose en lutte. Une forme d'agressivité. Les athées ne le sont pas depuis longtemps. Ce sont des athées de frais. Ils espèrent malgré tout être bien vus au paradis. Depuis la fin du XIX^e siècle, il n'y a plus aucune création. Au XX^e siècle, on dit tout simplement mourir. Il n'y a pas d'autres mots. Le désespoir est complet.

– POUVEZ-VOUS DÉCRIRE LE RITE D'ACCOMPAGNEMENT DES MORTS
TEL QU'IL SE PRATIQUAIT AU XVII^e SIÈCLE ?

La mort était extrêmement théâtralisée. Quand quelqu'un mourait, il était mis sur son lit de mort vêtu de ses plus beaux atours. On les lui enlevait pour l'enterrer, le mort était nu dans son linceul. Auparavant, les gens avaient pu rendre visite au mort. On le veillait pendant un jour ou deux. On laissait le cercueil ouvert jusqu'au dernier moment. A l'église, la cérémonie signifiait le passage dans l'autre monde. Le prêtre bénissait l'âme, qui devait transiter pendant que les proches pleuraient le corps du mort. Il y avait des larmes d'argent brodées sur le drap noir qui recouvrait le catafalque. Huit jours après,

on refaisait la même cérémonie, sans le mort. La même chose exactement, avec les mêmes mots, le même prêtre, l'encens. Le tout devant un catafalque vide, un simulacre. C'était destiné à faire pleurer la famille. Plus on fait un deuil profond, mieux on se remet. La famille repleurait donc à chaudes larmes. C'était du théâtre pur. Une tragédie. Les gens pleuraient aux tragédies. Quarante jours après, on faisait la même chose. On rejouait la même pièce, avec les mêmes acteurs, le même décor. Puis, une dernière fois, "au bout de l'an". Mais là, les gens pleuraient moins. C'était pour marquer la fin du deuil. C'était magnifique comme adieu aux morts. Aujourd'hui, la mort n'est plus très présente physiquement dans nos sociétés. Alors que nous la fantasmons plus que jamais, nous escamotons les cadavres. On met vite tonton dans un cercueil décoré et hop ! debout dans l'ascenseur... Quand passe un corbillard, on lui brûle la politesse.

POUR VOUS, "LE MALADE IMAGINAIRE" APPARAÎT-IL COMME L'OCCASION ULTIME POUR MOLIERE D'APPRIVOISER LA MORT, EN LA METTANT EN SCÈNE ?

Molière se sentait malade et condamné. Il était atteint de tuberculose. La tuberculose est une étrange maladie. Le poumon ne fait pas souffrir. Les tuberculeux n'ont généralement pas de fin triste. Souvent même les tuberculeux travaillent jusqu'au dernier moment. Une heure avant de mourir, ils sont en pleine activité. Puis quelque chose se rompt, ils perdent conscience. Peut-être que Molière n'était pas fatigué lors des représentations du MALADE. Sans doute avait-il la simple préscience que sa vie était finie. Mais cela ne le rendait pas forcément triste. Au contraire. C'est ainsi que je m'explique la présence et le ton des intermèdes. Qui sont des choses déconnantes, érotiques. Complètement féériques. Et qui font pendant au reste de la pièce. Cela me rappelle la fin d'un autre poète tuberculeux, le chansonnier Émile Dubraux, mort le 12 février 1831. La veille de sa mort, il écrivait encore. Et dans les mois qui ont précédé sa mort, alors qu'il se savait condamné, tout ce qu'il a écrit, c'est un texte de souvenirs érotiques et une chanson grivoise, ce qui témoigne d'une "santé" extraordinaire. Chez les tubars, non seulement la mort vient

progressivement, mais en plus il se produit un effet d'autodrogue, d'automédication. Le rétrécissement du poumon et la raréfaction de l'air semble rendre les gens moins tristes. Légèrement euphoriques même. On dit aussi que la tuberculose provoque des fièvres légères. Les malades ont à peu près tout le temps 37°8 ou 38°. Ils sont un peu excités et ont des pulsions sexuelles. A mon sens, les ballets et les intermèdes du MALADE IMAGINAIRE sont comme la sublimation des pulsions érotiques de Molière. S'il était mort de la gangrène, il n'aurait sûrement jamais eu l'idée de ce rituel joyeux, de cette mort orchestrée. Il n'aurait pas joué à faire le mort.

- NE PENSEZ-VOUS PAS QU'AUJOURD'HUI, SI LA LITTÉRATURE ET LA LANGUE PARLÉE NE PARVIENNENT PLUS À PRÉPARER L'HOMME À LA MORT, IL REVIENT AU THÉÂTRE D'ÊTRE LE LIEU OÙ RENDRE À LA PAROLE SA PLEINE EFFICACITÉ ET SA FONCTION RITUELLE ?

Je ne crois pas que le théâtre soit un lieu où demeurent des rituels de mort. En revanche, c'est bel et bien un lieu d'abord voué à la langue. C'est le théâtre, à mon avis, qui a fait avancer la langue au cours des siècles. On peut s'y exprimer en vers, imposer une cadence. Techniquement, le théâtre en vers a permis à des interprètes de parler des heures, sans s'épuiser. C'est une chose de durée et de souvenir. Jadis, les jongleurs avaient des mémoires fabuleuses. Ils savaient des milliers de vers par cœur. Je pense vraiment que les langues se sont développées grâce à cette communication théâtrale. La scène n'est qu'un aménagement physique. L'important, c'est le fait que quelqu'un projette sa voix, utilise la langue pour ses sonorités, ses rythmes. Lesquels produisent des images dans la tête des gens. Le théâtre, c'est la langue.

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉLIA HOUDART ET BÉRANGÈRE JANNELLE

**LA VRAIE
FAUSSE-MORT
DU MALADE
IMAGINAIRE**

PATRICK DANDREY

PATRICK DANDREY est professeur à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

D'UNE façon générale, on peut dire que la relation de Molière avec le thème de la maladie pour rire et avec les personnages de ses malades feints ou supposés est ambiguë : comme en balance entre l'implication et la distance, entre l'aveu et le refus, la lucidité courageuse et la dérision ironique. D'une ambiguïté compliquée par le fait que Molière jouait les rôles écrits par lui. Or l'on écrit avec la tête et la main, mais l'on joue avec le corps entier, de tout son corps. Implication totale et angoissante lorsque, aux tracas de santé quotidiens et aux incertitudes régulières sur le succès, se joint chaque soir de représentation la hantise d'une défaillance physique. Le 17 février 1673, de fait, on imagine quel métier il fallut au vrai malade qui incarnait le faux pour masquer en un "ris forcé"¹ un^e convulsion et un crachement de sang. Cet accident fatal, mais qui ne fut peut-être pas le premier, constitue plus qu'un exemple : l'emblème en quelque sorte du détournement opéré par l'acteur comique sur les contingences d'une maladie qui, au lieu de le priver de ses moyens, le contraint d'imaginer un jeu de scène supplémentaire.

Si l'on se permet cette lecture, c'est qu'il semble bien que Molière s'est fait une loi, tout au long de sa carrière, de compenser par l'écriture et l'incarnation de ses rôles les obstacles que son corps lui opposait, tirant parti et gloire de ses défauts mêmes que l'alchimie de la composition comique lui permettait de transformer en atouts dans son jeu. On sait comment, après s'être en vain voulu tragédien, il avait détourné à des fins comiques les bizarreries de son corps et de son jeu rétifs au cothurne : sa démarche marquée, sa large bouche, ses yeux toujours roulant, son hoquet scandant un débit trop rapide.

Cette tragédie de récupération par le rire, revanche sur ce qui l'empêchait de faire pleurer, dut insensiblement s'appliquer au combat avec son mal : sa toux, sa maigreur, cette taille qui se voûtait, tout ce corps embarrassant, il dut les impliquer dans la fièvre de la scène à proportion de la distance où ces inconvénients auraient pu l'en tenir. La frénésie de Scapin à quinze mois du tombeau proclame une même victoire sur les décrets de la destinée

et du destin. Sans doute Argan fut-il, à sa façon, une réponse de même nature, une façon de défi tirant leçon et parti d'un handicap métamorphosé en principe d'inspiration, en ferment d'invention.

Mouvement de tourniquet : le comédien récuse son mal en l'exprimant à travers le masque du personnage incarné par lui qui s'en prétend atteint et se porte en réalité comme un charme. Molière, en somme, doit se faire "bien portant imaginaire" pour incarner en Argan un malade imaginaire crédible. En cela, le rôle d'Argan fut pour lui de second degré, plus encore que l'avait été celui du chef de troupe dans L'IMPROMPTU DE VERSAILLES : forme d'exorcisme et d'auto-ironie, il détourne tout en montrant et exprime tout en esquivant.

Ainsi son "mal", qui aurait dû constituer une entrave à son jeu, un parasite, ou, pour reprendre une image chère à la dramaturgie de Molière, une espèce de "fâcheux" rompant la relation entre lui et ses rôles, s'est trouvé, par l'invention héroïque et subtile d'un personnage de malade par erreur et pour rire, favoriser une forme nouvelle de relation entre lui et son propre corps qui le trahissait : la maladie fictive d'Argan lui offrait la possibilité d'assumer son mal véritable, mais de l'assumer sans s'y résigner, sans en être accablé, puisque Argan n'est pas malade. La logique du rôle exige même du comédien qui l'incarne une santé rayonnante et patente. Et voilà comment une "fâcheuse" maladie, menaçant de sa perturbation la relation entre un comédien et ses rôles, devient au contraire un éperon pour l'inspiration du poète qu'il est aussi. Deux raisons convergentes concourent à ce petit miracle de psychologie intime : l'ambivalence du statut de Molière, écrivain et interprète, et celle du rôle d'Argan, malade et bien portant. Cette situation lui permettait à la fois de clamer son mal, de se l'avouer par l'écriture, et de le rejeter, de le récuser dans l'interprétation du rôle qui exigeait de lui santé et pétulance.

Ce double-jeu permettait à Molière de nier et en même temps d'assumer sa maladie par l'intermédiaire d'une fiction ambivalente, celle d'un malade imaginaire

- autrement dit "bien portant" : cette fiction écrite et incarnée par lui figurait à la fois son acquiescement et sa réplique aux décrets du destin.

Si tant est que l'on ait le droit et le pouvoir de jeter un jour sur le rapport secret qu'entretient avec un de ses rôles un grand comédien qui, de surcroît, les écrivait lui-même et pour lui-même, on s'autorisera à interpréter le "cas Argan", et de façon plus large LE MALADE IMAGINAIRE, comme un montage procédant de lucidité et d'illusion, de courage et de fuite, de réalité et de théâtre, de distance et d'implication, que Molière a interposé entre lui et son mal comme écran et comme médiation. De fait, on n'a pas assez souligné jusqu'à aujourd'hui que, plus que Mascarille devenu précieux, plus que Tartuffe devenu dévot, plus que Mercure devenu Sosie, Argan est une allégorie du théâtre et du comédien : d'un bout à l'autre de l'action, il joue et se joue à lui-même un rôle de composition, du mime et du masque. Candide allégorie du théâtre érigée au bord du gouffre, il flirte avec la maladie et la mort, tente de les apprivoiser, les taquine et les enjôle.

(1) « Molière représenta avec beaucoup de difficultés ; et la moitié des Spectateurs s'aperçurent qu'en prononçant Juro, dans la cérémonie du Malade imaginaire, il lui prit une convulsion. Ayant remarqué lui-même que l'on s'en était aperçu, il se fit un effort, et cacha par un ris forcé ce qui venait de lui arriver. »
Jean-Louis Grimarest, LA VIE DE M. DE MOLIERE, éd. Georges Mongrédien, Paris, 1955, p. 120.

**MOLIERE
AVEC MOLIERE
PAR MOLIERE
SUR MOLIERE**

**FRANÇOIS
REGNAULT**

FRANÇOIS REGNAULT est maître de conférences à l'Université de Paris VIII (département de psychanalyse) et professeur au Conservatoire national d'art dramatique de Paris (diction, poétique). Il a codirigé le Théâtre de la Commune/Pandora de 1991 à 1997.

« LE MOI est haïssable », dit Pascal, et il ajoute, à l'adresse des libertins : « Vous, Miton, le couvrez, vous ne l'ôtez pas pour cela ; vous êtes donc toujours haïssable. » Que dire de Molière qui se met en selle dans LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES et dans LE MALADE IMAGINAIRE et en scène dans L'IMPROMPTU DE VERSAILLES ? Mais pour reprendre les expressions de Proust, est-ce son moi superficiel ? son moi profond ? Est-ce lui ? est-ce un autre ?

C'est d'abord son nom, son nom de théâtre, Molière, qu'il prend soin de citer dans au moins ces trois pièces : des pièces en prose, car on imagine mal qu'il se fût cité en vers, et pour faire rimer Molière avec quoi ? lierre ? volière ? familière ?

L'IMPROMPTU DE VERSAILLES le montre donc en auteur, metteur en scène, comédien, chef de troupe, polémiste et courtisan à la fois, ce qui fait un MOI bien gros : « Et n'ai-je rien à craindre que le manquement de mémoire ? Ne comptez-vous pour rien l'inquiétude d'un succès qui ne regarde que moi seul ? » (IMPROMPTU, scène I).

L'inquiétude du poète, qui ne fait pas en tant que tel œuvre collective, et qui n'attend de gloire ou d'opprobre que pour lui seul.

Mais pour inventorier quelque peu ce moi, débrouillons les différents niveaux de théâtre, ou les différentes pièces de théâtre qui interviennent dans cet IMPROMPTU. Le schéma est aisé à mettre en évidence, encore ne le fait-on pas à moins de quelque rigueur. Voici les moments successifs, distincts, de l'action.

a) L'IMPROMPTU commence : Molière est avec ses comédiens, appelés par leurs noms réels, comme il s'appelle lui-même du sien (qui n'est pas le sien, mais qui l'est devenu, car le nom de Poquelin n'apparaît pas dans son œuvre, même s'il signe parfois ainsi). Appelons cela L'IMPROMPTU qui, quand il commence, ne se présente pas comme pièce : on ne joue pas, on répète. Inutile d'insister sur le pirandellisme constant de toute l'entreprise¹.

b) Le temps presse, on n'a que deux heures pour répéter avant l'arrivée du roi, et personne ne sait encore le texte de la pièce à jouer. Que n'a-t-il présenté cette "comédie sur les comédiens" dont il a parlé à ses acteurs,

lui reproche Mademoiselle Béjart. Cette comédie, selon elle, eût répondu à la commande qu'on lui a faite (le roi lui-même ?) « sur le sujet de la critique qu'on lui a faite contre vous ». Appelons cette comédie sur les comédies la pièce N°0' (zéro prime), car Molière répond qu'il l'a suspendue, ou y a renoncé, notamment parce qu'il n'a pas le temps d'aller voir les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, qui jouent les mêmes jours que les siens.

c) Poussé par la curiosité de Mademoiselle de Brie, Molière ne peut s'empêcher d'en donner un avant-goût, une avant-première. Et d'imiter, donc, au moins cinq comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans des rôles tragiques. Appelons cette saynète, cette petite pièce dans L'IMPROMPTU, la pièce N°0" (zéro seconde). Nous n'aurons jamais connaissance de la pièce N°0' – non écrite ? suspendue ? différée ? – que cette saynète N°0" qui en tient lieu.

d) Comme on vient de le dire, la pièce que Molière va leur faire maintenant répéter, c'est la réponse, de commande, à une pièce de Boursaut, nommément citée (non sans écorcher exprès son nom), intitulée LE PORTRAIT DU PEINTRE OU LA CONTRE-CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES, et elle se joue justement à l'Hôtel de Bourgogne depuis le 10 octobre de cette même année 1663. L'IMPROMPTU devant être représenté sans doute le 19 du même mois. La riposte est donc instantanée. Mais, du même coup, c'est à une réponse à la CRITIQUE DE L'ÉCOLE DE FEMMES que nous sommes renvoyés – appelons-la pièce N°2 –, laquelle est la défense de L'ÉCOLE DES FEMMES elle-même, appelons-la pièce N°1.

e) Appelons alors pièce N°3 la pièce que Molière veut maintenant faire répéter, laquelle n'a pas de nom. Du moins pour l'instant.

f) Mais auparavant, Molière donne des conseils à chacun de ses acteurs, au nombre de huit, ce qui fait comme une seconde saynète, mais cette fois-ci sur ses propres comédiens. Cela va de la satire subtile (« Il n'y a point de personne au monde qui soit moins façonnière que moi », fait-il dire à Mademoiselle Du Parc, pour l'approuver, semble-t-il) à l'éloge non-dit (« Pour vous, je n'ai rien à vous dire », ce qu'on interprète en général comme un

compliment suprême à La Grange), comme si Molière avait voulu comparer – pour la postérité ? – les différences entre ses comédiens et ceux de l'Hôtel de Bourgogne.

g) Il faut aussi compter, quitte à y revenir, que deux autres comédiens de la troupe, nommés par leur nom, viendront jouer dans L'IMPROMPTU, l'un, La Thorillière, le rôle au début d'un "marquis fâcheux", l'autre, Béjart, le rôle, à la fin, d'"un homme qui fait le nécessaire". Ils ont statut spécial, ayant à la fois leur nom de comédien et un rôle réel dans la situation, puisqu'ils viennent l'un faire presser la répétition, et l'autre rapporter, à la satisfaction de tous, l'octroi du royal délai. Molière eût pu aussi bien, pour faire croire à leur fonction réelle, ne pas leur donner leur nom².

h) Commence donc, incise dans L'IMPROMPTU, cette pièce N°3, réponse à la critique de la critique, N°2, de sa pièce, N°1. Deux marquis sans nom, joués par La Grange et Molière lui-même, prétendent qu'ils sont joués dans LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES (appelés le Marquis et Lysidas dans cette CRITIQUE) ou, plutôt, chacun prétend que c'est l'autre qui est visé. Des personnages fictifs, cette fois-ci, qui joueraient d'autres personnages fictifs supposés réels !

i) Brécourt "entre" (en réalité il assiste déjà à la répétition), à qui ils demandent de les départager. Et le vrai Brécourt de tenir le rôle d'un personnage fictif qui expose la position du vrai Molière, qui est à côté de lui, cesse de jouer l'un des deux marquis pour diriger l'acteur Brécourt, lequel prend à tort le ton de marquis, alors qu'il doit prendre le ton, NATUREL, de... porte-parole de Molière ! « Vous ai-je pas dit que vous faites un rôle où l'on doit parler naturellement ? » Mais Brécourt est supposé ne pas bien soutenir ce ton, puisque Molière lui reprend son texte et le dit lui-même à son tour, mais en troisième personne !
De plus, pour enchaîner sur la réplique de Brécourt-Molière, il lui a fallu répéter la sienne propre, celle de Molière – un marquis :
Molière : Attendez, il faut marquer davantage tout cet endroit. Écoutez-le moi dire un peu. Et qu'il ne trouvera

plus de matière pour... — Plus de matière ? Hé ! Mon pauvre marquis, etc.

Brécourt, qui n'a plus la parole, soit qu'il ait compris, soit qu'il soit un peu agacé, déclare : « C'est assez. »

j) Mademoiselle Du Parc et Mademoiselle Molière, qui portent les noms de Climène et d'Élise (qui sont ceux de la CRITIQUE), entrent alors et jouent, dirigées par Molière, une scène de coquetterie sans rapport avec les querelles de pièces, lorsque Mademoiselle De Brie, jouant un personnage à son tour et revenant au thème principal (« de qui se moque-t-on ? »), annonce qu'on va donner la pièce de Boursault, à laquelle pourtant cette pièce N°3 qu'on est en train de jouer est supposée riposter. On a donc affaire à un paradoxe temporel : la réponse de Molière, commande royale, annonce, et donc présente comme nouvelle, et met en situation la pièce qui se joue déjà depuis quelques jours et à laquelle elle est censée répondre !

k) Du Croisy, en marquis, indique que Boursault est d'ailleurs loin d'en être le seul auteur, qu'ils sont nombreux, dont lui-même, à y avoir mis la main. Voici donc un personnage fictif mis dans la position d'être l'auteur d'une pièce réelle ! (Un peu comme dans LE RÉVIZOR de Gogol, où le héros Khlestakov s'attribue LES NOCES DE FIGARO de Mozart et quelques autres chefs-d'œuvre connus).

l) Les personnages défavorables à Molière de la pièce N°3 prennent aussitôt le parti d'une pièce qu'ils n'ont ni lue ni vue, ni en tant que personnages, ni d'ailleurs sans doute en tant que comédiens, mais dont le oui-dire leur suffit, y compris au marquis joué par Molière, qui déclare qu'avec cette pièce de Boursault, il va falloir que Molière se cache.

m) Il revient donc à Brécourt-«Molière» de prétendre qu'au contraire, Molière s'y rendra, à cette «peinture du peintre»³.

n) C'est alors que Mademoiselle Béjart, prenant une position dont les femmes sont coutumières à l'endroit d'hommes qu'elles ne jugent jamais assez combatifs,

interrompt la répétition et prie Molière de répondre directement aux attaques dont il est l'objet : « Tout le monde attend de vous une réponse vigoureuse. » C'est Mademoiselle Béjart qui pense cela, ou c'est ce que Molière lui fait du moins penser, pour pouvoir réfuter son avis, qui le met en fureur : « J'enrage de vous ouïr parler de la sorte ; et voilà votre manie, à vous autres femmes. »

La vérité plus profonde est qu'il suppose que la contre-pièce de Boursault n'a été écrite que pour le forcer, lui, Molière, à s'engluer dans la polémique « et à me détourner, par cet artifice, des autres ouvrages que j'ai à faire ». Et de déclarer qu'il ne leur répondra donc pas : « Je ne prétends faire aucune réponse à leur critique et à leur contre-critique. »

Si nous en croyons Molière, nous devons donc tenir que cette pièce N°3 (qui n'a pas de nom) n'est pas la satisfaction de la commande, à laquelle Mademoiselle Béjart faisait allusion au début, « de travailler sur un sujet de la critique qu'on a faite de vous », qu'on est donc nullement dans la polémique. Certes, il s'agit là d'une dénégation, mais peu importe. Adoptons pour vraie la déclaration de Molière « en personne ». A quoi donc venons-nous d'assister ?

L'argument-massue, qui sert de justification à la dénégation, est évidemment celui selon lequel tout ce que fait Molière MARCHE, a du succès, plaît. Et que monter en épingle ses adversaires serait faire retomber sur eux un peu de cette pluie d'or et de gloire dont il est comme visité par Jupiter (« Un partage avec Jupiter », comme il est dit dans AMPHITRYON) et par le public.

o) Vient alors le deus ex-machina sous la forme du «nécessaire» Béjart : le roi accorde un délai. « Le roi remet votre nouvelle comédie à une autre fois, et se contente, pour aujourd'hui, de la première que vous pourrez donner. » Mais quelle est «cette nouvelle comédie», et quelle est «la première» (à prendre au sens de la plus prête, la plus à portée de la main) ?

Molière eût pu, comme à la fin de LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE

DES FEMMES, conclure que c'est justement celle qu'on vient de répéter, avec la répétition même qui le précède et toutes les discussions et annexes qui vont constituer la "pièce nouvelle", et, du même coup, "la première qu'ils vont pouvoir donner". Autrement dit, la suite de tous les moments en décroché qu'on vient de parcourir ne forment en vérité qu'une seule ligne continue.

Dans l'hypothèse où ce ne serait pas cela, le labyrinthe resterait sans fin, on n'arriverait pas en son coeur, toutes les pièces distinguent leurs degrés, leurs types : pièces N°0', 0", 1, 2, 3, etc., jusqu'à L'IMPROMPTU lui-même qui serait comme leur hors-champ. La catharsis est alors impossible, on reste dans l'espace critique, et il y a autant de Molière qu'on voudra.

Mais dans l'hypothèse, qui est la bonne, où cet IMPROMPTU va être effectivement joué, et où tout ce que nous venons de voir n'est rien d'autre qu'une pièce de théâtre à part entière, dont les personnages s'appellent comme des comédiens, et où Molière s'appelle tantôt Molière et tantôt Molière (en première, seconde, troisième personne, et pourquoi pas "légion"?), alors se vérifie l'adage lacanien qu'« il n'y a pas de métalangage ». Alors une théorie des niveaux logiques (des TYPES au sens de Bertrand Russell) est inutile. Alors, on n'est pas dans l'espace critique, mais on est bien dans l'espace du paradoxe. Alors la catharsis peut avoir lieu, parce que le sujet est non pas distribué en ses divers degrés, en ses diverses altérités, mais il est intrinsèquement divisé d'avec lui-même. Il ne peut se dérober, par aucune distanciation, à l'effet du théâtre.

Et du même coup, si l'espace de L'IMPROMPTU est l'espace d'une pièce de Molière, toute pièce de Molière pourra, selon des modalités différentes, impliquer les mêmes propriétés que L'IMPROMPTU.

On ne développera pas ce point, qui se vérifie aisément dans la CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES, mais aussi dans tous les cas où des "convaincus", au sens de Juvet, viennent tenir des propos qu'on pourrait prêter à Molière, surtout dans LE MALADE IMAGINAIRE, où le malade lui-même, joué par Molière, se fait recommander par ce convaincu qu'est Béralde, supposé énoncer le "point de vue de Molière", d'aller voir des comédies de Molière et, donc,

d'aller voir aussi LE MALADE IMAGINAIRE, et ainsi de suite à l'infini.

Intrinsèquement divisé en lui-même, logiquement distribué en plusieurs types dénombrables, le signifiant "Molière" désigne en même temps topologiquement une surface unilatère, dont le recto est la raison d'un homme raisonnable, mais dont le verso est la déraison d'un fou. En ce signifiant s'estompe singulièrement aussi, du point de vue esthétique, la différence du comédien et de son personnage, comme cette autre à laquelle Mademoiselle Béjart se réfère, entre le comédien dont les tics et les travers, dans la comédie, seraient à porter au crédit du rôle, mais, dans la tragédie, à son discrédit ; comme enfin, d'un point de vue ontologique, la différence entre ce jeu des marquis, qui doit être artificiel, et celui de Brécourt jouant Molière, qui doit être naturel. Car, nous ne cessons de le prétendre, le point à l'infini vers lequel tendent toutes les droites de cette œuvre projective, c'est celui où on s'aperçoit que la Nature, sur laquelle on avait fondé une géométrie euclidienne des mœurs, N'EXISTE PAS.

(1) Ce pirandellisme, telle est notre thèse, autorise qu'on l'applique à d'autres pièces de facture apparemment classique, comme c'est en partie, je le crois, l'intention d'Arthur Nauzyciel dans sa mise en scène du MALADE IMAGINAIRE.

(2) Il est vrai qu'on se fonde ici sur la distribution publiée dans l'édition de L'IMPROMPTU de 1682, procurée, comme on sait, par La Grange et par la veuve de Molière. On ne peut donc pas savoir si Molière l'eût finalement reprise (il n'avait pas cru bon de le faire de son vivant, alors qu'il aurait pu, ce qui n'est le cas ni de DON JUAN, qu'il n'a sans doute pas voulu, ni du MALADE IMAGINAIRE, qu'il n'a pu reprendre).

(3) « Car vouloir contrefaire un comédien dans un rôle comique, ce n'est pas le peindre lui-même, c'est peindre d'après lui les personnages qu'il représente et se servir des mêmes traits et des mêmes couleurs qu'il est obligé d'employer aux différents tableaux des caractères

ridicules qu'il imite d'après nature ; mais contrefaire un comédien dans des rôles sérieux, c'est peindre par des défauts qui sont entièrement de lui, puisque ces sortes de personnages ne veulent ni les gestes, ni les tons de voix ridicules dans lesquels on le reconnaît. » Molière, souvent critiqué pour son jeu tragique, parle sans doute ici d'expérience. (« Je leur abandonne de bon cœur mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix, et ma façon de réciter... ») Poussée plus loin, cette réflexion ouvrirait des abîmes (et pourrait conduire par exemple à la différence du jeu épique et du jeu dramatique chez Brecht : le jeu épique destiné à réduire l'idiosyncrasie "ridicule" de l'acteur, etc.).

"L'ACTEUR C'EST L'MORT QUI PARLE"

**ENTRETIEN AVEC
JACQUES BONNAFFÉ**

JACQUES BONNAFFÉ est comédien et metteur en scène.
"COMME DES MALADES" : texte d'Hervé Prudon, mise en scène
de Jacques Bonnaffé.

- "COMME DES MALADES" EST UNE VARIATION SUR L'HÔPITAL,
LA MALADIE, EN MÊME TEMPS QU'UNE EXPÉRIENCE INÉDITE DE
THÉÂTRE. CE SPECTACLE A-T-IL ÉTÉ POUR VOUS L'OCCASION DE
MENER UNE RÉFLEXION SUR LE MÉTIER D'ACTEUR ?

Cette réflexion m'a presque servi de point de départ.
Lorsque je pratique "mes formes" ou mises en scène, j'en
profite pour engager des recherches qui ne sont pas
menées, dans ce que je vois au théâtre ou dans ce à quoi
j'ai la chance de participer en tant que comédien.
A l'origine, je n'envisageais pas spécialement de
travailler sur la maladie. Il s'agissait surtout d'une
rencontre avec un auteur. Je lui avais proposé d'illustrer
vocalement un des ses polars. La gorge m'en démangeait.
C'est alors qu'il m'a fait part des textes qu'il avait
déjà rédigés et accumulés lors d'un séjour à l'hôpital.
Une sorte de carnet sur la maladie, ou plutôt sur sa
réaction littéraire à la maladie. Il voulait écrire une
pièce sur le devenir d'un homme, sur sa transformation,
après cette crise-là. Dans le même temps, il concluait un
roman au titre significatif, désespéré, LES HOMMES S'EN
VONT. Je lui ai proposé une sorte d'entraînement avec des
acteurs. Lui, il essaierait d'écrire pendant que nous
composerions des scènes.

- LA SCÈNE DU THÉÂTRE EST LE LIEU OÙ L'ON NAÎT, MEURT
ET RESSUSCITE. DANS VOTRE SPECTACLE COMME DANS "LE MALADE
IMAGINAIRE", TOUTES LES FICTIONS, DE VIE, DE MALADIE ET
DE MORT, SONT VRAIES. AU COURS DE VOTRE TRAVAIL, AVEZ-VOUS
PENSÉ À MOLIERE ?

S'il y a un rapport à Molière, il n'est pas conscient.
Cela n'était pas surprenant pour nous de travailler au
théâtre sur la relation des médecins et des malades.
On s'est dit qu'on avait déjà vu ça quelque part. Au cours
de l'enfance, on a vu des camarades s'exercer avec
des robes de médecins de Molière et se mettre de drôles de
chapeaux. Mais cette référence-là reste très lointaine.
Nous ne sommes plus dans le même monde. Les seules vraies
références que nous avons entre nous était de deux
ordres : il y a tout d'abord un type de jeu sur lequel
l'équipe de base savait qu'elle travaillait - la liberté
sur le plateau, comment, avec les équipements du bord,

on reconstitue un univers – et, d'autre part, nous avons décidé de traiter le théâtre comme un lieu où s'enfermer, pour "jouer" à l'hôpital. Un hôpital c'est tout blanc, un théâtre c'est tout noir. Nous voulions explorer cet étrange renversement et rester avec cette chose qui n'est pas tout à fait la vie. Au théâtre, comme l'écrit Novarina, ce sont les morts qui parlent¹. La mort est là, sans que ce soit un avertissement, une chose effrayante. C'est elle qu'on a coutume de retrouver au théâtre dès qu'on éteint les lumières.

– CHOISIR L'IMPROVISATION ET LA RÉSIDENCE PROVISOIRE DANS UN THÉÂTRE, N'EST-CE PAS POUR VOUS UNE MANIÈRE D'INSCRIRE AU CŒUR MÊME DE VOTRE PROJET LA NOTION D'INACHÈVEMENT ?

Nous étions directement touchés par ce que nous fabriquions et nous redoutions les phénomènes de placements ou d'usure. Cependant, il ne s'agissait pas d'improvisations. Au terme des dernières représentations au Théâtre de la Bastille, le spectacle devenait une espèce de journal quotidien de nos recherches. Le texte changeait lui aussi, mais partiellement. Nous nous étions donné des principes de travail précis, des règles d'entraînement, comme un danseur peut en avoir. Nous avions une base fixe. La question était alors de savoir combien de jours étaient nécessaires pour s'installer dans un lieu. Pas moins de trois ou quatre jours. Par ailleurs, et ce n'est pas anodin, nous savions qu'il était difficile de rester en fréquentation assidue avec la maladie ou avec cette étape extrême de la maladie (opération, ablation). Nous avions une relation proche avec l'auteur qui nous faisait dire qu'il ne devait pas, lui, prolonger sans fin cette histoire, et pouvoir l'achever, s'en aller, passer à autre chose.

PROPOS RECUEILLIS PAR CÉLIA HOUDART

(1) « Le théâtre n'est pas une antenne culturelle pour la diffusion orale des littératures mais l'endroit où refaire matériellement la parole mourir des corps. L'acteur, c'est l'mort qui parle, c'est son défunt qui m'apparaît ! »
(Valère Novarina)

| | |
|--|----|
| AH ! MON DIEU ! ILS ME LAISSERONT ICI MOURIR | |
| Entretien avec Arthur Nauzyciel..... | 3 |
| ENFANCE et LE "PATRON" | |
| Bernard Bing..... | 11 |
| QUI EST QUI ? | |
| Entretien avec Jeanne Vitez..... | 21 |
| LES CACHOTTERIES D'ANTOINE | |
| Diane Watteau..... | 27 |
| LE RETOUR DU BIEN-AIMÉ | |
| René de Ceccatty..... | 39 |
| LES CARNETS BAGOUET OU L'ART DE PARTAGER | |
| CE QU'UN ARTISTE A LÉGUÉ | |
| Alain Neddam..... | 45 |
| FAÇONS DE DIRE, FAÇONS DE MOURIR | |
| Claude Duneton..... | 53 |
| LA VRAIE FAUSSE-MORT DU MALADE IMAGINAIRE | |
| Patrick Dandrey..... | 59 |
| MOLIÈRE AVEC MOLIÈRE PAR MOLIÈRE SUR MOLIÈRE | |
| François Regnault..... | 65 |
| "L'ACTEUR, C'EST L'MORT QUI PARLE" | |
| Entretien avec Jacques Bonnaffé..... | 75 |

LE MALADE IMAGINAIRE OU LE SILENCE DE MOLIÈRE

D'après LE MALADE IMAGINAIRE, de Molière,
et LE SILENCE DE MOLIÈRE, de Giovanni Macchia

Avec GILLES BLANCHARD, NATHALIE DUVERNE, MARC ERNOTTE,
MICHÈLE GODDET, ISABELLE HURTIN, PIERRE LAMANDÉ,
CATHERINE MOUCHET, ÉMILE NAUCZYCIEL, ARTHUR NAUCZYCIEL,
LAURENT POITRENAUX

Mise en scène et adaptation.....ARTHUR NAUCZYCIEL
Scénographie.....CLAUDE CHESTIER
Costumes.....CLAUDE CHESTIER, PASCALE ROBIN
Lumières.....MARIE-CHRISTINE SOMA
Son.....XAVIER JACQUOT
Création musicale.....JEAN-CHRISTOPHE MARTI
Assistant à la mise en scène.....PIERRE LAMANDÉ
Collaboration artistique.....CÉLIA HOUDART
.....BÉRANGÈRE JANNELLE
Réalisation costumes.....ANNABELLE VERGNE
.....FRANÇOISE FRAPSAUCE, ANNICK BAUDELIN
.....NELLY BOULESTEIX, ISABELLE CHAUX
.....ISABELLE PERILLAT, PASCALE ROBIN
Habilleuse.....LAURENCE REVILLION
Régisseur général/régisseur plateau.....SABINE SCANGA
Construction décor.....FRANÇOIS REVOL, FRANÇOIS LE SAINT
.....ERIC RAOUL, DIDIER CADOU
Régie lumières.....CHRISTOPHE DELARUE
Régie son.....OLIVIER FAUVEL

Production : CDDB-Théâtre de Lorient (NRV), CDN de Savoie,
Compagnie 41751 Arthur Nauzyciel, avec la participation du
Jeune Théâtre National et le soutien de l'ADAMI.

Remerciements : Muriel Tabary, Véronique Gourdon, Budget-
Location de voitures, Eric Ruf, Jean-Pierre Vincent,
Annie Brunschwig, Chantal Desjonquières, Anne Coterlaz,
équipes du CDDB-Théâtre de Lorient et du CDN de Savoie.
Merci à Frédéric N., Régine N., Bénédicte V.,
Mathias et Michaël, Frédéric B., Fabienne, Mamadou,
Hélène et Antoine, l'Atelier des autogérés, Bianca, Eric.

Création au CDDB-Théâtre de Lorient, 4-20 mars 1999.



