Mémoire d’un Névropathe

Jean Sluka

sous la direction d’Alban Lefranc

Master of Arts in Theatre – Orientation Mise en Scène

HES-SO La Manufacture, Lausanne

Promotion Master 17

Mai 2019

Table des Matières

Avant-propos (p. 1)

Argent (p. 4)

Baker, Annie (p. 8)

Colère (p. 11)

Dénégation (p. 14)

Epouvante (p. 16)

Famille (p. 18)

Gratitude (p. 19)

Histrionisme (p. 20)

In (p. 22)

Journal (p. 23)

Kraus, Karl (p. 34)

Logorrhée (p. 41)

Mélodrame (p. 44)

Nuit du Chasseur, la (p. 46)

Osée (p. 49)

Pouvoir (p. 50)

« Q. » (p. 51)

Raté (p. 53)

Stand-Up (p. 54)

Théâtre (p. 58)

Utiles (p. 59)

Veza (p. 63)

Wittgenstein (p. 69)

Zéro (p. 70)

Bibliographie (p. 71)

« *Il n'y a que l'homme méchant qui soit seul.* » Denis Diderot (probablement au sujet de Jean-Jacques Rousseau…)

(… du moins est-ce ainsi que celui-ci l'a pris.)[1]

Le présent travail a pour origine une proposition de recherche sur les outils de la satire et du mélodrame, ou plutôt sur ce que je pressentais comme une opération commune à ces deux modes, voisins l'un de l'autre (et proches parents, je crois) au cours de la modernité : un principe de la montée en épingle, consistant à prendre un fait (disons, d'ordre « social ») et à pratiquer à partir de celui-ci une hyperbole, qui fait dire à ce fait monté en épingle quelque chose de plus général, d'une nature morale, spirituelle. La satire et le mélo ont une *vision* en commun (disons : apocalyptique), qui implique de voir dans des faits observables (donc, aussi, par d'autres) l'expression d'une réalité occulte (des rapports de force jamais nommés, une duplicité des êtres, etc.). Ce sont des genres qui ont trait à la domination, à sa dissimulation ordinaire ou sa révélation dans des moments de crise, et, partant, courent le risque de la paranoïa (la tentation de l'auto-apitoiement n'est jamais loin : une position revendiquée de « juste » face aux « injustes » qui n'est pas nécessairement très bien justifiée). En bref, ce sont deux modes risqués et puissants… ce qui fait qu'ils ont partie liée au danger du ridicule, à la noblesse particulière qui consiste à ne pas trop se soucier de ce danger, voire à le tourner à son avantage plutôt que fuir ce point brûlant : le satiriste est comme un pompier qui, plutôt que de s'éloigner du feu, affronte ce point chaud (dont d'autres préfèreraient détourner le regard, ou feindre aux yeux des autres qu'ils le font). Deux genres post-religieux (post-révolutionnaires également, si on pense à l'émergence du mélo théâtral français au XIXème siècle, soit à une époque où n'est pas si lointain le souvenir de la précédente, celle où se sont respectivement succédées : une mise à bas de la monarchie, l'établissement de la Terreur et un retour autoritaire, mais partiel, à l'ordre d'avant l'émancipation). Ils reposent la question de la vie juste dans un cadre qui n'est plus celui de la religion… exprimant en somme que l'éthique ne va pas de soi et que, selon le mot de Henry James, grand maître d'un mélodrame des manières[2] : « *Il y a des profondeurs.* »

Ce qui suit n'est pas une recherche systématique sur ces deux modes, ou ce qu'ils auraient en commun (même avec cette restriction, il s'agirait encore d'un très –trop ?- vaste chantier) mais une actualisation de ceux-ci, dans un abécédaire qui comprend : des réflexions, un journal, des citations choisies, quelques études. A l'exception des passages cités, ces entrées sont datées. Elles ont été retouchées, ce qui n'est indiqué que dans deux cas (*Logorrhée* / *Kraus, Karl*), pour le premier car plus de 50% du texte a été altéré par cette retouche, pour le second car sa rédaction s'est divisée en deux temps. J'ai laissé « dormir » ce texte avant d'y revenir, ce qui fait surgir une question lancinante de ce mémoire : qu'est-ce qui est du travail et qu'est-ce qui ne l'est pas ? comment certaines choses « travaillent »-elles malgré nous (je « m'arrête » une semaine, mais il se passe plus en moi durant cette semaine que durant d'autres où je ne cesse de parler de ce que, véritablement ou non, je fais) ? comment se ménage-t-on des temps et des espaces où être « à son affaire » (celle de la mise en scène, en l'occurence) ? La question du temps de l'écriture n'est pas anodine : j'ai écrit à un moment qui impliquait, pour une large part, de mentionner, soit des choses que j'ai déjà faites, soit des choses que je ferai. Le choix de dater

[1] https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Fils_naturel

[2] Genre paranoïaque (dans lequel excelle également Balzac) où la violence du drame se cristallise dans des incidents portant sur l'étiquette : un faux-pas cause une déchéance ou, inversement, une brèche dans l'ordinaire des pratiques dénonce le caractère corrompu, malfaisant, d'un être. Il est intéressant que ce genre de mise en épingle de phénomènes sociaux se prête souvent, dans le même temps, autant à la comédie la plus noire qu'à l'expression d'une vision tragique… comme si l'alliage de gravité et de dérision qui caractérisait ces incidents empêchait tout autre équilibre que celui éventuel de la tragi-comédie. Il n'est pas possible que quelque chose de si dérisoire s'avère si grave. / Il n'est pas possible que quelque chose de si grave ait pour cause, ou comme révélation, une chose si dérisoire. Et pourtant…

les textes tient dès lors à deux motivations : d'abord, comme il s'agit de la préparation d'un spectacle que je monterai cet été, pour laisser la liberté de lire ce mémoire d'une manière thématique ou chronologique (l'évolution de ma parole devrait dire quelque chose de l'évolution de mon travail) ; ensuite car je ne conçois pas ces entrées comme des vérités définitives mais commes des étapes d'une réflexion sur où j'en suis à un certain moment préparatoire, parfois clairement l'expression d'une « phase ». Il s'agissait d'activer, avec les risques inhérents à cette activation, un pathos et une causticité dans ma propre écriture. Certaines de ces entrées se sont faites à partir d'un protocole consistant à écrire une heure (chrono à portée de main), selon une logique proche du monologue intérieur. Ce que vous lirez n'est pas la totalité de ce qui a été produit. La question de la responsabilité dans l'écriture pouvait ainsi partiellement être déplacée, de l'acte d'écrire à l'acte de choisir : qu'est-ce qui est gardé ? qu'est-ce que je retouche? Ce qui en résulte ne devrait pas être considéré comme un bréviaire (encore moins comme un moulin à prières), mais comme un outil de discussions. Je souhaite un abandon de la maîtrise qui devrait inviter à un dialogue.

Le titre de ce mémoire est une variation de celui que je m'apprête à monter : *Les Mémoires d'un Névropathe* de Daniel Paul Schreber, texte foisonnant, écrit par un magistrat allemand au début du XXème siècle, souffrant de psychose paranoïaque, avec comme motivation de plaider sa relaxe de l'institution psychiatrique. Ce qui en découlera (suite au commentaire célèbre que Freud fera du cas, après une recommandation de lecture que Jung lui a faite) sera un texte désormais classique de l'histoire de la psychiatrie, qui a cristallisé un siècle de polémiques sur la question de la paranoïa (les échanges entre Freud et Jung au sujet de ce texte annoncent déjà leur rupture imminente). Si vous souhaitez convaincre un jury de votre santé mentale en partant de votre expérience pour rédiger une somme théologique expliquant que le monde entier tourne autour de vous, ou plutôt autour du projet divin d'utiliser vos nerfs pour vous transformer en son épouse : préparez-vous à des effets durables (quand bien même ils ne seraient pas ceux que vous anticipiez). « Névropathe » est un terme vague (le titre allemand parle de «malade des nerfs »), passé de mode, qui de plus ne s'applique pas idéalement à un cas de psychose. Son ambiguïté rappelle celle de la paranoïa, ce trouble qui flotte entre ces deux termes (vagues, eux-aussi) que sont la « névrose » et la « psychose ». Aux dernières nouvelles, je ne suis pas psychotique, mais je suis sûrement un peu névrosé, donc, pourquoi ne pas s'approprier ce label ?

La question de l'appropriation est également récurrente dans ce mémoire : mettre en scène a, aussi, trait à la dévoration. Il y a la manière dont vous nourrissez les autres (votre équipe), que vous avez d'offrir un spectacle (au public)… mais il y a également celle dont vous vous nourrisez de cette équipe et ce que vous prenez d'attention, de temps, aux personnes que vous convoquez pour un spectacle. Si je me pose beaucoup la question de la légitimité de cet acte (une légitimité qui, non seulement ne me paraît pas aller de soi, mais de plus ne me paraît pas le devoir), j'espère que cela sera perçu comme, personnellement, je l'entends : une question de metteur en scène, et non pas celle de quelqu'un qui refuse cette place. Je crois simplement qu'il ne faut pas (qu'on ne peut pas) se la rendre trop confortable. Le spectacle qui s'annonce ne devrait pas l'être non plus, mais je souhaite qu'il y ait dans cet inconfort un amusement possible (le plaisir d'être déstabilisé). Il part d'une ligne, développée dans ces pages, entre le cas Schreber, la figure récurrente de Karl Kraus et la culture du stand-up (en particulier le cas de Louis C.K., figure maîtresse, figure déchue, de cette culture qui m'a marquée, qui dit je crois spécifiquement ma vingtaine).

Je remercie Alban Lefranc, mon tuteur, pour les allers-retours via Skype me guidant dans la rédaction de ces entrées, leurs corrections. Je lui dois de plus la découverte des *Mémoires* de Schreber, recommandé parmi d'autres lectures, avec la mention spécifique qu'elles feraient un spectacle intéressant… ainsi que la suggestion de me lancer dans un abécédaire. Ce mémoire doit également quelque chose aux heures de bavardage passées avec Julien Meyer : nous nous sommes transmis certains extraits que nous nous sommes commentés mutuellement, ce qui répondait au désir, que nous partagions, que l'écriture soit un geste appelant à une conversation (en plus d'induire, en tout cas de mon côté, un phénomène de saine compétition). Il a été rédigé durant le printemps 2019 et j'ai assisté du 9 au 26 avril Marie-José Malis sur un stage de direction d'acteurs donné à des metteurs en scène : je laisse qui me lit décider si cette expérience a infléchi ou non mon écriture (et si oui : de quelle manière). Le texte traitant, au moins en partie, d'un projet de mise en scène il porte (puisque ce projet en porte lui-même la trace) celle de journées données par le corps pédagogique en accompagnement de cette préparation. Elles ont été utiles (de même que le rendez-vous pris, avant de me lancer dans la rédaction de ces entrées, pour clarifier ce que je m'apprêtais à commencer). Enfin, je remercie les personnes impliquées dans ce spectacle, mentionnées au sein de ce mémoire (et qui ont, malgré elles, contribué à le façonner par nos conversations préparatoires ou premières répétitions) : Martin Reinartz, Alice Delagrave, Lou Ciszewski, Louise Bentkowski. La vision du monde qui se dégage de ces pages pourrait peut-être se voir résumée par cette remarque de Jenny Lewis (chanteuse dont j'admire la capacité à mêler indissociablement pathos et causticité, un modèle de vulnérabilité) : « *We all know we're careening towards the end of humanity. I just wanna do my work and hang out with my people.*»[3]

[3] www.pitchfork.com/features/profile/jenny-lewis-on-the-line-interview/

Argent

Argent artgent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argnet argent argent argent argent argent artgent argent artgent argnet argent argnet argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent artgnet argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent arngent argnent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent artgent artgant argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent artgent artgent argent argent argent argent argent argrent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argernt argent artgent argent argent argent argent argent argent argnet argent argent artgent argnet argent artgent argent arrgent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent artgent arggnt argent

argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent artgent artgent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent artgent argent argent argent artgent argent argnet argent argent
argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argnet argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argnet argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argnet argent argent argent argent
argent argetn argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent agent argent
argent argent argent argent argent argent arngent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent artgent argent
argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argnet arngrent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argnet argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent agent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argnet argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent agent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argen argent argent argent argent argent argent argent argen argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argene
argent argent argent argent argent argent argent artgent argent argent argent argent argents
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argne argent arganr argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgent

argent arganr argent argent argent argent argent argent argent argent argant argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent agent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argne argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent agent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent arbgent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent arget argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent

argent artgent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent artgeent argent argent artgent artgent artgent argent artgent aragent argent argent argent argent argent argent argent argent argen argent artgent argen argent arggent argene argent argent argent argant argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argnent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argene argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent

15.03.19

Baker, Annie

Se méfier du projet mascotte. J'ai assez longtemps eu dans l'idée de monter pour mon spectacle de sortie une pièce (ou à tout le moins, une partie de pièce) choisie parmi l'œuvre d'Annie Baker, dramaturge que je voudrais mettre en scène. Je l'ai un peu fait : j'ai traduit et dirigé une scène de *John*, peut-être son texte que j'aime le plus, et j'ai pris plaisir à ce travail (un peu plus d'une quinzaine d'heures réparties durant quelques semaines). Pour ce qui est de sa représentation, il ne m'importait pas spécialement qu'elle s'avère avoir lieu devant six ou sept personnes, mais elle indiquait pour moi la maquette d'un possible (et désirable) travail ultérieur. Un travail qui devrait être, au vu de la minutie de cette écriture, plus scénographié, plus ancré dans un décor détaillé, mais dont les enjeux en termes de direction d'acteurs étaient là : une gestion particulière du temps (il y a la partition et les silences entre les répliques, qui demandent aux comédiens de compter : cinq secondes, dix secondes, trente, etc… ils savent toujours jusqu'à combien) et la traduction d'une psychologie en termes de comportements. En l'occurrence : la manière de manger un petit-déjeuner, de jouer avec ce qui compose la table d'un repas matinal dans un bed & breakfast… cela exprimant les rapports d'un couple qui se force, en dépit de tout, à se remettre ensemble, une forme d'interaction entre deux êtres où ils sont tous deux dépassés par l'étendue de la dispute qu'est devenue leur vie commune. Comme une dispute qui aurait pris vie, par et pour elle-même. Elle s'est autonomisée, vit de sa vie propre, englobe désormais les amants.

Baker, dans une Amérique provinciale des années 2010 (la plupart de ses pièces se déroulent dans la ville fictive de Shirley, Vermont) continue par ses textes une tradition théâtrale associée à Tchekhov : donner à ressentir l'écoulement du temps, s'intéresser vraiment aux êtres, c'est-à-dire pas uniquement à ce qu'ils disent, mais aussi (voire plus) à ce qu'ils ne disent pas, aussi (voire plus) à ce qu'ils ne font pas. Une forme d'hyper-minutie, d'amour du détail, un naturalisme tranquille mais poussé à l'extrême d'observation, qui tire sa représentation de la quotidienneté vers un registre paradoxalement onirique : des vies passées comme en songe. L'inquiétante étrangeté émerge du réalisme psychologique même (dans le cas de *John*, l'influence d'E.T.A Hoffmann s'ajoutant à celle du dramaturge russe, la supplantant presque). Je crois que ce qui m'intéresse au théâtre (peut-être plus fondamentalement, même : chez les acteurs) est de nature psychologique : l'expression d'une vie de l'esprit. Je cherche à voir la pensée : dans une attitude, par un corps, ce qui traverse un visage, des mains, ce qui se love entre deux lignes. Cela peut pousser à une forme de tranquillité : en tout cas, on travaille calmement ; très probablement, quelque chose de cette tranquillité reste au moment de la représentation, une forme de concentration lente, d'écoute aux contours rêveurs mais soudainement saisie par des piques, une latence se muant peu à peu en sidération ou en émotion pleine. En l'occurrence l'œuvre de Baker est l'antithèse absolue du « plus vite, plus fort, plus drôle ». C'est un travail de décélération, un encouragement à une attention accrue, flottante éventuellement mais poignante dans ce qu'elle saisit.

J'ai relu (lu dans le cas de deux d'entre elles) les quatre pièces qui composent ses Vermont Plays (*The Aliens* / *Circle, Mirror, Transformation* / *Nocturama* / *Body Awareness*) en pensant à mon spectacle de sortie, mais quelque chose n'allait pas dans cette lecture. J'ai eu le sentiment que les textes eux-mêmes me disaient que ce n'était pas leur lieu et leur moment. Le fait d'avoir à traduire celui choisi n'était pas le problème (la traduction est un plaisir), bien qu'il pose, au vu du caractère naturaliste des dialogues, qui restituent l' « anglais américain » en cours durant

l'ère Obama, de vrais enjeux de transpositions (c'est une langue parfois sciemment « polluée » : par des acronymes, des abréviations, des tics de langage, etc.).

Trois choses posaient un problème… pas nécessairement insolvables mais qui m'ont aidé à clarifier pour moi la nature de ce spectacle. C'est-à-dire : ses conditions – et comment celles-ci font accueil à un désir (c'était le cas avec Schreber) ou font écran à un autre (se permettre de conclure « pas dans ces conditions »). La durée d'abord : en les montant entièrement, et en respectant leur temporalité propre, ces pièces feraient pour la plupart dans les trois heures. Sachant qu'il est hors de question de « tout faire plus vite », reste la possibilité de n'en jouer qu'un tiers ou qu'une moitié, mais cette division n'était dans aucun cas probante sur un plan dramaturgique. Il y aurait eu l'option de composer un panel de « morceaux choisis » de plusieurs scènes (plus excitant, déjà), mais je n'avais pas envie de multiplier le nombre de comédiens avec qui travailler cet été. Ensuite, l'enjeu de la distribution : à l'exception de *The Aliens* (comprenant trois personnages masculins ayant entre un peu moins de vingt ans et la trentaine), ces pièces, et c'est une grande part de leur intérêt, impliquent des protagonistes d'âges variés (de l'adolescence au troisième âge). Ce n'est pas écrit pour que « tout le monde » puisse « tout » jouer, cela pour des raisons simultanément esthétiques et sociales (du genre : qu'arrive-t-il aux actrices passé trente-cinq ans ?). J'ai très envie de travailler avec des comédiens plus âgés. En l'occurrence j'aurais pu les trouver (chercher autrement qu'en ayant recours à la facilité que fournit une école de théâtre pour le contact avec des comédiens en formation) mais m'adresser à eux, des gens dont c'est déjà pleinement le métier, alors que je n'allais pas les payer, me posait d'emblée un souci. Enfin, l'immobilité du décor : ce sont des pièces qui n'ont pas été écrites dans l'optique de tourner, mais selon une logique américaine de l'inscription dans un lieu. Ce qui en est aussi un intérêt : un décor planté, très détaillé – ça ne fonctionne pas à l'allusion, c'est là (c'est meublé, on peut y dormir, on peut y manger). Pas quelque chose qui se démonte en une heure et demie pour que la personne suivante puisse à son tour investir les lieux. Puis la grande question, mais celle-ci je ne l'éviterais pas même si les bonnes conditions étaient remplies : qu'est-ce que ce serait au juste de décaler quelque chose de parfois si spécifique (donc spécifiquement américain) sur une scène francophone ? Si c'est par la spécificité qu'on touche à l'universel, quand cette spécificité devient-elle difficilement transposable ? (Mais après tout : on ne se pose pas si souvent la question avec Tchekhov… on devrait, peut-être.)

Une fois Schreber apparu, m'ayant immédiatement requis, que reste-t-il du désir suscité par ces textes ? Ce qui m'a frappé à leur lecture, ce qui fait leur qualité propre (très proche justement de celle de Tchekhov)... Un certain rapport à l'authenticité : ça n'a pas à aller plus vite, ça n'a pas à être fait plus fort, ça n'a pas être plus spectaculaire. Ca doit être vrai, selon sa proportion et sa temporalité propre. Le facteur humain contre les trucs de théâtreux : c'est-à-dire comment des acteurs se débrouillent avec la durée, avec la banalité, quand on les vit vraiment, plutôt que d'esquiver cette question par des options (souvent pseudo-)spectaculaires (des « coups de théâtre », des su-sucres référentiels, une propension à l'image pour l'image, etc.) Un certain rapport au temps : comment il s'écoule, comment on le passe, comment on le prend, comment on le perd, comment on l'oublie ou comment on le subit. Il y a plus dramatique que l'ennui, il fait aussi partie de la vie. Il y a plus intéressant que d'être diverti, même si ça n'est pas sale non plus. C'est un besoin « humain » et comme beaucoup de choses humaines : tout va bien tant que ça n'est pas pris comme le fin mot de l'existence… sinon dans ces endroits merveilleux qu'on appelle les parcs d'attraction (les textes de Baker ont parfois pour protagonistes des petits employés de lieux dévolus à des formes de divertissement : un multiplexe, une chaîne de cafés

vaguement branchée, etc.). Un certain rapport à l'inquiétante étrangeté : non pas nécessairement l'annoncer par des « signes extérieurs » de l' « étrange » (signer par avance « avant-garde » peut, aussi, parfois, être une manière de garantir au public qu'il est après tout entre de bonnes mains) mais, pour citer Valéry, « *revenir du familier à l'étrange, et dans l'étrange affronter le réel.* » Un certain rapport à des vies compliquées (pas très « enviables »), à la détresse ordinaire, à l'enfermement dans les bornes de sa propre existence. Un regard psychologiquement, socialement, tranchant, pas très sentimental sur cela (le malheur comme condition très partagée au sein d'une communauté humaine donnée). Je pourrais, pour résumer ce qui me touche ici dans son écriture reprendre à son compte les mots que Flannery O'Connor appliquait à la sienne : *« I spend my time connected to the poverty that's fundamental to mankind, because I'm a fiction writer.* »

21.05.19

Colère

« *Pourquoi Kraus était-il si en colère ? Considérez les faits. Il était l'un des derniers-nés d'une famille juive prospère et bien assimilée dont le commerce engendrait des revenus suffisamment conséquents et réguliers pour lui permettre une indépendance financière à vie. Cela l'autorisait en retour à publier la* Fackel *exactement comme il l'entendait, sans faire de concessions à des publicitaires ou à ses abonnés. Il avait un bon cercle d'amis proches et un cercle autrement plus élargi d'admirateurs, nombre d'entre eux fanatiques, certains célèbres* [ndtr : ex : Brecht, Schönberg, Wittgenstein, Kafka, Freud]. *C'était un orateur public électrisant, capable de remplir les plus grandes salles de théâtre, ce qui n'allait pas sans flatter ses ambitions de jeunesse de devenir un acteur. Bien qu'il ne se soit jamais marié, il a eu quelques liaisons brillantes ainsi qu'une relation durable et significative avec Sidonie* [Nádherný von Borutin]. *Il ne semble pas qu'il ait souffert de conflits avec son père tel que Kafka a pu en endurer, ni qu'il ait regretté de ne pas avoir d'enfants. Le seul problème de santé notable dont il était affligé était une courbure de la colonne vertébrale, mais même cela a fini par jouer en sa faveur en l'exemptant de l'obligation d'effectuer son service militaire. Comment dès lors une personne si extrêmement fortunée devient-elle le «* Grand Haïsseur *» ?*

Kafka a une fois diagnostiqué chez ses pairs Juifs de langue allemande un « terrible état intérieur *» imputable à leur mauvaise relation au judaïsme. Un état intérieur peu enviable peut certainement être discerné chez Kraus dans son âgon envers Heine, ainsi que dans une poignée de ses textes (*Er ist doch ä Jud [*Il n'en reste pas moins un Juif*, sic] *ou sa pièce courte* Literatur*) et dans ses vendettas violemment personnelles contre certaines figures juives, dont le rédacteur de la* Neue Freie Presse. *Néanmoins les positions problématiques de Kraus concernant la question juive me semblent au plus un élément à prendre en compte au sein d'un beaucoup plus vaste projet – sa dénonciation de l'hypocrisie autrichienne et de la corruption viennoise, sa défense passionnée de la langue et d'une littérature qu'il considérait comme authentique et sous-estimée. Et quoiqu'il y avait largement de quoi être en colère dans la société autrichienne, il y a largement de quoi être en colère dans à peu près n'importe quelle société donnée ; la plupart des gens trouvent un moyen de faire en sorte que cette colère ne consume pas leur existence entière. On comprendrait un ouvrier viennois, travaillant soixante heures par semaine dans des conditions déplorables, d'éprouver de la rage. Mais Kraus le sociable et le fortuné ?*

Je me demande s'il n'était pas en colère parce qu*'il était aussi privilégié. Dans* Nestroy et sa Postérité*, le Grand Haïsseur défend sa haine comme suit : «* l'acide appelle la lueur mais la rouille n'y voit que corrosion ». *Kraus détestait le mauvais usage de la langue car il aimait la belle langue – car il avait les dons, à la fois intellectuels et financiers, lui permettant de chérir et de cultiver cet amour. Et la personne qui a eu de la chance dans la vie, ne peut s'empêcher de s'attendre à ce que le monde continue d'aller ainsi ; quand le monde s'obstine à aller dans de mauvaises directions, des directions corrompues et dégradantes, elle se sent trahie par lui. Elle aurait pu vivre une belle vie, si seulement ce monde cruel n'avait pas tout gâché en la laissant tomber. Et donc elle se met en colère et cette colère l'isole encore plus, exacerbe le sens de sa singularité. Être en colère contre la presse respectée par la bourgeoisie était pour Kraus une manière de dire « je ne suis pas des vôtres » à une bourgeoisie libérale dont les velléités d'ascension sociale étaient inconfortablement proches des siennes. Sa colère contre des écrivains privilégiés en mesure de tirer des ficelles pour échapper au front durant la Première Guerre Mondiale* [ndtr : alors qu'ils faisaient souvent eux-mêmes l'apologie de ce

conflit] *constituait une sorte d'attaque homéopathique contre son, plus grand encore, propre privilège : bénéficier d'une excuse moralement pure pour ne pas servir. Il était un journaliste qui s'attaquait à d'autres journalistes… la plupart de qui, contrairement à lui, devaient travailler pour vivre. La colère le libérait en partie de son inconfort devant ses propres privilèges, en le rassurant sur le fait qu'il occupait lui-même une position de victime.*

Kraus, comme tout artiste, aspirait avant tout à être un individu et sa colère peut ultimement être vue comme un balayage violent de catégories qui menaçaient son intégrité personnelle. Son statut privilégié n'était qu'une parmi d'autres de ces catégories. Comme le chercheur Edward Timms l'écrit dans son étude magistrale sur Kraus : « Il était Juif de naissance, Autrichien de nationalité, Viennois de résidence, Allemand de langue, journaliste de profession, bourgeois de statut et rentier de revenu. Au sein de la tourmente idéologique de l'Empire austro-hongrois finissant, toutes ces catégories apparaissaient comme autant de falsifications. *» Durant une grande partie de son existence, Kraus s'est proclamé antipolitique avec défiance, on aurait dit qu'il ne formait des alliances professionnelles que pour mieux les torpiller spectaculairement ensuite et il était porté sur les fanfaronnades paradoxales du genre «* Il est de notoriété publique que ma haine de la presse juive n'est excédée que par ma haine de la presse antisémite, tandis que ma haine de la presse antisémite n'est excédée que par ma haine de la presse juive. *» Etant donné qu'il est également connu que sa pièce favorite était le* Roi Lear*, je me demande s'il n'identifiait pas son propre destin à celui de Cordélia, la dernière enfant chérie, qui aime tant le roi, et qui, précisément parce qu'elle est la fille préférée, la privilégiée, assurée de l'amour du père, a l'intégrité personnelle de refuser de rabaisser sa parole et de mentir face à son gâtisme. Ses privilèges avaient lancé Kraus sur la voie de l'indépendance, mais le cours des choses s'était avéré devoir contrecarrer cette lancée prometteuse. Il se sentait déçu, de la manière dont Lear déçoit Cordélia, et chez Kraus cette déception devint le bouillon de sa colère. En raison de son aspiration en un monde meilleur, où une véritable individualité serait possible, il n'avait de cesse de jeter l'acide de sa colère à la face du monde et de sa fausseté.*

Laissez-moi en venir à mon propre exemple, puisque je n'ai de toute façon cessé de parler de ma propre vie en parlant de celle de Kraus.

J'ai été le petit dernier d'une famille aimante qui, bien qu'elle n'ait pas été proche de quelque façon que ce soit d'une position susceptible de faire de moi un rentier, avait suffisamment d'argent pour que je fréquente une bonne école publique dans un quartier favorisé et pour me permettre des études dans des institutions réputées, où j'ai appris à aimer la littérature et la langue. J'étais en Amérique un mâle blanc hétérosexuel avec de bons amis et en excellente santé et, par-dessus le marché, j'ai eu le privilège de découvrir très jeune ce que j'avais envie de faire de ma vie et d'avoir les ressources et le talent me permettant de le faire. J'ai été béni de tant de grâces que je pourrais à peine supporter de continuer à les énumérer plus longuement ici. Et pourtant, en dépit de tous ces privilèges, je suis devenu une personne extrêmement énervée. La colère est descendue sur moi à une période si proche dans ma vie de mon amour pour les écrits de Kraus que les deux évènements me paraissent pratiquement indistingables.

Je ne suis pas né en colère. A vrai dire, c'était même tout le contraire. Cela peut sembler une exagération mais je crois exact d'affirmer que je n'ai jamais rien ressenti de semblable à la colère jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. J'ai bien, durant mon adolescence, éprouvé de la morosité, eu des accès d'insoumission face à l'autorité, mais, comme Kraus, j'ai vécu très peu

de conflits avec mon père et le pire qui aurait pu être dit de ma relation à ma mère était que nous nous chamaillions comme un vieux couple. La colère, la vraie, la colère comme manière de vivre m'était étrangère jusqu'à une certaine après-midi d'avril 1982. J'étais sur une plateforme de train désertée à Hanovre. Je venais de Munich et attendait une correspondance pour Berlin, c'était une journée allemande de grisaille, quand je pris une poignée de pièces dans ma poche et commençai à les jeter rageusement sur la plateforme. Il y avait un élément d'hostilité antigermanique dans mon geste sachant que j'avais récemment eu une expérience mortifiante avec une vieille dame allemande proche de ses sous et que ça me faisait du bien d'imaginer d'autres vieilles dames allemandes proches de leurs sous se baisser pour ramasser ces pièces, comme je savais qu'elles le feraient, aggravant ainsi leurs maux de hanches et de dos. La manière dont je lançais ces pièces, toutefois, témoignait d'une rage plus générale. Une rage contre l'ordre des choses, contre le monde, que je n'avais jamais ressenti auparavant. La cause immédiate de ma colère était mon échec à coucher avec une fille incroyablement jolie la veille à Munich, mais même cela n'avait pas été à proprement parler un échec : ça avait été une décision de ma part. Sur ce quai, à Hanovre, je marquais quelques heures plus tard, par ce geste de lancer ces pièces, mon entrée dans une nouvelle ère de mon existence, celle de la colère. J'embarquai dans un train qui me ramena à Berlin et m'y enrôlai dans un cours sur Karl Kraus. » Jonathan Franzen, *The Kraus Project*[4] (traduction personnelle)

(Je ne suis pas le petit dernier, mais l'aîné d'une fratrie.)

[4] Fourth Estate, 2013, pp. 111-113

Dénégation (Déception, Dissimulation)

« *1. Action de dénier, de nier (qqch.).*
Malgré ses dénégations, on le crut coupable.
synonymes : démenti, désaveu
2. Procédé de défense par lequel un sujet formule un désir, un sentiment tout en niant qu'il lui appartienne. »

J'ai écrit un texte (*Déception*, 13.04.19) que je croyais énervé, mais qui est surtout auto-apitoyé, sur le fait d'être entré à la Manufacture pour obtenir un métier socialement valorisé avec au passage une petite amie et que je suis déçu de ne pas voir ces deux choses se concrétiser. Puis j'en ai écrit un deuxième (*Dissimulation*, 20.04.19) que je croyais responsable mais qui tient surtout du registre de la tartufferie (cacher la merde au chat en se félicitant d'à tout le moins indiquer la couverture). Je ne trouve pas responsable de publier ce premier texte, mais je trouve moins intéressant encore de publier sa rétraction. Donc, troisième étape : où se rendre maintenant ?

J'ai de plus en plus envie d'assumer dans la mise en scène ce que j'appellerais ma perversité. Celle que mes amis connaissent et nomment parfois en un compliment ambivalent (de même qu'ils peuvent me savoir « parano », terme qu'ils utilisent parfois en un reproche indulgent). Etrangement je crois que c'est une question d'honnêteté : prendre cette chose à bras le corps. Accepter, mais joyeusement, que la création artistique implique, aussi, de regarder ce qui n'est par essence pas moral, là où on est agi plus qu'on n'agit. L'acceptation, qui n'est pas une excuse, de ma propre lâcheté aussi, sachant que je ne suis au fond pas très courageux. Le nœud du principe de plaisir et de la morbidité. Une certaine intransigeance face au simulacre, à ce qui dispense d'un investissement réel dans des enjeux de représentation… l'impatience que ça peut engendrer (*cut the bullshit*). Ce déchet, ce reste, qui nous condamne à l'impur (et rend le purisme dangereux). Faire accueil à tout cela aussi. Et cette complication que je crois quand même, vraiment, au plateau comme à un lieu de travail où chercher une harmonie. Mais que peut-être cette harmonie se fonde sur la confiance en le fait qu'ici, contrairement à d'autres espaces, « tout » ce qui peut se dire devrait avoir sur scène droit de cité. Ce que je n'ai pas envie, ou le moins possible, c'est de me mentir à moi-même… et partant de mentir sans même le réaliser aux autres. Jusqu'à ce que ce mensonge revienne nous frapper tous en un effet de boomerang d'autant plus blessant qu'il a été maximisé par des effets de dénégation (« ouais, ouais… » plutôt que « ouais, mais… », « clair ! » en dodelinant trop de la tête plutôt que l'aveu d'une incompréhension ou d'un sérieux doute). Ce paradoxe d'œuvrer à une clarté minimale, mais nécessaire : tout cela (ce métier, cette vie, ces motivations, ces modes d'opération) est de toute façon un peu louche. Ce n'est jamais bien pur et les premières questions deviennent dès lors l'imbrication de : « est-ce qu'on se comprend ? » et « est-ce qu'on s'amuse ? » Arriver à un lieu de travail, et d'amusement, où, pour le meilleur et pour le pire, ce n'est pas la crémerie habituelle. Un jeu (même vache) qui se joue à plusieurs.

J'ai de plus en plus peur qu'on me dise « ouais, ouais… » jusqu'à ce qu'il s'avère qu'un fossé se soit creusé jusqu'à la complète mésentente (« on n'a plus rien à se dire »). Et contre cela, je ne vois pas beaucoup de meilleurs remèdes que celui qui est en même temps le plus risqué : assumer au final de m'inscrire dans une tradition des déstabilisateurs nés.

Exemple : qu’est-ce qui se passerait si je réunissais pour la première fois mon équipe ensemble, dans un lieu qui nécessite à chacun de se déplacer, et que je ne venais pas ce jour-là ?

28.04.19

Epouvante (Enfance)

Je me pose depuis longtemps la question de ce que pourrait être la peur au théâtre. Non pas un stress objectif induit par une situation réelle ou désignée comme telle (ce fantasme con, qui me parle bien peu, de crier à une foule : « *au feu !* »), mais le partage sensible d'une expérience inquiète. Peut-être plutôt que de parler de peur, émotion suscitée par un objet (qu'il s'avère vrai ou non : ce quelque chose ou quelqu'un derrière la porte, tapi dans le noir, etc.), faudrait-il ici parler d'angoisse, ce sentiment qui n'a pas d'objet, sinon un objet trouble, ou au fond abstrait (« l'avenir », « soi-même »). Ce trouble devant un vide face auquel tout ce qui est peut faire pâle figure. Je ne sais pas si j'ai en moi tant d'expériences que ça, mais j'en ai certainement une de l'angoisse. Elle est d'ailleurs revenue dans ma vie et, comme à son habitude, elle ne s'accroche pas à ce qui est, mais ce qui n'est pas : angoisse de ne pas réussir à entrer dans ce qu'on appelle une vie active, de la bien faible solidité en réalité de ce qu'on appelle la santé mentale, rien de nouveau jusque-là, angoisse ensuite devant l'étendue de la rage et du refus que je peux porter en moi, comme si l'ordre symbolique, le contrat social qui nous lie en une communauté humaine, il ne tenait à un certain endroit qu'à moi de m'en extraire… mais que cette extraction pourrait être plus subie que choisie, émergeant comme quelque chose que je ne contrôlerais pas. Qu'est-ce que c'est être « en dehors » - et jusqu'où va cette extériorité ?[5] Terreur en fait de l'absence de contrôle, de l'angoisse comme prix à payer pour le sens de sa liberté. Et cet étonnement de ce que d'autres paraissent parler de leurs « crises » (*a posteriori*, toujours *a posteriori*) comme des enrichissements… avant la mention du simple fait qu'il s'agit tout d'abord, et que cela s'avère l'embryon d'autre chose ou non, de fructueux ou non, d'une expérience douloureuse et paralysante.

Je me souviens d'une forme immersive faite dans la nuit (dans un stage en création scénique avec Massimo Furlan qui posait comme consigne, ouverte à la transgression, de travailler dans le noir) : une variation autour d'une scène célèbre de *La Nuit du Chasseur*, une descente de rivière souvent citée pour sa force plastique, dont j'avais utilisé la bande-son, portant des chants, comptines, que les acteurs et moi endossions à notre tour, parmi la foule éparse que constituait le public, tandis que quelques lumières émergeant lentement sur les parois pointaient (d'une manière plus abstraite) à celles expressionnistes de la scène. Le point de départ en était, au moins en partie, cette question de la peur au théâtre, de la terreur dans un espace de représentation. Ce qui en a émergé fut cependant une forme douce, une création qui tendait vers le conte de fées. Dont le potentiel de réassurance, qui m'étonnait (je n'aurais pas dû : c'est déjà dans le film), tendait à murmurer que nous sommes déjà dans les limbes. Que ce pourrait être nous les fantômes, les enfants d'une fiction qui espérons en une sorte de paradis (un espace de représentation où la beauté aurait droit de cité, un spectacle, disons, du sacré). Je pourrais ajouter que je faisais ce travail en ayant à ce moment une certaine personne en tête, qui, je l'espérais, viendrait voir ce que je faisais, que j'avais très envie d'épater, et qui n'était finalement (contrairement à ce qu'elle m'avait dit) pas venue. Il y aurait donc ce spectacle qui n'est pas montré, mais indiqué comme à portée de voix, tapi derrière la fenêtre d'une certaine lumière. Et cette personne, ce public idéal absent, à laquelle le spectacle est en réalité adressé.

[5] L'image d'une extériorité choisie peut facilement se retourner, en changeant de perspective, en son exact envers : quoi qu'on fasse, c'est fou ce qu'on doit aux autres, au passé, à la société, dans le moindre de nos gestes et propos (même, sinon surtout, pour ceux qui entendent marquer un écart). Peut-être que la sortie subie (l'exclusion) se traduit précisément, elle, par des gestes et propos qui paraissent ne venir de nulle part (c'est du n'importe quoi, cette vie).

Cela pour dire que la question de l'angoisse, et de sa représentation (ou plutôt de la difficulté de sa représentation), ne me paraît pas éloignée de celle du sacré, de l'invisible, bref de l'expérience religieuse. Il est connu que vivre la terreur précède souvent vivre la mystique (c'est aussi ce que je n'aime pas en éprouvant de l'angoisse : la suggestion de cette solution qui n'en est pas une d'abdiquer, de renoncer à sa liberté, de trouver quelque chose, n'import quoi, qui résorbe ce sentiment d'un vide parfois insoutenable), le sentiment de l'épouvante comme l'antichambre avant la pièce où se trouverait Dieu. J'ai déjà fait l'expérience inverse : j'ai reçu une éducation religieuse, ai été élevé par un pasteur évangélique, et à la foi de mon enfance, qui allait en quelque sorte de soi (on aurait bien pu me trouver fanatique, mais une fois les prémisses de cette vision du monde acceptées, ce qu'à partir de là je pensais ensuite en dérivait d'une manière somme toute assez logique), a suivi une période, entre ma treizième et le début de ma quinzième année où j'ai été très croyant, de manière mystique. Je réalise qu'une des premières impulsions qui marquerait la fin de ma croyance, la sortie de cet état, celle qui en un sens témoignait d'une part saine de mon être (la même qui se méfie des gens qui n'ont pas vraiment d'humour), a été un intérêt grandissant pour la représentation de l'épouvante, un goût par exemple, que j'avais à un certain endroit dès le début de mon adolescence et que je n'ai jamais vraiment perdu, pour le cinéma d'horreur. Comme si la terreur, la mise en forme de ce qui fait peur, cette reconduction de cette inquiétude enfantine devant, mettons, la forme qu'on distingue mal dans la nuit au fond d'une chambre, ou le soir en finissant de jouer derrière un buisson, à un certain endroit, en indiquant un objet face auquel ressentir quelque chose, s'opposait au grand vide de l'angoisse, dans son immensité invisible et intouchable (certaines des grandes œuvres de terreur se passent, du reste, non pas dans le noir, mais en plein jour, sous une lumière qui ne laisse plus de recoin où s'échapper, laisser glisser du rêve, ce grand rayonnement de *rien* qui peut glacer les os).

Je perçois chez Schreber, dans cette angoisse qu'il avait du rayonnement divin (ces rayons qui lui transperceraient les nerfs), cette terreur d'un grand vide, d'un parfait rien, qui peut souvent en passer par l'éclairage (si seulement la pièce était plus sombre, les visages moins exposés). Mélange d'agoraphobie et d'effroi face au vide, devant la friabilité des choses, des états, des êtres. Ce même effroi que m'inspire le discours néo-libéral et son insistance, quand cela le sert, sur le flou des statuts, quand cela le sert au contraire, sur la nécessité de chacun à tenir sa place, la porosité d'un discours prêt à affirmer pour justifier les puissants toute chose et dans le même temps son contraire, à quoi j'ai envie de répondre qu'il y a une beauté dans les formes et les structures et, au contraire, une angoisse insoutenable, à morceler les êtres, le sens qu'ils ont de leur existence. Qu'il y a une horreur à dévaluer la grammaire même et la logique (« tu n'as pas le choix mais c'est quand même ta faute », « casse-toi, mais viens discuter », « tu es libre d'obéir », « oui » pour dire « je n'ai aucune intention de le faire », « j'en prends bonne note » pour « j'en ai rien à foutre », etc.). Comme si ce qui était (à raison) considéré comme le langage des aliénés pouvait devenir dominant dans une certaine culture. C'est quand même un petit peu fou : une époque où, par exemple, beaucoup de gens n'ont pas l'air de vraiment savoir ce qu'ils font au travail, ou alors, ne sont pas vraiment capables de se mettre en couples (si j'ai bon souvenir, la capacité d'aimer et de travailler ne comptent pas pour du beurre dans l'évaluation de la santé mentale). Transmettre quelque chose, même un petit reste, de ce qu'est l'expérience d'une extase morbide, d'une angoisse de n'être rien, de ne pas vraiment exister. De hanter le monde ou que le monde même devienne le lieu d'une hantise.

21.03.19

Famille

Je tends à croire que les personnes venant de familles équilibrées s'avèrent souvent de meilleurs artistes – simplement parce qu'une reconnaissance assez fondamentale est moins recherchée *ici*, au lieu du travail, ce qui autorise à y prendre plus de vrais risques. Ce qui peut ne pas signifier seulement moins courber l'échine devant des pressions extérieures, mais éventuellement moins de calculs aux mauvais endroits. Cette pression, ou torsion, intérieure qui mène la médiocrité à renoncer à toute forme d'intégrité et le talent à son auto-sabotage. Besoin d'approbation (donc limitation du risque, augmentation du calcul), d'affiliation (donc suivisme, revendication d'une *lignée* esthétique), d'une famille de substitution (donc culte de « l'équipe », du « collectif »), de parents de substitution (donc recours à figures tutélaires), de réparation voire de revanche (donc projections et/ou brouilles) absence d'un sens réel de la sphère privée (donc transgression constante de celle des autres), d'un sens réel de soi par opposition aux autres (donc trop grande acceptation de leur possible oppression ou porosité toxique à leurs problèmes), anxiété sociale (donc trop grande prise au sérieux de la mondanité subie), faible estime de soi (donc prise au sérieux insuffisante de celles et ceux qui s'insèrent dans cette mondanité et la font, masquée au besoin en « refus de jouer le jeu »), sens d'une place impossible, qui met à la fois « en-dessous » et « en-dessus » de la personne dont j'identifie la place (« tu me domines, mais je ne te prends pas au sérieux »), ce sens désolé que les gens *sont ce qu'ils sont* (il va falloir « faire avec », ce qui signifie les objectiver et généralement subir), peur de l'intimité (donc stratégies d'évitement), besoin constant d'intimité (donc masquer en un travail ce qui n'est au fond que la recherche d'un contact), peur du regard des autres (donc refus de présumer de la part du public une bienveillance), besoin du regard des autres (donc mise en scène de ce refus : « voyez, et appréciez, serait-ce de façon négative, comment je vous tourne le dos »).

Et toujours se souvenir, quand se consolide dans une collaboration groupée le sens d'une famille, qu'une famille c'est d'abord un ensemble hétéroclite dont on ne peut échapper. Que cet ensemble est fait de personnes qui n'ont au fond entre elles rien en commun. Mais que c'est aussi un luxe de ne pas avoir besoin de s'expliquer devant ce fait brut, qu'au dehors il y a surtout de la solitude. Et donc ce balancement entre être seul au-dehors de ce groupe et être aliéné au sein de ce groupe. Accepter sa (« leur » ?, « nôtre » ?) bizarrerie, refuser de concevoir que quelqu'un d'autre la comprendrait. Donc : compartimenter. Et pourtant : ajouter ce faisant de la confusion (hors d'elle, elle n'est nulle part, et pourtant elle est partout). L'idée que se fait le garçon sage ayant reçu une éducation religieuse que l'amour c'est un petit peu conditionnel quand même. De quelqu'un qui, dans une cellule familiale rapprochée, voit en bas âge l'ensemble de celle-ci mourir sauf sa mère, que cette dernière, ou quelque part, pour un petit cerveau, « certaines femmes », doivent avoir un pouvoir de ne pas mourir, ou de mourir les dernières, qui n'est rassurant que jusqu'à un certain point. Sens du garçon précoce de comment divertir une personne dépressive, de comment subvertir les règles (ne jamais être puni, ne surtout jamais être puni, savoir exactement où est la limite qui marquerait la punition – et jouer avec celle-ci). Chercher l'attention maximale, et si tu ne l'obtiens pas, disparaître au maximum. Sens issu d'une famille élargie que les hommes disparaissent dans la nature, meurent ou échouent, et que les femmes restent, survivent, ou prennent leur revanche, que ce n'est en fait pas elles qui finissent cloîtrées dans leur intérieur. Ce sens, il me faut bien me l'avouer au moins à moi-même, que quand je réussis, je le perçois comme lié à ma personne, quand j'échoue, comme lié à mon milieu et mon hérédité. *06.03.19*

Gratitude

« *Merci d'être venus.* » J'aimerais arriver à un moment de création où prononcer ces mots signifierait quelque chose, serait un acte porteur de sens, d'une émotion vécue (et partagée). Je crois que cela signifierait trouver son public. Je le ressens parfois au sujet d'une personne précise, le sentiment de s'être trouvé un/e allié/e. Ce sont à ces quelques personnes que je pense parfois en rapport à ce que je fais (cela par opposition à l'éventualité de s'aliéner une masse). Ce besoin d'alliés me paraît plus nécessaire, personnellement autant que dans une perspective plus collective, plus pressant, qu'il ne m'était jamais apparu jusqu'alors. Je crois que le besoin de cliver, l'espoir de diviser un public, naît en réalité de ce désir d'unité : le spectacle aura fait la preuve qu'il y a *eux* et *nous* (la vieille chanson socialiste : *which side are you on ?*). Et si c'est d'un certain point de vue (c'est-à-dire : à l'encontre de certains) cruel, c'est une cruauté qui (par opposition à la brutalité aveugle) pointe à une capacité de gentillesse, donne la mesure comme inversée de la propension à une douceur, à une tendresse réelle, adressée à ceux qui soutiennent, parce que tout cela était pour eux.

Quel que soit le problème, s'il te concerne et me concerne, quelque part on en arrivera à ce noyau dur : l'inégalité entre les êtres. Et dès lors cette envie que le même spectacle produise cet effet double : réconforter ceux qui ont le moins, ébranler ceux qui ont le plus. Ca m'inquiéterait beaucoup, que ce que je fasse ne trouve pas d'extériorité. Et, avec ça, ce mélange d'insécurité et d'arrogance qui me pousserait, si une foule entière en venait à « trouver ça super », à chercher à n'entendre que la personne qui aurait détesté. Ma vingtaine arrive à son terme et je la considère d'abord comme une déception. Dès que je l'admets, je pense aux bonnes choses advenues, à la chance, à la protection, au degré d'adversité qui n'est pas inutile, même, et je ne comprends pas mon incapacité à ressentir la moindre gratitude ou presque dans l'instant présent à ces divers égards. Mais peut-on vraiment ressentir de la gratitude pour le fait d'être une personne privilégiée ?

Il est un lieu où je commence à en ressentir : la confiance que diverses personnes talentueuses m'accordent dans l'élaboration de ce spectacle. Je me dis que ce serait bien de finir une pièce comme certains concerts se finissent : en passant en revue les personnes qui y ont participé, des noms que j'aime prononcer. « *Merci d'être venus*. » c'est aussi quelque chose qui peut se dire à la fin d'une répétition. Je ne crois pas que ce soit de l'hypocrisie de prononcer ces mots même quand celle-ci ne s'est pas bien déroulée. Cette idée que l'impolitesse est supérieure en honnêteté à la politesse, que je ne m'explique pas toujours complètement. Donc si je t'insultais en partant, je serais plus vrai ? Ce n'est pas une question rhétorique : après tout, peut-être… Mais ne puis-je pas reconnaître, sans payer le prix de le nier ou de l'amoindrir, quelque chose qui dépasse notre mécontentement : à savoir qu'il n'en reste pas moins que nous avons travaillé un certain temps ensemble dans la même pièce ? La gratitude a beaucoup trait pour moi à une notion d'intimité : celle que je cherche dans le travail, celle que je souhaite entretenir avec un certain public. « *Sentiment affectueux que l'on éprouve envers qqn dont on est l'obligé.* »

25.03.19

Histrionisme

Il y a cette scène de *Shining* où Wendy Torrance (Shelley Duvall) vient de découvrir ce que son époux (Jack Nicholson) a écrit depuis des mois. *All work and no play make Jack a dull boy*, répété en un mantra de centaines, de milliers peut-être de pages, en variant la mise en page pour l'aspect créativité. Il la surprend, lui sourit d'un rictus dévoyé, s'avance vers elle, elle en compréhensibles sanglots, batte tremblotante à la main. Toutes les scènes de *Shining* entourant la machine à écrire (en revoyant le film cette scène en tête : par exemple celle précédente, où Wendy l'interrompt dans ce grand salon vide pour bêtement papoter, tandis que lui se sent investi d'une grande et noble mission, solitaire et concentrée, celle de l'auteur en pleine rédaction) me paraissent exemplifier ce que c'est qu'un moment horriblement drôle. C'est un malentendu que je constate en discutant de *Shining* depuis mon adolescence : si je dis qu'il s'agit pour moi, au fond, aussi, d'une véritable comédie, il en sera souvent déduit que je minimise, voire nie, ce que tout ça a d'angoissant. Or, ce genre de moments, telle cette longue avancée de Jack vers Wendy à bout de nerfs, lui renvoyant, avec un mépris plus embarrassant pour lui que pour elle, toutes ses tentatives illusoires de conciliation (il ne s'agit alors plus d'une autre « conversation » que celle consistant à repousser par les mots, durant une avancée physique, l'inévitable moment où il lui sautera dessus et qu'elle l'assommera, ou non, d'un coup de batte) sont d'autant plus terrifiants qu'ils ont quelque chose de drôle. Ce que disent parfois les personnes agressées dans leur physique ou leur mental : il était très amusant.

Ce moment de *Shining*, à chaque vision (des dizaines il y a des années, une nouvelle récemment) celui que je préfère, saisit l'après de ce mensonge : le charme est rompu. Ne reste plus qu'un dangereux pantin gesticulant, un sinistre bouffon investi de tous les pouvoirs de l'histrionisme (la démonstration dérisoire de ce qui n'est même pas vraiment une force : Jack finira au tapis), par contraste avec la stérilité de ce qu'il a apporté au monde. La dérision du patriarcat, d'une masculinité à bout de force, la grandiose et inquiétante hilarité que produit cette singerie (Jack ne peut plus rien faire d'autre qu'imiter méchamment Wendy, comme le font les petits), les pathétiques mais dangereuses extrémités de théâtralisme où mènent la quête d'attention (Jack est là parce qu'il a, supposément, « quelque chose à dire ») quand la place centrale de celui qui se pensait légitime à occuper toute l'attention, ou presque, est atomisée par lui-même, ou plutôt par son néant propre. Jack a « toujours été là », à l'Overlook, littéralement ce qu'on néglige, il fait à plein partie de l'ordre des choses.

Il y a quelque chose de proche dans *La Nuit du Chasseur*, ce récit voisin de celui du film de Kubrick (dont je suis en tout cas tombé amoureux au même âge : quinze ans), quand le pasteur revient, une première fois l'après-midi, chercher les enfants qu'il traque, chez la vieille dame qui les a recueillis (en montrant ce qu'il croit bizarrement être une patte blanche : *Love* sur la phalange droite, *Hate* sur la gauche)… avant de se retrouver à quatre pattes à ramper après des gamins plus agiles, mis pathétiquement en joue par une mémé. A l'évidence, Robert Mitchum (cela n'a de plus sur un plan dramaturgique pas le moindre sens) joue la scène passablement bourré. Ce n'est pas que l'ivrognerie de Mitchum suffise à rendre la scène meilleure. C'est que la scène est suffisamment forte pour accueillir cette ivrognerie : parce qu'elle pose pleinement la dérision de ce personnage (que l'ivresse en pleine journée de l'acteur ne fait qu'exacerber), le côté trivial de quelqu'un gagné jusqu'au fond de son être par le mal. Elle révèle la banalité des méchants, le ridicule des grosses voix et des gesticulations. Le pathétique de tout cela : c'est très dérisoire, le mal en fin de compte. Ca titube vite.

J'ai établi il y a quelques mois un corpus de films que j'aime et traitant (aussi différents soient-ils entre eux, le thème étant large) de ce qu'on pourrait appeler des hommes malades mentalement. Des films que je pense pour la plupart revoir en Juillet, en guise aussi de préparation. Une liste que j'ai déjà évoquée avec certaines personnes avec qui je collabore. Ni *Shining*, ni *La Nuit du Chasseur*, n'y étaient inscrits. J'ai l'impression, surtout pour le premier de ces titres, qu'ils reviennent d'eux-mêmes. Demander des photos de ses vacances à un comédien (comme Jack Torrance, en un dernier plan, apparaît photographié à l'Overlook, en un bal des Années Folles), tapisser le sol d'un grand puzzle (comme le tapis de l'Overlook forme une géométrie de l'espace où le petit Danny joue)… Ce rapprochement, je ne le fais pas de *Shining* à des décisions prises en référence, mais d'idées qui ne venait pas du film et qui, après-coup, me paraissent sinon infusées par lui, du moins proche de quelque chose qu'il y a dans son, pour ainsi dire, code sanguin.

J'ai été infusé par ce film, à un âge propice, et je n'ai plus besoin de beaucoup y penser pour que quelque chose de ce qui s'est joué dans ces multiples visionnages (ceux où j'étais alors alors le plus concentré) quelque part, maintenant, agisse. Moins sa façade perfectionniste (ce qu'on qualifie parfois comme l'obsession du contrôle de Kubrick et qui me paraît la part la plus anecdotique, en tout cas celle qui me fascine le moins, de son entreprise) que ce qu'elle tente désespérément de cacher : la dérision de tout cela. « Tout ça pour ça… » « Beaucoup de bruit pour rien... » La montagne qui accouche d'une souris. Boucler la boucle mais que ce nœud de Gödel ne veuille en fait rien dire. Ce trop-plein qui indique son envers : ce n'est vraiment rien du tout, au fond, toute cette gesticulation. En rapport à la question du vide et du plein, il n'est pas anodin que le jeu de Nicholson y soit parfois comparé à celui d'un acteur de kabuki. L'angoisse fondamentale de *Shining*, son inévitable drôlerie corrélée (qui en fait, par exemple, le sujet sur le web de nombreuses parodies et détournements, parfois extrêmement réussis), est celle du vide, de l'absence ultime de sens (toutes ces conjonctures faites sur le film, et où on sent que le délire d'interprétation était un piège tendu, de manière farcesque, par l'œuvre elle-même). Peut-être qu'on touche vraiment à quelque chose, l'expression du vide par le paroxysme, quand on peut facilement être parodié… cette forme d'hommage indirect, à l'opposé, finalement, de comment Jack singe méchamment Wendy (de comment des comédiens, quand ils sont beaucoup dans une même pièce et qu'ils ne sont probablement pas vraiment heureux, peuvent faire les petits singes ?).

Ce qu'il y a de beau avec l'histrion, c'est que sa mise en spectacle rate. Il fait un sort à cet endroit du contrôle. La maîtrise a plus peur que tout, ou presque, du théâtre : cet endroit où « tout peut arriver », surtout le pire, où ça rate constamment, où les comédiens peuvent se prendre les pieds dans le tapis, oublier leur texte, où quelqu'un peut à chaque instant, du public, interrompre le bon déroulement de la représentation. Bref, tout ce qui peut rendre la vie, embarrassante, parfois douloureuse, éventuellement insupportable... parce qu'imprévisible, et cela rarement pour le meilleur. Ce dont console parfois la cinéphilie (quelqu'un, à un moment, a dit de cette chose : « c'est dans la boîte ».) Ce qui fait aussi qu'il ne faut pas trop se prendre au sérieux. Le théâtre peut être le lieu de cette revanche amusée : accueillir la catastrophe comme un cadeau. Il y a des histrions dans la vie (souvent des théâtreux), d'après ce que j'ai pu voir ceux-ci ne donnent généralement pas grand-chose sur scène. Il y a des gens qui aiment, ou ne savent que, disparaître dans la vie… et qui révèlent leur charge de dérision, ce paroxysme de l'histrion qui dit notre rien à tous, à cet endroit particulier de la vie qu'on appelle une scène.
29.04.19

In

Inintéressant, in-intéressé inopérant, in-inspiré, in-inspirant, inintelligent, inintelligible, in-investi, introuvable, inhabité, inhabitable, inexpliqué, inexplicable, inespéré, injustifié, injustifiable, inappliqué, inapplicable, in-pratiqué, in-praticable, inusité, inutilisable, inamical, in-amoureux, inoubliable, inhumain, invulnérable, indescriptible, indéfini, indéfinissable, inséparable, insoupçonné, insoupçonnable, in-aimable in-aimé, inapplicable, inappliqué, insurpassé, insurpassable, in-préparé, in-préparable, inapprécié, inappréciable, inhibé, inhibant, in-arrêté, in-espacé, injuste, inséparable, inoccupé, inapprivoisé, insolvable, inesthétique, inapprochable, inattendu, inapparent, inadapté, inadaptable, instable, insupportable, insupporté, inabouti, insécable, in-attrapé, in-attrapable, insondable, in-sondé, insaisissable, infatigable, incompris, incompréhensible, in-impliqué, insouciant, infréquenté, infréquentable, in-éclairé, in-éclairant, invivable, in-traité, intraitable, indiscutable, indiscuté, inexpérimenté, in-enseignable, in-enseigné, inavoué, inavouable, in-échappé, incapable, inapte, in-spécifié, in-spécifiable, in-entrepris, in-entreprenable, in-entreprenant, infini, insoupçonné, insoupçonnable, invaincu, invincible, invisible, inaudible, intouché, intouchable, inamovible, in-détrôné, indétrônable, in-déboulonné, indéboulonnable, indéchiffré, indéchiffrable, incorruptible, in-corrompu, indisponible, indisposé, invivable, insoutenable, indéfendu, indéfendable, in-*etc*.

Marche moins avec out.

(« *Pour Jacques le film s'appelle* Out *par opposition, je crois, à « In ». A l'époque, on parlait beaucoup d'être « in », d'être « cool », et lui se voulait « out », ce qui signifiait : je ne fais pas partie de vous, je suis en dehors. Le vrai titre du film, s'il devait être traduit, c'est « en dehors ». On avait le sentiment d'être* réellement *en dehors, de se démarquer, de ne pas faire partie de quelque chose, d'être à part. Le film lui-même, et la manière dont Jacques l'a fait, sont « à part ».* Out 1 *est un film secret, intouchable,* lived up to its legend. *Il est devenu ce personnage-là, cette distance : Rivette, dès le départ a senti les raisons de ce titre. Finalement le film a été habité par ce nom-là :* Noli me tangere. » Stéphane Tchalgadjieff[6])

out-*etc*.

09.05.19

[6] in Booklet, éd. dvd Carlotta, 2015

Journal

(Comédiens : Alice, Martin / Assistante : Lou / Scénographe : Louise)

18.03.19

Quelques infos de base à avoir sous la main au même endroit (première constatation en cherchant une feuille de notes – il me faudra classer tout ça avec un peu plus de systématicité) :

Planning, grandes lignes :

5 août, début des répétitions (studio 2)

12 août, accès à la salle 70[7] [8]

19 août, arrivée de Nidea à la technique[9]

2-3 septembre, générales en général. La mienne en particulier : lundi 2 sept. 18 heures

Les outs en général : 4-5-6-7 (mercredi, samedi) / le mien en particulier : 4 sept. 18h, 6 sept. 22h[10]

Nb : du 11 au 14 juin la salle 70 est vide l'après-midi

/ relu la feuille sur modalités de productions (et notes prises dessus) – on revoit ça avant discussion avec Lou

19.03.19

Visite de l'espace hier soir avec Louise, après discussion avec elle. La mauvaise surprise : pas de possibilité visible d' « ouvrir/fermer » des stores mécaniques (= peu encourageant concernant l'idée de fermer le lieu à mi-parcours) La bonne surprise : cette belle charpente que je n'avais pas remarqué.

Des questions, anciennes ou nouvelles, ou un peu des deux :

Que fait Alice avant de prendre la parole ?

Que fait Martin une fois sa conférence finie ?

Et qu'est-ce que je fais, moi ? Suis-je derrière lui ? Je les regarde eux ou le public (par exemple dans la position d'une sorte de benshi) ?

Comment s'habille Alice ? A quel point le costume de Martin doit-il pointer à une spécificité historique ?

---

[7] Fermée les w-e. Mais ce serait qd même mieux de les respecter, non ?
[8] Alternance avec Audrey
[9] oui : une semaine de moins avec la technicienne, pour l'avoir elle, à savoir qqn qui a une sensibilité pour la lumière et avec qui il y peut y avoir un dialogue artistique et non de pure exécution sur le spectacle. Reste : comment faire qu'elle ne se retrouve pas strictement « parachutée » sur le projet à mi-parcours ?
[10] Chouette, j'ai mon créneau « stand-up ». Que les créneaux marginaux, bien également.

Martin s'adresse au public, mais Alice doit-elle autant adresser son texte ? En fait, ne devrait-elle pas laisser une plus grande place au silence, après la logorrhée de Martin ?

Pour ce qui est du lieu : à quel point est-ce qu'il faut le modifier dès le début ? L'attirail, même simple, de la lecture doit-il disparaître ou rester ? L'espace d'Alice demande-t-il plus de décoration ? Laquelle ? Bref, comment s'opère la transition entre les deux temps ?

Et si leur partenaire de jeu (pour que le tout ne se résume pas à deux tours de pistes successifs de deux comédiens) c'était ma propre figure en scène : quel rapport tissons-nous (dans la fiction, mais aussi dans le positionnement scénique) ? Cette figure posée à vue tend ensuite à sa disparition ou à prendre la place ?

Nous entrons en même temps, Martin et moi ? Nous sortons en même temps, Alice et moi ?

Que vont donner les lumières par rapport au sol ? A quoi ressemble l'éclairage sur le public en salle 70 s'il s'agit d'autre chose que des services de la salle entière ?

Qu'est-ce que je fais (ou ne fais justement pas) de ce gros bloc en fond de salle à droite ?

Mémo : aller voir les rideaux verts dont Louise me parlait.

20.03.19

Conversation hier avec Lou : un rappel qu'il est temps de revenir au texte de Schreber, isoler des segments, même si ce ne seront pas ceux qui seraient finalement gardés, pour (se) donner à rêver, (se) donner du grain à moudre. Sortir de ce qu'elle évoquait au fond en faisant mention à l'*Innommable* : cette manière maniaque de « commencer à commencer » où un rien enfle comme une bulle de savon, où les mouches peuvent devenir des éléphants.

Question de positions à clarifier : quant à ce que je mets en l'occurence sous l'appelation « scénographe » pour Louise (sachant qu'elle a ici son mot à dire sur les lumières), d'Alice dans le rôle qui lui est construit…

J'ai réalisé, en l'exposant, que j'ai un plan plutôt précis du travail prévu pour la première semaine : longs entretiens de chaque membre de l'équipe (= 3 jours), puis variations improvisées pour les acteurs à la fin de celle-ci sur base de protocole utilisé à la fin du travail avec le vivier[11] (= 1 jour), puis voir leurs études, leur faire faire remplir le questionnaire de Proust en personnages, reprendre des choses des impros pour la construction de ceux-ci (1 jour), etc. Et commencer en regardant *L'Heure du Loup*. Plutôt en fin de semaine, l'éventuel passage à la montagne.

Toujours des discussions intéressantes (parce que générant questions pertinentes) quand l'idée de laisser les téléphones portables à l'entrée de la représentation est évoquée.

24.03.19

Jenny Lewis – *Party Clown*, ça finirait *probablement* là-dessus.

25.03.19

Alice a une angine blanche. On remet ça à en principe mercredi.

[11] Des entretiens où ils improvisaient une variante (passée ou future) d'eux-mêmes.

28.03.19

Discuté avec Alice, hier. Rencontre plus courte (3/4 d'heure), l'impression de l'avoir un peu bombardé d'informations. D'où son rappel bienvenu qu'il y a les idées que l'on se fait d'un spectacle et ce que le spectacle sera réellement en se faisant : en fonction de ce qui prend et ne prend pas quand on l'éprouve au plateau (ce truc auquel tu tenais et qui s'avère n'être que ça, un « truc », vs cet acte que tu poses sans trop y penser et qui prend immédiatement sens et portée). Ca et sa remarque, quand je l'encourage à ne pas se censurer si lui vient par exemple l'envie de « proposer » tout autre chose le lendemain, qu'il vaut souvent mieux faire cette demande comme une commande sur un point spécifique (« viens avec quelque chose à ce sujet, demain »). Ca me rappelait la réponse de Louise à l'usage du terme « espace mental » : que pour son travail cette remarque ne lui sert pas, qu'il lui faut à cet endroit plus de spécificité. Bon, avec ça, le statut de son « personnage », si c'en est un, est encore à chercher (mais si c'était cette absence même de statut, qui est intéressante ?). Pas sûr en fin de compte qu'il était nécessaire d'adjoindre (en plus de l'extrait sur les oiseaux moqueurs) celui de la prière que l'épouse de Schreber lui a fait parvenir (au sens où je ne suis pas certain que ça renforce ou clarifie le terrain de jeu). En même temps ça ouvre à un certain imaginaire. A re-discuter.

Ca ferait beaucoup pour Martin qu'on se voit aujourd'hui donc on prendra (vraiment) le temps à son retour (et au mien) à Lausanne.

07.04.19

Changer d'air = sortir un peu de sa tête. Une semaine de recul : brièvement le Tessin (et Béla Tarr et un crochet par Zurich), quelques jours appelé dans le Nord-Vaudois à la Protection Civile… Des taches parfaitement ineptes à faire ailleurs avec des gens d'autres horizons, exactement ce qu'il me fallait. Du paysage. J'ai été très intéressé par les deux athlètes avec lesquels j'ai passé quelques jours : la logique des entraînements, la rigueur et la détente, cette positivité qui ne paraît chez eux pas forcée. L'impression qu'entre la vie sportive et artistique (à défaut de meilleures appellations) se jouent des affinités souterraines réelles. En tout cas, j'avais l'air de comprendre ce qu'ils faisaient et ils avaient l'air de comprendre ce que je faisais (ce n'est pas tout le temps le cas). Pas touché à Schreber (quoique j'en ai rêvé cette nuit), mais pensé à certaines choses : que le désir de mise en scène ne tient pas que, fondamentalement, à *mon* sujet, ou à un « propos », mais à la confiance en une vision. Il y a ce qu'on veut dire, mais il y a ce qu'on finit par dire *vraiment*, en vertu des moyens utilisés et comment. On est toujours dépassé par ce qu'on voit, ce qu'on regarde (qui n'est pas forcément ce qu'on raconte.) Et c'est tant mieux pour les artistes, tant pis pour les faiseurs. Pensé à des choses qui ont quand même à voir avec la paranoïa, à comment elle se transmet, à comment on résiste à l'enfermement dans un discours (et je constate qu'on peut s'enfermer dans un discours sur son propre travail artistique) : au déficit d'attention qui paraît se globaliser, et qu'en tout cas je ressens personnellement souvent, à ce besoin culturel d'être distrait, anesthésié. Que s'il y a une lutte en ce moment, c'est d'abord celle-là : accorder de l'attention aux autres, aux environs, à soi-même, déjà, bêtement.

15.04.19

Discuté avec Martin. Je prends au sérieux ce dilemme de l'acteur (mais de n'importe qui impliqué sur ce genre de spectacle) : d'un côté, il ne s'agit pas de « ne pas » vraiment traiter les thèmes, de ne faire que les figurer sans y toucher, de l'autre, il ne s'agit pas non plus de « se mettre dans tous ses états ». Comment se laisser affecter ? Et où et comment ? Question du

cadre du travail, mais aussi des « sas » : comment entre-t-on et sort-on du lieu et du moment où l'on prend de vrais risques ? Ca me fait penser à ce que j'ai peut-être le plus aimé dans son solo (en tout cas ce qui m'a le plus surpris) : sa manière de couper, d'assumer des césures, d'offrir des possibilités diverses (la netteté de la coupe entre ses propositions de jeu). Plaisir de savoir être au travail avec qqn qui peut/veut aller à bcp d'endroits, opérer des ruptures de ton. Et comment ramener ces expériences limites à des expériences partageables, à ce qu'il y a d'humain, de compréhensible (et de vécu, ou au moins vivable) par chacun dans la paranoïa ? Comment aussi éviter à ce sujet l'esprit de sérieux ? La référence au stand-up sera ici certainement utile. J'étais surpris (et content) qu'il revienne in fine sur la possibilité de voir des portions de textes avant son départ (ne pas laisser gonfler l'attente du jeu, du moment de la « direction », comme une baudruche anxieuse). Son envie de traverser le plan d'entretiens et d'improvisations qui suivront, prévu pour la première semaine, nourrit la mienne également.

10.04.19

Suis allé voir les pendrillons verts (après que Nico m'ait parlé au passage de la possibilité de recouvrir les vitres). Croisé Louise à ce moment même qui m'a ainsi indiqué ceux auxquels elle pensait : on est d'accord que c'est assez moche, ça nous plaît assez. Voilà quelque chose qui génère une gratitude : l'idée qu'elle soit retournée inspecter la salle au sujet de ce spectacle (et donc poser quelques questions à Nico), qu'elle ait profité d'un cours de scénographie pour exposer ses idées au sujet de cette scéno durant un exercice (à Sylvie Kleiber et Lou également présente). L'idée que le travail sur un spectacle vive à certains endroits de sa vie propre (voire, dans un cas que je souhaite à la limite, se nourrisse de ses petits « complots » bénéfiques, ex : les secrets qu'ont parfois des acteurs et qui peuvent nourrir la mise en scène « dans le dos » de celui qui la fait). Pointe ici ce fantasme de la place vide : si je ne venais pas cet été, n'y mettrais-je pas mon grain de sel qu'il y aurait après tout un spectacle (il y a le texte, des personnes talentueuses avec certaines tâches, etc.)… Qu'est-ce que ce serait ? Et qu'est-ce qui fait que c'est mieux si je suis là ? Scène fondatrice de la mise en scène : qqn s'abstrait du groupe et regarde. La personne a la mise en scène est, avant d'autres choses, celle qui « réagit » à ce qu'elle voit, entend, etc., chez les autres. C'est à la fois très naturel, et très curieux, ce désir de s'extraire, d'être la personne qui occupe la place vide.

11.04.19

Réunion aujourd'hui avec l'équipe de la communication (à 10h15).

13.04.19

Mea culpa : 09h15.

17.04.19

Vu Alice jouer (stage de direction d'acteurs de Marie-José Malis) en fin d'après-midi. Beaucoup de comédiens, quand ils n'y croient pas, font la chose pour montrer à la personne qui met en scène à quel point sa suggestion était nulle. C'est joué, mais en illustration : c'est désinvesti. Il y a dans sa manière d'appréhender le jeu quelque chose que je crois à l'opposé symétrique de cette attitude : je vais *vraiment* le faire, parce que je sais quelque part qu'il n'y a pas vraiment de limites à ce que les gens peuvent s'avérer prêts à demander à une actrice et que ma réponse à cela (le fait, en somme, qu'il n'y a pas de limites à la connerie humaine) tient dans mon investissement. Un burlesque conséquent. Subversion, et générosité, de cette causticité habitée qui consiste à « le faire vraiment ». Ce mélange de technique (c'est une comédienne

somme toute déjà assez formée) et d'étrangeté (l'impunité du plateau, ce reste d'enfance qui consiste à prendre le « comme si » pour un bloc de réel). Puis cette capacité, que j'avais déjà observé, comme elle est imaginative, à incarner, rendre tangible, ce qui n'est pas là : un rapport à l'invisible qui passe par la qualité du geste.

24.04.19

Discuté avec Louise hier. Elle faisait deux propositions pour la seconde partie : 1) de mettre en évidence (en bas-relief, éventuellement occulté jusqu'alors), des masques qui pourraient être le moulage des visages des personnes présentes sur scène 2) un travail de lumière, en basse intensité… avec notamment la suggestion d'une forme de reflet du visage d'Alice qui partirait de l'éclairage de sa main + évidemment, le jeu lumineux sur la toiture du lieu. Intéressé par cette seconde proposition. Il lui a quand même fallu finir par me dire que s'il s'agit de travailler sérieusement à partir de la lumière, l'éclairage du public à ce moment réduit beaucoup les options. Donc, un choix à faire. Il m'en coûte de ne pas garder cet éclairage public sur l'entier, mais il m'en coûte plus de penser un travail de lumière au rabais. (Cela dit, comme je suis têtu : j'aimerais quand même bien voir ce qu'on peut faire dans la salle si l'éclairage sur le public est gardé.) J'ai peut-être un peu trop tendance à jouer au con avec Louise, mais en même temps, c'est aussi une manière d'admettre que techniquement sur la question de l'espace, je veux bien croire qu'elle en sache plus que moi. Aussi, visite de la salle avec discussion de où (en largeur et profondeur) placer les trois aires : le lieu d'où Martin donnerait sa lecture au départ (chevalet superflu mais quid de quoi au moins poser un verre d'eau ?), la table d'où je me chargerais de la « voix-over », le puzzle qu'Alice ferait au départ et que Martin pourrait reprendre. Qu'est-ce qui, dans une salle de cette taille, est proche et qu'est-ce qui est lointain ? Ca se profile de plus en plus pour les pendrillons verts et le magnifique sol orange à disposition.

Sinon (assistanat Malis) : une dramaturgie de l'acteur (à partir du texte, je pars de ce que tu proposes). Ce que c'est d'être face à des comédiens, de travailler cet endroit où ils ont qqch à délivrer – ne pas passer à autre chose tant qu'à cet endroit qqch n'a pas été donné. Ma prévisible opiniâtreté sur la question cet été : je préférerais faire 3 pages où qqch a été investi que d'apposer à un texte des idées sans qu'elles ne soient jouées. Mais la contradiction qu'il s'agit (à tout le moins dans la logorrhée) en principe de traiter une portion de texte finalement longue. Et l'intérêt de l'ouvrage de Schreber d'être, de toute façon inadaptable : on ne fera jamais « tout », alors « peu » si ça s'avérait préférable, serait aussi possible. J'aurai de toute façon besoin qu'on me rappelle parfois de m'extraire de ma tendance à la myopie (« je veux ça, *ici*, et *ici* ça n'y est pas encore, alors je ne vois pas pourquoi on passerait déjà au *reste* »). Mais c'est un lieu de travail (opiniâtre) sur lequel il est important de s'entendre. En plus : des fois c'est quand tu lâches *ici*, que ça apparaît *là*. (cf les « gros morceaux » dans le texte qui ne passent pas quand on les prend à bras le corps et qui, soudainement, prennent quand on les aborde « par en-dessous », comme sans y toucher.) Quand ça ne marche pas trop à chaud – prendre à froid.

28.04.19

Première lecture du texte avec Martin hier matin. L'idée était d'une part d'entendre le texte porté à haute voix (sachant qu'il n'a pas été écrit pour être déclamé), ensuite de tester des « unités d'intervention » (entre les réglages « micro » et le parcours « macro » d'un texte). Nous avons finalement travaillé sur la première page, dans un mélange de dramaturgie au plateau (ce

que cette exploration du texte fait dire du personnage, de la situation) et d'investissement physique de cette parole (par de la bête illustration ensuite réduite et dont quelques signes étaient gardés). Je crois que la nature du travail va ici devenir de subjectiver certains termes, certaines bornes, que nous les trouvions vraiment avec (en fait, dans) Martin et qu'ils s'inscrivent dans la grammaire (ou la petite musique) de Schreber, pour que de cette logorrhée émerge une substance (en s'arrêtant sur les termes on en sentait affleurer une).

Cela a duré plus que prévu (un peu moins de deux heures) mais je regrette d'avoir coupé court (peu après une pause) pour qqch de prévu l'après-midi (ironiquement : aller chercher la commande des ouvrages de *Mémoires d'un Névropathe*). J'espère ne pas avoir laissé Martin dans un entre-deux insatisfaisant (c'était plus qu'une « lecture », mais l'exploration durant la répète aurait pu être menée plus avant encore), j'aurais dû lui poser franchement la question. Peut-être aurait-il été temps d'en finir avec le « il » en parlant de Schreber pour passer dans ce lieu de répétition au « tu » systématique dans cet échange sur le personnage. Des signaux finaux que je perçois (mais serait-ce ma parano ?) comme l'expression d'une insatisfaction : espérer que ça ait été utile au metteur en scène ; sa réponse, à ma remarque qu'en le voyant lire se distinguaient les moments où il réfléchissait au sens (souvent ceux où il butait sur le texte, en fait) et ceux où sa pensée était dépassée par l'acte de lecture, que cela ce n'est pas une jauge pour lui. C'est pour ça qu'il aurait fallu continuer : pour qu'il trouve quelque chose dont il ait lui-même la jauge (ça affleurait vraiment, plus précédemment durant la répétition). / Discussion intéressante suite à la demande de photos de vacances, ou de terrasse, de lui à fournir à la communication pour illustrer le spectacle.

Récupéré les *Mémoires* pour tout le monde, donc. La vendeuse (tout sourire) : « *C'est pour un cadeau ?* » « *Non, ce serait un cadeau empoisonné. Enfin… c'est peut-être déjà le cas.*»

03.05.19

Discuté avec Lou hier. Des questions de partition : quelles portions de texte (je vais me mettre à coller des post-it dans mon Schreber) ? les mêmes à chaque représentation (*a-priori*, oui quand même…) ? comment s'opère le montage ? Des enjeux corrélés de statuts, liées pour une certaine part à cet acte visiblement compliqué au théâtre (en tout cas francophone) de *lire* : Martin incarne Schreber, mais texte en main (a-fortiori si le livre s'avérait gardé), le dispositif fait nécessairement apparaître un acteur face à un public. (En plus, l'autre comédienne est à vue.) Si un relais s'opère entre eux, qu'il y a du jeu : est-ce un jeu de personnages (de Schreber à ce qu'on pourrait appeler sa psyché, ce qui dit ainsi paraît encore un peu artificiel) ou simplement de Martin à Alice? (Je sens que l'alternative présentée ainsi on frôle la question rhétorique : tjrs aller au plus simple.) Ce que je veux dire, c'est que les effets de réels, de plus en plus, me paraissent préférables au simulacre.

Et la place du public, encore et toujours… Ce serait par exemple plus « clair », d'une certaine manière, de ne même pas utiliser un gradin, de jouer les bi-tri-quadri-frontaux, mais je vois là qqch qui serait trop rassurant justement et il m'importe que ce ne soit pas un spectacle où il soit certain d'être entre de bonnes mains. Donc, oui, une dimension anti-spectacle. Mais je crains (ne serait-ce que dans ma manière d'en parler, de m'en expliquer) d'opérer dans un geste de négativité (ce que ça n'est pas : mais qu'est-ce que c'est, à la fin ?), comme la mise en forme d'un refus, d'une politique de la terre brûlée.

On a pas mal parlé de ce qui entoure ce spectacle : les discussions et démarches avec d'autres personnes de ma volée pour penser l'après-école, notre « insertion professionnelle » (si tant est qu'un monde professionnel existe encore), ce que c'est vraiment que le out (en premier lieu : un moment d'évaluation), ce qu'en sont les conditions, la nature de ce public particulier, etc. Toute cette part qu'il serait en principe noble d'évacuer et qui est, à vrai dire, celle à laquelle je pense le plus en ce moment. Et comment cela infuse, sans même qu'il y ait à se forcer, la dimension « méta », ou « matérialiste » (les choses doivent être le plus à vue possible, les positions de chacun les plus mises en lumière) de la représentation. Dans cette discussion-là, cet après-midi, je sentais qqch d'actif, le lieu d'une libido affirmée (ça donne des envies, c'est souvent « oui » ou « non », mais rarement hésitant). Comme si cette part souvent mise de côté (je présume pour son potentiel supposément déprimant) était chez moi, dans le travail, quelque chose qui active le principe de plaisir. C'est aussi un principe de vie : savoir (même une information désagréable) est mieux que l'ignorer. Bon, on se reverra qd je répète avec un des comédiens et/ou pour le budget prévisionnel. En attendant, il faut que je lise du Schreber.

05.05.19

Coup de fil de Martin. Ce n'est pas la première fois que Bruno Meyssat apparaît dans nos discussions : ce que c'est que couper, ce que c'est que (vraiment) travailler. De la signification du week-end dans nos pratiques.

/

Je me dis qu'il y aurait de beaux schémas avec les explications de Schreber à produire, des power-points intéressants en perspective. Quelque chose ici qui (bien que sincèrement raconté parce que sincèrement vécu) ramène à une inépuisable fascination du charlatanisme. Son cas ouvre après tout le XXème siècle (la nouvelle ère qu'annonce Schreber ne s'apparente-elle pas par certains aspects au New Age ?).

06.05.19

Je pense soudain au titre allemand : *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, qui ne contient ni « mémoires » ni « névropathe » (mais des souvenirs et un malade des nerfs). Il y a dans ces écarts de traduction des signes qui trahissent déjà quelque chose de la réception (disons « psychanalytique ») de Schreber dans le paysage francophone… « *Le présent travail de traduction- inauguré par Paul Duquenne- s'est constamment appuyé sur la lecture raisonnée de la thèse Jacques Lacan,* De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, *Paris, Lefrançois, 1932 (rééd. Seuil, 1975) de son article :* D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose, *paru dans* La Psychanalyse, *volume 4, puis repris dans les* Ecrits *; enfin et surtout dans son séminaire de 1955-1956 :* Les Psychoses *(inédit*). »[12]

08.05.19

[12] in Mémoires d'un Névropathe, p.7, éd. du Seuil, 1975, trad. Paul Duquenne et Nicole Sels

Les diverses annexes et appendices des *Mémoires* fournissent amplement matière à la « voix-over » (cette expression que je n'aime pas beaucoup, mais qui ici fait plus sens que voix-*off*). Toutefois : s'il y est, par exemple, fait mention de la *Gymnastique de Chambre* publiée par le père de Schreber[13], n'est-il pas tentant d'expliquer (serait-ce pas un autre passage de l'ouvrage clarifiant cela) la place centrale de ce dernier dans l'élaboration de ce qu'on a appelé la pédagogie noire? (Je suis fasciné par les sources coercivites, faisant l'apologie ouverte de la maltraitance, qui sont -en tout cas partiellement- aux origines d'un discours sur l'épanouissement individuel, la cultivation de sa forme, le développement personnel, etc.) Faut-il clarifier ce que le texte pose à certains endroits entre les lignes, ou au contraire refuser cet effet didactique ? Qu'est-ce qui serait le plus troublant ?

09.05.19

Répétition avec Alice et Lou. Première lecture du passage sur les oiseaux parleurs (chapitre XV), que j'aime beaucoup et qui devrait clore le spectacle (Schreber s'inquiétant soudainement, après avoir déliré que des volatiles lui parlent, de la disparition des oiseaux… la vérité involontaire proférée par le paranoïaque). Alice bute vers le milieu de la répétition sur une phrase, dont elle ne comprend pas le lien logique avec ce qui précède et il s'avère que moi non plus (« *Toutes choses qui conduisent à poser la question de savoir si ces oiseaux* sont doués d'existence à long terme *ou si, au contraire, ils doivent jour après jour, ou tout du moins après un intervalle plus ou moins long, être recréés de neuf par voie de miracle.*[14]»). Le problème tient à ce que rien de ce qui est dit avant, ne justifie ce « toutes choses » : c'est une causalité logique qui n'en est pas une. Découverte donc, pour l'actrice, de où son raisonnement bute (parce qu'il n'y a pas lieu de suivre une analogie faite par Schreber mais qu'il pose comme un lien logique). A cet endroit, elle ne peut pas continuer avec lui, et cela elle doit le jouer (par exemple : marquer par un temps ou un mouvement de tête la coupure qui se fait dans son esprit).

Je suis sensible à ces moments d'incompréhension (en fait, je les traque… questions récurrentes : « qu'est-ce qui fait que tu t'arrêtes ici ? », « c'était quoi le problème à cet endroit ? ») et je crois que celui-ci révèle également un problème plus profond, un lieu de travail qui n'est pas encore investi : qu'Alice saisisse (dans l'idée générale déjà, le texte global n'étant pas encore lu, mais aussi et surtout à un endroit plus personnel) la nature des transformations (les voies de miracle) dont Schreber parle. Quand l'acteur bute, il y a à coup sûr un programme de jeu. Et son explication de son incompréhension en est la première étape (je trouve peu de choses plus intéressantes que ces moments où un acteur explique pourquoi il ne peut pas jouer quelque chose… et ce faisant, a commencé à le jouer).
J'ai bien aimé voir Lou émettre une hypothèse sur ces transformations (qui avait trait à une question de continuité psychologique entre les différentes réincarnations d'une âme dans une espèce d'oiseau à une autre), à laquelle elle est ensuite revenue quelque fois, un peu obsessionnellement, comme si à un endroit précis (la continuité psychologique n'est pas un petit problème, quand on traite de troubles de l'identité) le texte avait trouvé où la troubler.

Quelques regrets, liés à la gestion de ce moment. Après quelques consignes inopérantes, ou un peu gratuites, quelque chose était indirectement gagné : Alice jouait désormais debout. (Demander, même si ce n'est pas ce que tu demandes que tu garderas : qqch, que tu n'avais possiblement pas anticipé en émergera.) Mais, puisqu'il fallait s'expliquer, nous nous sommes rassis… et avons repris ensuite dans cette position. Je n'ai pas eu la présence d'esprit de lui

[13] texte classique en son temps en Allemagne, offrant une méthode pour conserver la santé, accroître quotidiennement son bien-être par des exercices physiques.
[14] ibid, p. 246

demander de reprendre debout. C'est dangereux, de laisser derrière où on en était dans une partition. Pointe le risque de tourner en rond (on peut essayer beaucoup de choses, mais il faut bien en entériner quelques-unes). J'aurais dû être plus exigeant sur la reprise de ce moment : la coupure était indiquée, mais elle appelait à plus de formalisation, en me concentrant sur cette jointure. On est passé finalement vite sur bcp de choses différentes, ce qui était lié à mon envie de, précisément, en essayer des différentes, d'ouvrir diverses friches (le défrichage a après tout ses vertus propres). Il aurait été également possible de ne s'arrêter que sur une – et la charger au maximum. En même temps, après une précédente répétition très « micro », ça me faisait du bien d'aborder les choses un peu en « macro » (d'autant plus que je reviens naturellement à des unités petites), de laisser la répétition fuser, offrir des pistes.

Ce qui apparaît très vite, c'est qu'un registre proche du monologue intérieur (je commence à vous parler, mais je finis par me parler à moi-même) est plus opérant, pour ce texte donné à cette actrice, que le code de la conférence (ça tombe bien, c'était en gros l'hypothèse dramaturgique). Aussi, il va falloir être on ne peut plus analytique : suivre le texte comme un raisonnement en direct.
Donc : je rabote ce chapitre et on conserve, je sélectionne un autre passage (en principe : plus abstrait, plus empreint de religiosité, moins dans la belle trivialité de celui-ci), Alice en choisit un troisième qui lui plaît. Et on aura le matériau de départ pour sa partition à elle. On regarde ça en se revoyant en Juin.

15.05.19

Répété avec Martin ce lundi, une après-midi. Ca ce serait terminé de manière un peu abrupte, si peu après il ne m'avait pas appelé, le coup de fil étant une vraie continuation de l'après-midi. Je réalise qu'avec lui, l'erreur serait de séparer « parler » et « jouer », prendre la première chose comme ce qui fait écran au fait de se mettre à la seconde (comme si elle excluait la première), donc patiemment attendre qu'on ait finit de « parler » pour se mettre à « jouer » : il faut parler de ce qu'il joue, entremêler organiquement les deux choses, la conversation et le jeu (on parle, mais même en parlant, je ne te lâche pas)… peut-être même qu'il y aurait une manière de tenir cette imbrication jusqu'au moment de la représentation (code : stand-up). Comment amener, jusqu'à l'ouverture au public, l'intérêt de ce qui « se dit » en répétition ?

J'y songe car les meilleurs moments de ce travail (ayant, pour une large part, porté sur la table des matières de l'ouvrage) étaient souvent des moments de réel. Si l'acteur dit « je suis encore à la recherche du texte » (ou quelque chose approchant), pourquoi ne pas littéralement cacher le texte dans la pièce et qu'il se mette à sa recherche ? (Il a mis un moment à le retrouver, plus en tout cas que ce que j'aurais imaginé.) Ou un exercice, sur cette table des matières qui consistait à lire « pour lui » (c-à-d pas à haute voix), sauf quand un nom de chapitre l'arrêtait, le frappait par quelque chose qu'il pouvait visualiser, formuler, etc. : ce n'étaient pas tant les motifs religieux qui émergeaient alors que ceux liés au corps (la volupté, les nerfs, l'attraction au sol…). Information intéressante, qui pose en même temps un enjeu de la mise en scène à venir : comment faire pour que ce soit incarné ? quel rapport entre un texte et un corps (Kraus parlait au sujet des *Derniers Jours de l'Humanité* d'un texte déposé sur deux pattes) ? Donc, repenser au stand-up (voir *Stand-Up* : cette lignée imaginaire, mais plausible, un triangle des Bermudes Schreber-Kraus-C.K., de l'abjection à l'abjection en passant par l'intellectualisme).

En tout cas, avoir un livre en main, pour un comédien ce n'est pas anodin (Schreber, après tout, n'était pas acteur : il n'aurait pas appris son texte par cœur). Encore moins quand la tête sur la couverture (celle de Schreber) n'est pas celle de l'acteur qui le joue à ce moment. Le livre est

un outil de jeu assez radical, plutôt risqué, à penser comme tel. Qui pose *a-fortiori* la question « qui *je joue ?* » pour un acteur. Le dispositif crée de la distanciation, mais au sein de celui-ci, Martin à un rôle à tenir. C'est une hypothèse tendue (et j'aime bien ça). S'il me rappelle juste après, c'est bien entendu que ça l'inquiète, autant que ça l'excite (ou inversement, les deux choses sont ici liées). Il y a un terrain de jeu, il se sent mis au défi. A la fin de son coup de fil, un : « *t'aimes bien mettre les gens dans la merde* », que j'ai entendu comme un compliment.

16.05.19

Je repense à un moment de la répétition de lundi : Martin jouait, faisant dos dans la pièce à une grande vitre, dont le tiers du milieu était recouvert par un rideau orange laissant tout de même passer de la lumière. Alors que la fenêtre était fermée (je l'avais fermée, peu après qu'il l'ait ouverte : « *non, mais c'est* qui *qui décide ?* »), on entendait les oiseaux crier, ou chanter (les oiseaux au printemps « crient »-ils ou « chantent »-ils ?). Des moineaux voletaient au dehors, et en passant derrière lui, apparaissaient en ombres chinoises derrière le rideau, avant que leur corps ne réermerge à vue, à gauche ou à droite de lui. Aurais-je dû le lui faire remarquer ?

1) Pourquoi souvent ne le fait-on pas, en répététion ou ailleurs : indiquer un ciel, un animal qui passe, une qualité de lumière, ou de végétation ? mettre du sensible en commun ?
2) Qu'est-ce qui pourrait rester de ces moments, dans une mise en scène ? Ou s'agirait-il plutôt, non pas de les restituer, mais de constamment les accueillir ?

Prendre le lieu de répétition comme un endroit où « tout compte » : tout ce qui est dit, dit qqch (tout ce que les comédiens expriment, souvent sans même le réaliser, sur où ils en sont vraiment par rapport au travail), tout ce qui est vu fait signe.

19.05.19

Et si les 7'000 CHF du budget passaient entièrement dans l'achat de copies du livre de Schreber ? Il y en aurait pour toutes les personnes présentes… Je me sens travaillé par cette image du cadeau non requis : le chat qui dépose une proie à tes pieds, la crachant de sa gueule ; le nourrisson qui te tend ses selles. Le registre du don embarassant, voire angoissant (le stalker qui couvre de bouquets et de cadeaux celle qui ne lui a rien demandé, etc.). Tout ce qui au fond fait écran au principe de gratitude (merci, mais *vraiment*, fallait pas…).

21.02.19

Assisté (avant d'autres choses) à un échauffement ce matin, donné par Oscar Gómez Mata. C'est une grande question l'échauffement. Pour le moment, ma manière d'y répondre est : je vous donne une heure pour vous échauffer, de manière autonome et selon la manière qui vous convient, pendant ce temps je prépare la journée avec les autres personnes impliquées mais qui ne jouent pas. Je ne suis vraiment pas du genre tactile avec les comédiens (avec « les gens » non plus, en général) et pourtant, l'idée de la place fixe continuellement assise et du carnet de notes, c'est pour moi une certaine idée de l'enfer. Donc s'asseoir et se relever, se rasseoir et se relever, s'approcher et revenir, tournicoter puis se planter là et vice-versa : réagir à ce qui m'agite.

Beaucoup d'enjeux de rapport au public dans ces matinées que j'observe. Je réalise combien cette relation (le rapport à la masse, le fait de tous être des mammifères dans la même pièce, le lien flottant de la représentation et de la vie) passe par des questions de proxémie : je me mêle ou je vous mets à distance, je vous accule ou je laisse de la place entre nous, j'identifie la

composition du public, sa structure dans l'espace, etc. Sous un certain angle, c'est systématiquement un rapport de force. En tout cas, c'est du vivant : déséquilibre, ré-équilibre, constante mouvance. Sentir ce lien invisible, entre ceux qui « font » et ceux qui « regardent » (ou « écoutent ») – voir que ça a trait à où une actrice pose son pied, à quelle place un acteur appuie son bassin contre une paroi, entendre à quelle hauteur ils posent leur voix. Cela n'agit (et ne réagit) pas d'une manière strictement mécanique, mais en premier lieu organique. Ce sont des corps traversés par beaucoup de choses. On ne peut rien faire si on n'est pas prêt à être affecté.

+ écouter vraiment, entendre quel est le motif sous-jacent : ces acteurs qui viennent parler sur scène et n'improvisent généralement que sur la bouffe ou le fait de regarder ensemble *Game of Thrones*, mais ce n'est pas vraiment de cela qu'ils parlent. Ce qui s'entend finalement c'est leur situation économique peu réjouissante (19 CHF pour finir le mois : vive les repas en commun), ou le fait qu'ils n'ont possiblement plus tous le temps ou l'énergie (ou bêtement le recul qui leur permettrait) d'avoir un imaginaire propre, les ressources nécessaires à une vie intérieure qui leur soit personnelle. A tout le moins que quand on va dans cette direction, le dénominateur commun est visiblement ce qu'il est (*GoT*). Ca pourrait aussi être une pudeur – de ne pas trop aller vers autre chose, de laisser la pop culture parler à sa place. Vaste question parano : c'est quoi la vie intérieure de cet acteur, de cette actrice ? il est fait de quoi l'imaginaire de cette autre personne ?

23.05.19

Hier matin, je lisais assis sur des marches d'escalier. Alice qui n'était pas loin vient me voir et me demande ce que je lis. Je marmonne : la *Dette* de David Graeber – tout en planquant le bouquin vite fait. (Incidemment, ce qui m'a donné envie de le lire : le fait qu'une journaliste radio invitée récemment à Rolle chez Godard ait remarqué la présence de ce livre sur sa table de bureau, à coté… d'une biographie de Karl Kraus, selon toutes probabilités celle d'Edward Timms.) Je n'en ai pas plus parlé, car je redoutais de donner l'impression de donner à ce moment ma lecture en spectacle (j'attendais vraiment là quelques minutes et je lâche peu ce livre depuis que je l'ai commencé). On a discuté d'autres choses, dont l'avancée de mon mémoire, le rapport au texte au théâtre, différent entre la France et la Romandie (on ne peut pas dire qu'on soit dans une région qui le valorise), etc. J'aurais quand même pu dire quelque chose à propos de l'ouvrage… au moins préciser (c'était cela dit peut-être clair) que ce n'est pas un roman dont il est question, mais une histoire anthropologique de, littéralement, la dette : ses ramifications morales, ses présupposés spirituels, le passé qu'elle nous a fait et l'avenir que visiblement elle nous dessine. Ce que c'est que l'iniquité, la servitude, quand leurs ressorts se posent en lois intérieures, en principes éthiques (« *il est clair qu'il faut toujours payer ses dettes* ») et les termes dans lesquels la contestation depuis longtemps s'articule en l'expression d'un conflit entre créanciers et débiteurs, ceux qui apparemment doivent quelque chose et ceux à qui apparemment quelque chose est dû. C'est un livre alarmant. Et libérateur. J'aimerais aboutir à une pièce alarmante. Et libératrice.

28.05.19

C'est parce qu'il n'y a pas de transformation (de Schreber à la figure féminine que le texte appelle) que les deux acteurs peuvent coexister dans l'espace : tant qu'il a été là, elle a été là (ou vice-versa). Personne n'apparaît, personne ne disparaît.

Kraus, Karl (+ Canetti, Schreber, des oiseaux)

« *En trente années, je n'ai pas écrit une ligne où la critique de la civilisation universelle, la saisie du déclin de notre monde n'aient quelque rapport avec mes expériences personnelles.* » K.K.

J'ai lu Karl Kraus pour la première fois dans ma vingt-deuxième année, à une période de ma vie qui, bien qu'elle n'ait probablement pas manqué de rage refoulée, n'était pas caractérisée par un énervement : c'était le début de l'été, je me rendrais pour un an vivre à Prague dans quelques mois (et je passerais en République Tchèque une bonne part de cet été, mais cet évènement tout proche ne s'était pas encore décidé à ce moment précis). Je venais de faire dans le cadre d'une troupe amateure un premier essai à la mise en scène (sur un segment de *Grand'Peur et Misère du IIIème Reich* de Brecht), j'avais quelque fois mis les pieds sur des planches mais aurait voulu à ce moment « jouer » des rôles que je supposais plus valables du fait d'être sérieux et ne tirais pas grande satisfaction (ni certaines conséquences) de la constatation que ma présence sur une scène faisait facilement rire. J'étais heureux de fuir la petite ville où j'avais commencé mes études mais attristé aussi à ce moment de ne pas avoir concrétisé il y a peu une histoire avec une fille qui me plaisait beaucoup et qui s'était offerte assez franchement à moi (je ne réaliserais que plus tard qu'une histoire que j'aurais, réellement, quelques semaines après, dès mon arrivée à l'étranger, était pour une part non-négligeable une reconduction de ce sentiment-là). En fait j'étais assez perdu, ce qui constituait une bonne occasion de partir et de me laisser surprendre. Mon intérêt pour Kraus naissait, quant à lui, d'une part de la conscience que j'avais de ce qu'on peut appeler dans les grandes lignes la domination. Il provenait, d'une autre, du fait que je le percevais comme une lecture dangereuse. D'un danger autre que celui qu'il y aurait, mettons, à l'adolescence à découvrir les chantres de la transgression. Un danger qui fait aussi sa séduction : ce n'est peut-être pas très sain d'être, et de rester, dans une certaine position de refus… mais il y a suffisamment, voire tellement, de raisons d'y être et d'y rester. Cela m'intéressait de me plonger dans la langue de quelqu'un qui ne peut pas être suivi jusqu'au bout (ce degré de fanatisme), mais où il est très délicat, voire impossible, de savoir où tracer la ligne d'à partir de où ne pas le suivre.

Je suis revenu à ses textes à vingt-six ans, à un moment où il m'apparaissait que l'envie de pratiquer la critique (de cinéma) professionnellement se heurterait à la disparition de ce métier dans ce pays. C'est un motif d'énervement du genre assez propice à indiquer la lecture de Kraus et sa vision du fonctionnement de la presse (on ne disait pas encore « les médias »), mais il me paraît important de relever que mon intérêt pour lui précédait ce moment… de même qu'il précédait la conscience du fait qu'un écrivain que je lisais beaucoup à vingt-cinq (Franzen) était lui aussi passé par une manie krausienne. Comme si, même si on pouvait se « tromper » à un certain endroit en s'occupant « trop » de Kraus, c'était une erreur à faire, une sorte de passage obligé avec ses bénéfices propres, le bon fourvoiement, une condition d'un certain rapport aux êtres et aux choses. Ce dont Elias Canetti (qui fréquentait assidûment ses conférences dans sa jeunesse) parle, avec l'intensité digne d'une scène primitive, comme d'un apprentissage de l'écoute des autres, serait-il motivé par l'intolérance à ces autres : « *Que l'on puisse tout faire avec les mots des autres, je l'appris de Karl Kraus. Il utilisait ce qu'il lisait de manière à vous couper le souffle. C'était un maître d'accuser les gens avec leurs propres paroles. Cela ne signifie pas qu'il les dispensait de ses attaques formulées avec ses mots à lui. Il faisait l'un et l'autre et écrasait tout le monde. On jouissait du spectacle parce que l'on connaissait la loi qui dictait ces mots et aussi parce que l'on était réuni à d'autres personnes, parce que l'on*

ressentait cette résonnance immense qui s'appelle la masse, où l'on ne s'écorche plus à ses propres frontières. On ne voulait plus manquer aucune de ces expériences, même avec une forte fièvre. Je cédai ainsi à ce penchant pour l'intolérance, déjà puissant en moi depuis toujours et qui s'accroissait pour ainsi dire légitimement de manière presque inconcevable.

Il était beaucoup plus important que l'on apprît en même temps à écouter. Tout ce qui était dit, partout, à tout moment, par qui ce fût, s'offrait à l'oreille, une dimension du monde qu'on n'avait pas soupçonnée jusque-là et comme il s'agissait de l'alliance de la langue avec les hommes, dans toutes ses variantes, c'était peut-être la plus significative, en tout cas la plus riche. Cette forme d'écoute n'était pas possible si l'on ne renonçait pas aux réactions personnelles. Dès que l'on avait mis en route ce que l'on pouvait entendre, on s'arrêtait, on ne faisait qu'écouter et l'on ne devait se laisser entraver par aucun jugement, aucune indignation, aucun enthousiasme. Ce qui importait, c'était que la figure restât pure, non falsifiée et qu'aucun de ces « masques acoustiques », expression que j'emploierai plus tard, ne se mêlât aux autres. Pendant longtemps on ne soupçonnait pas l'ampleur des matériaux que l'on avait accumulés. On ressentait seulement une soif de façons de langage que l'on souhaitait aussi nettes et clairement délimitées que possible, que l'on pût prendre dans la main comme un objet, qui vous passaient soudain par la tête sans que l'on pût reconnaître leurs relations avec quoi que ce fût, si bien que l'on ne pouvait s'empêcher de les répéter à haute voix ; et l'on ne manquât pas de s'étonner de leur achèvement formel, de la sûreté aveugle avec laquelle elles excluaient toutes les autres qui étaient pourtant là pour être dites, à peu près toutes, car à elles-mêmes il ne restait plus qu'une seule qualité ; on ne pouvait pas cesser de les répéter.

Le besoin de masques de ce genre, pour ainsi dire leur autonomie, leur indépendance face à ceux que j'entendais dans Les Derniers Jours de l'Humanité *de Karl Kraus, je le ressentis, je crois, pour la première fois à Sainte-Agathe, pendant l'été 1926, quand je regardais les hirondelles pendant des heures et des heures, leurs mouvements rapides et légers, quand j'écoutais les cris toujours semblables qu'elles faisaient pendant leur vol. Bien que toujours répétés, ces cris ne me fatiguaient jamais, aussi peu que les merveilleux mouvements de leur vol.* »[15]

En fin de compte, j'ai probablement maintenant plus lu *sur* Kraus que je ne l'ai lu lui (et je l'ai vraiment lu). Il y a d'abord sa personnalité et le contexte entourant l'écrivain, la rencontre de ces deux facteurs qui dans son cas produisent une déflagration où volent en éclats nombre de considérations sur ce que sont le progrès et la culture, ou plutôt sur comment les deux marcheraient main dans la main (que, par exemple : on pourrait arriver à une société où il n'y aurait plus beaucoup d'art, mais beaucoup de culture). Ensuite, le caractère paradoxal de cette figure, la vie même de Kraus et l'intérêt vif qu'elle m'a inspiré (avant même l'étude biographique d'Edward Timms à son sujet, un modèle du genre, sa simple page wikipedia francophone est l'une des mieux faites qu'il m'ait été donné de lire). En candidatant pour la formation que je termine à la Manufacture, je proposais un projet de recherche scénique qui aurait consisté à questionner si l'un de ses textes les plus fameux (*Les Derniers Jours de l'Humanité*), d'une durée n'étant très visiblement pas celle d'une pièce, constituée, si l'on excepte le dialogue de deux figures possédant un certain degré d'abstraction (le « Râleur » et l' « Optimiste »… on laissera deviner à quelle figure l'auteur s'identifiait vraisemblablement le plus), de citations (d'éditoriaux, de figures militaires de la Grande Guerre, de propos entendus

[15] Elias Canetti, *Le Flambeau dans l'Oreille (Histoire d'une vie, tome II : 1921-1931)*, pp 234-235, éd. Albin Michel, 1982, trad. Michel-François Demet

dans les rues de Vienne), était à proprement parler une pièce. Et s'il était possible de la monter, comment ?

Il convient de noter que cette pièce, si tant est qu'elle en soit une, a été montée du vivant de l'auteur, selon des principes fidèles à l'esthétique anti-ornementale qu'il défendait. Il y a dans *Les Derniers Jours* plus qu'un rapport à l'écriture (citer impitoyablement), une pensée de l'espace qui lui est corrélée. L'inspiration esthétique première de Kraus n'est pas à trouver dans l'univers de la langue, mais de l'architecture. Kraus a reconduit, dans sa pratique d'une écriture la moins « fleurie » possible, la moins ornementée d'un style qu'il le pouvait, l'idéal anti-ornemental de son ami l'architecte Adolf Loos. Auteur du manifeste *Ornement et Crime*, Loos réagissait dans une position moderniste à l'esthétique dominante dans son environnement du *Jugendstil*, plus généralement aux tendances décoratives. Le refus de l'ornement (l'opposé d'un idéal esthète où, à l'extrême, le câble électrique d'une lampe pourrait être orné de bijoux) s'inscrit dans une tradition de la modernité, proposée par Goethe considérant l'art comme précisément ce qui ne peut pas se toucher (soit l'anti-apple, l'opposé du goût pour le *design* d'intérieur : l'utilitaire ne peut pas vraiment être « beau »). À titre personnel, je suis sensible à l'Art nouveau, et je ne crois pas que la floraison d'un style soit fondamentalement suspecte (il ne me semble pas du reste que c'est là ce que Kraus pensait vraiment non plus, au vu de la poésie qu'il défendait et de formes de dandysmes qu'il semblait paradoxalement tenir dans une grande estime). Je crois toutefois également que le règne de l'utilitaire, c'est-à-dire de la nécessité, ne gagne pas à être spécialement embelli, que c'est généralement là un mensonge qui d'un même geste insulte, et l'utilité et la beauté. Comme le dit un de ses aphorismes célèbres : « *Aldolf Loos et moi n'avons jamais voulu exprimer autre chose, lui concrètement, moi littéralement, que le fait qu'il existe une différence entre une urne et un pot de chambre. Les gens aujourd'hui sont partagés en ceux qui utilisent le pot de chambre en tant qu'urne et ceux qui utilisent l'urne en tant que pot de chambre.* » (*Werke III, p. 341)*

Le refus de l'ornement a trouvé chez Kraus un accomplissement, non seulement dans la nature de sa prose, mais dans la forme de ses mises en scène : celle, pour ainsi dire autorisée, des *Derniers Jours de l'Humanité* où le drame décrit était minimalement représenté sur scène (c'est dans une nudité du plateau quasi-complète que les acteurs, semble-t-il, le jouaient) ; celle de ses lectures enfin, où un tabouret, parfois une table où poser les textes s'il y en avait plusieurs (il lisait autant les siens que ceux d'autres personnes admirées), suffisaient à l'évènement. Kraus entrait, sans préambule particulier, parfois en trombe, dans la pièce où le public assis discutait encore. En maugréant, il s'asseyait et lançait ainsi ce qu'on appellera ou pas, selon sa propre appréciation, les hostilités. J'aimerais m'inspirer de ce dispositif pour l'ouverture du spectacle sur lequel je travaille. C'est en tout cas une vidéo de ces lectures que j'ai donné à ma scénographe comme indication pour ce que nous appelons le « premier segment » de ce travail à partir des *Mémoires* de Schreber. Un homme lit et cette lecture n'est pas (ou très peu) décorée. Ce serait en quelque sorte la partie « protestante » du spectacle. Celle qui affirme un refus de la décoration, une esthétique pour ainsi dire iconoclaste (au sens protestant). J'ai reçu une éducation protestante, d'un protestantisme fanatique même, mais je suis baptisé catholique et la frange maternelle de ma famille est catholique romaine, dans une région qui l'est aussi et où j'ai, entre autres, vécu. Cela signifie que je ne saurais passer une vie de metteur en scène dans un refus de l'embellissement, voire en l'occurrence que je ne saurais y passer un spectacle. Mais peut-être, plutôt que d'embellissement, faudrait-il parler de beauté authentique, et dès lors : de quoi s'agit-il exactement ?

Cette contradiction, je la ressens constamment en pratiquant la mise en scène. Ce pourrait être *plus* spécifique, d'autres détails pourraient encore être ajoutés (cf *Baker, Annie* : ce n'est pas suffisant, si je monte telle scène réaliste, qu'il y ait sur cette table cette tasse de café… il faut qu'elle ait été bel et bien utilisée, que le marc s'y soit déposé), le tissu de la vie pourrait sur scène encore revêtir une couche, il pourrait y avoir à cet endroit une sensualité de plus apportée par un accessoire de telle couleur, par cette nourriture, etc. Ou à l'inverse : il pourrait y avoir encore moins, on pourrait retrancher encore, enlever encore une couche de ce qui signifie sans nécessité, arriver à la matière la plus brute, nue, du geste posé sur scène. C'est un dilemme qui se repose sans cesse pour moi. Je comprends, les fois où je me suis fourvoyé, que le problème venait en tout cas en partie du fait que je n'ai pas su résoudre pour cette forme-là, ce dilemme constant, insolvable sinon à trancher ici, cette fois, dans quelle direction radicaliser le geste, quelle obsession (entre « plus de détail » et « moins de superflu ») endosser, au fond momentanément, pour le bien de cette forme. Je vois tout à fait que, quand je me mets pour un certain segment d'un spectacle, face à une scénographe dans une position en quelque sorte d'ascèse chrétienne (« rien qu'une table et ça ira très bien »), une grande partie du jeu consistera justement à ce qu'elle me « tente » avec des signes, quelques idées d'ajustement, de petites choses belles qui amènent sans y toucher de la sensualité dans cet édifice. (Kraus, ce n'est pas forcément très connu mais c'est avéré, faisait grand cas de l'expérience érotique, amoureuse et aigüe, comme d'une forme d'accomplissement spirituel, et n'a pas manqué de l'écrire au fond assez souvent. Si vous amenez très peu sur scène, vous jouissez aussi de très peu. Grand acquis du minimalisme : il n'y a jamais si peu que ça, en un sens c'est une maximisation de la sensation.)

Outre qu'il y ait, à tout le moins pour une certaine partie, la recherche d'une esthétique, disons « krausienne » dans ce spectacle, le choix de monter *Les Mémoires d'un Névropathe* (autre ouvrage dont l'entier ne saurait tenir en une soirée de représentation) entretient un lien pas forcément anecdotique à lui. Il y a d'abord cette dialectique de l'ascèse et de la sensualité (du « protestantisme » et du « catholicisme » qui obsédait Schreber, et où la différence tient également, c'est lié, au rapport aux morts). Puis il y a plus au fond la question du pouvoir et de la paranoïa. Une des études les plus pénétrantes sur le cas Schreber (dans un chapitre final de *Masse et Puissance*, 1960) est le fait d'Elias Cannetti. Le motif central de ce qui a pu faire la critique française (lacanienne d'abord, puis avec Deleuze et Gattari du mouvement de l'antipsychiatrie) s'y exprime avec clarté et systématicité : le délire paranoïaque de Schreber n'est pas réductible à une pathologie strictement individuelle, il a des ramifications d'un même geste cosmique et politique. Schreber, en délirant un système qui jusqu'aux astres le place dans une position de centralité complète, est comme le double-inversé du dictateur, du tyran (dont il partage le raisonnement, mais pas la capacité d'agir sur les autres). Ce qui le mue est la même détestation, ou plutôt la même terreur, de la foule, de la masse (il serait tentant d'ajouter par ramification : du public). L'analyse des *Mémoires* est pour Canetti une réponse (de nature démocrate) au paysage viennois intellectuel qui l'a formé. A Freud d'abord qui, bien qu'il ne soit (et précisément parce qu'il n'y est) jamais cité, en est la première cible : pour son interprétation limitante du cas Schreber qui voudrait expliquer l'entier de ce dont il souffre par une homosexualité refoulée… pas invisible chez Schreber, mais si le refoulement suffisait à expliquer ces nombreux phénomènes qu'on range sous la bien large catégorie de « psychose », ces phénomènes paraitraient plus rassurants, parce que prédictibles (et possiblement réversibles) qu'ils ne le sont. A Kraus, ensuite, dont les conférences furent le lieu de la formation intellectuelle, émotionnelle, du jeune Canetti, un des endroits où il commença à se

questionner sur le phénomène de la masse (Kraus jouant de celle qu'il y avait face à lui comme d'autres manieraient un violon).

Ce qui est intéressant à cet égard chez Canetti (et qu'il ne se cachait pas à lui-même) est que sa critique de Freud et de Kraus est, en fin de compte, profondément freudienne et krausienne en esprit. D'un esprit que Freud (pour des phénomènes « individuels ») et Kraus (pour des phénomènes « sociaux ») ont en partage : quand une personne répète trop quelque chose, n'il y-a-t-il pas de fortes chances qu'elle pense en réalité l'opposé ? Certaines valeurs ne sont-elles pas d'autant plus probablement absentes d'une production humaine que leur présence supposée dans celle-ci est constamment martelée ? (Exemple : si une personne te dit « *je refuse ceci pour des raisons éthiques* »… tu peux être à peu près sûr que ce n'est pas une « raison éthique » qui lui fait refuser ceci. La vertu, moins on en a plus on en parle.) Schreber est un cas fascinant parce que reposant de ce point de vue : il a finalement peu de duplicité. Il n'a plus beaucoup de filtres (ne serait-ce que vis-à-vis de lui-même) et dit les choses telles qu'elles sont, ou à tout le moins telles qu'elles lui paraissent être. Il a un premier degré, une franchise (une platitude, même) qui ont dû émerveiller un limier comme Freud, habitué à déchiffrer, à entendre doublement, bref à paranoïer. De surcroît, il a des instincts que partagent Freud et Kraus : on ne la lui fait pas, il voit des signes partout, sa passion de comprendre est inépuisable (cette passion qui animait autant les débuts de la recherche psychothérapeutique que celle d'un anti-journaliste qui voyait dans les simples fautes de rédaction les lapsus révélant des torts moraux). Il fait partie de ces personnes (et être metteur en scène, c'est d'une certaine manière entendre s'y inscrire) à qui tous les gestes et propos parlent, qui ne sont pas dupes (ou du moins préféreraient ne pas l'être) de ce que les autres trahissent d'eux-mêmes… voire de ce que ces personnes enquêtrices elles-mêmes préféreraient ne pas s'avouer, ne pas trahir (ce fond de méchanceté qui préside à la passion de comprendre). Comme sujet, il est un frère malade de ces enquêteurs. Comme objet, le caractère à la limite de l'illisibilité de ses écrits (alors même qu'il fait le louable effort de ne jamais écrire en poète) encourage, sinon oblige, à une écoute flottante, où saisir des saillies, comme on attraperait une balle au vol.

Je reviens à des passages du texte de Schreber depuis maintenant des mois et je ne crois jamais faire autre chose que le déchiffrer. À peine me suis-je accroché à quelque chose que je me retrouve de nouveau à le survoler, alors même que (son passé de juriste maniant la langue aidant) il serait inexact d'affirmer qu'il écrit de manière obscure. Ni même de soutenir qu'il soit incohérent : il est justement *trop* cohérent, forclos, sans air, de la densité qu'ont les écrits épuisés de toute dialectique. Ses *Mémoires* sont comme une farce adressée à notre culture, qui a poussé celle-ci à un siècle d'interprétations et contre-interprétations de ce texte fou (un peu comme certains faits divers étaient programmés pour provoquer un emballement médiatique, une bulle exponentielle de commentaires et réactions)… Que les interprétations voudraient circonscrire mais qui se retrouvent toujours *in fine*, au moins un peu dépassées par ce texte, en raison même de sa folie (qui, tout aussi intelligent que Schreber ait été, est dangereusement voisine d'une forme de bêtise). Il finit toujours par gagner, car se battre contre lui (vouloir le réduire en le comprenant) c'est comme donner des coups dans le vent. La fascination de ses *Mémoires* est à quelque part la fascination du rien.

Il y a quelque chose d'involontairement parodique dans le texte de Schreber, dans sa pataphysique, qui, à son corps défendant, en inscrit les effets dans l'entreprise, qui était celle de Kraus, de produire une critique interne à une certaine culture. Par son long témoignage sincère, Schreber a produit des effets que ceux façonnant des canulars littéraires ne pourraient que lui envier. Kraus incarnait, à un endroit de polémiques publiques (dont la farce était un outil

central), une entreprise intellectuelle viennoise (que Loos appliquait à l'architecture, Wittgenstein à la philosophie, Schönberg à la musique) de « nettoyer » différents champs, de les épurer.[16] Il faut pour cela une certaine paranoïa (pas tout à fait injustifiée, au vu de comment il est prévisible que ce geste de critique interne sera accueilli pour une certaine part) et un goût de la propreté qui peut (avec le danger du purisme) confiner au fanatisme et/ou au délire de persécution. Une forme extrême, intransigeante, de goût de la clarté, avec ses écueils et ses beautés propres.

Si Schreber se passionnait pour les oiseaux parleurs (ces créatures imaginaires qui venaient le narguer dans la cour et qu'il savait différencier des simples pinsons et hirondelles), Kraus (dans le contexte particulier d'une lecture des *Derniers Jours de l'Humanité* faite en Allemagne, soit chez des ennemis de l'Autriche) devait, lui, se défendre (en réponse à des accusations faites dans son pays natal) d'être lui-même un oiseau moqueur. Il devait en somme prouver que sa négativité réagissait à des forces plus négatives encore : « *Or, sachez que je suis celui qu'ils aiment à désigner par la métaphore la plus stupide, la plus vulgaire, la plus inattendue :* « L'oiseau qui souille son propre nid. » *Je demande à l'homme qui fait un tel affront au monde animal en ayant recours à cette comparaison, qui a l'audace d'appliquer ces sordides façons de penser à la sphère des libres créatures de Dieu, en parant sa vanité – c'est bien le cas de le dire- de la plume des autres, je lui demande s'il croit vraiment qu'un oiseau préférerait souiller un nid qui n'est pas le sien parce que l'homme l'en croit capable et considère pour sa part qu'il est commode de recourir à une telle grossièreté. L'homme qui a imaginé cette expression, trahissant son immense égoïsme avec une aussi naïve impudence, s'est visiblement trompé, car on parle couramment du coucou qui dépose ses œufs dans le nid des autres ; les hommes ont étendu le sens de cet acte égoïste en l'appliquant à ce qu'ils connaissent si bien : la saleté. Mais cette expression destinée à m'éclabousser est bien loin du compte. Il s'agit bien de souillure. Mais parce que l'oiseau qui trouve son nid souillé, l'oiseau souillé par son propre nid, voudrait le nettoyer, parce qu'il est disposé à se charger de cette besogne, qu'il en a le courage, les autres oiseaux que la saleté ne dérangent pas disent qu'il « souille » son propre nid. La collision entre une réalité et une métaphore est toujours désastreuse : il s'agit de l'état de ce qui est souillé et de sa description qualifiée elle-même de souillure par ceux qui, ayant la saleté chez eux, voudraient cependant la dissimuler. Or, durant toute ma vie, je n'ai fait que me consacrer à cette activité qui, aux yeux de certains, passe pour une souillure et, en échange, je me suis attiré la haine de ceux qui sont souillés – à un degré sans précédent dans l'histoire de la vie intellectuelle.*»[17]

Il y a là le génie de Kraus : prendre une métaphore plate (journalistique) et la gonfler d'imagination, en retourner le sens en se montrant imaginatif (en tout cas : plus imaginatif que son adversaire), renvoyer cette métaphore, désormais chargée et animée, à qui l'invoquait en premier pour occulter le réel. Il y a là aussi le risque de sa rhétorique : tout ça revient quand même un petit peu à prononcer une version sophistiquée de « c'est celui qui le dit qui l'est ». Le goût de la propreté est notoirement corrélé à celui de l'autorité et à se montrer si réactif, Kraus se « salit » parfois à répondre à ceux qui l'ont outragé. *Les Derniers Jours de l'Humanité* n'est pas qu'un titre qui annonce une possible fin de l'espèce humaine (possibilité suggérée par

[16] Pour la philosophie, Wittgenstein parlait de la rendre « *business-like* » : comme un domaine immobilier que son activité à lui et ses amis, aux exigences ardues, rendrait impropres aux propriétaires véreux, ceux qui usurpent une légitimité qu'ils n'ont pas, afin d'asseoir dans cette pratique une autorité qui n'est pas la leur.

[17] in *L'Oiseau qui souille son propre nid*, préface aux *Derniers Jours* de l'Humanité, éd. Agones, 2003, pp 18-19

le caractère apocalyptique de la Grande Guerre), il peut également se référer au règne de l'inhumanité, au fait que les hommes vivent (encore) mais aient (déjà) cessé de se comporter humainement. Kraus, parfois, s'est montré inhumain dans sa lutte contre l'inhumanité. Je reste très troublé par la sincérité des propos qu'il aurait prononcés parmi les derniers (se défendant auprès de sa sœur qui l'accusait d'avoir rabroué trop vivement une infirmière) peu avant son décès : « *Me suis-je une seule fois montré injuste ?* » Le problème est que la méchanceté de Kraus est indissociable de sa forme de vie : une vie habitée, jusqu'au prix de l'intransigeance, par l'obsession de la justice. Se demander parfois « qu'est-ce que Kraus, à mon avis, aurait pensé de… » tel phénomène, telle personnalité, est un exercice probablement futile (puisque le contexte n'est pas le sien) mais dont l'expérience de pensée produit des effets pas rarement amusants et gênants dans le même temps. Un exemple parmi d'autres : qu'est-ce que quelqu'un comme Kraus, d'après moi, aurait pensé de ce qu'on appelle la médiation culturelle ? (Pour rappel, un de ses aphorismes fameux : « *Les rues de Vienne sont pavées de culture, les rues des autres villes sont pavées d'asphalte.* ») Bon, c'était facile et mesquin. Plus risqué : qu'aurait-il pensé d'un texte de ce genre ?

03.05-05.05.19

Logorrhée

Logorrhée, synonymes : *prolixité, bagout, exubérance*. Il y a dans ces mots, qui ont bien la même dénotation, une connotation, associée à la logorrhée, qui me paraît leur faire défaut : torrent verbal, vomissement de mots, de propos. « *This terrible desire to establish contact.* » (Katherine Mansfield) Et plus tu veux t'approcher de l'autre, plus tu lui répugnes. Axiome de Werther : Et plus tu désires ceci, plus cela s'éloigne de toi. Il y a de ça dans *Frownland* qui m'a tellement marqué, avec ce bonhomme désespéré qui ne cesse de baragouiner, de cracher des mots à la figure de personnes, d'alter-egos, de semblables, qui préféreraient ne pas l'être, qui voudraient le fuir *illico* parce que sa solitude, sa désespérance, son insécurité, les renvoie à tout ça qu'ils ont tout de même au fond d'eux, qu'ils ne supportent déjà pas *là*, tapi à une meilleure distance du regard des autres, alors incarné dans cette serviette humaine qu'il se prennent à la face...

J'ai comme projet de mise en scène de commencer par présenter un personnage qui tient beaucoup à capter l'attention d'un public. Qui lui aussi, s'adresse d'une certaine manière à un jury. C'était assez vital, puisque Schreber espérait que la rédaction de ses mémoires, attestant de sa santé mentale, le ferait relaxer (un peu comme Aby Warburg, souhaitant, et réussissant à, faire valoir l'amélioration de son état, après internement, avec la conférence sur *Le Rituel du Serpent*). A ceci près que Warburg dit à un auditoire une conférence, tandis que Schreber rédige quelques 500 pages qui n'ont pas dû beaucoup l'impressionner, son jury à lui, en matière de bonne santé mentale. L'éviration (disparition de son sexe), le meurtre d'âme (notion héritée du romantisme allemand, mais ne commençons pas avec ça) les « *hommes bâclés à la six-quatre-deux* » (des petits êtres qui courraient et faisaient du bruit dans sa tête, si j'ai bien suivi…). Ce qu'il y a de fascinant dans *Les Mémoires d'un Névropathe* c'est que tout y est intéressant et à la fois rien du tout ne l'est. Impossible, même en en lisant dix pages, de ne pas en sentir la densité, la force symbolique et pourtant, une fois lu : où est passé votre temps ? de quel droit peut-on voler le temps de quelqu'un d'autre avec *ça* ? C'est le maximum du symbolisme mais, justement, cette sur-symbolisation fait soupçonner que plutôt qu'au zénith, on pourrait se trouver à un degré zéro de l'imagination (l'emprunt complet). C'est l'apocalyptisme : un imaginaire (littéralement) fou, mais en un sens pauvre, misérable dans sa grandiloquence même. C'est la religion prise au pied de la lettre, avec la noblesse de l'esprit de conséquence mais l'indignité d'être prêt à littéraliser *ça*… C'est un peu comme les grandes théories englobantes : « tout » y fait sens, « tout » y parle, ce qui revient finalement à dire que ça ne fait sens sur, ou ne parle de, au fond rien du tout (sinon, peut-être, soit de choses triviales, soit de choses très absurdes) et, comme il peut arriver avec la Bible, on se lasse normalement assez vite de les parcourir…

« *L'âme humaine est contenue dans les nerfs du corps ; profane, je ne puis en dire davantage sur leur nature physique, sinon que ce sont des formations d'une finesse extraordinaire – comparable aux fils de soie les plus ténus-, et c'est sur leur faculté d'être stimulés par des impressions d'origine extérieure que repose la vie spirituelle de l'homme dans son ensemble.* »[18] D'une certaine manière, ça pourrait s'arrêter là. En tout cas, ça fait déjà beaucoup. Si tout le propos n'est pas déjà contenu ici, il y est au moins en germe. Mais ça continue : avec la transformation en l'épouse de Dieu, avant d'être pénétré et délaissé à l'état de cadavre ; avec le professeur Flechsig, ce psychiatre émérite, qui s'introduit dans sa tête pour la lui faire perdre,

[18] *Mémoires*, p.31

en plus de lui avoir volé l'estime de son épouse ; avec les draps qui changent de couleur et de température ; avec d'autres astres en lieu et place de la Lune et de Mars (Schreber parle des galaxies comme d'autres des arrêts d'autobus, relevait Canetti) ; avec des ours noirs et blancs ; avec des oiseaux parleurs (dits « *miraculeux* ») ; avec des scorpions sous le crâne ; avec les rayons divins inférieurs (venant d'Ahriman) et supérieurs (d'Ormuzd), laissons de côté les « rayons Flechsig » ; avec toutes ces âmes qui le visitent et le taraudent ; avec ces personnes, dont l'absence était attestée, qui viennent le voir malgré tout ; avec la volupté et les malices ; avec les hiérarchies raciales et régionales ; avec les plans des lieux d'internement, à la clinique de Leipzig, pour indiquer précisément toutes les pièces où il a séjourné et ce qui spécifiquement lui y est arrivé ; avec la béatitude ; avec l' « *examen des âmes* » ; avec la déperdition des rayons ; avec les transformations du soleil (il est devenu plus petit !) et son remplacement ; avec la domination du ciel sur le monde ; avec les Royaumes divins antérieurs et postérieurs ; avec son gavage (vu qu'il refusait de se nourrir) ; avec son immobilité de plusieurs jours (vu qu'il était réduit par Dieu à l'état de cadavre) ; avec le fait qu'il ressente les mots des autres comme une douleur sous son crâne ; avec l'attaque par les rayons de ses organes (parties génitales, poils de barbe et de moustache, cage thoracique, cavité abdominale, lobe pulmonaire, estomac, œsophage, larynx, cordon spermatique, bas-ventre, dit « *pourriture du bas-ventre* », yeux, muscles des paupières, tête, nerfs de la tête), bref la féminisation de son corps ; avec les rapports singuliers entre la personne de Dieu et de Schreber (dont l'avenir de la Terre entière dépend) ; avec sept années de souffrance (et la glorieuse réparation qu'il attend pour elles) ; avec la perte de sa position professionnelle et la dissolution de son mariage ; avec le lien (mystérieux) entre les « *millions* » d'êtres humains sur terre, un moucheron pris dans une toile d'araignée, le numéro gagnant à la loterie et le conflit sino-japonais ; avec l'épouvante (ou « *miracle d'épouvante* ») ; avec l'époque de l' « *arrimage aux terres* » (ce système de fils nerveux qui va de son corps aux autres planètes) ; avec « *l'âme von W.* » (celle du docteur Weber, expert à charge de son cas) ; avec les « *gouttes d'or* » (ce baume parfois versé, pour le consoler, sur la tête de Schreber et qui n'a pas l'air, lui, de le faire penser à une douche dorée) ; avec son goût de jouer du Beethoven au piano tout en déféquant ; avec l'impossibilité de ne penser à rien ; avec les incidents à l'hôpital (ces rixes où Schreber se range toujours du côté des victimes : les déments) ; avec la découverte de Schreber qu'en dépit des apparences, il est le seul sur Terre ; avec ce Dieu capricieux qui fait souffler la bise quand Schreber se rend au jardin, juste pour lui pourrir sa partie d'échecs ; avec le miracle dit « *du hurlement* » (généralement corrélé au vent et aux bruits à proximité) ; avec la question du non-sens ; avec les hallucinations ; avec la religion nouvelle ; avec la vaine querelle (le constat est de Schreber) du matérialisme et du panthéisme ; avec les injures qu'il reçoit la nuit (et autres troubles du sommeil, dont les pollutions à répétition) ; avec les voix (« *intérieures* » ou « *extérieures* ») ; avec la langue des âmes ; avec la convergence des rayons (par les yeux, par les oreilles) dans le crâne de Schreber (dont les « *rayons de filandre* », chargés de poison de cadavre) ; avec les appels au secours que lui seul entend ; avec les miracles ; avec les rapports de l'éternité avec la voûte céleste ; avec la Création ; avec le commerce de Dieu, ou avec les âmes, ou avec les cadavres ; avec le reflux de la jouissance (« *l'homme n'est pas capable de penser continûment et de jouir sans arrêt* »[19]) ; avec la force d'attraction (et son influence sur les voix intérieures) ; avec les douleurs aigües qui accompagnent pour Schreber le lever du lit ; avec les dragons qu'il voit parfois à côté de celui-ci ; avec l'accoutumance, pour Schreber, à tous ces phénomènes ; avec le goût de la musique et de réciter des listes ; avec les insectes (« *miraculeux* », on s'en serait douté) ; avec

[19] *Ibid.*, p. 361

la « *génération spontanée* » (Schreber s'intéresse beaucoup à la reproduction) ; avec des considérations sur la Genèse ; avec les causes intelligentes ; avec la supériorité de son intellect (sur les autres patients) ; avec l'ignorance (pour ce qui est des astres, Schreber finit par modestement s'en remettre à Kant-Laplace) ; avec le règne animal et végétal ; avec le rapport des âmes animales et de la conscience de soi ; avec le *Vol d'Amour* de Pradilla ; avec les « *rideaux de nerfs* » ; avec beaucoup d'autres choses ; avec lui seul.

C'est un discours, mais ce qui est autrement plus terrible, c'est que ça a été une vie. Tout ça, alors qu'il lui aura suffi d'un argument juridique simple (qu'en sa qualité de juriste il ne pouvait être sans ignorer) pour finalement obtenir sa relaxe : qu'il ne mettait alors en danger, ni les autres, ni lui-même. Pour ce qui est des *Mémoires*, si la nature de l'ouvrage devait être synthétisée en une phrase, il se pourrait en fin de compte que ce soit celle-là : « Tout ce qui se passe se ramène à moi. (…) *Quand par exemple je lis un livre ou un journal, on croit que les idées exprimées dans ce livre ou dans ce journal sont mes idées à moi ; quand je joue un air ou un extrait d'opéra au piano, on croit que le livret est à chaque instant l'expression de mes sentiments à moi. C'est là la même ignorance qu'on rencontre chez certaines personnes frustes, qui, au théâtre, croient que les paroles prononcées par les comédiens rendent leurs sentiments intimes ou qu'ils sont réellement les personnages mis en scène. »*[20]

19.02.19 (remanié le 03.05.19)

[20] *Ibid.* pp. 299-300

Mélodrame

Peut-être le mélodrame est-il une modalité intéressante pour le contemporain du fait que l'époque s'apparente de plus en plus au XIXème Siècle (soit la question « socialisme ou barbarie »… et selon la voie empruntée, pourquoi ne pas régresser jusqu'au féodalisme ?). Je vois assez peu représentées des existences gâchées qui ne me paraissent pas rares, des vies brisées comme je redoute par analogie que la mienne ne le devienne (dès lors : qu-est-ce qui fait, dans ma vie, que je redoute déjà cela ?). Cette projection morbide qui parle moins de l'avenir, au fond, que du passé : quand on réfléchit en termes d'innocence bafouée, le principe c'est qu'on peut toujours remonter plus loin. Peut-être aussi que ces vies sont dures à représenter par leurs variétés même, la singularité du malheur par opposition à l'homogénéité des conditions de félicité (un peu comme le mot fameux de Tolstoï que toutes les familles heureuses se ressemblent alors que toutes les familles malheureuses ont leur manière propre de l'être). Peut-être aussi que pour percevoir réellement la nature de l'injustice faut-il une position socialement hybride qui n'est finalement pas si fréquente (savoir, vraiment, comment les riches vivent / savoir, vraiment, comment les pauvres vivent), ce que Bourdieu aurait appelé un habitus clivé. C'est quand on a fait l'expérience de ces deux choses qu'on a, probablement, un sens du mélo, ou de la comédie émeutière, bref, de ce qui a pour base le sens du contraste (il n'y a pas encore grand chose de subversif à montrer, ni la richesse, ni la pauvreté, ni ceux qui oppressent, ni ceux sont oppressés, c'est quand on montre les deux que la température commence à monter). J'ai l'impression que quand ce que je mets en scène est perçu justement (et je ne parle pas là d'appréciation positive ou négative), ce qui en est perçu est de nature mélodramatique. Pour des raisons que je ne m'explique moi-même pas complètement (mais du reste le faudrait-il ?) il m'importe que cette charge mélodramatique ne puisse pas être perçue de tous.

Pallier à l'indignité par la causticité… et si d'aventure quelqu'un ne trouve pas cela très « sympathique », cela en dit peut-être plus sur cette personne que sur celle qu'elle juge. Me reviennent ici les mots de ce que je considère comme un maître contemporain du mélodrame (Alex Ross Perry, qui parlait alors de *The Color Wheel*) : « *There are people who watch this film and say they find the characters uninteresting or overly irritating. Those people are assholes who either have the most inexplicably charmed lives or a deluded sense of self-satisfaction for crafting a world free of conflict, larger-than-life personalities, or actual human beings.* »[21]

Pour une étude approfondie du lien entre mélo et faillite morale, ordre social, expérience religieuse, se référer à : Peter Brooks, *L'Imagination Mélodramatique*. Si j'ai bien compris, la grande question du mélodrame serait : qu'est-ce qui fonde l'éthique dans une société où il n'y a plus de Dieu ? (Cruauté, potentiel d'aberration, du mélo : on ne peut pas faire comme si c'était pareil.) Question qui présuppose, et c'est un présupposé qu'il me paraît bon de discuter, que l'éthique, pour être quelque chose, aurait en un sens à être « fondée ». Ici, c'est soudain moins le contraste que la nuance qui importe : un intérêt pour la psychologie morale. *Actual human beings*. Ce qui est moralement, politiquement, en question pour ces « êtres humains réels » pourrait se nommer l'atteinte à leur décence, l'attaque faite par d'autres à leur dignité. *04.05.19*

« *Our dominant image of the origins of capitalism continues to be the English workingman toiling in the factories of the industrial revolution, and it is assumed this image can be traced*

[21] http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-gravitys-grayscale-alex-ross-perrys-cinema-of-deaffirmation/

forward to Silicon Valley, with a straight line in between. All those millions of slaves and serfs and coolies and debt peons disappear, or if we must speak of them, we write them off as temporary bumps along the road. Like sweatshops, they are assumed to represent a stage that industrializing nations had to pass through, just as it is still assumed that all those millions of debt peons and contract laborers and sweatshop workers who still exist, often in the same places, will surely live to see their children become regular wage laborers with health insurance and pensions, and their *children, doctors and lawyers and entrepreneurs.*

When one looks at the actual history of wage labor, even in countries like England, that picture begins to melt away. In most of medieval northern europe, wage labor had been mainly a lifestyle phenomenon. From roughly the age of twelve or thourteen, to roughly twenty-eight or thirty, everyone was expected to be employed as a servant in someone else's household – usually on a yearly contract basis, for which they received room, board, professional training, and usually a wage of some sort – until they accumulated enough resources to marry and set up a household of their own. The first thing that „proletarianization" came to mean was that millions of young men and women across Europe found themselves effectively stuck in a kind of permanent adolescence. Apprentices and journeymen could never become „masters", and thus, never actually grow up. » David Graeber, *Debt – The First 5'000 Years*[22]

p. 351, 2013, ed. Melville House

Nuit du Chasseur, la

« *J'oublie toujours le début du film. J'oublie que le vrai père a été assassiné. Je confonds l'assassin du père avec le père. Je ne suis pas seule dans ce cas. Beaucoup de gens m'ont dit faire la même erreur, comme si ce père n'avait de réalité que du moment qu'il a été tué et que ce soit de celui qui lui a donné cette mort et de la vie duquel il participe plus encore que de la sienne propre. Dans* La Nuit du Chasseur, *je ne vois pas la vie créée, je vois la mort créée. Je ne vois pas le père avant sa consécration par le meurtre opéré sur sa personne. J'ai vu quatre fois le film et je fais toujours cette erreur. Je n'arrive pas à voir le père vivant. Après qu'il ait été tué, je vois, à sa place, le criminel. Sa place occupée par lui. C'est sur cette erreur que j'ai toujours vu et construit le film de Charles Laughton.*

Je vois la mère atteinte de la même inexistence que le père, et, comme lui, tuée. Mais là, je la vois tuée par lui à force d'enfantements et de corvées, de misère. Je la vois comme non-avenue. Je vois le début du film truqué et que Charles Laughton n'a pas osé faire du père, directement, le criminel de ses enfants. Je le fais pour lui, à sa place. Je dis : le criminel c'est le père, et c'est de cette boucherie, de ce massacre que je vois naître et sortir les enfants comme d'un corps et en partir comme d'un pays natal. Ici, un jour, le détachement s'accomplira. Ce qui prend vingt ans prendra trois ans : le détachement de la mère.

Les enfants sont très petits et la nature est immense. Ils descendent des routes, puis un fleuve. Des routes entre les rizières, des remblais, des talus. Ils descendent le Nil, le Mékong. Ils parcourent des déserts, des voies droites entre les déserts. Ils descendent tous. Le père criminel avec son cheval et son arme, les petits enfants nus, dénudés par l'enfance même. Autour d'eux, le sud d'un continent, d'un pays dont on ne connaît pas le nom. Tout est plat, lagunaire, facile à couvrir. On voit bien devant soi mais l'avancée n'a pas de terme. C'est un développement incessant, régulier. Poursuivis par le criminel, les enfants ne peuvent qu'aller toujours plus avant. La sollicitude du criminel n'a d'égale que la platitude du lieu. Continue, sempiternelle. Elle pourrait durer vingt ans, sans que l'égalité de sa démarche se modifie. Le criminel veut

*l'argent des enfants qui est enfermé dans la poupée en chiffons de la petite fille et il appelle les enfants un sifflant un negro spiritual (*Moses*) qui appelle la compassion de Dieu. Suivant la distance où ils se trouvent les uns des autres,* Moses *indiquera aux enfants la distance de la mort. Le chant sera le signal soit d'un répit, s'il est loin, soit d'une fuite, quand il se rapprochera. Je prends le film après cette poursuite du criminel, quand on dirait qu'elle a cessé. La barque des enfants a échoué sur la rive du fleuve. Ils dorment. Et comme toujours dans le cinéma, une vieille dame passe par là, qui s'occupe en général de charité, de recueillir des enfants, des chats, des chiens, des enfants perdus. Elle recueillera également ces enfants poursuivis. On respire enfin, on est tranquille sur leur sort. Et puis, c'est alors que pour moi* La Nuit du Chasseur *commence, le véritable film. Il dure dix minutes. Il atteint une ampleur que le cinéma américain n'a jamais atteint quant à moi. (...)*

Il est donc là, le criminel de cinéma beau et rieur, sur son cheval noir, face aux corps exposés des enfants, derrière les ouvertures de la maison, comme quelqu'un qui a faim et qui regarde la nourriture, qui a froid et qui regarde le feu. Il y a bien le fusil pittoresque de la vieille dame, mais il est là comme un décor, un épouvantail, il ne peut pas servir. La vieille dame étant classée dans le bien et dans l'amour de la légende américaine, elle ne peut pas tuer. Alors, elle invente. La vieille dame invente donc de chanter pour passer le temps que dure la menace de mort, cet écoulement de la nuit. Nuit propice au meurtre, qui s'écoule comme le fleuve. La vieille dame invente de chanter Moses*. Elle invente de chanter le chant même que sifflait le criminel, l'appel de Dieu à son secours. Dehors et dedans la maison, entre le criminel et l'innocence des enfants, la vieille dame invente d'élever cette barrière du chant. Le miracle est là. A mesure que le chant se déroule, le criminel se transforme. Une sorte de grâce, à son tour -cette grâce étant le lieu commun de la vieille dame, des enfants- le gagne, remonte en lui, chemine en lui à travers sa noirceur, à travers sa mort, disons comme l'enfance à travers la vie, et tout à coup, sa volonté de tuer apparaît naïve à côté de cette immensité, l'enfance. Tout à coup, son crime paraît relever du caprice, d'une gourmandise insatiable, de l'obstination d'un enfant. La vieille dame reprend sans cesse son propre chant, ce chant, elle le lui renvoie dans la nuit à travers le mal intolérable dont il est le signe, voici que ce chant, il se met à son tour à le chanter avec la vieille dame. A son tour, le lui renvoie. Le chant de la vieille dame a ouvert les vannes de l'infini, l'enfance. L'enfance était cachée, masquée par le crime. Mais qui l'aurait cru ? Elle était encore là aussi, dans le faux père comme elle est partout ailleurs, partout entière, chez la vieille dame, chez les enfants, de même, Et voici qu'ils se rejoignent. Le criminel chante avec la vieille dame, ils chantent ensemble, fort et haut comme dans une église. Ensemble. Tous les deux connaissent le chant, de même les enfants. Je vois qu'il ne sait pas qu'il chante. Il chante. Il entend chanter et il rejoint le chant. On voit des gens courir et on rejoint la course. Il chante comme avant. Avant quoi ? Peut-être avant ce commencement du monde que dit le chant. (...)*

C'est à la fin de cette nuit-là que les enfants retrouvent leur père dans ce criminel, qu'ils retrouvent leur amour. En une nuit. Ils l'ont entendu chanter à pleine voix, oublieux de tout, comme eux. C'est comme s'ils l'avaient méconnu jusque-là, comme s'ils avaient ignoré la part d'irresponsabilité du père et que jusque-là ils l'avaient relégué dans son seul rôle de criminel. Nuit des retrouvailles du criminel avec ses victimes, du père qui en même temps qu'il a créé de la vie a créé de la mort. Je crois que la confusion entre le vrai et le faux père vient de là. A la fin de cette nuit initiatique, les enfants seront instruits du mystère du mal et en même temps de son infinie relativité. A la fin de la nuit aussi, ce mal s'exhale du père, il le quitte, il va rejoindre et envahir d'autres gens, ces policiers qui vont l'arrêter. Ce transfert de leur tueur à ceux qui

vont tuer leur tueur que voient les enfants -les enfants voient l'arrestation du père- est décisive. Ce père va mourir à cause d'eux. Il va mourir de ce qu'il voulait tant et tant les tuer. Ils sont cause de sa mort. La révélation est foudroyante. Comme la connaissance même. On pense à Moïse qui tant il était possédé par l'idée de Dieu, ne pouvait pas parler, ne pouvait que crier. Les enfants crient et se livrent corps et âme au père, à leur tueur. Avec la violence entière de leur vie, ils se sauvent de la vieille dame et se donnent au père. Les enfants foudroyés de connaissance, d'amour, courent vers leur père, s'offrent à lui, crèvent la poupée en chiffons, lui offrent leurs corps, cet argent qu'il convoite depuis si longtemps, ce pourquoi il voulait tellement tuer. Non, les enfants ne trahissent pas la mère en donnant l'argent qu'elle leur a confié pour leur survie. Ici tout se trouble et s'inverse, toute morale cessante. L'acte des enfants ne relève plus d'aucune analyse, il est impossible à circonscrire, rien ne l'endigue, rien ne peut être pensé de cette déraison majeure, celle de l'amour des enfants. » Marguerite Duras, *Les Yeux Verts* [23]

[23] in Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1996, pp. 95-96, 99-102

Osée (la terreur ? la potacherie ?)

« *La parole de l'Eternel qui fut adressée à Osée, fils de Béeri, au temps d'Ozias, de Jotham, d'Achaz, d'Ezechias, roi de Juda, et au temps de Jéroboam, fils de Joas, roi d'Israël. La première fois que l'Eternel adressa la parole à Osée, l'Eternel dit à Osée : Va, prends une femme prostituée et des enfants de prostitution ; car le pays se prostitue, il abandonne l'Eternel ! Il alla, et il prit Gomer, fille de Diblaïm. Elle conçut et lui enfanta un fils. Et l'Eternel lui dit : Appelle-le du nom de Jizreel ; car encore un peu de temps, et je châtierai la maison de Jéhu, pour le sang versé à Jizreel, je mettrai fin au royaume de la maison d'Israël. En ce jour-là, je briserai l'arc d'Israël dans la vallée de Jizreel. Elle conçut de nouveau, et enfanta une fille. Et l'Eternel dit à Osée : Donne-lui le nom de Lo-Ruchama, car je n'aurai plus pitié de la maison d'Israël, je ne lui pardonnerai plus. Mais j'aurai pitié de la maison de Juda ; je les sauverai par l'Eternel, leur Dieu, et je ne les sauverai ni par l'arc ni par l'épée, ni par les combats, ni par les chevaux, ni par les cavaliers. Elle sera Lo-Ruchama ; puis elle conçut, et enfanta un fils. Et l'Eternel dit : Donne-lui le nom de Lo-Ammi ; car vous n'êtes pas mon peuple et je ne suis pas votre Dieu.* » Livre d'Osée, chapitre 1, versets 1-9 [24]

[24] La Bible, version Louis Segond, édition révisée de 1910, réimpression en 1991

Pouvoir

« *Nous avons montré dans cet essai que ce besoin d'invulnérabilité et la passion de survivre se confondent. Là aussi, le paranoïaque se montre la réplique exacte du souverain. Leur seule différence est leur situation dans le monde extérieur. Par leur structure interne, ils sont identiques. On peut trouver le paranoïaque plus impressionnant parce qu'il se suffit à lui-même et ne se laisse pas ébranler par ses échecs extérieurs. Il ne faut aucun cas de l'opinion du monde, son délire affronte toute l'humanité. « Tout ce qui arrive, dit Schreber, se rapporte à moi. Je suis devenu pour Dieu l'homme tout court, ou le seul homme autour duquel tout gravite, auquel doit être rapporté tout ce qui arrive, et qui donc aussi, de son point de vue, rapportera toutes choses à soi-même. »*

Il a subi pendant plusieurs années, comme on sait, l'emprise de l'idée que tous les autres hommes avaient péri, qu'il était en fait le seul homme existant et non pas seulement le seul homme important. Cette idée n'a fait que progressivement place à une conception plus calme. Du seul être vivant il est devenu le seul qui compte. *L'hypothèse s'impose que la paranoïa recèle la même tendance profonde que la puissance. C'est le désir d'écarter les autres de son chemin, afin d'être l'unique, ou encore, sous une forme atténuée,* le désir de se servir des autres afin que leur aide fasse de vous l'unique. » [25]

La conclusion d'Elias Canetti à son étude du cas Schreber me paraît fournir par une assez bonne définition de la mise en scène. En tout cas, de la réalité de nombreuses mises en scène (comme on parlerait de communisme « réel » par opposition à l'idéel). C'est bien connu, le pouvoir - capacité à ce que les autres fassent ce que vous dites, transformation de *sa* parole en actes des *autres*- isole. Mais cette isolation est-elle le prix à payer ou ce qui est, consciemment ou non, recherché ? Est-elle le point de départ ou le point d'arrivée ? Je commence un projet et je réunis une équipe, je m'entoure de personnes avec qui j'établis un dialogue sur un matériau que je propose : mais quelle différence avec le paranoïaque qui se constitue une cour (et si ça ne prend pas : se constitue au besoin des amis imaginaires) ? Crée un rempart entre lui et le monde : les quelques personnes à son service (et si elles ne veulent pas : ses obsessions bien denses, bien cohérentes, ressassées bien comme il faut) ? Je parle aux personnes que j'engage (enfin, que je convaincs de s'engager : pour le moment je ne les paye même pas) de collaboration, mais 1) en cas de litige c'est moi qui suis en position d'avoir finalement le dernier mot 2) même si des conditions d'égalité étaient réalisées dans le processus, je suis en mesure de m'approprier les bonnes décisions et le bon travail de ces autres personnes afin que le tout soit associé à la mienne. En fin de compte, je rayonne mais je suis seul. Je suis seul mais je rayonne.

Une grande partie de la dialectique de la mise en scène me paraît (par de nombreuses stratégies qui peuvent aller du jeu sur le hasard complet au perfectionnisme extrême) de constituer les conditions d'altérité qui dérègleront le programme du despote (pardon : « chef de projet »). C'est à dessein que je parle de « pouvoir » (cette chose, probablement inévitable, qui fait que quand certain.e.s disent certaines choses, certaines choses se passent) et non de « domination » - le consentement de qui en a le moins à cet état de fait dans l'interaction. Activer, contre moi-même, l'altérité d'Alice, Lou, Louise, Martin… Passer du besoin de l'invulnérabilité au super-pouvoir de la vulnérabilité. Je ne peux pas donner aux autres l'ordre de s'émanciper de moi, mais je peux me mettre autant que possible en position de me laisser affecté par eux. *05.03.19*

---

[25] in *Masse et Puissance*, Elias Canetti, éd. Gallimard, 1966, pp. 490-491 (c'est moi qui souligne.)

« Q. »

Qu'on me pardonne, pour prendre un exemple qui me servira à titre réactif, de tirer dans les pattes d'un collègue. J'ai vu l'adaptation de *Brefs Entretiens avec des Hommes Hideux* de Guillaumarc Froidevaux lorsqu'il a été présenté en spectacle de sortie à la Manufacture en 2017. Je n'ai pas vu sa reprise récente à Vidy, mais le point qui m'a chagriné n'a, à ce que j'ai entendu, pas été substantiellement modifié. S'il l'avait été, tant mieux pour lui et son adaptation. Le metteur en scène a choisi certains segments du recueil (ceux, j'imagine, qui lui plaisaient le plus ou qui s'y prêtaient selon lui le mieux) et je n'ai pas de problème avec ce montage, le principe du morceau choisi. Mais il y a la mise en corps et en espace du texte, où il me semblait manquer… la part manquante, mais qui s'y voit indiquée comme telle, du texte. *Brefs Entretiens* (le livre) fait entendre, à la première personne, une série d'hommes ainsi -symptomatiquement dans un récit rapporté, cette fois- qu'une femme (« *Le sujet dépressif* ») parlant d'eux-mêmes. Dans la plupart des nouvelles (en tout cas : dans au moins la plupart de, sinon toutes, celles choisies par le metteur en scène) face à une instance interrogatrice : « *Q.* », dont le texte permet de lire la trace des questions, mais pas celles-ci (« *Q.* » a parlé, demandé quelque chose, mais à la lecture on ne sait pas quoi, quoique parfois on puisse le deviner à ce que le narrateur répond ; seule la présence de son intervention est visible). Ce qu'on comprend en revanche progressivement par ce procédé est que la logorrhée de ces hommes hideux pourrait fort bien avoir le plus souvent lieu dans un cabinet de psychothérapie (pas toujours non plus : à l'image de celui qui confesse son addiction sexuelle à une partenaire stable pour, visiblement, la faire fuir) – et que leur thérapeute serait dans ce cas très probablement une femme (dans l'un des textes finaux, c'est explicite, mais il pourrait y avoir eu différents cabinets). Par ce procédé de la question passée sous silence, mais indiquée, David Foster Wallace dit ce que ces hommes ne disent pas. Son livre est une satire très profonde, très dérangeante, d'une génération de névrosés qui ont appris à maîtriser avec virtuosité le lexique de la connaissance de soi, mais qui, dans l'acte même de faire usage de ce langage, échouent de manière systématique, perverse, douloureuse pour eux et a-fortiori les autres, à se connaître eux-mêmes.[26] Ce n'est pas ce qu'ils disent, c'est ce qu'ils ne disent pas.

En annihilant le cadre thérapeutique et faisant déambuler les acteurs dans l'espace (qui s'attaquaient au passage à des femmes, et rien que des femmes, dans le public, reste maladroit de tout ce que « *Q.* » peut figurer, subir d'agression… à ceci près que « *Q.* » attaque aussi, sait sûrement se défendre, a parfois provoqué ces hommes hideux) le metteur en scène réduisait cette satire (et ce texte est un exemple de satire aussi culturellement et psychologiquement pénétrante qu'il se puisse concevoir) aux tours de pistes successifs de pervers narcissiques divertissants (car, comme dans le livre de DFW, très drôles). Il n'y a plus d'entretiens, dans les *Brefs Entretiens* de Guillaumarc Froidevaux C'est pour moi un exemple de comment esquiver la *lettre* du texte, en éludant ce qui peut sembler le plus dérisoire (une simple lettre majuscule), le moins spectaculaire[27], peut détourner de sa force réelle (paradoxalement ici : ce qui n'est pas dit, mais qui est dit par l'auteur comme étant non-dit).

---

[26] Je renvoie à ce sujet à la formidable étude de DFW par Zadie Smith, dans *Changer d'Avis*.

[27] (Il est parfois difficile de ne pas soupçonner que la vraie raison que des acteurs soient montrés systématiquement debouts pourrait se résumer par un : « de grâce, évitons-nous à tous l'embarras de les voir assis ! » Mais là encore, qui suis-je pour le relever : dans le spectacle que je vais monter, les comédiens ne seront-ils pas eux-aussi -en tous cas, souvent- debouts ? Et si la station debout avait pour fonction essentielle de les distinguer du public, au théâtre en principe assis ? Je travaille : je me tiens debout. Je paye, ou au moins je me déplace pour voir et juger : je me tiens assis.)

Je peux comprendre les raisons de ce choix d'esquiver « *Q.* » : d'abord, j'imagine, par volonté de dynamiser le spectacle ; ensuite, car je ne saurais moi-même pas comment mettre en scène cette absence. Faire parler ces hommes face à une chaise vide ? une personne silencieuse ? inaudible ? Faire comme si la question venait du public ? mais lui, contrairement à « *Q.* », n'a rien demandé… C'est un dispositif littéraire, pas scénique, et je ne serais pas surpris que DFW ait malicieusement anticipé comment des personnes séduites par son texte, désireuses de l'adapter au théâtre, se casseraient les dents sur « *Q.* ». Il n'en reste pas moins que cette absence d'une absence, si elle ne l'annule pas purement et simplement, au moins amoindrit sévèrement, la portée de l'adaptation. Il aurait fallu, je pense, être plus littéral (le faire *à la lettre*) pour accéder au fond réel (et réellement dérangeant) de ce chef-d'œuvre. Je le prends en tout cas – et je m'interroge ici sur ce besoin d'être réactif dans ma manière d'aborder la mise en scène- comme une mise en garde, mais aussi un encouragement : être littéral, prendre le texte à la lettre, oser ce matérialisme même (surtout ?) quand c'est un choix anti-spectaculaire.

18.02. 19

Raté

« *Le vrai* raté *n'est pas celui qui ne réussit pas dans les grandes choses – qui y a jamais réussi ?- mais qui ne réussit pas dans les petites. Ne pas arriver à se faire un foyer, ne pas conserver un seul ami, ne pas satisfaire une femme : ne pas gagner sa vie comme n'importe qui. C'est là le* raté *le plus triste.* » Cesare Pavese, *Le Métier de Vivre*[28]

[28] p. 95, 2008, éd. Gallimard

Stand-Up (Sincérité, Séduction)

C.K. est de retour. (Il était donc parti.) En Novembre 2017, émergeaient cinq accusations (elles n'étaient pas toutes nouvelles, mais aucune n'avait eu cette résonnance publique auparavant) d'avoir en tournée poliment demandé à des jeunes femmes (ses collègues), dans des chambres d'hôtel (en bloquant au besoin la porte) ou des backstages, de « pouvoir » se masturber devant elles. Après avoir reconnu l'exactitude des faits, le comique avait annoncé prendre le vert pour un moment. Petit passage par la France (nouvelle terre d'accueil des victimes de la persécution qu'on y appellera au besoin la « terreur » anglo-saxonne et « puritaine » du « politiquement correct »), puis un nouveau stand-up. C.K n'y adresse pas spécialement le détail de ces accusations, bien qu'il insiste une fois de plus sur le fait d'avoir perdu trente-cinq millions de dollars (j'ignore combien il lui en reste, mais il devrait s'en remettre) « en un clin d'œil » (enfin… dix ans après ce dont on l'accuse[29]). Pour les nouveautés, il taclait aux endroits où on attendait moins un libéral. Dans un élan générationnel qu'il partage autant avec Dave Chappelle (de la meilleure façon parce que la plus perversement pas du tout au fond sur ce sujet) que Ricky Gervais (de la plus bête et donc la plus dangereuse) : les trans. Probablement parce que le terrain n'est pas trop occupé en revanche : les militants anti-armes de Park Slope (des gosses privilégiés qui s'estiment autorisés à chouiner parce qu'ils ont eu la chance de survivre à une tuerie en utilisant des petits gros comme boucliers, donc). En bref, c'est un retour par la droite.

Je n'ai pas de problème avec le fait que C.K. travaille. Je le regarde depuis des années, il a formé ma vingtaine et je suivrai de toute façon son évolution. Je ne le crois pas non plus obligé de traiter dans un spectacle des violences sexuelles dont il a fait preuve dans une position de pouvoir et je crois qu'il y faudrait une force (c'est-à-dire une empathie et une vulnérabilité) qui ne se trouve pas au coin de la rue. Je crois qu'il y aurait plus à dire sur les femmes qui ont été empêchées d'occuper régulièrement le devant de la scène que les disparitions longues ou brèves de celle-ci par des hommes connus. Puis, je n'ai jamais compris ce que signifiait l'idée de séparer la personne et l'artiste, sachant que c'est la personne dans une œuvre qui m'intéresse (le credo de l'auteurisme, non ?). Enfin, j'ai ma propre dissonance cognitive, liée à mes propres contradictions idéologiques : je voudrais que C.K. « revienne », mais je voudrais aussi que ce « retour » lui soit le plus compliqué possible. Car ce qui me met mal à l'aise dans la manière dont C.K. « revient », c'est que je le vois comme un « retour » apeuré, aigri, de sa part (et en même temps trop attendu, trop facilité par des salles combles et extatiques) où je lis surtout le réflexe de se rassurer en donnant des petits coups de pied à plus bas que soi dans l'échelle où lui-même vient de quelque peu dégringoler, tout en flattant un certain public trop heureux d'en faire une nouvelle sorte d'icône. Car C.K. est depuis longtemps une icône (mais pour moi, d'une autre sorte, quoiqu'inconfortablement proche de celle-ci). Ce n'est pas qu'un comique parmi d'autres, c'est celui qu'on ne veut pas citer en premier entre snobs de la comédie parce que, lui, désormais tout le monde de toute façon le connaît. C'est le comique des comiques. Qui a pratiquement inventé un pan de la comédie contemporaine. Cela étant, il aurait peut-être dû s'en tenir à ce qu'il disait vouloir faire à l'automne 17 : reculer et prendre un vrai temps de réflexion. Mais alors que personne ne semble avoir jamais le temps pour rien, il faut croire qu'une année c'est déjà dans notre culture une petite éternité.

[29] Ted Alexandro a construit toute une routine autour de la complainte du comique, très « C.K. » dans l'esprit, sur ce « oui, oui… enfin… ».

Il y a toutefois dans ce moment de réapparition publique, une blague, assez drôle, qui m'a frappé parce qu'elle me paraît pointer lucidement de sa part au problème où C.K. se trouve (et partant, en tant qu'admirateur me met) en ce moment : « *You know, people tell you that when you get in trouble you find out who your real friends are. And turns out it's black people — that's who you can really count on. But it's a true thing: When you get in trouble you find out who your real friends are. But people say that like it's a good thing. That's not a good thing, that's a horrible experience! Who the fuck wants to know who your real friends are? I liked having a bunch of fake friends and not knowing who was who. It's a terrible thing. You're like "That's my real friend? Oh fuck. That's not the one I would've picked at all." "I'm with you!" "Oh, thanks a lot, that's great. Fuck."* » Je crois cela très vrai : le premier problème, plus que ce que C.K. à présent dit ou ne dit pas, fait ou ne fait pas, ce sont les amis qu'il s'est fait et ceux qu'il a perdu. C'est un problème profond lié à son rapport à la scène, inhérent à l'art comique face à un public. Pour le dire plus bêtement : C.K. est un comique, il réagit à ce qui fait rire ou non devant lui. Or en ce moment, il a un public chelou. Quiconque a fait le clown même devant quelques personnes connaît ce sentiment (en tout cas, moi je l'ai déjà ressenti) : ce serait donc *à eux* qu'il faudrait faire plaisir ? Ce n'est pas déshonorant pour moi que ce soient *eux* qui rient à mes blagues ? Parce que franchement, ce n'est pas forcément *eux* que j'aurais choisi comme public… Voilà le malaise, ce qu'on peut appeler le fantôme de démagogie de la comédie sur scène : il se fait en réponse à un public (serait-ce avec ou contre lui).

Dure vérité du stand-up (et peu importe que des écrans le relaient ensuite, que le *soft power* de la comédie US passe par une dématérialisation d'un second public élargi) : sa substance tient dans le rapport de réaction directe du performeur à son audience, pour le meilleur ou pour le pire. Un type, une fille, en basket et t-shirt se pointe au micro, parle de branlette ou de réflexes racistes, et c'est un allégement parce que c'est (ou plutôt : c'est fabriqué pour donner le sentiment que c'est) sincère. Au fond, ça ne l'est peut-être pas du tout. Mais l'essentiel n'est pas forcément là, car de cet acte, authentique ou mensonger, ou toute la gamme de nuances entre les deux, de sincérité, naît une spontanéité – toutes ces formes d'approbation ou de désapprobation de la part du public qui se traduisent par le rire ou l'outrage et avec lesquelles l'artiste joue de la manière la plus spontanée, virtuose, possible. Il s'agit de manier cette réaction, de la saisir au vol, de surfer sur cette vague vivante, à différentes fins possibles (il y a le *nec* comique le plus ultra de l'anti-comédie : faire un show volontairement pourri et malaisant qui enragera le public… dont la réaction outragée, du payeur qui en veut pour son argent, devient le vrai lieu du spectacle, de la représentation). Il n'y pas de stand-up qui ne soit dépendant du public, à quelques fins que cette dépendance soit pensée. Cette dépendance de l'artiste à son public est le fond en quelque sorte tragique, en tout cas facilement pathétique, de l'exercice.

Vous quémandez une réaction, pas seulement pour votre ego (peut-être même que moins vous en avez, mieux c'est… mieux ça marche), mais parce que c'est votre matériau vital. Vous n'existez que par eux. Et eux ont une attente précise, qui n'est pas juste l'écoulement de la vie, mettons le flottement de la parole, la liberté du bavardage, mais la mise en spectacle de la parole, un certain formatage de cette forme de vie qu'est parler (parler de manière drôle… ou de manière tellement pas drôle que dans ce contexte ça en devient drôle). On critique parfois le stand-up pour sa fonction de monologue, fidèle en cela au néo-libéralisme de l'époque, son individualisme forcené (un peu comme on peut se désoler qu'il semble en ce moment plus facile pour nombre de comédiens de faire des solos, des tours de scène, que de s'écouter, de jouer ensemble une scène de, mettons, Tchekhov), mais le problème me paraît au fond être tout

l'opposé : le stand-up n'existe qu'en dialogue avec le public et dans un dialogue d'une nature très particulière, peut-être fondamentalement aliénée. Sauf que cette aliénation est la nôtre à tous, qui quémandons de l'autre qu'il nous reconnaisse, nous accorde son attention. Le stand-up est une des formes comiques (et artistiques) les moins autonomes qui soient. Cette absence d'autonomie (je vous séduis en étant sincère, je vous supplie de me reconnaître, en riant ; si j'en ai un peu plus gros sur la patate, je vous envoie chier en affichant mon insincérité, je fais de votre détestation un lieu de rire, ne serait-ce que pour moi-même) n'est pas que rabaissement gratuit, elle met en lumière une pauvreté consubstantielle à la condition humaine. Il est douloureux, et ce n'est pas sans raison, que la forme comique qui consiste à parler de branlette à un micro devant des gens qui ont payé pour rire puisse inspirer ce genre de formules ampoulées et au fond éculées.

Je m'apprête à monter un texte, rapidement assez assommant au demeurant ce qui n'est pas sans me réjouir, face à un public, dans des conditions proches du stand-up. Mais cette proximité est gênante vu le matériau (le témoignage d'une personne souffrante et ayant perdu le principe de réalité). Schreber, cas fameux de psychiatrie du début du XXème, donnerait en lecture à ce public ses *Mémoires*, demandant en somme à ce public sa reconnaissance, son approbation… dans un contexte où moi-même (le metteur en scène) la demande, non seulement à ce public, mais à un jury et de potentiels acheteurs. J'ai envie de faire de ce temps (entre autres choses, car il y aura un départ de ce dispositif, une dérive de cette énonciation publique) un moment d'anti-comédie. Parce qu'il paraît que la comédie a gagné, que sa défense (au besoin larmoyante) se fait de plus en plus répandue, et donc par des gens en moyenne de moins en moins drôles. J'aime la comédie d'un amour d'enfance, viscéral, à un certain endroit inconditionnel (c'est-à-dire que je ne la vois pas comme la servante d'autre chose) et cet amour se sent trahi par sa victoire culturelle, sa légitimité nouvellement trouvée, le sens de leur propre importance que certains comiques tendent de plus en plus à se donner en gonflant la portée supposée du geste comique. Je ressens comme le besoin, sûrement un peu prétentieux, de protéger la comédie d'elle-même, je crois (mais je suis loin d'être le seul) qu'il y a pour elle de nouveaux territoires à trouver, une autre fonction de bacille au sein de la culture. Il n'y pas de comédie sans surprise et dans un monde où tout le monde ou presque se croit comique j'ai peur qu'elle finisse par ne plus me surprendre. En fait, c'est même son absence, une manière possible pour elle de poser des lapins face à une attente trop acquise au rendez-vous, qui pourrait me surprendre (vous vouliez du ahahah mais vous aurez du Dreyer période *Gertrud*). Que peut-être même la blague ultime, vraiment contre-culturelle, serait de ne pas être drôle, de choisir des matériaux désespérément sérieux, incorrigiblement insupportables à qui veut du spectacle. Ce n'est pas une stratégie nouvelle (Kaufman commençant à lire l'entièreté de *Gatsby le Magnifique* à un public indigné, es-tu là ?), mais elle me paraît trouver une urgence renouvelée. Et pas, ou pas entièrement, ironique : accepter aussi, sa propre gravité là où elle s'exprime, la question de la responsabilité (est-ce qu'il n'y pas parfois d'autres chats à fouetter ? est-ce que ces personnes encore en-dessous de moi dans l'échelle de l'existence ne se font pas déjà assez tacler comme ça ? inversement, est-ce que tacler au-dessus sert à autre chose que me donner le sentiment de faire quelque chose, m'épargne le geste le plus délicat : retourner la charge comique contre moi-même ?).

La question de la sincérité, de la séduction de la sincérité, qui trouve dans la modernité une instanciation terrible dans les *Confessions* de Rousseau (« je suis bon de me dire dans mon mauvais ») est au centre du problème que me pose le stand-up, de ce que j'en hérite dans ma manière de penser la scène (par exemple cette tendance, d'une manière ou d'une autre, à y

apparaître moi-même et à penser cette apparition comme portant une charge comique). Rechercher un rapport au public où nous finissions tous perdus en regard de cette sincérité, de cette séduction au sens le plus fort (freudien) du terme, œuvrer à cet espace inconnu où peut (devrait) mener l'échange chargé de spontanéité : qu'est-ce donc qui nous fascine mutuellement, nous artistes, vous public, dans ce besoin de rire ? Quand avons-nous blasphémé devant la comédie en faisant d'elle un sujet sérieux (c-à-d : un registre supposément important, du recours à elle quelque chose de culturellement légitime) ? Qu'est-ce qui se passerait si je retenais du stand-up tout sauf la volonté de faire rire ? Abandonner la comédie pour la retrouver (ce qui, bien sûr, est une opération auto-réfutante si elle est consciemment pensée comme telle, selon le paradoxe du « je pourrais gagner le cœur de cette fille si je ne le voulais pas particulièrement »), la perdre pour l'étreindre ? « *Pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre.* » ?

24.02.19

Théâtre(s)

« *Mais connaître les théâtres que vous fréquentez, à quoi cela m'avance-t-il, si je ne sais pas tout ce qui a précédé et ce qui a suivi, si je ne sais pas comment vous étiez habillée, quel jour de la semaine c'était, quel temps il faisait, si vous avez soupé avant ou après, quelle place vous aviez, de quelle humeur vous étiez et pour quelle raison et ainsi de suite, aussi loin qu'on puisse penser?* » Franz Kafka, lettre à Felice[30]

[30] Cité dans *Kafka en Colère*, Pascale Casanova p. 122, 2010, éd. Seuil

Utiles ?

1) Une liste :

(de films, avec des hommes malades psychiquement… titres qui n'ont pas forcément beaucoup d'autres points communs, sinon le fait que je les estime tous beaucoup)

Frownland (Ronald Bronstein)

Crumb (Terry Zwigoff)

Le Marchand des Quatre Saisons (R.W. Fassbinder)

L'Heure du Loup / *De la vie des marionnettes* (Ingmar Bergman)

Dr. Jerry et Mister Love / *Le Tombeur de ces Dames* (Jerry Lewis)

Reflections of Evil (Damon Packard)

Le Locataire (Roman Polanski)

Conversation Secrète (Francis Ford Coppola)

N.b. Je n'avais plus pensé à celui-là (peut-être en raison de sa douceur particulière) :

Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des Plaines) (Arnaud Desplechin)

2) Une image :

(avec des rayons lumineux…)

L'Extase de Sainte-Thérèse, Le Bernin, 1647-1652

3) Deux liens (vers des vidéos sur Internet)

Karl Kraus donne une conférence à Prague en février 1934 :

www.youtube.com/watch?v=rg-uGpBhs2g

Jenny Lewis – *Party Clown* :

www.youtube.com/watch?v=u0W0XHT2_50

(soit dit en passant : l'album complet -*On the Line*, 2019- m'a pas mal accompagné ces derniers mois)

4) une recommandation de lecture :

Le chapitre final de *Masse et Puissance* (une double-étude du cas Schreber) d'Elias Canetti (éd. Gallimard, traduit en 1966 par Roberto Rovini, parution : 20-02-1986)

Veza

« *Karl Kraus et Veza : Les bruits que faisaient ces deux êtres m'atteignaient bien sûr en même temps ; ils étaient issus de la même source d'où me venait tout ce qui était nouveau pour moi et si, lors de mon arrivée à Vienne, j'en avais été réduit à moi-même où à la fréquentation imminente de l'Université, cela aurait difficilement suffi à une vie nouvelle. Chez les Asriel auxquels je rendais visite tous les samedis après-midi dans leur appartement de la rue Heine, tout près de l'« Etoile » du Prater, j'appris tellement de choses que cela aurait en revanche suffi pour des années : des noms qui étaient parfaitement nouveaux pour moi et déjà suspects pour la simple raison que je ne les avais jamais entendus auparavant.*

Le nom que j'entendais le plus souvent chez les Asriel était celui de Karl Kraus. On m'en disait bien des choses. Que c'était l'homme le plus rigoureux, le plus grand qui vécût alors à Vienne. Que personne ne trouvait grâce à ses yeux. Que dans ses conférences, il attaquait tout ce qui était mauvais et corrompu. Qu'il éditait une revue écrite par lui seul. Qu'il refusait tout envoi, qu'il n'acceptait aucune contribution de qui que ce fût, qu'il ne répondait à aucune lettre. Que chaque mot, chaque syllabe dans Le Flambeau *était de lui-même. Que tout s'y passait comme dans un tribunal. Qu'il accusait et jugeait lui-même. Qu'il n'y avait pas d'avocat, cela aurait été superflu, il était si juste que personne n'était jamais accusé sans l'avoir mérité. Qu'il ne se trompait jamais, qu'il était tout à fait impossible qu'il se trompât. Que tout ce qu'il avançait était d'une parfaite exactitude, il n'y avait jamais encore eu une exactitude pareille dans la littérature. Qu'il veillait personnellement à chaque virgule et que quiconque se fût mis en quête d'une faute d'impression dans* Le Flambeau *se serait infligé des semaines de torture. La solution la plus intelligente était de ne pas chercher ces fautes. Qu'il haïssait la guerre et que, pendant la guerre mondiale, il était parvenu, malgré la censure, à publier dans* Le Flambeau *bien des choses contre la guerre. Qu'il avait révélé des scandales, combattu des corruptions, sur lesquelles tous les autres avaient gardé le silence. Que c'était un miracle qu'on ne l'eût pas mis en prison. Qu'on avait de lui un drame de huit cents pages,* Les Derniers Jours de l'Humanité *où il montrait tout ce qui s'était passé pendant la guerre. Qu'on était comme anéanti quand il en lisait des passages. Que rien ne bougeait dans la salle, qu'on osait à peine respirer. Qu'il lisait lui-même tous les rôles, les hommes d'affaires véreux comme les généraux, la Schalek*[31] *comme les pauvres diables victimes de la guerre. Qu'il disait tous ces rôles d'un ton si juste qu'on avait l'impression d'avoir ces gens devant soi. Qu'après l'avoir entendu, personne n'avait plus envie d'aller au théâtre, que le théâtre était ennuyeux comparé à lui. Qu'il était à lui tout seul un théâtre entier, mais en mieux, et ce prodige universel, ce monstre, ce génie portait le nom extraordinairement commun de Karl Kraus.*

J'aurais tout attendu de lui plutôt que ce nom-là et qu'un homme de ce nom fût capable de ce qu'on disait de lui. Tandis que les Asriel cherchaient à m'influencer par toutes ces informations – ce qui faisait grand plaisir à tous deux, à la mère et au fils-, ils se moquaient de la méfiance que ce nom éveillait en moi et ne cessaient de m'expliquer que ce qui importait, ce n'était pas le nom, mais bien l'homme, sinon nous aurions été, eux comme moi, avec nos noms aux consonances harmonieuses, supérieurs à un homme comme Karl Kraus. Pouvais-je concevoir, me disaient-ils, une idée aussi ridicule, aussi absurde ?

On me mit entre les mains le cahier rouge et bien que son titre, Le Flambeau, *me plût beaucoup, il me fût tout à fait impossible de le lire. Je butais sur des phrases, je ne comprenais pas. Quand*

[31] Femme journaliste et reporter que Kraus n'aimait guère.

par hasard je comprenais quelque chose, cela me semblait un mot d'esprit et je n'avais vraiment aucun goût pour ce genre de choses. Il était aussi question d'évènements locaux, de fautes typographiques, ce qui me semblait de la plus grande futilité. « Ce ne sont que des niaiseries, comment pouvez-vous lire quelque chose comme ça ? Même un journal est à mes yeux plus intéressant, on comprend du moins, tandis qu'ici, il faut se torturer et en plus il n'en ressort rien ! *» Les Asriel m'indignaient véritablement et le père de mon camarade de lycée de Francfort me revenait à la mémoire, celui qui, à chaque fois que j'allais le voir, me lisait des pages de l'auteur régionaliste Friedrich Stoltze et me disait habituellement à la fin du poème : «* Celui à qui cela ne plaît pas mériterait d'être fusillé. C'est le plus grand poète qui ait jamais existé. *» Je leur parlais, non sans sarcasmes, de ce poète écrivant en dialecte de Francfort. Je harcelai les Asriel, je ne cédai pas d'un pouce et les plongeai dans un embarras tel qu'ils me parlèrent soudain des belles dames qui assistaient à toutes les conférences de Karl Kraus, tellement ravies qu'elles s'asseyaient toujours au premier rang pour qu'il remarquât leur enthousiasme. Les Asriel n'avaient cependant aucun succès auprès de moi avec des récits de ce genre : «* De belles dames ! Avec des manteaux de fourrure sans doute ! Des esthètes parfumées ! Et il n'a pas honte de parler devant des gens comme ça ! – Mais ce ne sont pas des dames « *comme ça* », ce sont des femmes extrêmement cultivées ! Pourquoi ne parlerait-il pas devant elles ? Elles comprennent chaque allusion ; avant qu'il ait fini sa phrase, elles savent déjà de quoi il s'agit. Elles ont dans la tête toute la littérature anglaise et française, sans parler de l'allemande ! Elles connaissent Shakespeare par cœur, pas seulement Goethe. On ne peut vraiment pas s'imaginer à quel point elles sont cultivées ! – Et d'où savez-vous tout cela ? Avez-vous parlé avec elles ? Vous parlez avec des gens comme ça ? Leur parfum ne vous donne pas la nausée ? Je ne parlerais pas une minute avec une femme de ce genre. J'en serais vraiment incapable. Même si elle était vraiment belle, je lui tournerais le dos et je lui dirais tout au plus : « *N'ayez donc pas sans cesse Shakespeare à la bouche ! Il se retourne de dégoût dans sa tombe. Et laissez Goethe tranquille. Son* Faust *n'est pas pour les petits singes comme vous !* » »

Les Asriel crurent cependant avoir remporté la victoire, car ils s'écrièrent ensemble : « Et Veza, savez-vous qui c'est ? Vous n'avez jamais entendu parler de Veza ? *» Ce nom me surprit vraiment. Il me plu tout de suite, bien que je ne voulusse pas en convenir. Il me rappelait l'une de mes étoiles préférées, Vega, dans la constellation de la Lyre, et le changement d'une consonne le rendait encore plus beau à mon oreille. Je me contentai de dire d'un air bourru : «* Qu'est-ce que c'est encore que ce nom ? Personne ne s'appelle comme ça. Ce serait certes un nom insolite mais il n'existe pas. – Mais si, il existe. Nous la connaissons, elle habite *Ferdinandstrasse* avec sa mère. A dix minutes d'ici. Une beauté merveilleuse, un visage espagnol. Elle est d'une grande finesse, d'une grande sensibilité et jamais on ne pourrait rien dire de laid en sa présence. Elle a lu plus de choses que nous tous réunis. Elle sait par cœur les plus longs poèmes anglais et, en plus, la moitié de Shakespeare. Et Molière, et Flaubert, et Tolstoï. – Hum. Et quel âge a ce prodige ? – Vingt-sept ans. – Et elle a déjà tout lu ? – Oui, et plus encore, mais elle lit avec intelligence. Elle sait pourquoi quelque chose lui plaît. Elle peut en donner les raisons. On ne peut pas lui en faire accroire. – Et elle s'assied au premier rang chez Karl Kraus ? – Oui, à chaque conférence. »

Le 17 avril 1924 eût lieu la trois-centième conférence de Karl Kraus. On avait prévu pour cela la grande salle des concerts. On me dit que même cette salle ne serait pas assez grande pour contenir tous ses partisans. Les Asriel prirent soin cependant de se procurer des billets en temps voulu et insistèrent pour que j'y aille avec eux. Pourquoi nous disputer toujours au sujet du Flambeau ? *Le plus sage était d'entendre moi-même le grand homme. Je pourrais alors me*

faire une opinion personnelle. Hans eut son sourire sarcastique et condescendant à l'idée que quiconque, a fortiori un bachelier fraîchement émoulu, pût résister à Karl Kraus en personne. Il n'avait pas été le seul à ricaner ; même sa mère, gracieuse et vive, ne pût s'empêcher de sourire, m'assurant une fois de plus qu'elle m'enviait beaucoup d'entendre Karl Kraus pour la première fois.

Elle me prépara à l'aide de quelques conseils bien tournés : je ne devais pas prendre peur devant la bruyante approbation des auditeurs, ceux qui se retrouvaient là n'étaient pas de ces Viennois d'opérette, ni les clients de ces ginguettes où on boit le vin nouveau, pas davantage la clique des esthètes du genre Hofmannsthal, c'était la vraie Vienne intellectuelle, ce qu'il y avait de meilleur et de plus sain dans cette ville apparemment sur son déclin. Je serais étonné, me disaient-ils, de la rapidité avec laquelle ce public comprend la plus fine allusion, les gens riaient avant même le début de la phrase et, dès cette phrase achevée, toute la salle était folle de joie. Voilà un homme qui avait bien dressé son public, il pouvait faire des gens ce qu'il voulait et il fallait au surplus tenir compte du fait qu'il ne s'agissait que de gens extrêmement cultivés, presque tous universitaires en fonction, ou du moins étudiants. Elle n'y avait encore jamais vu un seul visage stupide, on pouvait chercher aussi longtemps qu'on voulait, c'était en vain. Elle éprouvait toujours le plus grand plaisir, me disait-elle, à lire sur le visage des auditeurs leurs réactions aux finesses particulières de l'orateur. Elle me dit qu'elle regrettait infiniment de ne pouvoir venir cette fois-là ; elle préférait tellement les conférences qu'il donnait dans la petite salle où rien, mais vraiment rien ne pouvait vous échapper. Dans la grande salle – bien que sa voix portât très loin-, on perdait quand même quelque chose et elle était tellement suspendue à ses lèvres qu'elle ne voulait pas perdre un seul de ses mots. C'était pour cette raison, me dit-elle, qu'elle m'avait cédé, pour cette fois, son billet ; on concevait plutôt comme un hommage à son endroit de se montrer à cette trois-centième conférence, et tant de gens se presseraient qu'on pouvait vraiment se passer d'elle.

Je savais que les Asriel vivaient sur un très petit pied, bien qu'il n'en fût jamais question ; il y avait tellement de choses plus importantes qui les requéraient, des choses intellectuelles pour tout dire. Ils insistèrent cependant pour que je fusse leur invité en cette circonstance et c'est pour cette seule raison que Mme Asriel renonça à assister à ce triomphe.

Je devinai de moi-même le but de la soirée que l'on m'avait caché et, dès que Hans et moi-même eûmes pris nos places, je regardai le public tout autour de moi sans en avoir l'air. Hans fit de même, sans en avoir l'air non plus, nous nous cachions l'un l'autre qui nous cherchions, mais c'était bien la même personne. J'oubliai que la dame au nom insolite était toujours assise au premier rang et j'espérais, sans avoir jamais vu de portrait d'elle, la remarquer soudain quelque part dans notre rangée. Il me semblait impensable de ne pas la reconnaître après la description qu'on m'avait faite d'elle : le plus long poème qu'elle savait par cœur était, m'avait-on dit, The Raven, *«* Le Corbeau *» de E.A. Poe et elle-même devait ressembler à un corbeau, un corbeau métamorphosé en Espagnole. Hans lui-même était trop inquiet pour interpréter correctement mon inquiétude, il regardait avec persévérance vers le devant de la salle et examinait ceux qui entraient. Soudain, il sursauta, sans condescendance désormais, plutôt avec gêne et dit :* « La voilà. Elle vient d'entrer. – Où ? » *dis-je, sans demander de qui il parlait,* « où ? » - « Au premier rang, tout à fait à gauche. C'est bien ce que j'avais pensé, au premier rang. » *A cette distance, je voyais assez mal, mais je reconnus malgré tout la chevelure noir corbeau et j'en fus satisfait. Je réprimai les remarques ironiques que je m'étais préparées et les gardai pour l'avenir. Karl Kraus arriva bientôt en personne et il fut salué d'applaudissements plus vigoureux que je n'en avais jamais entendu, même dans les concerts.*

Il sembla, mon œil était encore peu exercé, y prêter peu d'attention, il n'hésita qu'un instant, debout, la silhouette un peu voûtée. Il s'installa, commença à parler et alors, sa voix me surprit, elle avait quelque chose de peu naturel, de vibrant, comme un coassement ralenti. Cette impression se dissipa cependant très vite, car la voix changea immédiatement, elle ne cessa de continuer à changer et l'on s'émerveilla bientôt des multiples nuances dont elle était capable. Le silence par lequel on accueillit d'abord cette voix me fit quand même penser à un concert, mais l'attente qui régnait était d'une toute autre nature. Depuis le début et pendant tout le spectacle, ce fut le silence qui précède la tempête. Un éclat de rire, qui m'effraya prévint le premier « mot » qui, à vrai dire, n'était qu'une allusion. C'était enthousiaste et fanatique, mêlé de satisfaction et de menace, et cela commençait avant même que ne fût terminée la phrase vous annonçant de quoi il s'agissait. La phrase eût-elle d'ailleurs été terminée, je n'aurais pas pu non plus la comprendre, cela se rapportait à des évènements locaux, à quelque chose qui n'était pas seulement en relation avec Vienne, c'était devenu une forme d'intimité entre Karl Kraus et ses auditeurs et ils la réclamaient. Ce n'étaient pas des individus isolés, c'était une foule entière qui riait à l'unisson. Je regardai en coin quelqu'un à ma gauche pour comprendre les déformations que provoquait sur son visage un rire dont les causes m'échappaient ; le même rire résonna derrière moi, puis quelques sièges plus loin, de tous les côtés et c'est alors seulement que je remarquai que Hans, que j'avais entre-temps presque oublié, riait exactement de la même manière. Ils étaient toujours nombreux à rire et c'était un rire affamé. Je compris bientôt que ces gens étaient venus partager un repas, et non pas fêter Karl Kraus.

Je ne sais pas ce qu'il dit lors de cette soirée où je le vis pour la première fois. Cent conférences entendues par la suite se sont superposées à celle-là. Peut-être ne l'ai-je d'ailleurs même pas su à ce moment-là, car le public que je redoutais retenait toute mon attention. Quant à lui-même, je le voyais mal, un visage qui s'amincissait vers le bas, un visage si mobile qu'on ne pouvait l'arrêter sur une expression quelconque, pénétrant et étrange, celui d'un animal, mais d'un animal nouveau, différent, aucun de connu. J'étais désarçonné par les crescendos dont cette voix était capable ; la salle était très grande, mais il y avait dans cette voix une vibration qui se transmettait à la salle toute entière. Les chaises comme les gens semblaient céder sous cette vibration, je n'aurais pas été étonné de voir les chaises se plier. Une telle salle, remplie jusqu'à la dernière place, possédait sous l'effet de cette voix une dynamique qui ne disparaissait pas, même lorsque la voix se taisait, et aussi difficile à décrire que la Horde Sauvage[32] de la légende. Je crois pourtant que c'est d'elle qu'elle se rapprochait le plus. Qu'on se représente cette Horde, installée dans une salle, enfermée par celui qui l'y a attirée, contrainte à rester assise et sans cesse rappelée à sa vraie nature. On n'approche guère mieux de la réalité grâce à cette image, mais je n'en vois pas d'autre qui soit plus exacte et je renonce à donner une idée de Karl Kraus tel qu'il était.

Quoi qu'il en soit, je quittai la salle pendant l'entracte et Hans me présenta à cette dame qui devait témoigner au premier chef de l'effet dont je venais moi-même de faire l'expérience. Elle était cependant tranquille et sereine, tout semblait plus facile à supporter au premier rang. Elle avait quelque chose de nettement étranger, un objet précieux, un être que l'on ne se serait pas attendu à trouver à Vienne, mais bien plutôt sur une miniature persane. Ses sourcils arqués, ses cils longs et noirs, dont elle jouait avec virtuosité, tant rapidement, tantôt lentement, me

[32] Selon la légende germanique, cette « Horde » est composée des enfants morts sans avoir été baptisés. A ce titre, ils appartiennent aux dieux païens, notamment Wotan. Des locutions répandues dans tous les pays germaniques font allusion au bruit infernal de cette sinistre armée.

plongèrent dans l'embarras. Je regardais toujours ses cils au lieu de ses yeux et je m'émerveillais de la petitesse de sa bouche.

Elle ne me demandait pas si j'avais aimé, me dit-elle, elle ne voulait pas me gêner. « C'est la première fois que vous venez. » *On avait l'impression, à l'entendre, que c'était elle qui recevait, qu'elle était chez elle dans cette salle et que, de sa place au premier rang, elle transmettait au reste du public tout ce qu'offraient ces instants. Elle connaissait les auditeurs, elle savait toujours qui arrivait et remarqua, sans porter atteinte à sa propre dignité, que j'étais nouveau dans cet endroit. J'avais le sentiment que c'était elle qui m'avait invité et je la remerciai de son hospitalité qui consista en ceci qu'elle prit garde à moi. Mon compagnon dont la première qualité n'était pas le tact, dit en me désignant d'un mouvement de l'épaule : «* Un grand jour pour lui. » *«* On ne peut pas encore savoir, *dit-elle,* pour le moment, c'est déconcertant. *» Je ne ressentis pas cela comme de la moquerie, bien que l'on perçut dans chacune de ses phrases une note de raillerie, j'étais heureux de l'entendre dire quelque chose qui répondît exactement à ce que je ressentais. Cette compréhension me troubla cependant, tout comme ses cils qui exécutaient à ce moment des mouvements solennels, comme s'ils avaient eu quelque chose d'important à taire. Je dis donc la chose la plus simple, la plus dépourvue de prétention qu'on puisse dans une telle situation :* « Oui, c'est en effet déconcertant. » *Cela pouvait avoir l'air abrupt, mais pas pour elle, car elle me demanda : «* Vous êtes Suisse ? *»*

Il n'y avait rien que j'eusse préféré être. Pendant les trois années passées à Francfort, ma passion pour la Suisse avait atteint son point d'ébullition. Je savais que sa mère était une sépharade, née Calderon, qui vivait alors avec son troisième mari, un homme très âgé du nom d'Altaras et elle devait donc elle aussi m'avoir reconnu, à mon nom, comme sépharade. Pourquoi me questionnait-elle sur ce que j'aurais tant aimé être ? Je ne parlais à personne de l'ancienne douleur qu'avait provoquée cette séparation et je me gardais de me donner cette faiblesse, tout particulièrement devant les Asriel qui, en dépit de tout orgueil et goût de la satire, ou peut-être précisément de Karl Kraus, étaient très fiers d'être viennois. Personne n'avait donc pu apprendre quoi que ce fût de mon malheur à la dame corbeau et cette première question, si directe, m'alla droit au cœur. J'en fus plus ému que de la conférence qui, et cela aussi, elle l'avait dit avec justesse, était pour moi provisoirement déconcertante. Je répondis : « Malheureusement pas. *», voulant dire par là qu'hélas, je n'étais pas suisse. Je me remettais ainsi entre ses mains. Par ce seul mot, « malheureusement », je trahissais de moi plus que personne n'en savait alors. Elle sembla le comprendre, toute expression de moquerie disparut de son visage et elle dit : «* J'aurais bien aimé être anglaise. *» Hans, ce qui était tout à fait à sa manière, l'accabla d'un flot de bavardages dont je retins seulement qu'on pouvait fort bien connaître Shakespeare sans être anglais pour autant et que les Anglais d'aujourd'hui n'avaient plus grand-chose de commun avec Shakespeare. Elle y prêta aussi peu d'attention que moi, bien que rien de ce qu'il disait ne lui échappât, ainsi que je le remarquai bientôt.*

« Vous devriez assister à une lecture de Shakespeare par Karl Kraus. Vous êtes déjà allé en Angleterre ? » - « Oui, quand j'étais enfant. J'y suis allé deux ans à l'école. Ce fut ma première école. » - « J'y vais souvent, voir des parents. Il faudra que vous me racontiez votre enfance en Angleterre. Venez vite me voir ! »

Toute préciosité avait disparu, ainsi que la coquetterie avec laquelle elle avait fait les honneurs de la conférence. Elle parlait de quelque chose d'intime et d'important pour elle, qu'elle mettait en face de ce que j'avais dit d'important sur moi-même, qu'elle traitait avec rapidité, légèreté, et pourtant sans me blesser aucunement. Lorsque nous regagnâmes la salle et que Hans, dans

le peu de temps qui nous restait encore, me demanda deux ou trois fois comment je la trouvais, je fis comme si je ne comprenais pas et c'est seulement lorsque je sentis qu'il allait prononcer son nom que je dis pour le devancer : « Veza ? *» Mais Karl Kraus était déjà réapparu, la tempête se déchaîna et le nom de Veza disparut dans la tempête.* »

Elias Canetti, *Le Flambeau dans l'Oreille (Histoire d'une vie, tome II : 1921-1931)*[33]

[33] pp. 77-86, éd. Albin Michel, 1982, trad. Michel-François Demet

Wittgenstein

« *Je comprends fort bien que les enfants aiment le sable.* » Ludwig Wittgenstein[34]

[34] cité par David Markson dans *La Maîtresse de Wittgenstein*, éd. P.O.L., 1992 (roman ayant pour protagoniste une personne dont la folie consiste à se considérer seule au monde parmi des œuvres d'art et des productions culturelles.)

Zéro

Peut-aussi se dire : nullité.

00.00.00

Ce fond de nihilisme une fois admis : peut-on maintenant reprendre à zéro ? Un lyrisme degré zéro ?

Bibliographie

Baker, Annie : *The Vermont Plays : Four Plays*, 2012, Theatre Communication Group / *John*, 2016, Theatre Communication Group

Brooks, Peter : *L'Imagination Mélodramatique (Balzac, Henry James, le Mélodrame et le Mode de l'Excès)*, 2011, éd. Classiques Garnier

Canetti, Elias : *Le Flambeau dans l'Oreille (Histoire d'une vie, tome II : 1921-1931)*, 1982, éd. Albin Michel / *Masse et Puissance*, 1966, éd. Gallimard

Casanova, Pascale : *Kafka en Colère*, 2010, éd. Seuil

Duras, Marguerite : *Les Yeux Verts*, 1996, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma

Franzen, Jonathan : *The Kraus Project (Essays by Karl Kraus)*, 2013, Fourth Estate

Graeber, David : *Dette – 5'000 ans d'histoire*, 2016, éd. Babel

Kraus, Karl : *Les Derniers Jours de l'Humanité*, 2003, éd. Agones

Markson, David : *La Maîtresse de Wittgenstein*, 1992, éd. P.O.L.

Pavese, Cesare : *Le Métier de Vivre*, 2008, éd. Gallimard

Pelly, Jenn : *Jenny Lewis escapes the void*, 21.03.19, Pitchfork, www.pitchfork.com/features/profile/jenny-lewis-on-the-line-interview/

Schreber, Daniel Paul : *Mémoires d'un Névropathe*, 1975, éd. du Seuil

Sicinski, Michael, *Gravity's Grayscale: Alex Ross Perry's Cinema of Deaffirmation*, Cinemascope n°48 (2011), www.cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-gravitys-grayscale-alex-ross-perrys-cinema-of-deaffirmation/

Timms, Edwards, *Karl Kraus – Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, 1989, Yale University Press / *Karl Kraus- Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*, 2005, Yale University Press

Wallace, David Foster, *Brefs Entretiens avec des Hommes Hideux*, 2005, Au Diable Vauvert

+

Bible Louis Segond, édition révisée de 1910, réimpression en 1991
Out 1 : Livret supervisé par Robert Fischer (2015, éd. Carlotta)

Image de couverture : *Father John Misty – I love you, honeybear* (pochette d'album, illustration par Alia Penner, label SubPop, 2015)