Table des matières

Avant-propos…….....5

Introduction……..7

Partie I : Théâtres de l'imaginaire

Chapitre I : Le théâtre imaginaire de Proust

Section I - Une expérience théâtrale de Proust……...10

§ 1 Un amour platonique……...12

§ 2 La première soirée théâtrale…….....14

§ 3 L'après-coup de théâtre……...18

§ 4 Un spectacle re-visité……..21

§ 5 Un théâtre de soi…….23

§ 6 Un regard petrifié-petrifiant……25

§ 7 La Berma dans une perspective phénoménologique……...27

§ 8 Un portrait impossible…….....30

Chapitre II : Phénoménologies de l'imaginaire

Section I - Edmund Husserl

§ 1 Husserl sur l'esthétique……..33

§ 2 Le théâtre comme imagination immédiate…….35

§ 3 Figuration en image……36

§ 4 Mondes-de-Phantasia……..38

§ 5 L'expérience de Proust et de Husserl……..39

§ 6 Illusion artistique et jouissance esthétique……..41

§ 7 Figuration en « image-copie »…….....42

Section II - Jean-Paul Sartre

§ 1 Les combats de Sartre……45

§ 2 *L'imagination*……..47

§ 3 *L'imaginaire*…….....50

§ 4 Jeu d'acteur……52

§ 5 Un acteur de mauvaise foi……...53

§ 6 Le regard des autres……55

§ 7 Obsession de l'imaginaire……...56

Section III - Maurice Merleau-Ponty

§ 1 Une critique de l'*Imagination*…… ……...59

§ 2 *L'œil et l'esprit*……60

§ 3 Expression du corps - Expression dramatique…….....62

§ 4 Corps d'autrui……65

§ 5 Magie et intentionnalité……..67

§ 6 Critique de l'imaginaire chez Sartre……...69

Chapitre III : Espaces perdus

Section I -Recherches sur l'espace

§ 1 Une pensée du dehors……71

§ 2 Présentations de l'instant du monde……...73

§ 3 Le paradigme de Cézanne……...76

§ 4 Une leçon de la Sainte-Victoire……..77

§ 5 Espaces perdus sur la scène……80

Section II - Paysages imaginés

§ 1 Dynamique du paysage……...83

§ 2 Paysages théâtraux (APPIA, CRAIG)…….....86

§ 3 Le surgissement de la scène……87

§ 4 Le « Zeit-Raum »…….....89

§ 5 Espaces rythmiques…….....91

§ 6 Paysages achitectoniques……94

§ 7 Le passage d'un Temple dans un autre Temple……..96
Cathédrales du passé et de l'avenir

§ 8 Un théâtre de Crypte……...99

Section III - Théâtres de paysage

§ 1 Théâtre de Valère Novarina……102

A. Une architecture des vides……..... 109

§ 2 Théâtre de Bernard-Marie Koltès

A. Une dramaturgie des lieux…….....112

B. Espaces invisibles……..119

§ 3 Vers les phénomènes de *l'autre monde*……120

Passage

§ 1 Espaces proustiennes……..122

§ 2 Sur une lanterne magique……124

II. Partie : Théâtres de rêve

Chapitre I : Vers une phénoménologie du rêve

Section I - Husserl (une lettre adressée au maître)

§ 1 Re-présentation du rêve……134

§ 2 L'entracte du sommeil……..137

§ 3 La nuit noire……..139

Section II - Merleau-Ponty (réponses à Husserl)

§ 1 Rêves et existences……...143

§ 2 Espaces thymiques…….....146

§ 3 Le chiasme dans le rêve……...…….147

Section III – Blanchot/Lévinas

§ 1 L'*autre* nuit……...151

§ 2 Les penseurs de la vigilance…….155

§ 3 Une philosophie de la veille……..157

Chapitre II : Théâtres oniriques

Section I – *L'enfant rêve* de Hanoch Levin

§ 1 Paysage apocalyptique……..162

§ 2 Levin / Lévinas…….164

Section II – Le Théâtre du Radeau

§ 1 Dans le piège de la Méduse……..166

§ 2 Paysages infernaux……167

Section III- Le désoeuvrement proustien……..172

Entr'acte : Scènes proustiennes

§ 1 Un spectacle du Temps…….174

§ 2 Une séance funéraire…….....176

§ 3 Une autre expérience de Proust…….....177

Chapitre III : Théâtres de la mémoire /

Théâtres de la mort

Section I - Le théâtre de Tadeusz Kantor

§ 1 *O dolce nuit !*.....183

§ 2 Théâtre de la nostalgie……..186

§ 3 Le retour d'Ulysse……...….188

§ 4 Plus loin rien……189

Section II - Jean-Luc Lagarce

§ 1 Une dramaturgie de la nostalgie……...…191

§ 2 Variations sur un retour…….....193

§ 3 Se regarder disparaître……..196

Conclusion : Œuvre-cathédrale……198

Epilogue : « Une suite, coupée des lacunes » ……....203

« Réminiscences » (Annexe des images)……...206

Bibliographie……..212

Résumé en hongrois……

AVANT –PROPOS

Je voudrais commencer avec une confession : ce travail est né d'un désir de répétition, ou plutôt d'un désir de re-lecture des lectures d'autrefois. Tout d'abord je pense à la *Recherche* proustienne.

Car c'est Proust qui nous avoue dans une œuvre de jeunesse : « La lecture est pour nous l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer »[1]

Avec le guide des lectures presque oubliées, mais retrouvées au fond de la mémoire, je propose ici une promenade dans les livres (romanesques, philosophiques, dramatiques) pour que nous puissions errer au milieu de ces paysages textuels.

Nous allons donc poursuivre une recherche des espaces perdus. Nous venons de dire que les livres offrent des paysages textuels, une fois visités. Comme les lieux jadis familiers, ils peuvent parfois nous abandonner, mais ils peuvent aussi revenir à notre rencontre. Ces paysages sont en éternel mouvement : ils s'en vont et ils reviennent.

Comme dans le théâtre où les lieux sur la scène se déplacent. Nous, les lecteurs et spectateurs, sommes - ici et là - en face aux paysages « semblables » dont la ressemblance nous frappe.

[1] Marcel PROUST, *Pastiches et mélanges*, Gallimard, Paris, 1947, p. 266

À quoi ressemblent-ils ? Aux paysages imaginés, à proprement parler ils sont les paysages imaginaires et les paysages du rêve.
Comment pouvons-nous les localiser? Ils sont hors de l'espace réel, ils se trouvent dans un espace non-réel, que nous nommons « utopique ».

Ils sont des fragments d'un autre univers. Grâce à eux, nous pourrions passer d'un univers à l'autre. Nous pourrions pénétrer dans un espace imaginaire. Nos questions se posent ici : Comment approcher cette autre scène ? Ce qui veut dire aussi : Comment participer aux songes d'autrui ?
Il faut insister sur le fait, que ces paysages ont une ressemblance étrange. Nous nous demandons, encore : A quoi ressemblent-ils ? Pourtant notre réponse est différente. Leurs chemins, qui mènent vers d'autres lieux situés hors de notre univers, nous reconduisent, enfin, au fond de nous-mêmes. Ils sont dans notre for intérieur.
Dès maintenant nous affirmons qu'ils sont les lieux retrouvés au fond de notre mémoire, les lieux créés en nous par notre rêve. Ils nous montrent, en répétition, les lieux où nous nous trouvons et dont nous rêvons.

INTRODUCTION

Dans ce texte, nous proposons une lecture un peu étrange de Proust. Nous allons le lire à travers le théâtre.

Car notre thèse principale est que Proust peut être le meilleur guide pour comprendre quelques aspects du théâtre moderne[2] et contemporain. Nous savons très bien que nous avons signalé un domaine trop vaste. Néanmoins nous ne nous limiterons pas à quelques tendances qui sont – nous semble-t-il - en rapport avec la pensée de Proust, ou en d'autres termes qui peuvent être « mises en analogie » avec la *Recherche*.

Comme hypothèse, nous disions qu'il y a deux types de théâtres, qui peuvent être élaborés et compris à partir des scènes proustiennes. Nous les nommons : « théâtre de l'imaginaire » et « théâtre du rêve ».

Bien évidemment, ils sont tous les deux, des théâtres imaginés, rêvés, non-réels. Nous les nommons aussi (comme les formes de re-présentation) sous les noms : théâtre du paysage, théâtre du rythme, théâtre du mouvement, théâtre de la transformation, théâtre de la transfiguration, théâtre de la nostalgie, théâtre de la mémoire, théâtre de la mort….

[2] Nous parlons du théâtre moderne à partir d'Appia, qui était le premier metteur en scène et théoricien du théâtre au sens « moderne ».

Encore une fois, il est essentiel de déclarer que notre thèse n'est ni une thèse sur Proust, ni une thèse sur l'œuvre proustienne.

Notre préoccupation principale est de penser la représentation théâtrale autrement, à travers les textes de Proust, mais aussi à travers les textes des phénoménologues et des hommes de théâtre.

Ce que nous envisagerons de faire, c'est comprendre – sous plusieurs aspects - l'expérience théâtrale. Pour penser cette expérience théoriquement, nous nous tournerons d'abord vers une philosophie moderne et contemporaine (dont la naissance se trouve à l'époque de Proust), c'est-à-dire vers la phénoménologie. Nous sommes convaincus, que le vocabulaire phénoménologique nous aide à décrire ces expériences.

Néanmoins, nous n'oublierons pas les approches pratiques de la représentation théâtrale. Les textes analysés dans notre travail se divisent en deux groupes. D'une part, des textes théoriques, d'autre part des textes d'hommes de théâtre. Dans cet effort, nous voudrions joindre la théorie et la pratique du théâtre.

Nous utilisons le point de vue proustien, comme le point de vue d'un spectateur privilégié. Il nous donne une manière, une façon de voir particulière, qui sert aussi d'encadrement à notre recherche. Cependant nous tenterons de donner un sens plus large au « théâtre proustien ». Selon notre lecture, la *Recherche* nous présente un théâtre des sens. Ce qui nous laisse sentir les « intermittences du cœur ».

Première Partie

Théâtres de l'imaginaire

CHAPITRE I

Le théâtre de l'imaginaire de Proust

SECTION I – Une expérience théâtrale de Proust

Il y a des scènes littéraires que nous ne pouvons jamais oublier. Celles qui font partie de notre propre mémoire, de notre expérience. Je pense, par exemple, à la première rencontre du jeune Marcel avec le théâtre.

Répétons d'abord quelques éléments biographiques. Nous savons bien que le jeune Proust s'est intéressé au théâtre. Il a connu le théâtre de Jules Lemaître sur lequel il a fait quelques remarques dans ses notes critiques, publiées sous le titre d' « Impressions de théâtre »[3] (texte qui date de 1888). C'était aussi Jules Lemaître dont nous possédons une critique (de 27 nov. 1893) de *Phèdre*, jouée par Sarah Bernhardt.

« Jamais, je crois, Mme Sarah Bernhardt ne fut plus parfaite, ni plus puissante, ni plus adorable que dans le rôle de Phèdre. (…) Jamais femme ne parut plus belle aux yeux d'une foule assemblée, ni d'une beauté à la fois plus plastique et plus spirituelle. (…) » [4].

Par contre, nous ne savons pas si Proust assista à l'une des vingt représentations fameuses de *Phèdre* au Théâtre de la Renaissance.

[3] Publié par Richard Dreyfus dans son livre intitulé *Souvenirs sur Marcel Proust*. Nous le retrouvons également in: Marcel PROUST, *Essais et articles*, Gallimard, Paris, 1994, p. 30.

[4] Jules LEMAITRE, *Impressions de théâtre*, Boivin & Ciel Editions, Paris, p. 73

Nous connaissons aussi un « Questionnaire »[5], qui témoigne de l'amour de l'écrivain débutant pour le théâtre. Proust nomme ici, comme son occupation préférée (*favourite occupation) :* « la lecture, la rêverie, les vers, l'histoire, le théâtre ». Il formule, presque dans le même temps, son idée de bonheur (*idea of happiness*) avec les mots suivants : « Vivre près de tous ceux que j'aime, avec les charmes de la nature, une quantité de livres et partitions, et pas loin du théâtre français »[6].

Proust avait avant tout un « goût classique », comme l'a montré sa dissertation (texte en date de 1887) sur Corneille et Racine. Il a gardé sa préférence pour le style de Racine, pour son « étroite bienséance », tout au long de sa vie. Proust a fait des analyses d'*Esther*, d'*Athalie* et surtout de *Phèdre* dans son œuvre majeure, qui est bien évidemment *A la recherche du temps perdu*.

Même s'il était contemporain de Lugné-Poe, Jacques Copeau, Stanislavski, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig – il ne semblait pas à s'intéresser beaucoup à leurs mises en scènes. Les grands événements théâtraux de l'époque ne laissent pas de trace dans RTP. Néanmoins, il n'était pas tout à fait indifférent à l'égard du théâtre symboliste, et il a fait des références aux œuvres de Maeterlinck. Mais laissons de côté ces détails biographiques, moins intéressants, et analysons plutôt sa première rencontre (à proprement parler la première rencontre de son Narrateur) avec le théâtre, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

---

[5] Marcel PROUST, *Essais et articles*, Gallimard, Paris, 1994, p. 31

[6] *Ibid.*, p. 31.

À partir de cette scène célèbre, nous tenterons de montrer que pour Proust le seul théâtre qui vaille se joue sur la scène de l'imaginaire.

Un amour platonique

Tout au début de son livre, le Narrateur confesse qu'il avait avant tout un « amour platonique » pour le théâtre (sans avoir vu aucune pièce). Pour cette raison, sa première rencontre avec le théâtre est une expérience essentielle. Nous envisagerons d'abord les antécédents de cet événement.

Il y a une période, que nous nommons « pré-spectaculaire ». C'est le « temps d'attente » qui précède la participation à une représentation théâtrale. Avant avoir vu le premier spectacle, le Narrateur a déjà rêvé sur le théâtre. Son théâtre imaginé était un « théâtre de Livre ».

Proust, admirateur de Racine, s'est préparé pour la représentation théâtrale par ses lectures et re-lectures de sa pièce fétiche, c'est-à-dire de *Phèdre*[7] (même le titre fascinant évoquait pour lui le climat intime de la pièce).

[7] "La Berma dans *Andromaque*, dans *Les Caprices de Marianne*, dans *Phèdre*, c'était des choses fameuses que mon imagination avait tant désirées. J'aurais le même ravissement que le jour où une gondole m'emmènerait au pied du Titien des Frari ou des Carpaccio de San Giorgio dei Schiavoni, si jamais j'entendais réciter par la Berma les vers : *On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous, Seigneur, etc.* (RTP, I, 440-441)

Il avait une idée préalable et abstraite de la pièce représentée à la scène[8]. Il a attendu sa sortie au théâtre avec une exaltation et avec une attente extrême.

De quoi s'agit-elle cette attente ? Le Narrateur attend le jeu de Berma dans *Phèdre*. Il attend quelque chose « impérieux »[9], quelque chose qu'il ne peut imaginer et qu'il voudrait connaître. Il nous avoue : « Je sentais que si je ne la voyais pas cette fois, je ne la verrais peut-être jamais » (RTP, I, 994). Nous pouvons dire que dans cette attente il fixe tout son âme sur un objet obscure. Cependant c'est justement cette attente « trop forte » qui a été une des raisons de sa déception.

Citons à cet égard un passage (plus tardif) de la *Recherche* : « Dans l'attente, on souffre tant de l'absence de ce qu'on désire qu'on ne peut supporter une autre présence » (RTP, II, 598)

---

[8] « Je me récitais sans cesse la tirade:

On dit qu'un prompt désir vous éloigne de nous…

Cherchant toutes les intonations qu'on pouvait y mettre, afin de mieux mesurer l'inattendu de celle que la Berma trouverait. » (RTP, I, 443)

[9] « Caché comme le Saint des Saints sous le rideau qui me la dérobait et derrière lequel je lui prêtais à chaque instant un aspect nouveau (…) : „noblesse plastique, cilice chrétien, pâleur janséniste, princesse de Trézène et de Clèves, drame mycénien, symbole delphique, mythe solaire" » (RTP, I, 443)

La première soirée théâtrale

Malgré ses lectures, à l'occasion du premier spectacle auquel il assiste, le Narrateur comme Spectateur ne possède aucune compétence. C'est-à-dire que le texte littéraire n'enseigne rien sur la représentation scénique.

Le Narrateur arrive au théâtre dans son ignorance absolue (et irréprochable). C'est la raison pour laquelle il nous offre un « autre regard » : un regard naïf et innocent.

Comme Spectateur, nous l'avons déjà souligné, il manque de toute expérience préliminaire. Il ne sait pas, comment il faut reconnaître les signes théâtraux. Une fois que le rideau se lève[10], il perd toute son assurance. Il ne sait plus, ce qu'il lui faut voir.

Il ne connaît plus la limite entre réel et irréel. Les personnages qui occuperaient la scène lui semblent être « des hommes en train de vivre chez eux un jour de leur vie ». Il ne sait pas comment il serait possible de pénétrer chez eux pendant le spectacle. Cependant cette incertitude disparaît avec le commencement de la pièce. À ses yeux, les acteurs sont beaucoup moins « réels ». La première scène se déroule sans la moindre confrontation. Le premier choc pour le

[10] « À partir d'un certain moment, il me sembla deviner derrière le rideau quelques bruits comme on peut entendre dans un œuf au moment où le poussin va sortir, je sentis qu'il y avait de la vie là-derrière qui s'agitait, qui bientôt allait apparaître, mon cœur battait quand tout d'un coup frappés de l'autre côté du rideau par ces êtres invisibles séparés par lui, comme dans une autre planète, et qui pourtant ne nous ignoraient pas, s'adresse à nous, franchirent l'obstacle qui les séparait de nous. » (RTP, I, 996)

Spectateur arrive ainsi presque inaperçu. Car l'œil excité du Narrateur/Spectateur (par son attente) manque la reconnaissance. Il n'identifie pas Berma/Phèdre, quand elle entre en scène.

La chose vue (la Berma dans le rôle de Phèdre) ne correspond pas à la chose imaginée (Phèdre incarnée par la Berma).

En plus, deux actrices arrivent en même moment sur la scène. Elles agissent avec des gestes similaires (nobles et convenables). Le Spectateur/Narrateur formule son sentiment ainsi : « Je compris que les deux actrices que j'admirais depuis quelques minutes n'avaient aucune ressemblance avec celle que j'étais venu entendre. Mais en même temps tout mon plaisir avait cessé » (RTP, I, 440).

Or le Narrateur utilise une tactique de défense, pour garder son admiration préalable pour le texte. Il écoute le texte prononcé à la manière de la lecture (muette). Par cette opposition entre écouter et lire, il complète une distanciation. Il ne veut plus voir la *Phèdre* de Berma, il veut écouter à haute voix la *Phèdre* de Racine.

« Je l'écoutais comme j'aurais lu *Phèdre*, ou comme si Phèdre elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté. » (RTP, I, 440)

Cependant, le Narrateur/Spectateur n'est pas content. Il remarque la différence entre la durée de la lecture et celle de l'écoute[11]. Contrairement à la durée définitive de la lecture, la durée de

[11] Nous citons aussi à cet égard: « les vers s'écoulent rapidement de ses lèvres, tous pareils (…) je ne peux comprendre ce qu'il y de beau là-dedans, j'entends bien les vers, mais sur eux rien d'ajouté. » (RTP, I, 999)

l'écoute est déterminée, limitée, et surtout « trop brève ». Citons le texte : « Mais que cette durée était brève !À peine un son était-il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre. Dans une scène où la Berma reste immobile un instant, le bras levé à la hauteur du visage, baignée grâce à un artifice d'éclairage dans une lumière verdâtre, devant le décor qui représente la mer, la salle éclata en applaudissements, mais déjà l'actrice avait changé de place et le tableau que j'aurais voulu étudier n'existait plus. » (RTP, I, 441)

Il reconnaît ainsi non seulement la nature « fugitive » des voix, mais aussi des images. C'est que ce montre la scène « aquatique »[12] (dans laquelle Berma/Phèdre apparaît devant un paysage marin). La figure de l'actrice/personnage éveille l'intérêt du Spectateur. Il voudrait l'étudier minutieusement. Entre parenthèses, il nous faut remarquer que c'est une scène inventée par Proust. (Une scène du théâtre de son livre, dont il est le metteur en scène). Soulignons à cet égard non seulement le geste de Phèdre[13], mais aussi la lumière verdâtre qui éclaire la scène. Cet effet de théâtre provoque une réaction spontanée du public (applaudissements frénétiques). Quant au Narrateur, il veut encore immobiliser ce geste, arrêter ce

[12] Nous en citons la description : « Dans une scène où la Berma reste immobile un instant, le bras levé à la hauteur du visage, baignée grâce à un artifice d'éclairage dans une lumière verdâtre, devant le décor qui représente la mer » (RTP, I, 441)

[13] Il faut déjà souligner l'importance des gestes. Marcel Proust écrit dans une Esquisse pour cette scène : « le jeu de Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, que je m'apercevais tout le temps de la même manière dans une espèce de geste blanc indicible » (RTP, I, 994)

moment théâtral. Mais cet effort est erroné, car il veut penser le théâtre par analogie avec les beaux-arts (y compris la sculpture et la peinture[14]). Cependant nous ne regardons pas une scène comme nous regardons un tableau ou une statue. Le souhait du Spectateur d'immobiliser les mouvements et le Temps, est un désir vain.

Dans sa déception, il perd bientôt son intérêt pour la Berma. Il n'attend plus qu'elle extériorise sa propre vision intérieure (qu'il ne pourrait pas non plus formuler). Néanmoins le Narrateur ne reste pas indifférent à l'égard de la réception favorable du public. Il aperçoit autour de lui l'enthousiasme des autres devant une réussite théâtrale, et il remarque : « au fur et à mesure que j'applaudissais, il me semblait que la Berma avait mieux joué. » (RTP, I, 442)

Nous pouvons nous demander à quoi tiennent à la fois cet enthousiasme et ce désenchantement. L'un et l'autre désignent le trouble (le bouleversement) du Narrateur/ Spectateur. Le Narrateur comme Spectateur est dans un territoire étrange et inconnu. Il devient incapable de juger. Comme nous venons de le voir, la réaction immédiate de la foule le trouble, elle provoque chez lui une reconnaissance tardive. Il est tout à fait significatif de remarquer ici ces « tâtonnements esthétiques ».

Finalement, comme il l'admet, il n'est pas entièrement dépourvu de plaisir esthétique. Il formule ses sentiments de la manière suivante :

[14] L'analogie entre le tableau (de la peinture) et la scène est très manifeste chez Proust. Voici un exemple: « Un Carpaccio à Venise, la Berma dans *Phèdre*, chefs-d'œuvre d'art pictural ou dramatique que le prestige qui s'attachait à eux rendait en moi si vivants, c'est-à-dire si indivisibles » (RTP, I, 441)

« C’est bien fait tout de même ! c’est tout en or, et du beau ! Quel travail !, je partageai avec ivresse le vin grossier de cet enthousiasme populaire. Je n’en sentis pas moins, le rideau tombé, un désappointement que ce plaisir que j’avais tant désiré n’eût pas été plus grand (…) » (RTP, I, 442)

L’après-coup de théâtre

Le deuxième état qui suit peut-être nommé comme état « post-spectaculaire ». Le temps du spectacle est passé. Le Narrateur, bien qu’il ne soit plus Spectateur, veut retrouver son plaisir perdu. Il sent augmenter son intérêt pour le jeu de la Berma (quoique celui-ci se fût sensiblement dégradé pendant la représentation). Le Narrateur analyse rétrospectivement ses intentions, ses sensations déjà passées. Il recueille des informations, les opinions de ceux qui possèdent une certaine compétence (Swann et Bergotte, spécialistes de Racine).

Cette période est caractérisée par la tentative d’interpréter. Cependant c’est aussi une tentative de masquer, de dissimuler son immense déception. Il faut noter que cette déception est à la fois un sentiment ambigu, elle cache un désir d’entendre (pour comprendre) encore et encore une fois. Par cet impossible désir de

répétition, le Narrateur est devenu un Spectateur fictif, tardif (et mélancolique[15]). Car il cherche en vain l'objet perdu de son désir.

Il cherche à nouveau l'image de la Berma. Car cette image n'a été que fugitivement aperçue. Autrement dit, ce fût une image en disparition. Et comment voir ces types d'image sans deuil et sans regret ? Le Narrateur cherche ainsi le moment de la perte. Rappelons-nous ce moment (pendant le premier spectacle) où le Spectateur a avoué son doute au sujet de l'image. « Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image dans le verre grossissant. Je reposai la lorgnette ; mais peut-être l'image que recevait mon œil, diminuée par l'éloignement, n'était plus exacte ; laquelle des deux Berma était la vraie ? » (RTP, I, 441*)*

À la recherche de l'image perdue, au lieu de cette image (qui fût sans doute l'image d'une statue antique), le Narrateur/Spectateur retrouve une autre image : celle de la lanterne magique. Autrement dit, au lieu de la mémoire volontaire, il se sert de la mémoire involontaire.

Signalons à cet égard que c'est Proust lui-même qui a formulé la différence entre sa pensée et celle de Bergson (car nous assimilons très souvent ces deux pensées, par ignorance) : « Mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas

[15] Nous utilisons ici le terme de mélancolie au sens binswangerien, comme "perte d'expérience". Voir: Ludwig BINSWANGER, *Mélancholie und Manie, Phänomenologische Studien*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1960.

dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle. »[16]

L'image surgissant, la lanterne magique (*laterna magica*) est un souvenir d'enfance, involontairement retrouvé. Sa description : « quant à l'image que j'avais dans mon souvenir, elle était plate, une ombre de lanterne magique » (RTP, I, 1000). La lanterne magique, ce théâtre des ombres, ce théâtre des images projetées, nous montre un autre type de théâtre, qui enferme en lui, peut-être, plus de vérité. Nous risquerons l'hypothèse qu'avec leur existence « éphémère » les ombres nous enseignent. Elles sont, selon les mots proustiens, les brusques révélations de la mort. Elles nous laissent apercevoir que le plaisir théâtral est livré au Temps, ce qui veut dire que « le plaisir théâtral est fugitif » . Car c'est exactement ce que Proust a compris, grâce à ses méditations sur la représentation théâtrale.

[16] Citée par Robert Dreyfus. Nous retrouvons cette citation dans le livre de Emeric Fiser, qui cite aussi: « Pour moi, la mémoire volontaire, qui est surtout une mémoire de l'intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité, mais qu'une odeur, une saveur retrouvées, dans des circonstances toutes différentes, réveille en nous, malgré nous, le passé, nous sentons combien ce passé était différent de ce que nous croyions nous rappeler, et que notre mémoire volontaire peignait, comme les mauvais peintres, avec des couleurs sans vérité. » In : Emeric FISER, *L'esthétique de Marcel Proust*, Slatkine Reprint, Genève, 1990, p. 175

Un spectacle re-visité

La deuxième représentation (plusieurs années plus tard), la deuxième rencontre du Narrateur/Spectateur avec Berma/Phèdre ré-écrit le premier spectacle. A cette occasion, le nouveau Spectateur (déjà expérimenté[17]) commence à voir la « sublimité » du jeu de la Berma.

Le jeu « sublime » de la Berma consiste dans le fait que sa personnalité y est totalement effacée. Elle devient « une fenêtre » qui se donne à un chef d'œuvre.

Nous voyons ici que la distance ne trouble plus le Spectateur/Narrateur, en revanche c'est même cette distance qui lui laisse apercevoir la différence entre les « deux chef d'œuvres » : celui de Racine et de la Berma. Car, comme le Narrateur le formule plus tard : « telle interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie » (RTP, II, 348).

En vérité, comme le Narrateur nous le confesse, il a la même impression que dans la première rencontre. Sauf qu'il ne garde plus ses idées préalables, abstraites[18] et (comme il les voit maintenant)

---

[17] Il a perdu son œil innocente, ignorante. Il s'agit d'une autre attente, sans passion.

« Et il était arrivé un moment où, malade, même si j'avais cru en mourir, il aurait fallu que j'allasse entendre la Berma. Mais maintenant, comme une colline qui au loin semble faite d'azur et qui de près rentre notre vision vulgaire des choses, tout avait quitté le monde de l'absolu et n'était plus qu'une chose pareille aux autres » (RTP, I, 345)

[18] *« Phèdre*, la scène de la déclaration, la Berma avaient alors pour moi une sorte d'existence absolue. Situées en retrait du monde de l'expérience courante, elles

fausses. Et c'est la raison pour laquelle il peut voir la même chose différemment. L'essence du théâtre ne se montre jamais en soi-même (comme une Idée), elle se laisse apercevoir par ses variations. Par les modifications des perspectives, le chef d'œuvre théâtral devient un « mobile chef-d'œuvre ». C'est précisément cette impression fugitive des images que l'art théâtral nous propose[19] (avec son résultat fugitif et son but momentané).

En s'immobilisant, le chef-d'œuvre (le jeu théâtral) se détruit. Le chef d'œuvre scénique existe seulement en mouvement, en transformation incessante de l'image. Grâce à cette découverte, le Spectateur commence à voir les gestes de Berma/Phèdre comme gestes instables, perpétuellement transformés. Il ne cherche plus que les tableaux successifs de la scène.

Néanmoins, il faut ajouter que, pour cette compréhension, il lui fallait perdre sa « naïveté », son œil innocent. Il y a déjà longtemps que le Narrateur est entré dans le monde mondain (réel), en quittant son monde imaginaire.

Après « sa chute », il est capable de voir la scène sans attente préalable. Pour lui la *Phèdre*, la Berma, et surtout la « scène de la déclaration » n'ont plus d'une « sorte d'existence absolue ».

---

existaient par elles-mêmes, il me fallait aller vers elles, je pénétrerais d'elles en ce que je pourrais, et en ouvrant mes yeux et mon âme tout grands j'en absorberais encore bien peu.» (RTP, II, 344)

[19] Concernant le jeu d'acteur Proust écrit: « A la fin de la représentation la Krauss, Sarah Bernhardt, Nijinski ont pu être sublimes, c'est fini, le sublime a été atteint parce que vous aurez senti, c'est sublime, et non parce qu'il sera resté immobilisé devant vous » (RTP, I, 1002)

Maintenant il est capable de les voir sans frémissement, sans bouleversement. Il est saisi « seulement » par une admiration.

Notre question se pose ici : est-ce que cette admiration est *l'effet de sublime*[20] ? Ou plutôt l'immense déception, provoquée par la première représentation, était plus proche du bouleversement du sublime ? Ce premier affect, bien que décevant, n'était-il pas plus vrai ?

Car cette « immense déception », vraiment « vécue », fut aussi inoubliable et tenace qu'un chagrin d'amour.

Un théâtre de soi

Cette expérience (de la déception) reste en rapport avec la vie personnelle du héros. Elle indique ainsi toute une série de désirs inaccomplis. Cette scène devient une scène de sa vie.

Pour justifier cette hypothèse, nous évoquerons-nous une audition mentale et tardive (qui se trouve dans l'*Albertine disparue).* Cette écoute (provoquée par une lecture) est dépourvue de la vision (et de la visée elle-même). C'est l'absence de la Berma qui marque cette « scène », qui est une absence définitive. Car c'est précisément la mort de la Berma (annoncée par un journal) qui sollicite, qui fait surgir les souvenirs. Citons ce moment de la lecture/écoute :

[20] Car, déjà chez Longin, le sublime provoque un choque du bouleversement : « tandis que le sublime, quand se produit au moment opportun, comme le foudre disperse tout » (Longin, *Du sublime*, I. 4)

« J'ouvris le journal. Il annonçait la mort de la Berma. Alors je me souvins des deux façons différents dont j'avais écouté *Phèdre*, et ce fut maintenant une troisième que je pensai à la scène de la déclaration. Il me semblait que ce que je m'étais si souvent récité à moi-même et que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie. » (RTP, IV, 41)

En lisant cette « confession », il est évident que le Narrateur voit (rétrospectivement) dans la « scène de la déclaration d'amour » une sorte de prophétie concernant des épisodes amoureux de sa propre vie. Et surtout celle-ci annonce les scènes de l'amour et de la jalousie que le Narrateur a vécu avec Albertine.

Dans cette tragédie de la jalousie (*Phèdre*), il découvre les cruautés de la passion amoureuse. Car dans la lecture du Narrateur expérimenté (pas innocent) la *Phèdre* est un spectacle cruel, qui met en scène la folie de la passion. Inspirée et influencée par cette œuvre d'art, la vie du Narrateur se transforme en *spectacle*.

C'est ainsi que d'un point de vue rétrospectif la scène de déclaration devient un signe. Un signe, qui ne montre pas explicitement, mais suggère et indique d'autres scènes. En d'autres termes, nous pouvons dire que les scènes de la vie vécue retrouvent leur analogon dans cette scène littéraire. Cependant elles ne sont pas distinguées clairement, car nous ne savons plus où chercher l'influence de l'imaginaire sur le réel. Comment pouvons-nous définir le réel ?

Selon une expression de Proust : « ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre les sensations et les souvenirs qui nous entourent simultanément » (RTP, III, 720)

Un regard pétrifié/pétrifiant

Contrairement à ce que nous venons d'annoncer, la mort de Berma n'était pas encore définitive dans la scène précédente. C'était seulement une faute d'impression dans le journal : le journaliste a écrit « mort » au lieu de « représentation ». Néanmoins, c'est une faute tout à fait significative. Une erreur qui invoque la nécessité et, si l'on peut dire, en utilisant le vocabulaire théâtral, la « fatalité ».

Car plus loin, dans *Le temps retrouvé*, Proust dessine le dernier portrait de la Berma. Cette description formidable et unique mérite d'être citée plus longuement : « La Berma avait, comme le dit le peuple, la mort sur le visage. Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Erechtéon qu'elle l'avait l'air. Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres. » *(* RTP, IV, 575-576*)*

Comme nous venons de le voir, la Berma mourante est à la fois une déesse et un monstre affreux. Avec sa tête de Gorgone, elle joue son dernier rôle, c'est-à-dire elle incarne la *Méduse*.

Dans sa *métamorphose* déjà achevée (dans sa « monstration ») elle nous indique le point final de la représentation théâtrale. La Berma ne joue plus, elle ne bouge point, elle est comme une statue de marbre. Son corps cesse d'exister, son visage devient un masque. A proprement parler, il n'est plus qu'un masque mortuaire. Il représente pour jamais l'absence de son modèle. Cette dernière scène, cette présentation de la mort refuse toute exigence scénique. La Berma s'éloigne de la scène, elle s'enferme en soi-même, loin des regards de ses spectateurs. Elle reste invisible pour ceux qui ne peuvent pas voir la mort en face.

C'est précisément ce théâtre immobile, statique, ou autrement dit ce « théâtre de la mort » qui est la fin de la représentation.

La Berma dans une perspective phénoménologique

L'analyse de Proust concernant la représentation théâtrale appelle plusieurs commentaires. Car il évoque, entre autres, les problèmes du réel et de l'imaginaire, c'est-à-dire qu'il nous permet une approche vers le monde réel et vers l'autre *autre monde* de l'imaginaire.

Ce genre de problématique n'a pas été ignoré par les théoriciens. Or l'articulation de ces questions est au centre des préoccupations esthétiques et philosophiques. Ce qui concerne notre propos c'est d'abord cette question : est-ce que les phénoménologues lisent Proust ?

L'exemple le plus évident est celui de Merleau-Ponty. Il fait plusieurs références à *RTP*, comme en témoigne, entre autres, *La phénoménologie de la perception*. Néanmoins, nous pouvons constater que pour Merleau-Ponty la Berma sert seulement d'un exemple pour vérifier sa propre thèse. Autrement dit, il illustre ses analyses de l'expression et du corps vécu par l'exemple du théâtre. Sa brève remarque se trouve dans le chapitre intitulé : « Le corps comme l'expression et la parole ». Nous y reviendrons plus tard, à présent, nous citons seulement le passage dans lequel la figure de la Berma « apparaît » : « De la même manière l'actrice devient invisible et c'est Phèdre qui apparaît. La signification dévore les signes, et Phèdre a si bien pris possession de la Berma que son

extase en Phèdre nous paraît être le comble du naturel et de la facilité. »[21]

Pour Merleau-Ponty, la représentation théâtrale nous montre la « puissance de l'expression ». Il traite en général l'expression esthétique, plus particulièrement dans le cas de la musique. La représentation théâtrale et l'exécution musicale ont pour point commun que, dans les deux cas, il s'agit d'une opération expressive qui effectue la signification. Les œuvres musicales, comme les œuvres théâtrales, sont en effet inséparables de leur exécution. La sonate n'existe pas en dehors des sons qui la portent, et le personnage n'existe pas non plus au-delà de son incarnation par un acteur/actrice . C'est le corps de l'actrice (la Berma) qui nous donne à voir le personnage (Phèdre). Autrement dit, Phèdre n'existe qu'à travers la Berma, qui nous la donne par « son extase ».

L'autre monde : c'est ici, dans ce moment exact de l'exécution.

L'expérience d'une œuvre d'art musicale ou théâtrale n'est possible que dans le temps de l'expérimentation. Les analyses intellectuelles sont toutes plus ou moins éloignées de cet affect (*affectus*) théâtral. Toutes les analyses (concernant ces formes de l'art[22]) soulèvent la question du temps[23]. Comment retrouver/reconstituer le temps perdu ?

---

[21] Maurice MERLEAU-PONTY, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945. p. 213

[22] Henri Gouhier les nomme comme "art à deux temps". Citons son Avant-propos: « La pièce de théâtre est écrite pour être représentée, la sonate pour être

Cependant, pour que l'analyse soit possible, il faut s'éloigner de l'expérience vécue, primordiale. Pendant l'exécution, nous ne sommes pas capables d'apercevoir les sons musicaux comme porteurs des « signes » de la sonate, ou les gestes de l'acteur comme « signes » de son personnage. Dans l'expression esthétique, comme Merleau-Ponty le formule, les signes sont arrachés à leur existence. Ils existent, encore par l'expression esthétique, dans un *autre monde*.

Il y a encore un autre philosophe qui évoque la Berma. Gilles Deleuze, avec son livre intitulé *Proust et les signes*, se situe exactement dans cette perspective. Mais en plus, il définit *l'autre monde* comme le « monde des essences ». Car selon lui, c'est l'essence qui constitue le signe en tant qu'irréductible à l'objet qui l'émet. Dans cette interprétation, le sens du signe est plus profond que celui qui l'interprète. Berma n'est plus que « porteuse de

---

exécutée. Ici et là, l'existence même de l'oeuvre implique deux temps, celui de sa création et celui de cette re-création qu'est la représentation ou l'exécution. » Henri GOUHIER, *Le théâtre et les arts à deux temps*. Flammarion, Paris, 1989, p. 9. Bien évidemment, comme la citation le montre, ces recherches mènent vers une toute autre direction que celle que nous suivons maintenant.

[23] Dans son livre sur Proust, Beckett mentionne aussi le problème du temps dans la musique. « La musique est l'Idée en soi qui ignore le domaine des phénomènes. La musique existe idéalement hors de l'univers et nous l'appréhendons non pas dans l'espace mais seulement dans le temps. » Samuel BECKETT, *Proust*, trad. par Edith Fournier, Les Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 105

signes ». Et ces signes de l'art (mais seulement des « signes de l'Art »[24]) sont immatériels.

Un portrait impossible

Il ne nous semble pas inutile de comparer les descriptions de la Berma. Car selon Merleau-Ponty, pendant la représentation théâtrale la Berma est invisible. Le philosophe réfère seulement à l'une des images données par Proust (celle de la deuxième représentation théâtrale). Dans cette perspective, il peut affirmer que pendant le jeu (c'est-à-dire pendant l'exécution) la Berma est totalement effacée.

À son propos, Deleuze souligne le même fait quand il nomme, comme la raison de la déception[25] du héros, l'apparence de Phèdre « en personne ». Selon lui, ni la Berma ni Phèdre ne sont des personnes désignables. Nous citons Deleuze à nouveau : « Phèdre est un rôle, et la Berma ne fait qu'un avec ce rôle. Non pas au sens où le rôle serait encore un objet, ou quelque chose de subjectif. Au contraire, c'est un monde, un milieu spirituel peuplé par des essences»[26].

---

[24] « Quelle est la supériorité des signes de l'Art sur tous les autres ? C'est que tous les autres sont matériels (…) » et aussi « *Seuls les signes de l'art sont immatériels* ». Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, op.cit. p. 49.

[25] « La déception est un moment fondamental de la recherche ou de l'apprentissage » Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, op.cit. p. 44

[26] *Ibid.* p. 47.

Ce qui veut dire que le jeu de la Berma ne fait rien d'autre qu'ouvrir un « monde d'essences possibles »[27].

Nous pouvons constater donc que c'est seulement Proust qui nous donne la description de la Berma. Car, contrairement aux thèses des philosophes, il insiste sur le fait que la Berma « marque » toutes ses interprétations, elle est toujours reconnaissable à la scène (pour des yeux experts).

À cet égard, elle ressemble à un grand peintre, pour qui le motif ne détermine pas la qualité le d'œuvre. La Berma est « sublime » même dans les œuvres médiocres, qui deviennent par son interprétation des « chefs-d'œuvre à elle »[28].

Néanmoins, le Spectateur ne nous donne pas d'elle un portrait concret (au sens propre du terme : en dessinant les traits de visage). En revanche, il nous décrit sa voix et ses gestes par associations. Comme si seulement les comparaisons pouvaient donner une idée de son jeu. Rappelons-nous que sa voix est comme le « beau son d'un violoniste » (RTP, II, 348) et ses gestes sont comme « feuillages que l'eau déplace en s'échappant » (*ibid.*).

---

[27] *Ibid*. p. 48.

[28] "Ainsi dans les phrases du dramaturge moderne comme dans les vers de Racine, la Berma savait introduire ces vastes images de douleur, de noblesse, de passion, qui étaient ses chefs–d'œuvre à elle, et où on la reconnaissait comme, dans des portraits qu'il a peints d'après des modèles différents, on reconnaît un peintre. » (RTP, II, 351)

Demandons-nous encore, est-ce que ces descriptions nous donnent une vision précise ? Ou il s'agit plutôt des impressions, c'est-à-dire des visions indéterminées ? Des visions de l'âme ?

Il est vrai aussi, que dans sa *Recherche*, Proust a perdu sa vision primordiale de Phèdre. Après sa lecture initiale , il l'a imaginée avec une « pâleur janséniste ». Beaucoup plus tard, elle apparaît sous ses yeux comme un être damné, incestueux, meurtrier. Car dans ce temps-là, le regard du Narrateur n'est plus innocent. La figure de Phèdre lui offre un regard vers soi-même.

Finissons par la constatation que Proust ne nous donne pas un certain portrait de la Berma. Par contre, il nous en donne plusieurs. Il nous offre toute une série d'« images en fuite ». En sachant que ces images fugitives s'avancent vers l'éternité (c'est-à-dire, vers la dernière scène magistrale, pétrifiante et pétrifiée).

CHAPITRE II

Phénoménologies de l'imaginaire

SECTION I - Edmund Husserl

Husserl sur l'esthétique

Les recherches phénoménologiques de Husserl ne concernent pas vraiment le théâtre. Dans le cadre de notre étude, nous nous appuierons sur ses textes posthumes (écrits entre 1898-1925) qui ont publiés dans le volume XXIII de Husserliana (*Hua XXIII*), sous le titre : *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*[29].

Dans ce livre, nous pouvons trouver plusieurs remarques esthétiques. Surtout dans *l'Appendice LIX* (écrit vers 1916-18) qui porte comme sous-titre : « Sur l'esthétique (art) ».

Husserl nous donne ici une liste – un peu étrange - des artistes, il énumère : « poète », visionnaire, prophète, guide, peintre, barde.

Parmi eux, nous ne trouvons aucune figure du théâtre. Sauf, si nous considérons le « poète » (sic !) comme poète dramatique. Selon Husserl, le but du travail artistique : « Le poète insère des formes dans l'horizon d'indéterminé qu'ont pour quiconque le monde et le temps donnés, en les déterminant, (en les) remplissant».[30]

---

[29] Nous nous référons à la traduction française : Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. par R. Kassis et J-F Pestureau, Jerome Millon, Paris, 2002.

[30] *Ibid.* p. 509

Dans sa représentation du monde, le poète rencontre « deux extrêmes » : ou bien le monde et le temps donnés peuvent être aussi pleinement déterminés que l'est pour nous notre monde environnant, ou bien le contraire. Dans ce cas, citant Husserl, il s'agit d'un « il était une fois, n'importe où, dans quelque pays fabuleux, dans un temps quelconque, dans un monde quelconque »[31].

Selon le philosophe, non seulement la poésie mais tous les arts évoluent entre ces deux cas extrêmes.

C'est aussi dans cette remarque, que Husserl distingue deux types d'art, notamment : « Art plastique » et « Art purement phantastique ». Le seul exemple donné pour l'art purement phantastique est la musique. C'est elle, qui est la « *Phantasia* ludique ». Sa définition mérite d'être citée dans son intégralité : « Art purement phantastique, produisant des configurations-de-*phantasia* en simple modification de neutralité. Ne produisant pour le moins aucun caractère d'image concrète. Le „il était une fois" se réfère encore au maintenant actuel et au monde, et le conflit avec eux peut indiquer cependant pas un objet-image intuitionné. Musique, *Phantasia* ludique. »[32]

Un peu plus tard, Husserl fait encore une distinction entre « art réaliste » (poésie, sculpture, peinture) et « art idéaliste ».

[31] *Idem.*

[32] *Idem.*

Néanmoins, nous pouvons noter que l'art du théâtre ne trouve pas sa véritable place dans ces catégorisations. En plus, il reste un « art » négligé, mis de côté, presque oublié.

Le théâtre comme imagination immédiate

Dans cet ouvrage, Husserl consacre seulement un chapitre aux questions de la représentation théâtrale. Nous pouvons constater qu'avec l'exemple du théâtre, le phénoménologue cherche à montrer que ce qui a fonction esthétique c'est « le caractère d'image au sens de la *phantasia* perceptive comme imagination immédiate »[33].

Pour mieux comprendre cette formulation husserlienne, analysons d'abord plus en détail le chapitre N°18, qui porte comme titre : « Sur la théorie des intuitions et de leurs modes » (texte qui date probablement de 1918).

Premièrement, il faut souligner l'importance du concept de la *phantasia* dans ce chapitre. En terme général, Husserl affirme que : « l'art est le domaine de la *phantasia* mise en forme, perceptive ou reproductive, intuitive mais en partie aussi non-intuitive »[34].

[33] *Ibid*., p. 486

[34] *Idem.*

Pour ce qui concerne la représentation théâtrale, il ajoute que « dans une représentation théâtrale nous vivons dans un monde-de-*phantasia* perceptive »[35].

Dans une première approche, il nous semble que la question centrale de ce chapitre est la question de la « figuration théâtrale ». Les deux exemples que Husserl évoque sont des pièces classiques (de Schiller et de Shakespeare). Je cite : « Lorsque Wallenstein ou Richard III est figuré sur la scène, il (s') agit à coup sûr de figurations en images-copies, bien que la question (de savoir) jusqu'où ce caractère d'image-copie a lui-même fonction esthétique reste à éclaircir. »[36] Mais Husserl explicite tout de suite cette remarque, en disant (comme nous l'avons déjà cité) qu'il faut analyser au lieu de figurations en image-copie, le caractère d'image au sens de la *phantasia* perceptive (c'est-à-dire comme imagination immédiate).

Figuration en image

Pour aborder la situation théâtrale de plus près, il faut parler de la figuration théâtrale, comme « figuration en image » (*Darstellung).*

Car, comme cela est évident au cours de la représentation théâtrale, les acteurs produisent une image.

[35] *Idem.*

[36] *Idem.*

Cette image peut être celle d'un processus tragique, ou celle d'un personnage agissant… Pendant que nous le regardons, le spectacle nous donne un « monde d'apparence ». Néanmoins, il faut poser la question : est-ce une affaire d'illusions ? Proprement dit, qu'est-ce qui distingue l'illusion artistique des autres illusions ? Selon le philosophe, c'est notre position qui est tout à fait différente. Dans l'illusion, nous nous plaçons sur le sol de l'expérience, et nous sommes délivrés de la tromperie, de l'illusoire. Par contre, dans le cas de la représentation théâtrale nous ne commençons pas avec une perception normale. Ici, comme Husserl le remarque, « nous nous plaçons sur le sol de l'intuiton-de-*phantasia »*[37].

Comme spectateurs, nous vivons dans la « neutralité », nous n'accomplissons vis-à-vis de l'intuitionné absolument aucune position effective. Ce qui veut dire, que tout ce qui arrive devant nous est seulement un « fictum perceptif ». Tous les événements théâtraux ont un caractère de « comme si ».

Néanmoins, il est important de souligner, que pendant le spectacle nous ne sommes pas totalement désintéressés. Nous percevons encore de manière active, c'est-à-dire que nous jugeons aussi de manière active.

Sur ce point, nous voyons clairement l'intérêt de Husserl. Il s'intéresse à la perception, où plus concrètement à l'expérience de *fictions perceptibles (phantasiai)* que l'art nous donne.

[37] *Ibid.*, p. 488

Pendant la représentation théâtrale, nous, les spectateurs, possédons une expérience particulière, que Husserl nomme « quasi-expérience ». Grâce à cette expérience, nous pouvons formuler des « quasi-jugements ». Car nos jugements sur les personnages, sur le développement qu'on attend d'eux, ont aussi *un genre de vérité objective* (bien qu'ils se rapportent à des « *ficta »).* Les quasi-jugements sont des modifications de jugements effectifs, mais ils sont pourtant des « prises d'attitude ». Pour cette raison, en leur modification, ils ont des normes de justesse et de fausseté.

Ces « quasi-expériences » et « quasi-jugements » ont une extrême importance pour la théorie de Husserl, car ils nous autorisent à parler d'une « existence intersubjective » dans le cas d'une pièce de théâtre.

Pour comprendre cette thèse, citons le philosophe : « si nous décrivons le cours d'actions, le caractère des personnages, leurs motivations, nous (les) vivons d'abord complètement dans la *phantasia*, c'est-à-dire dans le monde de *comme si »*[38].

Mondes-de-*Phantasia*

De quoi s'agit-il en effet ? Ne pouvons-nous dire, qu'à sa façon Husserl formule ainsi le concept de *l'autre monde*, qui était déjà au centre de notre investigation ?

[38] *Ibid.*, p. 487

L'autre monde chez Husserl est le monde-de-*phantasia*, dont il donne plusieurs noms. Il le nomme comme « monde des apparences », « monde de comme si », « monde des quasi-jugements » et aussi comme « domaine de la fiction ». En somme, il donne plusieurs noms pour nommer plusieurs mondes possibles. Car les mondes-de-*phantasia* sont en nombre infini.

Néanmoins, ces mondes possibles se distinguent clairement du monde de l'expérience. Tandis que le domaine de l'expérience actuelle est unique et fermé, le domaine de la fiction est multiple et libre.

Car c'est exactement ce qui caractérise et spécifie la *Phantasia*, en employant les termes de Husserl : « Le propre de la *phantasia* est sa totale liberté (*Beliebigkeit) »*[39]

L'expérience de Proust et de Husserl

Jusqu'ici nous avons analysé (esquissé) les observations (purement théoriques) de Husserl concernant le théâtre. Maintenant nous en allons faire notre critique. Tout d'abord nous envisagerons deux expériences : celle de Proust (pendant sa première sortie théâtrale) et celle de Husserl. Contrairement à ce que nous pourrions croire, elles ne sont pas tellement éloignées au début. Car il s'agit d'une ressemblance entre les deux regards.

[39] *Ibid.,* p. 504

Au commencement, tous deux interrogent d'abord le lieu scénique. Citons la description de Proust : « Et - ce rideau une fois levé - quand sur la scène une table à écrire et une cheminée, assez ordinaires d'ailleurs, signifièrent que les personnages qui allaient entrer seraient, non pas des acteurs venus pour réciter comme j'en avais vu une fois en soirée, mais des hommes en train de vivre chez eux un jour de leur vie dans laquelle je pénétrais par effraction sans qu'ils pussent me voir » (RTP, I, 439)

Husserl commence aussi par s'interroger sur les significations des choses vues, il constate que : « Les hommes vivants, les comédiens, les choses réelles appelées décors (les vrais meubles, les vrais rideaux etc.) « figurent », ils servent à nous transposer dans l'illusion artistique. »[40]

Il faut noter, que pour Husserl, les comédiens (les hommes en train de vivre) « figurent » comme des choses inanimées (les vrais meubles, assez ordinaires). Autrement dit, la figuration de l'acteur n'a pas de privilège par rapport aux autres figurations. Pour Husserl, la « figuration du comédien » n'est plus que sa production d'une image, au moyen de ses affectivités effectives (y compris celles de ses mouvements, de ses gestes, de ses mimiques). En somme, le comédien nous donne une image, par son « apparition » extérieure, qui est sa production.

[40] *Ibid.*, p. 487

Illusion artistique et jouissance esthétique

Les comédiens servent à nous transposer dans le « monde-de-*comme si* », c'est-à-dire dans le monde-de-*phantasia*. Husserl ne s'intéresse pas au personnage de l'acteur. Il veut voir Wallenstein ou Richard III (les personnages phantastiques, imaginaires) sur la scène. Pour pouvoir le faire, il a déjà fait son « époché », il a accompli l'acte par excellence phénoménologique. C'est-à-dire il a mis entre parenthèse la « réalité » des choses et des personnages vus. Pour que nous puissions percevoir les personnages de *comme-si*, il faut que les personnages réels (les hommes vivants) disparaissent. Il faut mettre « hors jeu » l'existence réelle des acteurs.

Dans une perspective phénoménologique (husserlienne) l'interprétation de l'acteur (ou le fameux paradoxe du comédien) ne pose pas de problème. Husserl ne considère pas la « figuration du comédien» comme une énigme, au contraire, selon lui c'est une opération (ou un acte) nécessaire.

Quant à lui, la Phèdre pourrait être jouée par la Berma comme par quelqu'un d'autre… ça n'a aucune importance ! Ce que le philosophe veut voir sur la scène, c'est un *monde-de-phantasie* avec ses figures vivantes et inanimées.

Sur la scène, tous nous servent, ils sont là pour que nous – les spectateurs - partagions la « jouissance esthétique » commune.

Pendant le spectacle, nous n'avons aucune préconception. Nous sommes là pour voir ce qui arrive devant nous, indépendamment de nous. Notre position est une position « neutre » (pure). Nous percevons tous de la même manière ce qui se passe devant nous, car – comme nous l'avons déjà souligné - la pièce de théâtre a une « existence intersubjective ». Elle mène et elle doit mener à une « quasi-expérience » (de vie feinte, de destin feint). Ces quasi-expériences sont ainsi communes : nous partageons le « sens commun ». Nous nous attristons et sommes transportés de joie de la même manière. En ce sens, c'est tout à fait normal si nous partageons « avec ivresse le vin grossier de cet enthousiasme populaire » (RTP, I, 442)

Figuration en « image-copie »

Plus tardivement, dans le même ouvrage, Husserl revient encore une fois sur la question de la représentation théâtrale. Dans ce cas, il s'agit plutôt d'une remarque marginale. Néanmoins, cette note est intéressante pour notre propos.

L'Appendice LVIII porte comme titre : « Figuration par *image-copie »*. Husserl traite ici la question de la répétition. Il fait une comparaison, très douteuse, entre la projection cinématographique, le morceau joué sur un piano mécanique et la représentation théâtrale quand ils sont exécutés plusieurs fois. Nous citeons :

« Lorsque je fais se dérouler *plusieurs fois* une projection cinématographique, l'objet-image se donne (par rapport au sujet) dans le comment de ses types d'apparition et chacun de ces types d'apparition lui-même (se donne) comme identiquement le même ou les mêmes (types d'apparition) ; (il en va) bien entendu de même si je fais jouer plusieurs fois un morceau par un piano mécanique. Et finalement aussi si j'assiste à plusieurs représentations de *Don Carlos*. »[41]

Rappelons-nous que chez Proust la répétition était un acte impossible (plein de tristesse et mélancolie) autrement dit un acte de deuil. Contrairement à lui, Husserl pense la répétition comme une opération, comme un acte tout à fait possible.

Il se pose quand même la question du rapport entre l'image-copie et le souvenir. Il demande : Avons-nous là également une image-de-souvenir ? Husserl refuse catégoriquement cette théorie. Il affirme que la « figuration par image-copie » ne nous donne qu'une « quasi-position ». Bien évidemment, ce n'est qu'une position de fiction. Ainsi elle n'est pas une position de souvenir, ni la position d'un présentifié[42].

Néanmoins, nous pouvons dire que Husserl n'a pas tout à fait raison quand il pense identiquement (de même manière) les différentes représentation théâtrales. Selon nous, la comparaison entre l'écoute d'une musique enregistrée et la participation à un

[41] Ibid., p. 506

[42] Cette question de la Présentification réapparaît chez Sartre, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

événement théâtral est tout à fait trompeuse et fausse. Nous avons vu, grâce aux analyses de Proust, que les différentes représentations d'une même pièce (avec la même actrice) ne seraient pas les mêmes. En plus, elles ne provoqueraient pas les mêmes perceptions (quasi-expériences). Pour conclure, nous insisterons sur le fait que nous ne pouvons pas négliger l'élément différentiel dans toutes les répétitions du « même »[43].

[43] Sur cette question, il faudra consulter le livre formidable de Deleuze, intitulé *Différence et répétition*

SECTION II - Jean-Paul Sartre

Les combats de Sartre

Il n'arrive pas très souvent que Sartre cite directement Proust. Néanmoins il admet : « quelqu'un qui m'a beaucoup influencé, mais pas directement ; ça ne se voit pas, c'était Proust »[44].

L'influence de Proust est évidente dans les premières oeuvres de Sartre. La *Nausée* (écrit en 1938) est un roman « anti-proustien »[45]. Roquentin est un « anti-héros » qui échoue, qui n'arrive pas à se sauver par une œuvre d'art. Il est en conflit incessant avec son environnement, non seulement avec les hommes, mais aussi avec la nature « sauvage » autour de lui. Pensons ici à la scène célèbre du jardin public qui décrit la rencontre de Roquentin avec le marronnier[46].

---

[44] Il en témoigne dans le film intitulé *Sartre par lui-même*

[45] Citons encore un témoignage cinématographique de Sartre: « Au moment de la *Nausée,* j'en étais déjà à penser que l'œuvre d'art est imaginaire, mais elle était écrite à partir d'une théorie selon laquelle l'œuvre d'art était un fait réel et métaphysique, concret, une essence nouvelle qu'on donnait au monde. Alors, quand Roquentin pense qu'il va être sauvé à la fin par l'œuvre d'art, il se fout dedans. Il va aller à Paris et puis il fera n'importe quoi mais il ne sera pas sauvé. » in : *Sartre.* Un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat, Gallimard, Paris, 1977, p. 59

[46] Il est intéressant à remarquer, que dans « Regrets et Rêveries », Proust nous donne aussi une description des arbres. Nous citons son texte intitulé « Les marronniers » :

« J'aimais surtout à m'arrêter sous les marronniers immenses quand ils étaient jaunis par l'automne. Que d'heures j'ai passées dans ces grottes mystérieuses et verdâtres à regarder au-dessus de ma tête les murmurantes cascades d'or pâle qui

Il n'est pas étonnant, qu'à travers les pages du journal de Roquentin, ce soit bien le philosophe qui s'interroge. Avec (et par) Roquentin, c'est Sartre qui découvre que les choses se dévoilent soudain comme effrayantes, horribles, haïssables. En plus, ces qualités sont indépendantes de nous. Qu'importe avec quelle attitude nous nous approchons au monde. Le monde extérieur existe, son existence est encore plus sûre et incontestable que la nôtre.

En vérité, c'est grâce à Husserl, que le jeune Sartre a commencé son combat contre Proust. Il a découvert les écrits du philosophe allemand (très peu connu en France à l'époque) à Berlin, vers les années 1933-34. Inversement, c'est grâce à Sartre, que la théorie husserlienne est devenue connue en France. Le premier article de Sartre sur Husserl a été publié dans le NRF (en janvier 1939), sous le titre «Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité »[47] . Cet article est très remarquable pour notre propos, car c'est ici que Sartre déclare sa révolte (avec l'aide de Husserl) contre Proust. Citons ce lieu :

« Husserl a réinstallé l'horreur et le charme dans les choses. Il nous a restitué le monde des artistes et des prophètes : effrayant, hostile, dangereux, avec des havres de grâce et d'amour. Nous voilà

---

y versaient la fraîcheur et l'obscurité ! » Marcel PROUST, *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit. p. 235

[47] In : Jean-Paul SARTRE, *Situations philosophiques*, Gallimard, Collection Tel, Paris, 1990, pp. 9-12.

délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la « vie intérieure » (…) »[48]

Certainement, nous pouvons nous interroger sur la validité de cette interprétation de Husserl. Cependant il nous semble plus utile de lire ce texte non pas comme un résumé de la doctrine husserlienne, mais comme une formulation de la pensée sartrienne.

Citons à cet égard la dernière phrase : « Puisque finalement tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes : dehors, dans le monde, parmi les autres. »[49]

L'Imagination

Pourtant, Sartre reste rebelle, même à l'égard de Husserl. Les *Carnets* du philosophe disent de l'*Imaginaire* (1940) qu'il fut écrit « contre » Husserl, autant qu'inspiré par lui. Avant de regarder cette œuvre, tournons notre regard vers son antécédent, c'est-à-dire vers *L'imagination (*publié en 1936)[50]. Le dernier chapitre de cet ouvrage est consacré à Husserl. C'est en même temps une reconnaissance et une critique du philosophe allemand. Sartre admet qu'avec la conception de l'intentionnalité Husserl a renouvelé la notion de l'image. Néanmoins, il ajoute que cette théorie de l'image reste ambiguë.

---

[48] *Ibid*. p. 12 (c'est moi, qui le souligne V.D.)

[49] *Idem.*

[50] Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*, PUF-Quadrige, 3e éd, Paris, 1986.

Dans le même chapitre, nous trouvons le seul exemple « théâtral ». Pourtant, il ne s'agit pas de questions théâtrales mais des questions de la mémoire. Mais si nous nous souvenons de la distinction husserlienne entre image-souvenir et image-fiction (que nous avons traitée dans le chapitre précédent), ce texte évoque notre intérêt.

L'image de théâtre apparaît ici comme un acte de la mémoire, comme un exemple de la Présentification (*Vergegenwärtigung).* Cette présentification, comme Sartre nous le décrit, « implique la réitération, quoique dans une conscience modifiée, de tous les actes perceptifs originels. Par exemple si j'ai perçu un théâtre éclairé, je puis indifféremment reproduire dans mon souvenir le théâtre éclairé. (« Il y avait ce soir-là, fête au théâtre », « En passant, ce soir-là, *j'ai vu* les fenêtres illuminées »)[51]

Dans cet exemple, le théâtre n'est plus qu'une présentification de la chose « théâtre éclairé ». Cette image nous apparaît au cours d'une synthèse passive. Néanmoins, Sartre critique ici la confusion entre l'imagination et la perception dans la théorie husserlienne. Selon lui, Husserl ne distingue pas clairement l'image-fiction et l'image-souvenir.

Ne quittons pas encore ce chapitre, car il nous offre encore une analyse formidable. Il s'agit de l'appréhension intentionnelle d'une gravure de Dürer, faite par Husserl dans son *Ideen I.* Sartre cite cette analyse dans toute sa longueur, et il nous semble nécessaire de suivre son exemple :

[51] *Ibid*., p. 152

« Considérons l'eau-forte de Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Nous distinguerons en premier lieu ici la perception normale, dont le corrélatif est la chose « gravure », cette feuille de l'album.

En second lieu, nous trouvons la conscience perceptive, dans laquelle, à travers ces lignes noires, des petites figures incolores, « Chevalier à cheval », « Mort », « Diable » nous apparaissent. Nous ne sommes pas, dans la contemplation esthétique, dirigés sur elles en tant qu'objets : nous sommes dirigés sur les réalités qui sont représentées « en image », plus exactement sur les réalités « imagées » (*abgebildet)*, le chevalier de chair et d'os, etc. »[52]

Voilà pourquoi ce tableau attire notre attention. C'est précisément parce qu'il est analysé comme un tableau de théâtre, c'est-à-dire comme une scène. Une question se pose ici : est-ce que les figures de l'image peinte (du tableau) apparaissent comme des personnages sur la scène ? Nous arrivons ainsi à la question de l'« apparition esthétique ».

Le commentaire de Sartre remarque l'importance de la « hylé »[53] propre de l'image mentale. C'est une des questions qu'il veut aussi

[52] *Ibid*., p. 149

[53] « Ce texte peut être à l'origine d'une distinction *intrinsèque* de l'image et de la perception. Certes la « hylé » que nous appréhendons pour constituer l'apparition esthétique du chevalier, de la mort et du diable est indubitablement la même que dans la pure et simple perception de la feuille album. La différence se trouve dans la structure intentionnelle. Ce qui importe ici à Husserl c'est que la « thèse » ou position d'existence a reçu une *modification de neutralité*. » *Ibid*., p. 150

développer dans son œuvre à venir, déjà annoncée (c'est-à-dire dans *L'imaginaire*). Néanmoins, il considère qu'avec la théorie de Husserl et avec ses propre découvertes, la voie est libre pour une psychologie phénoménologique de l'image.

L'imaginaire

Tournons notre regard vers le prolongement de ces recherches, vers *L'imaginaire* c'est-à-dire que vers une *Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940).

Dans *l'Imagination*, comme nous venons de le voir, Sartre a cité l'analyse de Husserl sur le tableau de Dürer. À son tour, dans *L'imaginaire,* Sartre analyse le portrait de Charles VIII. Pour pouvoir le faire, Sartre utilise la découverte majeure de Husserl (l'intentionnalité). À proprement parler, dans le cas d'un tableau, l'acte intentionnel est d'une conscience imageante. L'objet esthétique (Charles VIII) n'apparaît que dans cet acte. Citant Sartre : « Il apparaîtra au moment où la conscience, opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde, se constituera elle-même comme imageante. »[54]

Et comme dans un tableau l'objet esthétique est un *irréel*, ainsi nous pouvons dire que Charles VIII est un *irréel.* Autrement dit, Charles VIII apparaît devant nous, dans la contemplation

[54] Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1986, p. 362

esthétique, comme un *analogon*. Comment ne pas voir ici une réplique adressée à Husserl ?

C'est une des principales préoccupations de Sartre de développer son concept d'*analogon* dans tous les domaines de l'art. Il souligne que cela est d'une assez grande importance si l'on songe à la confusion ordinairement faite entre le réel et l'imaginaire dans l'oeuvre d'art.

En ce point, nous pouvons remarquer une note de Sartre, concernant Proust. Cette phrase, qui méritera une réflexion plus longue, se trouve dans le chapitre intitulé « La vie imaginaire » :

« Proust a bien montré cet abîme qui sépare l'imaginaire du réel, il a bien fait voir qu'on ne peut trouver de passage de l'un à l'autre et le réel s'accompagne toujours de l'écroulement de l'imaginaire, même s'il n'y a pas de contradiction entre eux, parce que l'incompatibilité vient de leur nature et non de leur contenu. » [55]

Nous nous demandons : après le long combat, ne pouvons pas y voir une « excuse » pour Proust ?

Sartre donc (après Proust, comme il le déclare) sépare avec rigueur ces deux termes[56]. Il insiste sur le fait qu'il n'y a pas passage de l'imaginaire au réel (et inversement). Pour expliquer cette thèse avec l'exemple du tableau (soit le tableau de Dürer ou le portrait le Charles VIII), nous disons que le peintre n'a point *réalisé* son

[55] *Ibid*., p. 280

[56] Il faut souligner que chez Sartre nous ne pouvons pas parler des deux mondes.Car, il défend l'idée selon laquelle « grande loi de l'imagination *il n'y a pas de monde imaginaire* ». *Ibid.*, p. 322

image mentale. Le peintre a simplement constitué un *analogon* matériel.

Néanmoins, Sartre ne nie pas la « réalité » de la jouissance esthétique. Il admet qu'elle est réelle, en tant qu'elle n'est qu'une manière d'appréhender l'objet irréel.

Avec l'exemple du tableau, nous ne sommes pas du tout éloigné du théâtre. Dans la perspective sartrienne, c'est une évidence que ce que nous venons de montrer à propos de la peinture, pourrait être montré à propos de l'art dramatique aussi. Quant à lui, le dramaturge se sert aussi de l'*analogon*. Autrement dit, il constitue à travers des *analoga verbaux* un objet irréel.

Jeu d'acteur

Contrairement à Husserl, Sartre analyse le jeu d'acteur. Selon sa thèse, l'acteur se sert de lui-même, de son corps entier comme *analogon* d'un personnage imaginaire. Est-ce que cela ne veut pas dire, en utilisant la phrase de Proust, que l'acteur nous offre « une fenêtre qui se donne sur un chef d'œuvre ». Dans le contexte sartrien, la Berma utiliserait tous ses gestes comme *analoga* des sentiments et conduites de Phèdre. Cependant Phèdre –dans une interprétation sartrienne - resterait un personnage imaginaire, avec des sentiments et conduites imaginaires. Le personnage (Phèdre) ne se « réalise » pas dans l'acteur (la Berma). Au contraire, c'est la

Berma qui s'irréalise (qui disparaît comme tel) dans son personnage « vécu », dans la « figuration » de Phèdre. Autrement dit, pendant son jeu d'acteur, la Berma « *vit tout entière sur un mode irréel »*[57].

Sartre utilise ici une métaphore très belle (sur laquelle nous reviendrons plus tard, au sujet des théâtres de rêve) concernant la « figuration de l'acteur » : Il se fait ici comme une transformation semblable à celle que nous indiquions dans *le rêve* : l'acteur est happé, inspiré tout entier par l'irréel. »

Il faut encore remarquer que pour Sartre le paradoxe du comédien n'existe pas. Ça pourrait être presque absurde de dire que l'acteur « croit » dans son personnage. L'acteur seulement mime la joie et la tristesse, mais il n'est ni heureux ni triste, car ses conduites s'adressent à un univers fictif.

Un acteur de mauvaise foi

Sartre s'intéresse à la figure de l'acteur très souvent dans ses œuvres littéraires (c'est-à-dire, il « met en scène » dans ses romans et dans ses pièces les personnages acteurs et actrices).

[57] « si l'on entend par 'croyance' : thèse réalisant, il est évident que l'acteur ne pose point qu'il est Hamlet. Mais cela ne signifie point qu'il ne se 'mobilise' pas tout entier pour le produire *» Ibid*. p. 367

L'exemple le plus éclatant est celui de Kean[58]. Dans le cadre de notre étude nous ne traitons pas ces exemples. Néanmoins, il est important de mentionner un autre « acteur », qui est une figure philosophique. Il s'agit du « garçon de café », personnage bien connu de *L'être et le néant* (même pour ceux qui ignorent ce chef d'œuvre philosophique de Sartre). Le garçon de café est un acteur de sa vie, car toute sa conduite nous semble un jeu. En faisant son travail quotidien, il s'amuse, il joue. Néanmoins, nous pouvons nous demander : à quoi joue-t-il ? La réponse est simple : il joue à être garçon de café.

Ce personnage de la « mauvaise foi » n'est donc qu'une *représentation* pour les autres et pour lui-même. Ce qui veut dire, qu'il ne l'est pas. Il ne fait que jouer à l'être, sa vie n'est plus qu'une « vie imaginaire ».

Soudain, au milieu des réflexions philosophiques, comme un « coup de théâtre », ce personnage prend la parole et il nous adresse son monologue, dont nous ne citons que la conclusion :

« J'ai beau accomplir les fonctions de garçon de café, je ne puis l'être que sur le mode neutralisé, comme l'acteur est Hamlet, en faisant mécaniquement les *gestes typiques* de mon état et en me visant comme garçon de café imaginaire à travers ces gestes pris comme « analogon ».[59]

---

[58] Voir l'adaptation de Sartre (de la pièce d'Alexandre Dumas) intitulée *Kean ou Désordre et génie.*

[59] Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1970, p. 96.

Remarquons ici l'importance des gestes, que nous avons déjà analysée chez Proust (concernant les gestes de Berma/Phèdre). Sartre attribue une aussi grande signifiance aux gestes. Ils sont les « outils » essentiels des acteurs (du théâtre et de leur vie). C'est grâce aux gestes que les acteurs deviennent « visibles » et qu'ils existent devant les regards des autres. Car, comme Sartre le déclare dans sa grandiose biographie consacré à Genet (dont le titre n'est pas par hasard *Saint Genet comédien et martyr)* « la substance intime du geste, c'est le regard des autres »[60].

Cette évidence est aussi la malédiction de l'acteur, car il ne peut pas exister sans le regard de son public. L'acteur par principe ne sait pas agir *avec* les autres, mais seulement *devant eux*.

Le regard des autres

Arrivés à ce point, nous pourrions faire une brève excursion sur le regard. Car le regard « joue » un rôle central dans *L'être et le néant*. Sartre analyse profondément ce que signifie « être regardé ». Nous n'avons pas le temps de traiter cette description phénoménologique très célèbre, nous soulignons seulement un trait caractéristique de la « conscience d'être regardé ».

[60] Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Paris, 1952, p. 362

C'est la vulnérabilité de la personne regardée. Citons ici la description de cet état :

« La fuite est sans terme, elle se perd à l'extérieur, le monde s'écoule hors du monde et je m'écoule hors de moi ; le regard d'autrui me fait être par delà mon être dans ce monde, au milieu d'un monde qui est à la fois *celui-ci* et par delà ce monde-ci. Avec cet être que je suis et que la honte me découvre, quelle sorte de rapports puis-je entretenir ? »[61]

Cette attitude, cette peur, cette angoisse devant le regard est contradictoire avec l'attitude des acteurs, qui désirent être vus. Néanmoins, il faut ajouter qu'ils désirent les regards seulement comme personnages imaginés. Sur la scène, nous – les spectateurs – ne voyons pas les acteurs réels. Nous venons au théâtre pour épier les scènes imaginaires[62].

Obsession de l'imaginaire

En somme, nous savons tous que le théâtre a pour valeur essentielle de montrer sur la scène quelque chose qui n'existe pas.

---

[61] Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant*, op. cit. p. 307

[62] Voici la situation théâtrale que Sartre nous donne : « Imaginons que j'en sois venu, par jalousie, par intérêt, par vice, à coller mon oreille contre une porte, à regarder le trou d'une serrure » … « Cela signifie que, derrière cette porte, un spectacle se propose comme „à voir", une conversation comme „à entendre". ». *Ibid*., p. 305

En autres termes, la représentation théâtrale (re)présente quelque chose de non-réel, de *irréel*, d'imaginaire[63].

Le spectateur n'attend pas de voir les scènes réelles. Il veut être séduit par l'imaginaire. Et dans les cas extrêmes, par exemple en regardant une pièce de Genet, il veut être séduit par le Mal. Car l'imaginaire chez Genet, comme Sartre le formule, c'est précisément la « complaisance au Mal »[64] L'ambition de Genet est d'envoûter son spectateur, en le tenant à distance. Dans son œuvre littéraire il a mené l'imaginaire jusqu'à l'extrême, c'est-à-dire qu'il a fait de l'imaginaire « une fin de soi »[65].

Notre question se pose : d'où vient-elle cette obsession de Sartre pour l'Oeuvre complète[66] de Genet (y compris sa vie – qui fait la partie majeure de cette œuvre inachevée) ? Ne s'agit-il pas d'une fascination pour l'imaginaire ? Ou plutôt d'une pour de Mal ?

---

[63] Sur ce sujet, l'article de Sartre intitulé « Mythe et réalité dans le théâtre ». Nous le citons : « Mais il est aussi vrai, si l'on se place du point de vue de spectateur, la pièce est un imaginaire. C'est-à-dire que, sans même exception les pièces historiques, le spectateur ne perd jamais du vu que, ce qui lui est représenté est un non-réel » Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre des situations*, Gallimard, Paris, 1992, p. 190

[64] *Ibid*., p. 191

[65] *Ibid*. p. 192

[66] La biographie de Genet, écrit par Sartre, a paru comme le premier volume des Oeuvres complètes de Genet. Dans son livre, Sartre n'analyse que les poèmes et les romans (les oeuvres de jeunesse) de Genet. Sauf *Les Bonnes*, dont il fait son analyse dans l'Appendice.

Car Genet s'est proposé la recherche du Mal comme d'autres celle du Bien. Et comme Sartre le remarque : « le mal radical n'est pas le choix de la sensibilité, c'est celui de l'imaginaire »[67].

Pourtant, cette obsession pour le Mal n'est pas sans précédent. Par les voies indirectes, Sartre retrouve Proust. Car personne n'a mieux écrit sur « la soif du mal » que cet écrivain (ce père renié de Sartre).

Tournons notre regard vers un autre commentateur, qui a interprété Genet et Proust selon ce point de vue.

Dans son livre intitulé *La littérature et le mal*, Bataille nous offre une analyse audacieuse de Proust. Avec son article intitulé « La jouissance fondée sur le sens criminel et l'érotisme », il nous invite à relire la scène la plus forte (et la plus cruelle) de la *Recherche*. Cette scène, selon Bataille, est « égale à la tragédie la plus noire ». Plus concrètement, c'est un épisode de *Sodome et Gomorrhe* où la fille de Vinteuil, dont l'inconduite venait de faire mourir son père de chagrin, jouit peu de jours après, dans ses vêtements de deuil, des caresses d'une amante homosexuelle, qui crache sur la photographie du mort. Suivant le conseil de Bataille, nous devons relire cette scène en prêtant à Proust (à l'écrivain réel) ce que la *Recherche* prête à Mlle Vinteuil (à ce personnage imaginé). Si nous le faisons, nous pouvons lire le texte de Proust comme une confession (de criminel) : « (un) sadique comme (lui) est l'artiste du mal ».

[67] Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet comédien et martyr*, op.cit. p. 398

SECTION III - Maurice Merleau-Ponty

Une critique de *l'Imagination*

Merleau-Ponty fut l'un des premiers critiques de Sartre.

Son rendu compte de *L'imagination* a paru dans le *Journal de Psychologie Normale et Pathologie* en 1936 (l'année de la publication du livre). Ce texte, qui montre plutôt le contexte historique de l'imagination, s'achève par la phrase suivante :

« Mais ces injustices, s'il y en a, sont recouvertes par les rares mérites de l'ouvrage : la rigueur et la vigueur de la pensée critique, le bonheur constant de l'expression. »[68]

Nous rencontrons déjà ici le concept central de Merleau-Ponty qui est l' « expression ». Tous les problèmes de l'esthétique tournent autour de la question de l'expression. C'est-à-dire que, nous ne pouvons pas traiter les questions des domaines de l'esthétique séparément. Nous avons d'ores et déjà cité dans le premier chapitre de notre travail ce lieu de la *Phénoménologie de la perception* :

« L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes – la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre - à leur existence empirique et les ravit dans une autre monde. Personne ne contestera

[68]Maurice MERLEAU-PONTY, *Parcours*, 1935-1951, Verdier, 1997, p. 54

qu'ici l'opération expressive réalise ou effectue la signification et ne se borne pas à la traduire. »[69]

Dans cette citation, nous voyons déjà l'analogie entre la peinture et l'art du théâtre. Nous pourrions reprocher à Merleau-Ponty de ne pas traiter la question de la représentation théâtrale dans ses œuvres majeures, mais ce reproche ne serait pas tout à fait juste. Car sa philosophie de la peinture s'élargit en esthétique générale.

L'œil et l'esprit

Cette philosophie de la peinture se manifeste avec toute sa richesse dans *L'œil et l'esprit*. Il n'est pas inutile de lire l' « article-nécrologue » de Jean-Paul Sartre, publié dans le *Temps Modernes*. Cet essai (qui est en vérité un écrit politique) mentionne plusieurs fois *L'œil et l'esprit*. Sartre présente le livre de cette manière :

« Ce long essai devait, j'imagine, faire partie du livre qu'il écrivait : de toute manière il s'y rapporte, il renvoie sans cesse à une idée qui allait être dit et qui reste informulée. »[70]

Il ajoute, que Merleau-Ponty dans ce travail, « plus que jamais hostile à l'intellectualisme », interroge le peintre et sa pensée sauvage.

---

[69] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p. 213

[70] Jean-Paul SARTRE, *Situations philosophiques*, Gallimard, Paris, p. 204

Selon lui, l'auteur « essaie de saisir sur les œuvres le sens de la peinture ». Il nous semble, que dans sa lecture[71], Sartre est loin de comprendre l'écriture « mystérieuse »[72] de son ancien camarade. Néanmoins il en cite quelques phrases importantes. Nous reprenons seulement cette citation qui établit à sa façon un rapport entre le tableau et le spectacle :

« Le tableau ne se rapporte à quoi que se soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être autofiguratif ; il n'est spectacle des choses qu'en étant spectacle de rien. »[73]

Plus loin Sartre remarque aussi le rôle fondamental du corps : « l'expression, dit il, est le fondamental du corps »[74].

Il nous semble inévitable de citer le préambule du deuxième chapitre. À notre avis, cette citation montre la préoccupation principale de cet ouvrage.

« Le peintre 'apporte son corps' dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour

---

[71] Surtout quand il essaie de trouver une explication psychanalytique pour interpréter le livre. Mais citons plutôt une interprétation curieuse de Sartre : « L'œil et l'esprit contient une citation curieuse : Marivaux, réfléchissant dans *Marianne* sur la force et dignité des passions, fait l'éloge des hommes qui s'ôtent la vie plutôt que de renier leur être. Ce qui plut à Merleau dans ces quelques lignes, c'est qu'elles découvraient une dalle indestructible sous la transparence de ce peu profond ruisseau, la vie » *Ibid.*, p. 207

[72] Nous utilisons ce mot comme "réminiscence" qui nous rappelle la devise du livre :

« Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations. » (J. Gasquet, *Cézanne*)

[73] Jean-Paul SARTRE, *Situations philosophiques,*op.cit., p. 206.

[74] *Idem.*

comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. »[75]

Expression du corps - L'expression dramatique

Ce qui concerne la représentation théâtrale, l'« espace » de l'expression est le corps. À cet égard, l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty est révélatrice. Aucun phénoménologue avant lui n'a regardé le corps ainsi. Car selon Merleau-Ponty, ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais à l'œuvre d'art. Si nous nous en rendions compte qu'« un roman, un poème, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale »[76].

Comme Merleau-Ponty l'affirme, c'est exactement en ce sens que notre corps ressemble à l'œuvre d'art.

[75] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, op.cit. p. 16

[76] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 176-177

Il est vrai, que dans ces grandes œuvres philosophiques (c'est-à-dire dans la *Phénoménologie de la perception* ou dans *Le visible et l'invisible)* le philosophe ne s'occupe pas spécifiquement de la représentation théâtrale. Néanmoins nous ne pouvons pas négliger un autre ouvrage « collectif », c'est-à-dire le *Résumé de cours* de Merleau-Ponty à la Sorbonne (1949-52)[77]. Car dans son séminaire intitulé « L 'expérience d'autrui », il a traité longuement la question de l'expression dramatique.

Maintenant nous essayerons de donner un résumé de ce *Résumé.*

Commençons avec la position du problème. Tout au début de sa conférence, Merleau-Ponty déclare que la réalisation du sens de la pièce est une véritable « recréation ». Et il ajoute : « c'est cette magie moderne que nous voudrions saisir »[78].

Le point de départ de Merleau-Ponty se situe dans la critique qu'il fait de *L'imaginaire.* Dans la première partie de sa lecture, il cite et analyse l'interprétation que Sartre donne du jeu d'acteur. Merleau-Ponty répète d'abord les concepts de Sartre, il les cite exactement, sans y ajouter un mot. Puis sa propre interprétation commence avec cette remarque : « Nous pouvons dire alors qu'exprimer, c'est *faire jouer un certain rôle par le corps en tant qu'il est capable de se laisser happer* par d'autres rôles auxquels il sert habituellement»[79].

---

[77]*Maurice Merleau-Ponty à la Sorbonne, Résumé de cours 1949-52,* Cynara, Dijon, 1988.

[78] *Ibid.,* p. 559

[79] *Ibid.,* p. 559 (c'est nous qui le soulignons V.D.)

Soulignons, que dans notre analyse du texte, nous n'avons pas trouvé cette importance du corps et de sa capacité chez Sartre. Merleau-Ponty « exprime » ici sa propre thèse du jeu d'acteur, dont le but n'est pas seulement de s'irréaliser pour se laisser happer par un personnage imaginaire, mais plutôt d'exprimer autrui[80] à son tour.

Tout au début, le philosophe affirme que l'expression dramatique n'est pas d'ordre vraiment intellectuel et analytique (et remarquons entre parenthèses, que c'est aussi une raison pour laquelle il est difficile de la traiter systématiquement). Le métier d'acteur possède un double aspect : il est intellectuel et corporel en même temps. Nous venons de voir que l'aspect corporel a beaucoup plus d'intérêt, même pour les théoriciens.

Car, comme Merleau-Ponty le remarque en peu plus loin: « l'expression dramatique, alors, ne sera plus comparable aux mots du langage qui ont un sens rigoureusement défini mais à l'usage que nous faisons de ces mots dans la parole »[81]. Autrement dit, l'analyse du texte n'aide ni l'acteur ni le spectateur (comme nous l'avons vu chez le jeune Proust, qui s'est préparé en vain par la lecture de *Phèdre* pour le spectacle). Pendant la représentation théâtrale, une signification inédite apparaît au spectateur/auditeur. Car il lui faut apprendre le langage du corps, qui se présente devant ses yeux, au moment donné du spectacle.

---

[80] Comme Merleau-Ponty remarque: "L'acteur percevrait très attivement les expressions de l'autrui qui lui permetraient d'exprimer autrui à son tour."

[81] *Ibid.,* p. 560

En citant Merleau-Ponty : « L'expression dramatique consiste à parler avec le corps, à construire, avec les mouvements possibles du corps, un assemblage original qui rend la signification de la pièce »[82].

Plus radicalement nous pouvons dire, que le « rôle » n'est pas donné d'avance à l'acteur. Il lui faut posséder une capacité, avec laquelle il puisse interpréter son « rôle » imprévisible.

Merleau-Ponty distingue deux phases de la *genèse* du personnage : elles sont la construction abstraite et la construction concrète. Nous ne nous étonnons pas, que ce soit la construction concrète la plus intéressante. Or, dans cette phase de genèse, nous retrouvons l'analogie avec la peinture. Est-ce à dire que les genèses des œuvres d'art se ressemblent ? Citons la phrase (qui nous renvoie à *L'œil et l'esprit*) :

« L'acteur se fie à son corps exactement comme le peintre se fie à son corps quand il dessine ; le peintre apporte son corps et celui-ci se met à fonctionner. »[83]

Corps d'autrui

Nous arrivons ici au point central, c'est-à-dire au problème fondamental de cette lecture de Merleau-Ponty à la Sorbonne.

[82] *Ibid.*, p. 560

[83] *Ibid.*, p. 561

Il s'agit, comme nous l'avons indiqué, du « corps d'autrui ». Citons ce passage :

« Ce que j'apprends à considérer comme corps d'autrui est une possibilité de mouvements pour moi ; nous pouvons dire alors que l'art de l'acteur n'est que l'approfondissement d'un art que nous possédons tous, mon schéma corporel se réfère au monde perçu, et aussi à l'imaginaire. »[84]

En ce point, nous sommes éloignés du théâtre littéraire (qui est comme un « musée-théâtre »). Par son corps – qui est un corps opérant et actuel, selon les termes de *L'œil et l'esprit*, ou autrement dit un corps visible et mobile – l'acteur peut transmettre les expressions. Ses outils essentiels sont les gestes[85]. Dans cette transmission (ou « transsubstantiation ») une forme d'intersubjectivité structurale se formule entre l'acteur et le spectateur. Car, dans le théâtre, la présence physique, « corporelle », du spectateur n'est pas contingente. Par contre, c'est celle qui constitue – en interaction avec le jeu d'acteur - le sens immanent. Citant Merleau-Ponty à nouveau :

« Le spectateur ne dispose pas du texte mais l'imaginaire commence à valoir pour réel par l'expérience d'un recouvrement parfait entre le sens du texte et la conduite de l'acteur ; le spectateur et l'acteur se rejoignent dans le non-convenu par la

[84] *Ibid.*, p. 562

[85] Le jeu d'acteur est un langage gestuel qui secrète lui-même sa propre signification. *Ibid.*, p.562

souplesse et la précision avec lesquelles l'acteur a 'rendu' son rôle. »[86]

Voici cette interaction, ce rapport complexe entre le texte, l'acteur et le spectateur. L'acteur et le spectateur « apportent leurs corps » pour que l'œuvre d'art s'exprime. Car le pouvoir expressif de l'œuvre dramatique (comme Merleau-Ponty l'a montré dans le cas de la peinture) est inséparable de sa réception. Cette réception concerne l'acteur et le spectateur. Cependant cette réception n'est pas une analyse intellectuelle. Au contraire, c'est quelque chose de « vécu », d'exprimé par le corps. Il s'agit d'un étrange rapport entre la signification du texte et l'usage du corps. Pendant le spectacle, il y a un« sens» qui se donne par un contact direct, immédiat par (et pour) l'acteur-spectateur. Ce sens est inexplicable. Pourtant c'est ça qui explique la « magie » dans le théâtre.

Magie et intentionnalité

Néanmoins, pour démystifier cette thèse, Merleau-Ponty précise que le fondement de la « magie » est dans l'intentionnalité qui relie notre corps au monde. Cela nous renvoie à la théorie de Husserl, plus exactement à son concept de l' « existence intersubjective » de la pièce du théâtre. De plus, nous nous souvenons aussi que c'était le fondement de la « jouissance esthétique ».

[86] *Ibid.,* p. 562

Quant à lui, Merleau-Ponty note que c'est par cette magie que nous pouvons expliquer les sentiments ambigus entre le comédien et son public. Car autour des acteurs et des actrices il y a toujours admiration et haine. Le philosophe mentionne aussi le « mythe du comédien », qui n'est qu' « une attitude inhumaine tient à la vertu de l'expression qui aboutit »[87]. En vérité, les acteurs sont très souvent les victimes de leur gloire. Merleau-Ponty dit que « l'on méprise d'autant plus le comédien que l'on avait cru qu'il était un dieu, peut-être à cause du mouvement de transcendance que représente la signification expressive du corps »[88].

Comment ne pas penser ici à la dernière apparition de la Berma, dans le Temps retrouvé ? La divine, la sublime Berma finit sa vie dans une isolation totale, dans une solitude effrayante.

Pourtant, il faut mettre accent sur le fait que – selon la conclusion du cours – il n'y a rien de « magique », de « surhumain » ou de « mystérieux » dans le travail d'acteur. C'est tout simplement un travail d'apprentissage.

[87] *Ibid.*, p. 563

[88] *Ibid.*, p. 563

Critique de l'imaginaire chez Sartre

Plusieurs années plus tard, Merleau-Ponty formule une autre critique de l'imaginaire sartrienne. Il le fait dans ses œuvres ultimes, inachevées (c'est-à-dire dans *Le visible et l'invisible* et dans *L'œil et l'esprit).* Selon une remarque, qui se trouve entre ses *Notes de travail* (dont la date est nov.1960), l'imaginaire pour Sartre n'est que la « négation de la négation », autrement dit il est le « lieu de la négation de soi ». La pensée de Sartre suppose toujours un dualisme, c'est la raison pour laquelle il fait des analyses bipartites, il ne peut pas penser au-delà de ce schème. L'être et l'imaginaire sont pour Sartre des concepts contradictoires, il les pense comme « états » (en les objectivant). Par contre, ils sont, selon l'interprétation de Merleau-Ponty, des « éléments » (au sens de Bachelard) ou à proprement dit des « champs ».

Cependant, la critique la plus résistante de Merleau-Ponty – à notre avis – se trouve dans *L'œil et l'esprit*. Bien évidemment, Sartre ne mentionne pas ces remarques dans son article, consacré à la vie et à la pensée de son ami défunt. Merleau-Ponty déclare ici, avec toute sa force que : « l'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel ». Ce qui veut dire que toutes les catégories opposées ne servent à rien. Nous pouvons en tirer facilement la conséquence : la conception sartrienne de réel et irréel (ou imaginaire) est fausse.

Merleau-Ponty élabore ici une philosophie de la peinture, mais nous sommes convaincus que cette conception peut être appliquée aux autres domaines de l'art. Il faut seulement remplacer le mot « peinture » par le mot « œuvre d'art » (y compris l'œuvre d'art mobile, qui est la représentation théâtrale).

« Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture (l'œuvre d'art !) brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes»[89]

[89] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, op.cit. p. 35

CHAPITRE III

Espaces perdus

SECTION I - Recherches sur l'Espace

Une pensée du dehors

Nous nous arrêtons encore à *L'œil et l'esprit*. Car c'est aussi dans cet essai, que Merleau-Ponty esquisse une « théorie de l'espace ». Nous allons voir qu'il y a un rapport étroit entre la théorie de l'espace et la théorie de la vision. En vérité, ces deux théories sont inséparables. C'est en questionnant la vision du peintre que Merleau-Ponty commence son interrogation sur l'espace pictural. Pour notre propos, il faut souligner d'abord que la vision du peintre n'est pas un regard sur le *dehors.*

Le peintre découvre un espace dans lequel les règles de la perspective ne sont plus valables. C'est-à-dire qu'il découvre un espace anti-cartésien. Son regard ne se trouve pas face aux choses, face au monde. Les choses sont autour de lui, il est au milieu des choses. Il se trouve « englobé ». Merleau-Ponty décrit cette expérience (à la première personne) : « La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du *dedans* à la fission de l'Etre »[90]

[90] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit,* Gallimard, Paris, 1964, p. 81

Or, c'est justement cette position de *dedans*, bien qu'elle fasse basculer toutes les distances et toutes les mesures, qui nous offre une nouvelle pensée de l'horizon. Elle nous laisse percevoir la proximité comme distance et renversement. À proprement parler, dans la pensée du *dedans*, la pensée du *dehors* est toujours présente[91]. En tant que tableau, le « dedans du dehors et le dehors du dedans »[92] se donne à nous. Il nous faut (comme il le faut faire pour le peintre aussi) voir *selon*, ou plutôt voir *avec* le tableau[93].

Ce n'est pas par hasard, remarque Merleau-Ponty, que la peinture est nommée comme l' « art de l'espace ». Grâce à elle, nous pouvons sentir et vivre le vrai espace.

Nous venons de comprendre, que la préoccupation principale de Merleau-Ponty n'est pas moins que retrouver un espace primordial. Il cherche un espace qui garde encore sa « profondeur »[94] énigmatique. Car c'est justement la dimension de la profondeur qui est inaccessible pour une pensée de dehors, mais qui se révèle dans

---

[91] Sur ce sujet, voir aussi le chapitre "Dialectique du dehors et du dedans" du livre de Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*. Pour décrire la même expérience, il cite un poème de Henri Michaux (*L'espace aux ombres*) : « L'espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans - en dehors qui est le vrai espace » *Ibid*.,
Quadrige/PUF, Paris, 2008. p. 195

[92] Selon Merleau-Ponty, le dessin et le tableau sont : « le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité immanence qui font tout le problème de l'imaginaire. » *Ibid*., p. 23

[93] Sur ce sujet, voir: Eliane ESCOUBAS, *L'espace pictural,* Encre marine, 1995.

[94] « La profondeur picturale (et aussi bien la hauteur et la largeur peintes) viennent on ne sait d'où et se poser, germer sur le support. » Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit,* op.cit. p. 68-69

la pensée dialectique du dedans et dehors. Cette dimension de la profondeur ne se donne qu'en « pensant en peinture ».

Présentations de l'instant du monde

Dans la tentative de Merleau-Ponty, il s'agit donc d'une « recherche de l'espace perdu ». La résonance proustienne, bien évidemment, n'est pas fortuite. Le philosophe lui-même, dans ses *Notes de Cours (1959-61)* parle du Temps, qui est toujours perdu. Néanmoins, le Temps existe, comme « pyramide de la simultanéité »[95]. D'ailleurs, par rapport à l'Espace, Merleau-Ponty ajoute qu' « on parle moins de l'espace de Proust, pourtant quelque chose d'analogue »[96].

Qu'est-ce que ça veut dire ? Peut-être, que la recherche du temps et la recherche de l'espace vont toujours ensemble.

---

[95] « Le Temps : il nous semble toujours que les vraies aubépines sont celles du passé – ou parce qu'en effet la foi qui crée, n'existe qu'au début – soit que la réalité ne se forme que dans le souvenir : i.e. à distance, par évocation et notamment par la recréation du langage.
Le passé est perdu, mais étrange résurrection par le moyen de la parole.
Absence qui rejoint (qui peut-être même crée seule) la présence-
Le sensible n'est plus alors qu'appel à la parole (dernières années de Proust) – Que ce soit par le corps et la mémoire ou par la parole, le Temps en tout cas devient autre chose que succession : pyramide de « simultanéité ». Maurice MERLEAU-PONTY, *Notes de Cours 1959-1961*, Gallimard, Paris, 1996, p. 198

[96] *Idem.*

Par conséquent, la recherche de Merleau-Ponty, que nous avons caractérisée comme recherche de l'espace primordial, est par excellence une recherche « spatio-temporelle ».

L'unité du Temps et de l'Espace se formule encore dans *L'œil et l'esprit,* où le philosophe parle de l'« unique Espace qui sépare et qui réunit, qui soutient toute cohésion (et même celle du passé et de l'avenir) »[97]. Soulignons le fait, le plus important, que cet unique Espace est nommé ici comme « Présence ».

C'est une évidence, que le théâtre est par définition l'art de *hic et nunc*, c'est-à-dire du maintenant, du présent. Plus que les autres, il est un art de la « présence ». Si l'ambition de Cézanne était de « peindre l'instant du monde », comme Merleau-Ponty le disait dans *Le doute de Cézanne*, cette ambition re-apparaît dans toutes les scènes, dans tous les tableaux théâtraux. L'ambition la plus forte du théâtre est de donner à voir (et en même temps de faire percevoir, sentir) cet « instant du monde ».

Le théâtre a le pouvoir de le faire par l'intermédiaire du corps. Par le corps qui est caractérisé dans les œuvres du phénoménologue par sa structure de l'inhérence. Il est un « système d'échange » (un lieu du « chiasme » entre sentant et senti, voyant et visible). *L'œil et l'esprit* le décrit comme « entrelacs de la vision et du mouvement », il s'agit d'un corps « visible et mobile ».

---

[97] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, op.cit., p. 85

Merleau-Ponty remarque aussi, qu'elle (la Présence) ne serait pas si le passé et l'avenir n'étaient parties au même Espace.

De plus, le corps est expressif, en ce sens qu'il est un « nœud de significations vivantes ». Néanmoins, dans cette expression corporelle nous ne pouvons pas distinguer l'expression de l'exprimé. Le corps ressemble, nous l'avons déjà dit, à une œuvre d'art. À proprement parler, il est une œuvre d'art mobile et vivante. Mais surtout, il faut le souligner, dans sa place spatiale et temporelle, le corps est le « croisement de l'espace et du temps ».

Selon la *Phénoménologie de la perception*, le corps « habite l'espace et le temps »[98]. Par cette raison, pour lui l'espace et le temps ont des horizons indéterminés. II aperçoit la synthèse du temps et celle de l'espace comme quelque chose qui est « toujours à recommencer »[99]. Et le corps sait bien que c'est à lui à recommencer.

Par son corps, l'acteur rend visible - dans chaque instant – l'espace. Sur le plateau, il ne s'agit pas de parler de l'espace et de la lumière. Il faut que l'acteur fasse parler l'espace et la lumière.

C'est ça qui donne un travail à recommencer à chaque instant. Voilà pourquoi, comme Merleau-Ponty disait sur Cézanne, il n'a jamais fini de travailler. Car « nous ne quitterons jamais notre vie »[100].

---

[98] « Il ne faut donc pas dire que notre corps *est* dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il *habite* l'espace et le temps. » Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op. cit. p.162

[99] *Ibid*., p.165

[100] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996, p. 33

Le paradigme de Cézanne

Envisageons encore « Le doute de Cézanne ». Cet article est le contrepoint de *L'œil et l'esprit*. Au lieu de la fascination, nous voyons ici l'angoisse (presque mortelle) du peintre. Sa passion ressemble, aux yeux des autres, à la folie. Il est comme un héros tragique, qui combat contre le monde, mais surtout contre lui-même. Sa figure est solitaire, taciturne, sombre.

Citons la description du conflit principal:

« Les difficultés de Cézanne sont celles de la première parole. Il s'est cru impuissant parce qu'il n'était pas omnipotent, parce qu'il n'était pas Dieu et qu'il voulait pourtant peindre le monde, le convertir entièrement en spectacle, faire voir comment il nous touche. »[101]

C'est ainsi que le héros voit le monde d'une façon différente des autres. Il veut peindre le monde « primordial », c'est-à-dire la nature à son origine.

La phrase célèbre de Cézanne nous montre la préoccupation du peintre : « Le paysage se pense à moi, et je suis sa conscience »[102].

Néanmoins, c'est une conscience *malheureuse*. Car Cézanne découvre une nature étrange, inconnue devant lui. Ainsi sa pensée (et sa peinture, car comme nous avons vu, Cézanne « pense en peinture ») devient une pensée « sauvage ».

---

[101] *Ibid.*, p. 25

[102] Emile BERNARD, *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris, 1978, p.110

Autrement dit, la peinture de Cézanne révèle le fond de la nature inhumaine, sur lequel l'homme s'installe. Bien évidemment, ce monde « inhumain » est sans familiarité.

Pour cette raison, l'expérience de Cézanne est restée une expérience unique, détestée et rejetée par son époque. Par contre, la postérité a certifié cette expérience. Elle l'a reconnue comme sa propre expérience. Comme Merleau-Ponty le déclare :

« Un peintre comme Cézanne, un artiste, un philosophe doivent non seulement créer et exprimer une idée, mais encore *réveiller les expériences* qui l'enracineront dans les autres consciences »[103]

Dans une autre perspective (rétrospective), nous pouvons dire que l'expérience de Cézanne est devenue un paradigme pour les artistes. Nous pensons à ceux pour qui l'œuvre d'art signifie une « acquisition pour toujours »[104].

Une leçon de la Sainte-Victoire

À cet égard, il faut répéter encore une fois, que cette expérience ne se limite pas, elle concerne les artistes dans tous les domaines des arts, et aussi les hommes qui doutent et pensent. Les élèves tardifs de Cézanne sont nombreux.

---

[103] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non sens*, op.cit. p. 25

[104] *Idem.*

Comme exemple, nous évoquerons l'écrivain autrichien, Peter Handke, qui a intitulé son roman (en hommage à Cézanne) *La leçon de la Sainte-Victoire*. Lisons ensemble sa préface, énigmatique à la première lecture:

« d'abord l'histoire de la neige et du soleil ; puis l'histoire des noms ; puis l'histoire d'un enfant ; enfin le poème dramatique : le tout doit s'appeler 'lent retour'. »[105]

Ce n'est peut-être pas par hasard, que ce voyage dans le temps et l'espace imaginaire, ce projet dont le but est une œuvre d'art littéraire (un poème dramatique), nous rappelle à la *Recherche* proustienne.

Néanmoins le maître de Handke n'est pas Proust. Son Maître - omniprésent dans ce livre - est bien évidemment Cézanne.

Citons le point culminant, le « comble » de tous les voyages de l'écrivain : c'est sa visite à la Montagne Sainte-Victoire. Son expérience vécue pendant cette visite sera une expérience qui « illumine » toutes ses pages. Ce sera celle qui donne la « profondeur » de son l'œuvre d'art. Citons son témoignage :

« C'est de ce trajet-là que je tire le droit d'écrire une « leçon de la Sainte-Victoire ». De jour en jour j'étais devenu plus invisible au sein du domaine du grand peintre – pour moi-même comme pour les autres – et ces autres m'aidèrent en ne tenant, aimablement, aucun compte de moi. Avec le temps c'était comme si, d'une fois sur l'autre, je pouvais décider d'être « invisible ».

[105] Peter HANDKE, *La leçon de la Sainte-Victoire*, trad. G-A Goldschmidt, Gallimard, Paris, 1985.

Je n'avais pas l'impression d'avoir disparu dans le paysage, de m'être fondu en lui, mais d'être bien à l'abri dans ses objets »[106]

Ces objets sont, bien entendu, les objets de Cézanne.

Voici une autre interprétation de l'expérience de Cézanne qui est tout à fait différente de celle de Merleau-Ponty. Néanmoins, cette interprétation n'est pas moins valable. Toutes les deux nous montrent, que le sens de l'œuvre d'art est inséparable de son « percepteur », c'est-à-dire de son spectateur, lecteur, auditeur… Ce qui est commun dans ces expériences de l'œuvre d'art, c'est que – grâce à elles – nous (spectateurs, lecteurs, auditeurs) pouvons percevoir le monde autrement[107].

Comme Merleau-Ponty le dit dans ses *Notes de Cours*, avec référence à Proust (citant le *Temps retrouvé*) : « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre dans cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. »[108]

---

[106] *Ibid.*, p. 59

[107] Citons encore une expérience, qui est celle de l' « ouverture du monde », comme Henri Maldiney nous la décrit : « La Montagne Sainte-Victoire surgit. Il n'y a pas de où préalable à son apparaître, où l'on puisse dire qu'elle ait lieu. Elle apparaît en elle même, dans l'ouvert ». Henri MALDINEY, *L'Art, l'éclair de l'être*, Edition Comp'Act, Seyssel, 1993. p. 31

[108] Maurice MERLEAU-PONTY, *Notes de cours*, 1959-1961. op.cit. p. 197

Espaces perdus sur la scène

Il y a encore une raison pour laquelle *La Leçon de la Sainte-Victoire* attire notre attention. Quand Claude Régy a mis en scène une pièce de Handke, intitulée *Par les villages*[109], il a déclaré qu'en fait ce poème dramatique faisait partie d'une sorte de tétralogie de l'auteur, dont les autres œuvres sont : *Lent retour, Histoire d'enfant et La Leçon de la Sainte-Victoire.* Entre parenthèses, nous notons que ça nous donne une explication pour la préface étrange du roman, que nous venons de citer. Car d'abord, comme Régy le remarque, Handke avait pensé à un seul livre, dont le titre aurait été *Lent retour*. En tout cas, les parties de cette « tétralogie » restaient en relation. Par exemple, la structure fragmentaire de *Par les villages* trouve son modèle dans *La Leçon de la Sainte-Victoire.*

Concernant son spectacle, le metteur en scène dit que « ce poème, un long souffle de plus de quatre heures, procède par visions, par transfigurations »[110]. Il nous confesse aussi sa « vision » selon laquelle dans cette pièce les espaces jouent des rôles principaux, non seulement comme espaces réels, mais aussi comme espaces imaginaires. Comme le montre la réplique d'un personnage (que Régy cite aussi) : « C'était l'heure de l'imagination, et les vaisseaux spatiaux faisaient leur entrée dans la vallée »[111].

---

[109] Théâtre national de Chaillot, 1984

[110] Claude REGY, *Espaces perdus*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 1998, p. 73

[111] *Idem*.

Pour notre propos, il est important de souligner le rôle des gestes dans la mise en scène. Régy nous le confirme : « dans cette masse du texte, il y a très peu de gestes écrits, mais si on les exécute à la lettre, dans leur économie, ils peuvent être 'rituels', chargés de sens comme les gestes l'étaient dans les cérémonies primitives ou totémiques »[112]. Nous voyons ici manifestement l'intérêt de Régy. Le metteur en scène est en train de chercher l'origine du théâtre, son sens et son lieu primordial. C'est la raison pour laquelle il s'est attaché sur une mise en scène « ouverte ». Mais tournons notre attention vers les gestes, car Régy nous en donne un exemple très fort et éclairant.

Il parle du geste de « montrer », qui indique qu'un personnage sur la scène doit désigner du doigt, soit l'horizon, soit les objets, soit quelqu'un. Mais dans son spectacle, ce personnage a désigné une ligne autour de lui : pour « montrer » la solitude de l'homme dans l'espace.

En vérité, ce geste s'inscrit dans les recherches personnelles de Régy, concernant l'espace théâtral. Dans sa pratique de théâtre, il est un chercheur persévérant des « espaces perdus ». Comme en témoigne son livre cité (qui est une « mémoire » de ses mises en scènes), au titre significatif: *Espaces perdus*. Citons une phrase, qui - comme une confession - avoue son obsession, sa passion pour ces espaces de jadis.

[112] *Ibid.*, p.75

« Je vois des mouvements dans des espaces perdus. Je sens comment la vastitude, si simple est un lieu pour les larmes. Je sens que ce que je cherche avec conviction je ne peux pas savoir ce que c'est. » [113]

Néanmoins, sa fascination pour les lieux vides, flottants et indéterminés ne le quitte point. Elle devient une inspiration, une source et une force de travail. Pour travailler sans cesse, toujours recommençant, il a besoin « des espaces vagues. Lieux qui inspirent. Esprit et murs ensemble. Lieux dilatés. »[114]

[113] *Ibid*., p. 134

[114] *Idem*.

SECTION II - Paysages imaginés

Dynamique du paysage

Quand nous traitons la phénoménologie de l'imaginaire (ou de l'imagination), nous ne pouvons pas éviter de parler de Gaston Bachelard. Même si ses ouvrages concernent de l'imaginaire poétique, c'est-à-dire qu'il s'occupe des images poétiques. Cependant, ce qu'il dit sur les images éphémères est tout à fait juste et vrai pour les images théâtrales. Il déclare que « la phénoménologie de l'imagination doit assumer la tâche de saisir l'être éphémère. Précisément, la phénoménologie s'instruit par la brièveté des images »[115].

Dans le cadre de notre étude, nous présenterons un livre moins connu de cet auteur: *Paysages. Notes d'un philosophe pour un graveur : Albert Flocon.*

Ce qui attire notre attention, c'est surtout l'Introduction de cet essai, intitulée : « A la dynamique du paysage ». Tout d'abord, il faut noter que c'est à cause du « mouvement » que le philosophe s'intéresse à l'œuvre de l'artiste. Car selon lui, le graveur non seulement peut trouver, mais il doit trouver l'expression du mouvement. Vu que :

[115] Gaston BACHELARD, *Notes d'un philosophe pour un graveur. Albert Flocon*. Editions de l'Air, Lausanne, 1982.

« Le moindre trait d'une gravure est déjà une trajectoire, déjà un mouvement, et si la gravure est bonne, le trait est un premier mouvement, un mouvement sans hésitation ni retouche. » [116]

Est-ce à dire que la gravure est faite de mouvements primitifs, primordiaux ? En envisageant des gravures, nous pouvons méditer sur la dynamique de l'origine des choses et du monde. Privée de couleurs, la gravure n'est capable de s'exprimer que par la force des traits. Autrement dit, ces sont des traits qui font vivre et vibrer l'espace pictural. Ils entraînent des masses, ils propulsent des gestes. Or, ces gestes ne sont pas spécifiquement des gestes humains, tout au contraire, ils sont très souvent les gestes de la nature (comme dans les paysages de Flacon). Pourtant ces gestes ne sont pas moins expressifs. En les regardant, nous percevons qu'ils ont plus de caractère et de force. Comme Bachelard l'explique :

« Le paysage du graveur est un caractère, une fougue de la volonté, une action impatiente d'agir sur le monde. Le graveur met un monde en marche, il suscite les formes qui gonflent les formes, il provoque les forces endormies dans un univers plat. Provoquer, c'est sa façon de créer. »[117]

Cette citation est très importante pour notre recherche actuelle. Car elle nous montre un combat, une lutte dans la nature, sans la présence humaine. Autrement dit, elle nous montre un drame sans acteurs, un drame dont les « facteurs » sont des forces élémentaires. Bachelard lui-même affirme l'existence de cet « état de guerre ».

---

[116] *Ibid.*, p. 9

[117] *Ibid.*, p. 10

« Pour dire cette lutte première, cette lutte essentielle, ce combat antropocosmique, nous avons récemment proposé un mot : le *cosmodrame*. »[118]

Ce *cosmodrame* se déroule sur la scène du monde, sans acteurs et sans spectateurs. C'est un drame qui se passe dans ses « décors ». Mais ces décors ne sont pas illustratifs. À vrai dire, il ne sont pas des décors mais des paysages. Paysages qui changent, qui se transforment dans un mouvement incessant.

Néanmoins, selon Bachelard, la « présence humaine » se manifeste encore dans ces paysages désertés. D'une part, elle est présente par la marque du graveur. En faisant son tableau, le graveur accomplit « un acte ». Cet acte s'achève dans un instant, il est « instantané » par excellence.

D'autre part, la « présence humaine » est là, grâce aux regards « invisibles » des spectateurs tardifs. Ils ne font pas partie des actes initiatives, néanmoins les gravures ne les excluent pas. Au contraire, elles inspirent les regards. Enfin, par son acte accompli, le graveur invite les autres hommes à partager son expérience de la création. Comme Bachelard le formule :

« Le graveur nous incite à agir, à agir vite. Il nous révèle la puissance de l'imagination dynamique, de l'imagination des forces. Un paysage gravé est une leçon de puissance qui nous introduit dans le règne du mouvement et des forces. »[119]

---

[118] *Idem*.

[119] *Ibid.*, p.18

Paysages théâtraux (Appia, Craig)

Bien évidemment, le théâtre moderne s'est largement questionné au sujet de l'espace. Les problèmes essentiels sont posés dès le début du théâtre moderne (qui est marqué par la naissance de la mise en scène), c'est-à-dire dès le début du XXème siècle. Autrement dit, dès l'époque « proustienne ».

La question du rapport entre l'espace et le paysage a occupé les premiers metteurs en scènes, notamment Adolphe Appia et Edward Gordon Craig. Dans le cadre de notre travail, nous ne tenterons pas de traiter leurs travaux théâtraux complexes et larges, nous essayerons seulement d'en décrire un aspect spécifique. Dans notre étude, il s'agit des paysages.

Les *Espaces rythmiques* d'Adolphe Appia (exécutés entre 1909-10) constituent l'ensemble le plus cohérent de son œuvre dessinée. Ils sont le résultat d'une collaboration intense entre Emile Jacques-Dalcroze (fondateur de la gymnastique rythmique) et Appia (plutôt théoricien que metteur en scène à cette époque). Déjà en 1906 Appia a assisté pour la première fois à une démonstration de rythmique, avec enthousiasme. Néanmoins (trois ans plus tard, au printemps de 1909) un autre spectacle dalcrozien - qui fut le motif principal de cette série de dessins – lui a procuré une expérience décevante. Comme Appia l'a avoué dans ses mémoires (*Expériences de théâtre et recherches personnelles*, 1924) : « Je suis sorti attristé, et cela me décida : je saisis du papier, des crayons, et composai fébrilement chaque jour deux ou trois

espaces, destinés aux évolutions rythmiques. Quand j'en eus une vingtaine, je les envoyai à Dalcroze. »

Nous savons que Dalcroze a reçu ces dessins avec gratitude. Comme ses lettres nous les révèlent, il a été fortement impressionné par la beauté de ces conceptions, et aussi par leur simplicité et puissance. Il a répondu à Appia : « je n'ai jamais vu ni connu des espaces plus évocateurs des rythmes et plus rythmiques » et aussi « c'est la plus belle musique que j'aie jamais entendue ». Pourtant, il n'a jamais réalisé ces conceptions d'espace. Bien évidemment, ce n'était pas par hasard.

Car ces espaces d'Appia sont des espaces imaginaires. Ils ne sont pas esquisses du décor, ils sont œuvres d'art individuelles. À proprement parler, ils sont suggestions, visions. En regardant ces dessins, nous voyons les paysages imaginés, rêvés qui nous montrent d'*autres scènes*.

Le surgissement de la scène

Il nous semble important de noter, que ces espaces n'étaient pas sans précédents. Entre les premiers dessins d'Appia (qui étaient des décors pour les drames de Wagner) nous pouvons trouver plusieurs paysages, consacrés surtout à la mise en scène du *Ring*.

Tout d'abord, c'est le *Walhall-Lanschaft* [120] (le Paysage du Walhall) qui retient notre intérêt. Ce « décor » imaginaire (pour la deuxième scène du *Rheingold*) n'est qu'une montagne dans la brume. C'est une image vague, le paysage disparaît presque dans le brouillard. Cependant il y a de la lumière, comme une source mystérieuse. Comme Appia lui-même le décrit : « Ce décor est, essentiellement, un décor de plein air et la lumière y joue un rôle prépondérant »[121].

Cette image de la montagne nous renvoie à l'image de la Montagne Sainte-Victoire. Le phénoménologue-psychologue Henri Maldiney (un excellent élève de Heidegger), qui l'a étudiée dans plusieurs essais, parle très souvent du « surgissement » de cette forme de la nature.

Il a même écrit une étude sur la « Montagne », dans laquelle il analyse l'ouverture de son espace. Nous le citons : « Je ne suis pas *ici* à un point de stationnement à partir duquel l'espace ouvert se déploie. Mais *ici* est partout ; il est l'espace comme lieu unique. »[122]

D'un autre point de vue, concernant le dessin d'Appia, nous pouvons parler aussi de la naissance (dans la pénombre, et surtout dans le vide) du lieu. Cette montagne ne « représente » pas une région montagneuse, elle est seule dans l'espace. Elle se

[120] Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, I-IV, éd. élaborée et commentée par Marie L. Bable-Hahn, L'Age d'homme, Lausanne, 1991. I, 121

[121] Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, I-IV, op. cit., III, 408

[122] Henri MALDINEy, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, p. 44

« présente » à nous dans son état de « surgissement », ou en d'autres termes dans son « avènement »[123]. Elle devient un lieu essentiel, qui se met à exister et qui précède tous les existants (c'est-à-dire les dieux et les hommes vivants). C'est grâce à elle, à son *espacement*, que les existants peuvent exister *dedans*. Car ils ne peuvent pas exister *hors* de cet espace ouvert. Cette interprétation phénoménologique reste fidèle à l'intention d'Appia. Car il remarque que les personnages de Wagner ne font qu'un avec l'espace. Ils font partie du « décor » unique, notamment de la montagne. C'est elle qui donne toute l'atmosphère et toutes les émotions.

Le « Zeit-Raum »

Une autre œuvre d'Appia, antécédente des *Espaces rythmiques*, est intitulée *La forêt sacrée*[124] (dessinée entre 1896-1904). C'est un « décor » imaginaire pour le premier acte de *Parsifal*[125]. Rappelons-nous qu'à l'acte I, la forêt se transforme en intérieur de temple, le Graal. Dans le scénario de Wagner (écrit par lui-même) nous lisons à cet instant : « Le temps est devenu ici espace »[126].

---

[123] Voir: Henri MALDINEY, *L'avènement de l'œuvre*, Théétète, Les Casers, 1997.

[124] Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, I-IV, op. cit., II, 275

[125] Il faut souligner l'importance de *Parsifal* pour la *Recherche*. C'est *Parsifal* que le héros entend en attendant dans la bibliothèque du prince de Guermantes. En plus, cette chef d'oeuvre est aussi un modèle pour l'écrivain.

[126] PARSIFAL: Ich schreite kaum –

Le dessin d'Appia nous montre précisément le moment qui précède ce « mystère ». Néanmoins, nous pouvons déjà prévoir la transformation à venir. Les signes de la métamorphose sont devant nous, il faut seulement que nous les lisions. Si nous le faisons correctement, nous percevons le passage de la nature à l'architecture. Le changement de décor à vue se dévoile peu à peu : les troncs d'arbres forment déjà les bases des colonnes. C'est un espace profondément silencieux, avec une atmosphère de sérieux et de sacré que Heidegger, sans doute, nommerait « Sérénité »[127]. Ajoutons encore, que la lumière prend ici, comme très souvent dans les dessins d'Appia, un caractère surnaturel.

Nous possédons encore une description de ce paysage écrite par Appia lui-même, comme commentaire aux illustrations de *l'Oeuvre d'art vivante* (car, en 1921, l'auteur a utilisé son dessin « débutant » pour illustrer son chef d'œuvre). Cette description appelle la citation suivante : « Alors, quand cette forêt-temple se déroulera, lentement, solennellement sous nous yeux, pour nous conduire comme en un rêve vers le Temple divin, dans l'invraisemblable (…) nous passerons, ainsi, d'un Temple dans un autre Temple. »[128]

---

doch wähn' ich mich schon weit.

GURNEMANZ: Du siehst, mein Sohn,

Zum Raum wird hier die Zeit.

[127] Voir: Martin HEIDEGGER, *Gelassenheit* (1959)

[128] Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, I-IV, op. cit., III, 407

Espaces rythmiques

Enfin, nous nous retrouvons devant les *Espaces rythmiques*. Notre question se pose ici : pouvons-nous les regarder en face, c'est-à-dire d'un point de vue objectif ou objectivant ? Ces espaces vides nous touchent profondément, nous sentons leurs rythmes. Ils résonnent en nous. Nous devenons leurs échos, leurs « plaques rythmiques ».

Nous sommes convaincus que ces espaces sont destinés à accueillir le corps humain. Mais comment y entrer ? Avons-nous le droit de perturber cette harmonie et cette sérénité[129] ? Bien que ces espaces attendent le corps, celui-ci demeure toujours absent des dessins. Seule notre imagination nous permet de le voir (ou de « nous » voir) traversant ces paysages.

Pourtant, il faut encore préciser : de quel type de paysage parlerons-nous? Nous en donnerons une brève (et non complète) énumération[130]. Voici les « noms » : *Le jeu des collines, Dépendance, A la lisière, Terrasse avec trois piliers, Escalier,*

---

[129] Nous citons à cet égard Heidegger, précisément la fin de *L'art et l'espace*, avec la phrase de Goethe.

« Goethe dit : Il n'est pas toujours nécessaire que le vrai s'incorpore ; suffit déjà qu'il plane alentour comme esprit et provoque l'unisson ; que comme le chant des cloches, sa houle s'étende par les airs, sourire de la sérénité. »

Martin HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum/ L'art et l'espace,* trad. Jean Beaufret et François Fédier, Erker Verlag, Zurich, 1969. p. 25

[130] Voir les images in: Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, I-IV, op. cit., III, 79-91; et aussi in: *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale (dessins et esquisses de décors*), Editions Payot, Lausanne, 1992.

L'ombre du cyprès, Clair de lune, Cheminement, La cascade, Les grands rideaux du ciel, La clairière matinale, Ombre oblique, La ronde du soir, Les dernières colonnes de la forêt, La ruelle, Ciel fermé, Ouverture, Les cataractes de l'aube, et aussi *Avant qu'une main invisible ouvre la porte.*

Nous ne nous trompons pas, peut-être, en disant que ces noms magiques nous donnent une très forte impression. Ces « noms »[131] éveillent notre imagination, et même sans avoir connu les dessins d'Appia, ils nous transportent dans un autre monde (celui de l'imagination). Or, ils nous donnent comme une rêverie[132].

Ces noms (qui individualisent les paysages) laissent entrevoir aussi, qu'il s'agit de paysages différents, selon des « modes » différents. Nous pensons ici aux modes musicaux[133], développés dans l'Antiquité.

Ce n'est pas par hasard, car ces images nous montrent une « nostalgie » du Passé, de paysages perdus à jamais.

Plusieurs dessins évoquent des images antiques, c'est-à-dire des théâtres (amphithéâtres) et temples, mais ils nous les montrent « en ruine ». Et surtout, ils ne les reconstruisent pas.

---

[131] Rappelons-nous la signifiance que Proust a donnée aux « noms ». (Surtout dans la troisième partie de *RTP*, intitulée: *Noms de pays: le nom*). Les noms réveillaient en lui un désir de voir des images irréelles. Par exemple : le nom « Balbec » fut associé aux images d'une tempête et d'une église gothique.

« Dans le nom de Balbec, comme dans le verre grossissant de ce ces porte-plume qu'on achète aux bains de mer, j'apercevais des vagues soulevées autour d'une église du style persan » (RTP, I, 390)

[132] Ils sont les "paysages dont, parfois, la nuit, dans ses rêves, l'individualité l'étreint avec une puissance presque fantastique". (RTP, I, 185)

[133] Il faudrait relire ici la lettre célèbre de Poussin sur les « modes ».

À cet égard, il faut voir une « tendance vers l'abstraction » dans ces dessins. Cette tendance caractérise l'achèvement artistique d'Appia, vu que ses images tardives sont de plus en plus abstraites. Mais sans regarder plus loin, cette tentative de simplification, ce retour vers l'essentiel est évident dans le cas de ces *Espaces,* presque « vides ». En ne montrant que les traces et les ombres, ils mettent en scène l' « absence ». Dans ces espaces désertés, une seule ombre d'arbre peut réveiller l'image d'un paysage[134].

Cependant il est inévitable de dire que ces « lieux de mémoire » ne sont pas mélancoliques. Ils n'éveillent pas le deuil de la perte ou l'effroi du vide. Ils sont plutôt, comme nous l'avons dit, des images de la « sérénité ». Ils expriment la liberté du vide[135]. En nous donnant un horizon infini (où le ciel et la terre s'entremêlent) ils nous « ouvrent le lointain ».

---

[134] Comme Appia l'a écrit sur *L'ombre du cyprès* : « Pour cet espace, l'auteur s'était d'abord proposé une avenue de cyprès. Il a supprimé peu à peu, les arbres, n'en conservant que les ombres. Puis, enfin, cette ombre seule est restée ; car elle est suffisante pour évoquer tout un paysage. » Adolphe APPIA, *Œuvres complètes,* I-IV, op. cit., III, 411

[135] À cet égard, nous mentionnons une ressemblance étroite entre les paysages d'Appia et ceux de Claude Lorrain. En analysant les paysages occidentaux (et particulièrement le thème du vide dans la peinture), Henri Maldiney remarque que « la pensée occidentale a horreur du vide. L'Ouvert n'est lui que vertige ». À l'exception de quelques peintres exceptionnels, comme Claude Lorrain. Selon Maldiney, c'est Claude qui a découvert la « liberté du vide ».

Citons son interprétation sur ce peintre (l'antipode de Poussin à son époque) : « L'espace et le regard se déploient l'un et l'autre comme l'ubiquité du vide et l'ouverture de l'accueil » ; « La rencontre du ciel et de la terre ne se limite pas à l'horizon, lui-même mouvant. Elle a lieu partout. » ; « Terre et Ciel sont des ouverts s'ouvrant l'un à l'autre dans l'ouverture unique du lointain. » in : Henri MALDINEY, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, p. 136

Si nous essayions d'expliquer cette expérience - bien que ce soit un effort vain, avec des explications insuffisantes – nous pourrions dire qu'en regardant ces images, la réceptivité précède la connaissance. Nous sentons les « rythmes » des images. Pour nous ils sont des *espaces émotifs.* Ces espaces « vides » nous laissent sentir le Vide, comme un accueil (sans angoisse). Cette expérience, avec les phrases de Maldiney, nous laisse saisir que « l'homme est capable du vide, non qu'il en soit auteur mais parce que le Vide est *là,* il est passible de ce *là. »* Autrement dit, ces espaces émotifs nous laissent sentir notre « transpassibilité ».

En somme, les *Espaces rythmiques* d'Appia, même (ou puisque) dans leurs états irréalisé, nous introduisent dans un « théâtre de l'atmosphère »[136].

Paysages architectoniques

Or, il y a un autre aspect de ces dessins, que nous n'avons pas encore envisagé. Car ces paysages ne sont pas de « purs » paysages de la nature. Ils portent, comme nous venons de le voir, les traces de l'homme, c'est-à-dire qu'ils donnent lieu aux constructions de l'architecture humaine (aux colonnes et escaliers).

[136] Sur la notion d'atmosphère, citons Proust : « Les changements de l'atmosphère en provoquent d'autres dans l'homme intérieur, réveillent des moi oubliés, contrarient l'assoupissement de l'habitude, redonnent de la force à tels souvenirs, à telles souffrances » (RTP, III, 398)

Cependant ces «éléments» de l'architecture sont comme les éléments de la nature. Il n'y a rien d'artificiel dans leur présence. Ils font partie du paysage, ou plus précisément ils sont eux-mêmes des paysages (c'est encore plus évident, si nous lisons les « noms » des espaces : *Terrasse avec trois piliers, Escalier en face, Porte au fond ...).* En bref, ces espaces architecturaux ne sont pas moins paysages que les paysages « naturels ».

Comme contrepoint (et comme une étrange ressemblance), il nous semble intéressant de mentionner une série de quatre dessins d'Edward Gordon Craig (avec ses commentaires) intitulée : *The Steps*[137] (Les Escaliers). Ces dessins, qui constituent un bref « drame mental » (à la manière de Maeterlinck, comme Craig le remarque) datent de 1905. C'est-à-dire qu'ils précèdent les escaliers célèbres[138] d'Appia. Pourtant, dans les dessins de Craig, nous retrouvons les figures humaines. Elles sont nombreuses dans le premier dessin, et enfin, dans le quatrième, il ne reste qu'un seul homme. Un énorme escalier occupe l'espace, ou plutôt c'est lui qui constitue l'espace (dans son *espacement*).

---

[137] Edward Gordon CRAIG, *Towards a New Theatre. Forty designs for stage scenes with critical notes by the inventor.* J. M. Dent & Sons Limited, London, 1913, pp. 40-47

[138] Dans *Orphée et Eurydice* (une mise en scène d'Appia, en 1912) le décor était un escalier. Citant l'explication du metteur en scène : « Dans un espace semblable la démarche est naturellement calme et sans secousse aucune ; et la lumière douce, uniforme et légèrement mobile transforme la réalité matérielle de la construction en flots mouvants et berceurs. Les personnages participent, par l'éclairage, à cette atmosphère irréelle » Remarquons encore, que l'archétype de cet escalier se trouve dans les *Espaces rythmiques.*

Dans son commentaire, Craig déclare que ces espaces (il s'agit en effet d'un seul espace en cours de changement et de métamorphose) sont des « *moods* » (ambiances). Suivant les scènes des dessins, nous passerons de la joie à la tristesse profonde (que nous pourrions nommer « mélancolie »). En bref, le paysage architectural de Craig porte la même ambition que les espaces d'Appia. Avec le changement d'atmosphère, l'auteur veut nous transporter dans un autre mode de perception, dans une autre « humeur » (ou état d'âme). En somme, il veut que nous sentions les métamorphoses de l'espace.

Le passage d'un Temple à un autre Temple

Cathédrales du passé et de l'avenir

Les *Espaces rythmiques* évoquent (avec les escaliers, les colonnes) les images des temples antiques. Dans *l'Oeuvre d'art vivante,* par rapport au *Parthenon* [139], l'auteur se demande : « ce temple est vide ? »[140]

[139] Comment ne pas penser ici à l'image du temple grec, que Heidegger nous décrit dans *L'origine de l'œuvre d'art* ? Nous le citons :
« un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien. Il est là, simplement, debout dans l'entaille de la vallée. Il renferme en l'entourant la statue de Dieu et c'est dans cette retraite qu'à travers le péristyle il laisse sa présence s'étendre à tout l'enclos sacré. »
Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Gallimard, Paris, 1980, p. 44

[140] Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, I-IV, op. cit., III, 368

Finalement, Appia affirme que ce lieu déserté est en même temps un espace accueillant qui attend les pieds nus, le corps vivant, la présence humaine. Sans eux, il ne reste qu'un Temple mort.

Les temples quittés, oubliés, désacralisés : ils intéressaient aussi Proust. En 1904, le jeune écrivain a consacré un essai à ce sujet, intitulé : *La mort des cathédrales.* Selon lui, leur destruction montre le déclin de l'époque. Ces lieux furent par excellence des lieux de cérémonies et de culte. Ils abritèrent des fêtes exceptionnelles pour les hommes. Non seulement à l'occasion des fêtes religieuses, mais aussi des messes quotidiennes (avec leur liturgie solennelle). Elles éveillèrent un sentiment profond de joie dans les âmes des hommes. Proust fait aussi une comparaison, remarquable pour notre propos : « on peut dire qu'une représentation de Wagner à Bayreuth (…) est peu de chose auprès de la célébration de la grand-messe dans la cathédrale de Chartres. »[141]

Dans cette perspective, il nous semble qu'Appia partage parfaitement l'opinion de Proust. Nous pouvons lire ses observations dans *l'Oeuvre d'art vivante*, une dizaine d'années plus tard, comme un « écho » du texte proustien. Il existe une ressemblance étrange entre ces pensées.

Notons encore, que l'essai de Proust finit par l'image de l'oubli. « La mort des cathédrales » signifie la négligence du passé. Surtout, elle manifeste qu'il n'existe plus de rapport entre les morts

[141] Marcel PROUST, *Ecrits mondains*, U. G. E., Paris, 1983, p. 429

et les vivants. Citons la fin du texte : « Les morts ne gouvernent plus les vivants. Et les vivants, oublieux, cessent de remplir les vœux des morts. »[142]

Dans sa pensée, Appia va encore plus loin. Il ne s'arrête pas à la perte. Il veut que la cathédrale du passé soit à nouveau « vivante ». Autrement dit, qu'elle devienne *une œuvre d'art vivante*. Il l'affirme ainsi : « Oui : c'est la cathédrale de l'avenir que nous appelons de tous nos vœux ! »[143]

Car cet espace est le lieu de la réunion des corps vivants par lesquels il devient « espace vivant ». Néanmoins, il faut souligner, que cette nouvelle cathédrale n'est pas autre chose qu'une scène vide[144], qui « nous » attend. Selon la conclusion de l'œuvre : « Il n'y a pas de salle, pas de scène sans nous, hors nous. Il n'y a pas de spectateur, pas de pièce sans nous, sans nous seuls. Nous *sommes* la pièce et la scène ; nous, notre corps vivant ; parce que c'est ce corps qui les crée. Et l'art dramatique, c'est une création volontaire de ce corps. Notre corps est l'auteur dramatique. » [145]

---

[142] *Ibid.*, p. 433

[143] Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, I-IV, III, 400

[144] « Tôt ou tard nous arriverons à ce que l'on appellera la *salle*, cathédrale de l'avenir, qui, dans un espace libre, vaste, transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira,- *avec ou sans spectateurs.»* Citée par Denis Bablet dans *L'Art et l'espace théâtral* (*Adolphe Appia 1862-1928, acteur-espace-lumière*, Catalogue de l'Exposition, Zurich, 1979)

[145] Adolphe APPIA, *Œuvres complètes*, I-IV, op.cit., III, 387

Nous voyons s'exprimer la pensée radicale d'Appia. Rappelons-nous la démarche, le développement de cette pensée : à partir des *espaces rythmiques* (qui attendent la présence du corps) nous arrivons aux *espaces dramatiques* (qui sont des corps).

En somme, la cathédrale de l'avenir n'est rien d'autre qu'une « cathédrale des corps ».

Un théâtre de Crypte

Nous allons encore présenter, comme un contrepoint, une autre forme de cette pensée chez Craig. Il s'agit d'un théâtre imaginé, jamais réalisé, qui est : *La Passion selon Saint Matthieu.*

Mettre en scène l'oeuvre de Bach, c'est un rêve que Craig poursuit tout au long de sa vie. Il confesse dans son journal, que déjà à la première écoute de ce chef-d'œuvre (au piano, en 1900), il commença à couvrir le mur de sa chambre d'un dessin qui prit les proportions d'une fresque. Quand (seulement en 1907) il a eu l'occasion d'écouter l'intégralité de l'œuvre interprétée par les solistes, chœurs, orchestre, il a commencé à élaborer un projet de sa représentation. Comme espace théâtral, il a pensé d'abord à l'Arena Goldoni. Enfin (en 1910) en visitant l'église romane de Tessin, il a retrouvé le véritable archétype de son théâtre. Citons son journal (*Day-Book II)* : « je n'avais encore jamais vu une pareille scène. Son approche est unique dans mon expérience. San

Miniato ne possède pas un tel point qui conduit de la terre au ciel, ni un enfer ouvert de cette façon. Voilà bien le plus beau, le plus mystique, le plus humain des théâtres que j'aie jamais vu. Il n'est pas vide. Je pourrais l'emplir de vie si on me le permettait. »

Nous savons, hélas, que cela n'a pas été permis. Néanmoins, nous possédons quelques dessins et quelques photos sur la grande maquette[146] (détruite pendant la guerre) que Craig a faite. Ils nous permettent d'imaginer ce « théâtre de l'église ».

Nous nous demandons : qu'est-ce que c'était que cette structure captivante, cette disposition essentiellement théâtrale ?

L'église de Tessin (San Nicolao) nous donne un espace « tripartial » : composé par un sol de nef, une crypte et un chœur. Le chœur surélevé est situé au-dessus de la Crypte. Puis, un escalier bilatéral, enjambant la Crypte, conduit à l'autel. En somme, nous retrouvons ici les éléments préférés de Craig : la porte centrale, l'escalier[147]. Surtout, cet espace unique apparaît dans sa monumentalité.

---

[146] In: Christopher INNES, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, 1983. pp. 197-207, sur Craig voir aussi: Denis BABLET, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris, 1962.

[147] Craig a connu les espaces rythmiques d'Appia, il a écrit sur *Les Champs Elysées* (je le cite en anglais, pour faire entendre son style):

« and the more I see it the more beautiful it seems to me. (A banal-true thing to say). It excites me far more than any other artwork which belongs to our age. There is no escape from it, and one wishes not to escape because it gives NO OFFENSE.

But how inviting it is – how gracious – how silent- how perfectly temporate – how GOOD.

Dans les croquis, Craig insiste sur une interprétation symbolique. Nous voyons la Crypte avec ses parties « terrestres » (ce sont les scènes inférieures à deux niveaux, c'est-à-dire le sol et la galerie frontale) et aussi avec sa partie « céleste » (le lieu du chœur, au-dessus de la porte de la Crypte).

Nous pouvons aussi en déduire quelques idées concernant la mise en scène. Bien évidemment, Craig n'a pas voulu faire l'illustration d'un drame historique. Par contre, ce qu'il a projeté était un théâtre non- représentatif, qui serait capable de présenter un drame « mystique ». Sa plus grande ambition a été de représenter l'irreprésentable.

Pour pouvoir le faire, il a réduit à l'essentiel tous les « éléments théâtraux ». La seule image déterminante et omniprésente restait l'espace (comme espace sacré et symbolique). Craig a tenté de créer une atmosphère (avec la musique, exécutée par un orchestre invisible) pour y plonger les acteurs et les spectateurs. Son but principal a été de les transporter vers un monde imaginaire.

Pour en finir, nous insisterons sur le fait qu'avec cette tentative Craig a aussi imaginé sa « cathédrale de l'avenir ». Cette cathédrale était : « un théâtre de l'invisible »[148].

Voir : Richard C. Beacham, « Brothers in Suffering and Joy : the Appia-Craig Correspondance », *New Theatre Quarterly*, Vol. 4, n°15 (1988), p. 271

[148] Citons Proust sur « l'invisible » : « Le monde visible n'est pas le monde vrai, nos sens ne possédant pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination, si bien que les dessins enfin approximatifs qu'on peut obtenir de la réalité sont au moins aussi différents du monde vu que celui-ci l'était du monde imaginé » (RTP, I, 461)

SECTION III - Théâtres de paysage

Dans les chapitres suivants, nous envisagerons les œuvres dramatiques de deux auteurs contemporains, pour illustrer ce que nous entendons sous le terme du « théâtre du paysage »[149]. Nous utiliserons des textes phénoménologiques pour approcher ce type de théâtre.

Le théâtre de Valère Novarina

Le théâtre de Valère Novarina nous semble être un théâtre « pur » et abstrait. À proprement parler, c'est un théâtre « antireprésentatif ». Comme l'auteur dramatique (qui était d'abord acteur) le déclare : « Le théâtre est le lieu où aucune représentation n'est jamais vue » [150]

[149] Il faut noter qu'ils existent plusieurs ouvrages qui traitent la notion du "paysage" dans le théâtre. Je pense par exemple au livre de Stéphane Braunschweig intitulé *Petites portes, grands paysages,* Actes Sud, 2007 *(*nous allons analyser une mise en scène de Braunschweig dans la deuxième partie de notre travail).
Dans une autre approche, c'est un concept fondamental pour Hans-Thies Lehmann (dans *Le théâtre postdramatique,* L'Arche, 2002). À propos de « Landscape Play » il nous donne des analyses du théâtre de Gertrude Stein.

[150] Valère NOVARINA, *Lumière des corps*, P.O.L., Paris, 2006, 267 - Ce livre est composé des "pensées". Comme référence, nous donnons les numéros de pensées.

Son théâtre est avant tout un espace vide, car selon lui le théâtre n'est autre qu'une « architecture des vides »[151]. (347)

Néanmoins, cet espace est aussi un espace *révélateur*[152], c'est-à-dire un espace à la source, un espace dans son état de « à-venir ». Il n'existe que dans son « surgissement ». Et il nous arrive par la langue. Car, selon une de ses spécificités, « espace n'étend mais s'entend »[153].

Cette pensée du surgissement, autrement dire cet « avènement » nous renvoie aux textes de Henri Maldiney.

Regardons encore, sous un autre aspect, son concept de l'espace du paysage. Selon sa thèse (dont l'origine se trouve chez Erwin Strauss[154]) « dans l'espace du paysage nous sommes perdus »[155]. C'est *ici*, que nous nous demandons : Ou suis-je ? En quel lieu ? Pourtant nous resterons sans aucune réponse. La question fuse de l'insituable. Ce que nous savons, c'est que nous sommes perdus *ici*. Cet « ici » par sa définition, est le lieu de notre perte, nous sommes perdus *dedans*, dans le monde entier. Il n'y a pas de *là* vers où se diriger. L'espace du paysage, c'est un espace étendu et vaste qui n'admet ni direction, ni éloignement.

---

[151] *Ibid.*, 347

[152] *Ibid.*, 364

[153] Valère NOVARINA, *Devant la parole*, P.O.L., Paris, 1999, p. 19

[154] Maldiney fait très souvent référence à son livre intitulé *Vom Sinn der Sinne* (Springer Verlag, Berlin/Heidelberg, 1956)

[155] Henri MALDINEY, *Ouvrir le rien, art nu*, op.cit., p. 128

L'espace du paysage est d'abord un désert omniprésent. Comme Maldiney l'affirme : *ici* (dans cette « omni-présence ») le *où* perd son sens[156]. Or, la rupture de ce paysage est le surgissement de la montagne.

Car la montagne « monte » (il se donne une direction) et c'est ainsi qu'elle « se montre » dans son apparition. Avec le surgissement de la montagne, hors (ou *au-delà*) du paysage, c'est le vrai espace qui apparaît, soudainement, devant nous.

Ce n'est pas par hasard, que le livre des essais de Novarina (dont le titre *Devant la parole*) commence avec une image de la montagne[157].

Dans ce livre, nous trouvons un essai remarquable, qui peut être lu comme une confession sur la création. Le titre de cet essai explique notre intérêt, il est intitulé : « Le débat avec l'espace ».

Ce texte très personnel commence aussi avec l'image froide de la montagne : « Les livres sont souvent commencés ici, dans la montagne : dans un endroit isolé et où il fait longtemps assez froid. Le grain doit être mis en terre : hiver, la mort précédent la germination. Au moment de commencer un livre, je retourne d'instinct dans ce lieu d'enfance. »[158]

---

[156] *Idem*. Nous remarquons, que dans une approche psychoanalytique, ce sont des schizophrènes qui ne peuvent pas sortir de l' "espace du paysage".

[157] Cette image est une photographie, prise par l'auteur: Pli couché entre la combe aux Puaires et la Golette de Oule, jeudi 2 juillet 1998,

[158] Valère NOVARINA, *Devant la parole*, op. cit ., p. 55

Un peu plus loin, Novarina avoue, qu'il a souffert (et souffre encore, au moment initial de la création) d'une sorte d'asphyxie, c'est-à-dire d'une sensation de l'étrangeté de l'espace. Plus concrètement, il sent que l'espace lui manque.

Pourtant, il admet que pour lui était essentiel (et il est essentiel encore) de perdre l'espace réel pour retrouver l'espace originel. Ce qui veut dire qu'il est inévitable de perdre tous les ordres de la nature pour retrouver le *chaos*[159] élémentaire. L'auteur s'expose, se met en abîme pour s'approcher de l'origine. Ce qu'il cherche : c'est le surgissement de la langue[160].

Dans cet effort, il provoque la *catastrophe* du langage dans l'espace. Néanmoins, à la recherche de l'espace, même s'il ne le sait pas, il n'est pas totalement perdu. Le langage, ce qu'il est en train de découvrir, il le dirige. Il « passe avec » lui, pour que – dans un instant imprévu – il aperçoive *un point perspective*[161], un grand recul, un ordre absolu. Ce sera la naissance de son « drame ».

---

[159] Citons à cet égard encore Maldiney. Dans un entretien (intitulé «Chaos, harmonie, existence ») il explique la signifiance du chaos :
« chaos est un mot d'origine grecque, *kháos*. *Kháos* signifie d'abord ‚béance'. Dans la théogonie d'Hésiode, il est au départ de toute la création. Hésiode dit: „au commencement était *kháos*", ce que Paul Mazon traduit par „au commencement était l'abîme". La notion de chaos est en effet semblable à celle d'abîme, mot venu du grec *abyssos*: sans fond, impénétrable, qui substantivé désigne le vide infini. » Henri MALDINEY, *Avènement de l'œuvre*, op. cit. p. 77-78

[160] « Ce que je cherche depuis toujours, c'est un état surgissant de la langue » *Ibid.*, p. 59

[161] Novarina remarque, vers la fin de cet essai cette phrase de Dürer (qu'il trouve très belle): « La perspective, du latin *perspectiva* qui veut dire *vue traversante*)

Cependant, il faut ajouter, que ce drame n'est pas son œuvre. Ce drame n'est qu'une « parole opérant dans l'espace ». Et surtout, comme l'auteur le remarque, cette parole n'est pas humaine. Nous pourrions l'appeler peut-être, avec la phrase merleau-pontienne, « parole du monde ». Cette parole se laisse entendre par l'acteur.

Dans cette parole, ces sont les *sons* qui ouvrent les *sens*.

Nous demandons ici : que comprend-il donc le spectateur ? La réponse est simple : il ne comprend rien. Pourtant il entend et *voit* le texte. C'est-à-dire que dans la scène vide, la parole devient visible[162].

Cette visibilité du texte est imprévue même pour son auteur. Novarina confesse :

« J'écris en aveugle, sans jamais voir la scène, sans l'imaginer. Les textes au début sont clos sur eux-mêmes, incompréhensibles, en matière inerte, en morse rythmique ; puis l'espace se lève : des figures apparaissent »[163].

Comment expliquer ce surgissement de l'espace ? En vérité, c'est un mystère, donc inexplicable. Néanmoins, l'auteur se bat pour que cet événement soit possible : c'est-à-dire qu'il « travaille la langue » infatigable. Il veut explorer l'immense capacité de bouleversement, de renversement, de retournement du langage par son écriture. En attendant l'avènement de l'espace.

---

[162] Car, citant le dramaturge : « l'émotion passe du visible-vu à l'invisible-vu seulement dans le langage » Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, op.cit., 168

[163] Valère NOVARINA, *Devant la parole*, op.cit., p. 67

À cet égard, il faut souligner qu'il s'agit d'un vrai combat, avec un résultat incertain. L'auteur s'expose au danger. Il est comme un acrobate[164], qui peut se perdre à chaque moment. Il se donne au vertige, il doute de lui, et ce doute est sa raison d'être.

Puisque pour les artistes, comme Cézanne nous l'a appris, la « conception » ne peut pas précéder l'« exécution »[165].

Nous ne nous étonnerons pas que Cézanne soit un modèle (un paradigme) pour Novarina aussi. Si nous relisons l'interprétation de Merleau-Ponty, nous y trouvons la phrase suivante :

« Les difficultés de Cézanne sont celles de la première parole ». Ou encore nous y lisons, en terme général : « l'artiste lance son œuvre comme un homme a lancé sa première parole, sans savoir si elle sera autre chose qu'un cri »[166].

Entre parenthèses, nous notons que Novarina est aussi un peintre, qui insiste sur le fait qu'en Occident nous séparons trop la peinture et l'écriture. Cette séparation montre le malentendu de l'essence de la création. Car, pendant leurs travaux, l'écrivain et le peintre se battent contre et pour l'espace. Il s'agit, dans les deux cas, des combats des pensées. En plus, ce sont des luttes « aveugles », dont les combattants agissent en tâtonnant.

---

[164] L'influence de Jean Genet (voir : *Le funambule*) est évidente ici. Nous remarquons encore, sans la traiter, l'influence inévitable d'Antonin Artaud. Nous soulignons seulement le fait que *Lumières du corps* est en dialogue avec *Le théâtre est son double*.

[165] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, op.cit., p. 24

[166] *Ibid*., p.25

Puisque, comme Novarina l'explique, « dans le combat avec l'espace, que ce soit par le langage ou par la peinture, la vue des yeux n'intervient que très peu »[167].

Et Novarina ajoute encore, qu'il s'agit surtout de *toucher*. Les peintures et les écritures nous donnent des sensations sensibles. Maintenant nous pouvons compléter ce que nous venons de dire : le spectateur ne comprend rien, mais il sent l'œuvre d'art. Il en a une expérience. À proprement parler, il s'agit d'une expérience inconnue jusqu'à ce moment. Ce qui veut dire aussi que le théâtre ne donne pas un refuge. C'est un lieu « anatopique » où le corps du spectateur est disséminé. Car le théâtre est un des rares lieux, déclare l'auteur-acteur, où nous pouvons expérimenter ce qui nous est partout interdit, qui est « la sortie de l'homme »[168]

En ce point, le théâtre peut devenir un lieu utopique, un point d'où tout l'univers – et non seulement le monde humain - peut être observé.

Cependant, nous nous demandons : en nous attribuant cette place unique, ne revendiquons-nous pas la place attribuée - par une longue tradition philosophique – à Dieu ?

Rappelons-nous la cause fondamentale des doutes de Cézanne : « il s'est cru impuissant parce qu'il n'était pas omnipotent, parce qu'il n'était pas Dieu et qu'il voulait peindre le monde, le convertir entièrement en spectacle, faire *voir* comment il nous *touche* »[169].

---

[167] Valère NOVARINA, *Devant la parole,* op.cit.,p. 61

[168] Valère NOVARINA, *Lumières du corps,* op.cit., 151

[169] Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens,* op.cit.,

Pourtant une question se pose : peindre ou écrire le monde élémentaire, le monde inhumain (sauvage ou animal), n'est-ce pas une exigence extrême ?

Une architecture de vides

Nous revenons à notre point de départ. Car ce langage exagéré, qui veut exprimer tout, est précisément un langage vide. Comme Novarina dit, « le langage est une architecture de vides »[170].

Tout au début de notre analyse, nous avons déjà cité une autre thèse de cet homme de théâtre, selon laquelle « le théâtre est une architecture de vides »[171].

Il est évident, que devons comprendre ces deux thèses ensemble. Elles nous disent la même chose, mais elle nous disent beaucoup plus que ce que nous pourrions croire. C'est grâce à la langue, qu'elles peuvent nous indiquer un autre sens. Vu que dans la langue française (et seulement dans cette langue), le mot de « vide » est anagramme du mot de « Dieu »[172], ne pouvons-nous pas dire que ces deux thèses sont, au fond, des sentences mystiques ?

---

[170] Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, op.cit., 343

[171] *Ibid.*, 347

[172] Comme Novarina le remarque: «Dans notre langue, il y a un splendide anagramme de DIEU, c'est VIDE. » Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, op.cit.,88

À proprement parler, nous pouvons entrevoir dans les tentatives de Novarina, un certain mouvement vers une théologie négative.

Dans cette perspective, il est tout à fait significatif que, vers la fin des *Lumières du corps,* la *Véronique* (le vrai portrait du Christ) devienne un modèle pour les acteurs. Car cette image est par excellence « déreprésentative ». Autrement dit, elle ne nous montre que « *Dieu* ici *Vide* »[173]. Ce portrait de face n'est ni un visage ni la représentation d'un visage, ce n'est qu'une empreinte (obscure et presque invisible). La figure humaine, comme la figure divine, est absente ici. Néanmoins, cette image nous *touche*[174] et nous regarde. La *Véronique* (qui est la « *vera icona* », la vraie image) n'est pas un portrait, c'est une icône, c'est-à-dire qu'elle est une image surgissant d'un fond neutre.

La tentation la plus profonde d'un acteur consiste dans cette exigence à devenir « antireprésentative ». Avant d'entrer en scène, il lui faut « vider l'homme »[175]. Pour qu'il puisse le faire, il décompose sa personnalité. Dans le théâtre novarinien, il ne s'agit pas de « personnages », mais de « personnes » sur la scène. L'acteur n'est qu'un masque, il efface son visage. Le visage

[173] Valère NOVARINA, *Lumières du corps,* op.cit., 415

[174] Comme Novarina le remarque, concernant la Bible: « elle nous touche d'un toucher négatif » *Ibid.,* 90

[175] *Ibid.,* 92

humain ici est vide et annulé. Le spectateur le regarde comme s'il était une icône[176], sans aucune expression.

Il nous faut encore mettre l'accent sur la « dimension » de ce théâtre. L'acteur novarinien entre en scène pour montrer et tomber. Sa chute est comme une prière. Le spectateur ressent aussi ce vertige de la parole. C'est-à-dire qu'il sent la chute et l'ascension. Car comme Novarina le déclare : « on va au théâtre pour voir l'acteur souffrir de son corps, de l'espace et du temps, et s'en libérer par le salut final »[177]

Après ces remarques, ne pouvons-nous voir dans le théâtre de Novarina une autre « cathédrale » invisible ? En ce cas, il s'agit d'une « cathédrale de la parole » qui est toujours en construction, en d'autres termes c'est une cathédrale « à-venir ». Et en même temps, il se construit, sans aucune conception préalable, sur les ruines de la Tour de Babel.

Pour conclure, nous notons que les « figures » bibliques (dans leur défiguration) sur la scène novarinienne nous donnent une interprétation *révélatrice* de la Bible. Car la Bible apparaît ici comme un paysage (de plus : comme un paysage de montagne) [178], qui peut nous ouvrir (si nous y entrons) un autre espace, une autre dimension, que la langue nomme « transcendance ».

---

[176] Novarina nous explique comment l'acteur utilise son visage: « Il le montre inverse, d'une seule lumière, ambivalent, facial et d'un trait – comme les mosaïques de Karyie Djami et les fresques de Vladimir »[176]. *Ibid.*, 273

[177] *Ibid.* 23

[178] « La Bible est un livre ouvert où le creusement, l'espacement perpétuel, est comme un *paysage de montage* qui se métamorphose autrement à chaque pas devant le marcheur » *Ibid.*, 87 (nous soulignons)

Le théâtre de Bernard-Marie Koltès

L'espace théâtral joue un rôle principal dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès. C'est lui-même qui a affirmé : « Le lieu importe plus que les personnages ».

Pourtant ses lieux ne sont pas concrets, identifiables. Dans le cadre de cette étude, nous ne tenterons pas d'énumérer toutes les formes et types de ces espaces. Nous essaierons seulement de souligner quelques aspects, qui puissent élargir l'horizon de notre recherche.

C'est la raison pour laquelle nous ne faisons référence qu'aux trois œuvres suivantes*: Dans la solitude des champs de coton (1986), Quai ouest (1986), La nuit juste avant les forêts (1977).*

Ces trois pièces nous ouvrent un large domaine de réflexion sur les conceptions de l'espace.

Une dramaturgie des lieux

Au premier regard, *Dans la solitude des champs de coton* nomme dans son titre le lieu de son action. Mais qu'est-ce que c'est un « champ de coton » ? Nous en trouvons une définition, beaucoup plus loin (vers le milieu du drame) : c'est un lieu dans lequel « on se promène nu, la nuit »[179].

[179] Bernard-Marie KOLTES, *Dans la solitude des champs de coton*, Editions Minuit, Paris, 1986, p. 31

En vérité, ce lieu théâtral reste jusqu'à la fin un lieu indéfini. Même pour les acteurs qui n'arrivent pas à le nommer. Citons à cet égard la première réplique entre le Dealer et le Client :

LE DEALER : Si vous *marchez dehors*, à cette heure et *en ce lieu*, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir.[180]

LE CLIENT : *Je ne marche pas en un certain endroit* et à une certaine heure, je marche, tout court, allant d'un point à un autre (…)[181]

Les personnages sont, comme nous venons de le voir, les « figures de la marche ». Le lieu n'existe pour eux que pour le *traverser*.

Ce paysage déserté ressemble à un espace ouvert, pourtant c'est un espace clos. C'est un *non-lieu*, hors des murs, hors de la ville, hors des lieux de la vie. Néanmoins, deux hommes y errent. Ils se trouvent face à face, ou plutôt « corps à corps ». C'est en effet à cause des obstacles des corps, qu'il est impossible pour eux de traverser ce paysage. En plus, ils ne peuvent pas en sortir. Les deux hommes se croisent dans cet espace. Ils s'arrêtent pour se battre. Pendant leur combat, le paysage déserté se métamorphose en *champ de bataille*.

C'est-à-dire que cet espace indéterminé se transforme, change. Et surtout, il s'évanouit dans le « vacarme de la nuit ». Vers la fin du spectacle, nous nous retrouvons dans une obscurité si profonde que nous n'y voyons rien.

---

[180] *Ibid.*, p. 9

[181] *Ibid.*, p. 13

Cette métamorphose latente du paysage, cette perte de l'espace, que nous pouvons nommer « dépaysement », donne une atmosphère d'incertitude et d'angoisse. Le paysage s'ouvre comme une béance, et nous ne savons plus où nous sommes.

La dialectique de l'espace (la dialectique de l'ouvert et du clos) est encore plus manifeste dans *Quai ouest*. C'est un fait bien connu, que Koltès a voulu écrire une pièce à partir d'un vrai lieu. Son point de départ était donc un hangar désaffecté de New York[182] (aujourd'hui détruit). Nous en trouvons une description tout au début, qui nous indique que l'action se déroule « dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port »[183].

Pourtant ce lieu « réel » devient tout de suite un lieu visionnaire, « irréel ». *Ici*, dans ce lieu, toute l'orientation est impossible. Ce sont exactement ces égarements que les personnages expérimentent. Ils errent dans un état d'aveuglement. Le « moto » de la pièce (une citation de Victor Hugo) est tout à fait remarquable à cet égard : « Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu. »

---

[182] « Ce lieu est un hangar désaffecté au bord de l'Hudson River à New York et qui, maintenant, est en train d'être démoli. La beauté de ce lieu tient à la mystérieuse cohérence qui s'établit entre le décor, la lumière, la présence de l'eau, la résonance des bruits. » Bernard-Marie KOLTES, *Une part de ma vie (Entretiens 1983-1989*), Editions de Minuit, Paris, 1999, p. 27

[183] Bernard-Marie KOLTES, *Quai ouest*, Editions de Minuit, 1986, p. 7

Soulignons dans cette citation le phénomène de la disparition. Il s'agit aussi (comme à la fin de la *Solitude*) de l'évanouissement dans la nuit. Le premier personnage entrant en scène s'arrête *devant un mur d'obscurité.* Les premiers mots qui résonnent dans ce lieu vide:

« Et maintenant : où ? par où ? comment ?

Seigneur ? Par ici ? C'est un mur, on ne peut plus avancer, ce n'est même pas un mur, ce c'est rien du tout ; c'est peut-être une rue, peut-être une maison, peut-être bien un terrain vague, un grand trou dégoûtant »[184]

D'un autre point de vue, il faut noter l'importance des didascalies dans cette pièce. Contrairement à la *Solitude* - où les « didascalies » étaient internes, prononcées par les acteurs - ici les didascalies sont des descriptions précises. Pourtant, elles sont contradictoires. Nous envisagerons seulement un exemple. Vers le début, nous trouvons cette description du paysage : « l'immense façade du hangar et l'autoroute déserte sur laquelle tombe une pluie de feuilles silencieuses »[185].

Et, immédiatement après, nous sommes à « l'intérieur du hangar »[186], dont l'ouverture donne sur l'autoroute.

[184] *Ibid.*, p. 11

[185] *Ibid.*, p. 14

[186] *Idem*.

Nous voyons ici une autre dialectique entre l'extérieur et l'intérieur, plus précisément une dialectique du *dehors* et du *dedans*[187]. De quoi s'agit-il en effet ce croisement (ce *chiasme*) entre *dehors* et *dedans* ? Notons encore, que cet étrange changement du point de vue, donne le vertige pour le spectateur. Nous ne trouvons plus notre position. Nous demandons à nouveau : où sommes-nous ? La réponse est simple : dans un hangar. Mais qu'est-ce que c'est « un hangar » ? Nous sommes convaincus que (dans cette pièce) sa définition la plus propre est : un lieu *à traverser*.

Arrêtons nous sur ce point. Car chez Valère Novarina, nous trouvons aussi une pensée de la traversée, qui mérite la réflexion. Il parle du désir de la traversée, qui est en termes propres « un désir de la Traversée de la mer Rouge, traversée du tombeau, traversée de la page, de l'espace, du plateau»[188].

Selon lui, il s'agit d'« un passage » fondamental. Ce passage nous mène vers un *non-lieu.*

Vers un espace vide, qui est – peut-être – l'espace de la mort. Car il affirme que « notre respiration mime à chaque instant ce mouvement de traverser la mort »[189].

---

[187] Nous avons déjà fait référence au livre de Gaston Bachelard, intitulé *La poétique de l'espace,* où nous trouvons un chapitre consacré à cette question. Il nous dit, avec la phrase de Michaux, que « l'espace n'est qu'un horrible dehors – en dedans ».

[188] Valère NOVARINA, *Devant la parole*, op.cit., p. 86

[189] *Idem.*

À notre avis, le hangar chez Koltès manifeste ce désir. Pour ses personnages, le hangar est un lieu pour faire l'amour ou trouver la mort. Ce qui nous montre, que ce lieu « réel » est en vérité un lieu « imaginaire »[190] (ou en d'autres termes : un lieu symbolique).

Le hangar chez Koltès est un passage, qui ne mène nulle part.

En regardant les scènes koltésiennes, nous sommes convaincus que le lieu le plus abstrait se trouve dans *La Nuit juste avant les forêts*.

Dans ce long monologue – ou plutôt dans ce soliloque, car la parole est adressée à un passant qui ne répond pas - le lieu n'apparaît que par les mouvements de l'Autre (qui est en train de disparaître). La première sentence est: « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut… »[191]

Toute parole est prononcée dans la pluie. C'est la pluie qui efface tout. La parole lui ressemble : c'est-à-dire que la parole est aussi fluide, flottante, monotone. Surtout, elle tombe à la même façon.

Ce n'est pas pour rien que nous évoquerons les métaphores de la chute et du vol. Car dans cette pièce, la direction vers le bas et le haut est d'une extrême importance. Vers la fin du soliloque, il y a une « ouverture » dans l'espace du texte. Il s'agit du surgissement, ou autrement dit de « l'avènement » de l'Autre.

---

[190] Bien évidemment, nous ne sommes pas les seuls à souligner cette signifiance. Philippe Minyana, dans un article consacré à Koltès, dit aussi : « les lieux koltésiens collaborent avec ces visions matricielles, canaux, écluses, terrains vagues, etc. On pourrait parler d'un « réel supplémentaire » puisque tout est fait pour baliser un imaginaire collectif. » Philippe MINYANA, « Paysages extérieurs », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, mars 2007. p. 43

[191] Bernard-Marie KOLTES, *La Nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, Paris, 1988, p. 7

C'est un instant inattendu, surprenant, sublime. Dans le paysage pluvieux, l'apparition de l'Autre est comme une vision. Tout est en arrêt, tout reste en suspens. La parole devient une prière :

« ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là (….) »[192]

Cette rencontre ne dure qu'un instant. Elle passe, sans traces, comme si de rien n'était… Citons les derniers mots du soliloque (avant l'oubli?) - ou, ce qui veut dire la même chose, citons les premiers mots du monologue : « et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie »[193]

[192] *Ibid.* p. 63

[193] *Idem.*

Espaces invisibles

Avant de quitter ce terrain koltésien, répétons encore les titres des pièces : *Dans la solitude des champs du coton, La nuit juste avant les forêts.*

Ces « noms » des titres nous évoquent *Espaces rythmiques* d'Appia. Ils nous donnent aussi une très forte impression, un désir d'écouter ces textes. Ces titres sont des images poétiques, et comme elles, énigmatiques. Que signifierait, par exemple, la forêt ? Cette question nous renvoie aux textes de Bachelard. Considérant l'imagination poétique, dans son livre intitulé *La poétique de l'espace*, il a trait aussi à l'image de la forêt. Plus précisément, il parle de l'immensité de la forêt. Nous le citons : « Cette immensité naît d'un corps d'impressions qui ne relèvent pas vraiment des renseignements du géographe. Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse *qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite*. Bientôt, si l'on ne sait où l'on va, *on ne sait plus où l'on est*. »[194]

Si nous interprétions le titre dans un sens bachelardien, « avant la forêt » peut signifier : avant de disparaître, perdu dans l'espace.

Remarquons encore, que le texte ne nous donne aucune explication. À partir du titre, il est impossible de deviner la fable, le sujet de la pièce. Par contre, ce titre met en opération notre imagination. Et si nous écoutons ce texte, qui est répétitif et rythmique, mais en

[194] Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op.cit. p. 170

même temps illogique et incompréhensible – nous avons la sensation d'être perdu dans un *paysage textuel*[195]. C'est le texte qui est obscur et impénétrable.

En somme, nous admettons que le souci de Koltès consiste à créer un lieu, néanmoins ce lieu n'existe pas hors de l'imagination de son lecteur et auditeur. D'ici l'immense difficulté de mettre en scène ces pièces. Car la plupart d'entre elles exigent un lieu poétique ou plutôt un lieu vide. Mais surtout il faut que ce lieu « vide » soit un lieu « invisible » - plein de résonances. Et il faut encore, que ce lieu invisible devienne visible par la parole.

Vers les phénomènes de *l'autre monde*

Pour conclure, nous disons que les textes de Koltès, comme ceux de Novarina (et comme les autres auteurs que nous traiterons dans la seconde partie de notre travail) nous proposent la problématique du visible et de l'invisible.

Dans une de ses *Notes de travail*, Merleau-Ponty demande avec exigence de poser la question de la vie invisible, la communauté invisible, autrui invisible, la culture invisible. À proprement parler, il faut faire une phénoménologie de *« l'autre monde »*, comme limite d'une phénoménologie de l'imaginaire[196].

---

[195] Citons à nouveau Minyana : « Ainsi sont nées des pièces-paysages et musicales où les mots et métaphores accumulées produisent le sens (le son fait sens) » Philippe MINYANA, « Paysages extérieurs » op.cit. p.43

[196] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, op.cit., p. 283

Avec cette proposition, nous arriverons à la frontière de la philosophie. Comment serait-il possible que la rigueur phénoménologique permette la pensée de *l'autre monde* ?

Pourtant, si la phénoménologie veut être une science stricte, elle doit penser ces questions de limite. Peut-être que pour mieux comprendre les expériences de l'autre monde, elle devrait s'adresser au théâtre. Car le théâtre offre, comme nous l'avons vu, un domaine d'expérimentation. Par exemple, il nous ouvre des espaces qui sont fermés devant nos expériences quotidiennes. Le philosophe se demande : Est-ce que les espaces mythiques, l'espace du rêve ou l'espace schizophrénique sont de véritables espaces ? Le théâtre ne cherche pas une justification théorique, il nous montre ces espaces. Il nous laisse ressentir des expériences autres, qui sont aussi des expériences existentielles.

Le théâtre nous laisse, comme Proust l'a dit « ressaisir notre vie et alors la vie des autres ». Merleau-Ponty cite cette phrase dans son cours, consacré à Proust. Nous avons, d'ores et déjà cité aussi la fin de cette phrase, mais pourquoi résister au désir de la répéter encore une fois : « Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre dans cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune »[197].

[197] Maurice MERLEAU-PONTY, *Notes de cours,* op. cit. p. 197

PASSAGE

Espaces proustiens

Dans son cours sur Proust Merleau-Ponty a déclaré, comme nous l'avons cité, que nous parlions peu sur l'espace chez Proust. Pourtant, nous ne pouvons pas laisser sans mention le livre de George Poulet, intitulé *L'espace proustien.*

Selon sa thèse, dans la *Recherche* les espaces se donnent à voir dans une « juxtaposition des images ». Il ajoute, que cette juxtaposition proustienne n'est pas une simple collection des « vues » ou des « scènes ». Car « l'acteur » (c'est-à-dire la figure principale des chapitres qui lui sont consacrés : le Narrateur, Swann, Albertine…) agissant dans ces scènes est le même, et sa présence active unifie les scènes hétérogènes.

L'archétype de ce concept, selon Poulet, se trouve dans la Bibliothèque vitrée de chambre de coucher à Balbec[198].

[198] « Au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées, semblaient comme des scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse et dont on exhibe, à côté les uns des autres dans une salle de musée, les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable. » (RTP, I, 803)

Nous ne partageons pas tout à fait sa thèse. Car selon nous, une telle conception nous donnerait des espaces immobiles. Quant à nous, nous insisterons sur le fait que les espaces proustiens sont aussi des « espaces rythmiques » (au sens des dessins d'Appia) et des « espaces en mouvement » (au sens de scènes de Craig[199]). Ils sont en métamorphose constante. Néanmoins nous citons une phrase importante pour notre propos : « Tout se passe alors comme si le paysage – faut-il dire perçu ou rêvé ? – se constituait en une sorte d'avenue, qu'il suffit simplement de suivre pour passer d'un univers à l'autre ».[200]

Ce qui nous intéresse, c'est exactement ce « passage ». Nous mettons l'accent dans cette citation sur l'hésitation concernant la frontière entre perception réel et imaginaire, c'est-à-dire entre une image perçue et une image de rêve. Dans la suite de notre travail, nous allons poursuivre cette direction, en envisageant les « théâtres de rêve ».

---

[199] Néanmoins, il est intéressant à remarquer, qu'un des modèles principaux pour Craig était Piranèse. De son côté, Poulet trouve un modèle pour les espaces proustiens : ce sont les espaces de Piranèse. « En ce point, l'imagination proustienne aboutit à une vision qui se rapproche de celle de Piranèse : une figure s'y profile de façon répétée, celle d'un être toujours reconnaissable, mais placé chaque fois dans des conditions différentes, et enclos chaque fois dans une subdivision limitée du réel. » George POULET, *L'espace proustien*, op. cit., p. 127

[200] *Ibid*., p.32

Sur une lanterne magique

Avant de nous tourner vers les espaces du rêve, nous prenons un exemple proustien des images en succession. En même temps, cet exemple nous laisse approcher les *paysages nocturnes.*

Il s'agit de la lanterne magique (*laterna magica*). Le Narrateur nous conte, qu'à Combray, vers la fin des après-midi (juste avant la nuit) il regarda des images d'une lanterne magique. Cette lampe lui donna des visions, jusqu'ici inconnues : « à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané ». (RTP, I, 9)

Nous sommes persuadés, qu'en vérité c'est la lanterne magique qui donne ses premiers spectacles au Narrateur. Dans sa description, il y a un aspect qui mérite la réflexion. Proust fait une comparaison entre les images projetées et les images peintes d'un vitrail. Il nous faut noter, que l'image de la lanterne magique est sans doute inspirée par le vitrail de l'église de Combray, par ces vitraux immatériels et versicolores[201].

[201] L'esthétique des vitraux est un domaine très spécial (nous y reviendrons plus tard). L'art du vitrail fait partie de l'architecture et de la peinture (décorative). André Malraux dans son *Musée imaginaire* traite un peu cet art merveilleux, dont il dit qu'ils ne sont pas les décors mais les accomplissements des églises. Nous le citons : « le sommet de la peinture au XII^{e,} au XIIIe et au début du XIVe hors Italie c'est tel morceau des verrières de Chartres ». André MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Skira, 1946, p. 37

Et, concernant l'interprétation de Poulet, nous pouvons dire que cette image est aussi l'archétype de l'image de la Bibliothèque vitrée. Pourtant il faut souligner, que Proust parle d'un « vitrail vacillant ».

Cette vacillation est due à la succession (« la fuite ») des images, mais aussi à l'état d'âme de leur spectateur. Car le Narrateur les regarde avec angoisse. Ces spectacles cruels (histoire de Barbe-Bleue, et celle de Geneviève de Brabante[202]) ne font pas disparaître sa peur de la nuit. Par contre, ils fortifient encore ses douleurs.

Nous demandons : que signifie cette peur devant les images ? Pourquoi ces images oniriques évoquent tant d'angoisse ?[203]

Avec ces interrogations, nous sommes déjà entrés au royaume de la nuit. Les images de la lanterne magique sont comme des images de rêves ou plutôt de cauchemars. Cette projection dans la pénombre apparaît dans l'imagination du Spectateur comme une pièce visionnée, inventée par lui. Ces spectacles sont en contact avec sa vie personnelle.

---

[202] Une brève description des spectacles (qui se trouve dans les Esquisses de Proust) : « Qu'il était terrible le prince des Ardennes, sortant de la forêt, au petit pas tressautant de son cheval que faisait avancer celui qui tirait les verres de la lanterne magique, et allant vers Geneviève de Brabante seule dans la lande dorée, dont la couleur m'était déjà donnée par ce nom brun clair Brabant. » (RTP, I, 662)

[203] « J'étais si triste, j'avais si peur, cette demi-obscurité et ces apparitions surnaturelles avaient tellement dans ma chambre brisé la douceur des habitudes que c'était un soulagement quand il fallait aller dîner et que je pouvais embrasser Maman que les chagrins causés à Geneviève de Brabante me rendaient plus chère, et envers qui ils me faisaient examiner ma conscience avec plus d'angoisse. » (RTP, I, 663)

Et surtout, ils signifient une menace : car les expériences effrayantes données au cours de leurs « représentations » influencent les expériences vécues du Spectateur. À partir de cette expérience de *l'autre monde*, il interprète autrement sa propre vie. En bref, ce spectacle pour les enfants apparaît comme l'archétype des « théâtres de rêve ».

Deuxième Partie

Théâtres de rêve

Motto : « Les rêves aussi sont un mode pour retrouver le Temps perdu » (RTP, IV, 491)

Pour introduire la deuxième partie de notre travail, nous ne citerons que quelques phrases de la *Recherche* où le Narrateur décrit son réveil au cœur de la nuit, dans une chambre obscure[204]. Car nous sommes convaincus qu'à partir d'une telle description nous pouvons établir toute une phénoménologie de l'expérience nocturne.

Nous nous souvenons du commencement de cette scène :

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil, m'éveillait. »

(RTP I, 3)

Au premier regard, c'est une scène tout à fait antithéâtrale. Il n'y a qu'un seul personnage qui est en train de s'endormir et qui se réveille. Nous dirions, avec raison, que c'est un sujet (« fable ») très faible. Pourtant, avec l'éveil de notre héros au milieu des ténèbres, l'espace s'ouvre vers un *autre* espace. Dans une phrase inoubliable, Proust nous enseigne qu'« un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fils des heures, l'ordre des années et des mondes » (RTP I, 3).

[204] Il s'agit d'un thème (un motif) plusieurs fois élaboré par Proust. Nous en trouvons des variations dans *Contre Sainte-Beuve* sous les titres : « Sommeil » et « Chambres »

Avec le réveil, c'est précisément ce cercle qui est brisé. L'*autre* espace qui est autour de l'homme éveillé est un espace sans ordre, sans perspective. Cet espace, qui se transforme à chaque moment, ressemble au Temps. L'homme qui se réveille se trouve dans un espace et dans un temps (dans un « Espace-Temps ») sans continuation. Est-ce que c'est un désordre ou plutôt un état primordial ? Car le Narrateur confesse, qu'il a senti dans ce moment « comme il peut frémir au fond d'un animal » et aussi « j'étais plus dénué que l'homme des cavernes » (RTP I, 5).

C'est ainsi dans cet espace nocturne, hors du temps, que le Narrateur commença sa recherche de l'Espace et du Temps.

« Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. » (RTP, I,6)

Cette expérience des métamorphoses incessantes[205], cet « amorphisation » du corps sera le départ de notre interrogation. Pourtant, c'est aussi ce corps informel qui forme et crée des espaces autour de lui. Or il est inévitable que nous remarquions que « la mémoire du corps est incertaine ». Pour cette raison, tous les espaces inventés, tous les pays et paysages évoqués resteront des lieux fluctueux. Car le corps, (et l'âme du corps) – comme Proust

[205] Il est important à noter, que le dormeur qui se réveille perd conscience de son identité. Il ne sait plus qui il est. Son esprit hésite entre les époques et il n'hésite pas moins entre les lieux.

nous l'explique dans une *Esquisse* qui ne se trouve pas dans le corps intégral de son œuvre – « au seuil de l'espace et du temps hésite entre les lieux, les conditions et les années. Et autour de leur corps les choses selon les positions successives qu'il imagine s'ordonnent et se déplacent dans l'obscurité » (RTP I, 638)

Enfin, nous voyons que – avec ces évocations tournoyantes et confuses - Proust offre un « théâtre de rêve » pour ses spectateurs, c'est-à-dire pour les dormeurs éveillés.

CHAPITRE I
Vers une phénoménologie du rêve

Dans les chapitres suivants, nous tenterons d'esquisser une certaine phénoménologie du rêve. Tout d'abord il faut que nous précisions que dans l'horizon de la phénoménologie la question du rêve apparaît comme un problème marginal. Néanmoins, il nous semble que cette question mise de côté concerne précisément les limites de la phénoménologie. Cette question nous mène à une frontière. Et c'est la raison pour laquelle elle nous intéresse particulièrement. Car notre propos cherche à approcher des « expériences-limites ». Autrement dit, nous essayerons d'esquisser la phénologie de l'expérience « onirique ».

Nous nous appuierons sur des textes de Husserl, de Merleau-Ponty et de Lévinas. De ces trois philosophe, les premiers deux cherchent à donner une explication philosophique du phénomène du rêve.

Le changement dans le liste des références (l'entrée en scène de Lévinas) sera justifié vers la fin de ce chapitre. Nous suivrons la même méthode que dans la première partie de notre travail, concernant les phénoménologies de l'imaginaire. Ce qui veut dire que les analyses théoriques précèderont les analyses pratiques. Dans cette approche, nous ne négligerons pas le côté du théâtre. Par contre, toutes les analyses phénoménologiques nous serviront pour que nous poussions mieux comprendre certains textes et mises en scènes du théâtre contemporain.

SECTION I - Husserl (une lettre adressée au Maître)

Le premier phénoménologue à qui nous adressons nos questions, est évidemment Husserl. Tout d'abord, il est indispensable de noter que Husserl ne s'intéresse pas trop aux sujets « oniriques ». Pour cette raison, les indications qu'il donne quant au problème du rêve (surtout dans ses manuscrits et dans ses lettres) sont toujours fugitives. Pourtant nous pouvons y trouver quelques textes qui attirent notre attention. En premier lieu, c'est à nouveau le volume XXIII de *Husserliana*[206] qui retiendra particulièrement notre attention. Puis nous nous appuierons sur les textes relativement tardifs de Husserl, écrits pendant les années 30.

[206] Edmund HUSSERL, *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trad. R. Kassis et J-P Pastureau, Jerôme Millon, Grenoble, 2002

Avant ces interrogations, nous citons une lettre (dont la date est incertaine) écrite par Husserl à son élève, Jean Hering.

Il n'est pas inutile d'évoquer aussi le contexte : Hering décrit son « rêve philosophique » à Husserl. Il s'agit d'une étrange certitude : au cours de son rêve, le rêvant perçoit qu'il rêve. Donc il essaie de persuader les autres, que c'est seulement lui qui existe. Mais les autres se disputent, ils disent : « nous sommes persuadés d'exister autant que vous ; au nom de quoi devriez-vous être le seul à avoir raison ! ». La réponse de celui qui rêve : « pourtant j'ai la certitude que je rêve ». La conversation roule ensuite (encore dans le rêve !) sur l'essence de la « pseudo-intersubjectivité » de rêve, mais ceux qui sse disputent ne parviennent pas à une conclusion ou à une véritable clarification[207]. C'est la raison pour laquelle, après son réveil, Hering demande l'opinion de son maître à ce sujet. Nous citons la réponse de Husserl :

« L'intersubjectivité du monde du rêve est bien évidemment une pseudo-intersubjectivité, tout comme le monde du rêve est un pseudo-monde, et Je du rêve un pseudo Je. 'Pseudo' n'a ici pas d'autre sens que celui de re-présentation. »[208]

Bien évidemment, c'est l'utilisation du terme « re-présentation » qui nous occupe.

---

[207]Hering remarque, entre parenthèses : « et malheureusement le maître n'était pas là – ce n'est pas si facile de rêver le maître ! » In : « Veille, sommeil, rêve », *Alter* N°5, Edition Alter, 1997, p. 187.

[208] *Ibid*., p.190.

Résumons très brièvement le contenu de la réponse du maître. Pour éviter toutes les sortes de confusions (Hering est tombé dans ce piège), Husserl tente de séparer absolument « ego rêvé » et « ego rêvant », et de donner une priorité absolue au deuxième. Car, comme le maître l'explique à son disciple, même la certitude cartésienne « si je rêve, je suis » est donné à Je rêvant. En outre, cette évidence « onirique » (*traumweltliche*) n'est garantie par l'existence du Je rêvant que « rétrospectivement ». Ce qui veut dire qu'après son réveil. C'est seulement le Je éveillé qui est capable à dire avec raison : « si j'ai rêvé, je n'ai pas cessé d'exister ». Le Je rêvant ne se dévoile par sa spécificité que pour le Je éveillé (par sa réflexion). À proprement parler, l'état de rêve n'a de sens qu'en rapport à la veille. Selon la thèse de Husserl, nous ne connaissons pas le rêve et le sommeil que par l'éveil. Entre parenthèses nous remarquons que nous pouvons entrevoir déjà ici l'injonction husserlienne de vigilance[209]. Nous y reviendrons, mais maintenant restons à côté de ce « pseudo » Je et de sa « re-présentation ».

Les textes les plus considérables à ce sujet se trouvent, comme nous l'avons indiqué, dans le *Hua XXIII*, intitulé *Phantasia, connaissance d'image, souvenir.*

[209] Nous faisons référence ici à l'article de Lévinas, consacré à Husserl : « De la conscience à la veille » In : Emmanuel LEVINAS, *De Dieu qui vient à l'Idée*, Vrin, 1986.

Re-présentation du rêve

Nous envisagerons d'abord le texte N° 19, qui porte comme titre « Pure possibilité et *phantasia »* (1922/23). C'est ici, que Husserl trait le sujet de « perdre de soi » dans le rêve. Le moi qui rêve devient « le moi *dans* le rêve », autrement dit il devient « quasi » sujet des « quasi» expériences. Ces expériences sont, au sens propre, les expériences du *dedans*. Elles ne sont pas en contact avec le monde réel. Pourtant, comme Husserl l'écrit, c'est le moi éveillé qui est conscient de ces « quasi » expériences. Plus précisément, le moi éveillé sait qu'il « phantasme ». En restant *hors* de ces expériences, il ne se perd pas dans le rêve. Or il effectue un passage dans le rêve. La préoccupation de Husserl est d'expliquer ce passage du moi éveillé dans le rêve. Car c'est grâce à ce passage que l'expérience dans le rêve est une expérience possible. Soulignons à cet égard que le rêve, comme le titre du texte l'indique, n'est qu'un mode de la *phantasia*. C'est ce qui permet à Husserl de développer sa recherche concernant la *Phantasia* dans un domaine spécifique qui est le rêve. L'implication du problème du rêve dans un problème plus large justifie aussi d'une certaine façon cette approche (vers un domaine inconnu et incertain).

Dans cette perspective, la tâche qui se donne au moi éveillé est de décrire des « événements de la *phantasia* ». Pour qu'il puisse le faire, il doit occuper une position et une attitude spécifiques. Sa position est par définition une position de « dehors ».

Ne pourrions-nous pas dire, qu'il occupe exactement une position d'observation (qui est, à proprement parler, un certain type de surveillance) ?

D'ailleurs, c'est déjà dans le texte N° 20, intitulé *Phantasia*-Neutralité (1921/24) que Husserl précise l'attitude demandée. Il s'agit d'une attitude tout à fait « neutre ». Pourtant, cette attitude présuppose un changement par rapport à l'attitude précédente. Sur ce point, Husserl distingue deux moments. D'abord le moi rêvant « phantasme », c'est-à-dire qu'il vit dans un monde-de-*phantasia.* Après, tout à coup il change d'attitude et il décrit les images du rêve (qui sont, précisément, une sorte d'« image-de-*phantasia* »). Le but principal de ce changement d'attitude est la constitution d'un « moi positionnel ».

Il nous faut mettre l'accent sur le fait que Husserl décrit ce processus à la première personne. C'est-à-dire, qu'il garde aussi l'étiquette des descriptions des rêves. Le rêve reste toujours un événement propre.

Husserl témoigne ainsi de son changement d'attitude : avant « je rêvais et j'étais un moi rêvant », et encore « j'étais sujet des à quasi perceptions, que feignait un moi rêvé ». Puis, maintenant, comme le philosophe l'avoue « je suis conscient de moi » et « je suis conscient de rêver »[210]. Pourtant, dans ce « maintenant » il ne parle plus de ses expériences. Il parle seulement des images du rêve, qui sont données à lui, comme des objets à voir. Son regard est dirigé

[210] Edmund HUSSERL: *Phantasia, conscience de l'image, souvenir*, op.cit., p. 535

vers le rêve (déjà passé). Comme si ce n'avait pas été qu'une projection des images. Néanmoins, il admet qu'il fut « acteur » des scènes. Husserl nomme cette attitude envers ce passé imaginaire « direction 'perceptive' positionnelle sur le rêvé »[211].

La spécialité de cette position est qu'elle oblige à une double époché. Le deuxième est relative aux quasi-actes que le moi rêvant a quasi accomplis. La question qui se pose ici est la suivante: est-ce une époché dans la *phantasia* ? Dans ce cas, est-ce une « quasi-époché » ? Et surtout : que veut dire une « quasi-époché » ?

Néanmoins, Husserl ne traite pas ce problème. Quant à lui, il insiste seulement sur le fait que la double époché peut garantir l'objectivité du regard. Ce qui veut dire en somme que le moi éveillé regarde les images de son rêve comme un Spectateur impartial.

Il est en même temps témoin de l'activité de rêver et du rêve. Husserl nomme ce Spectateur (qui est lui-même) comme « spectateur non engagé ». Grâce à son objectivité, il peut fixer et considérer le moi rêvant et rêvé. Enfin, il peut juger ces quasi-expériences, en les décrivant. Citons sa conclusion :

« Au-dessus de moi d'abord quasi actif qui rêve et y est complètement oublieux de soi, se tient maintenant comme spectateur, mais non engagé, le moi positionne, le moi qui jette le regard sur le rêver et sur le rêve lui-même. »[212]

---

[211] *Ibid.*, p. 536.

[212] *Ibid.*, p. 537

L'entracte du sommeil

Pourtant, le problème du rêve ne disparaît pas définitivement dans la pensée husserlienne, par contre, il réapparaît sous un autre aspect. Selon cette philosophie, il faut distinguer le traitement du sommeil et du rêve. Le rêve, comme nous l'avons vu, n'est qu'une re-présentation, ou en d'autres termes : un mode anormal de veille. En ce qui concerne le sommeil, il faut faire encore une autre distinction entre le sommeil périodique et le sommeil absolu ou « pur ».

D'abord, le sommeil périodique est un événement des hommes dans le monde, c'est-à-dire qu'il est aussi un mode de la vie humaine. Il « arrive » tous les jours que les hommes s'endorment. Néanmoins, cette phase de la vie normale reste une énigme pour la phénoménologie. Car elle apparaît comme une rupture dans le flux de conscience[213]. Husserl se pose les questions : comment représenter les « termes » de cette période ? Est-il possible de représenter originellement l'endormissement et le réveil ? Ces questions nous renvoient à la même question : comment représenter l'intervalle du sommeil ? La question est donc de savoir comment parvenir à constituer le temps intermédiaire et aussi le monde intermédiaire du sommeil. De quoi s'agit-il dans ce passage ?

[213] Citant un texte de Husserl (7-8 janvier 1922) : « mon flux de conscience ne peut pas s'interrompre, une telle interruption n'a pour la conscience aucun sens » In : *Alter* N°5, p. 217

Est-ce vrai que les choses sont identiques d'un côté et de l'autre, ou tout au contraire, se transforment-elles dans l'intervalle du sommeil?

Cependant le problème le plus essentiel pour Husserl est le suivant : le flux de la conscience, peut-il s'arrêter et re-commencer ? Dans une perspective phénoménologique, cela est irreprésentable. Autrement dire, c'est une impossibilité pour la conscience éveillée. Elle ne peut pas s'endormir.

À cet égard, le rôle du rêve devient tout à fait significatif. Puisque pendant le rêve, le moi rêvant occupe encore une position. Même s'il est, selon des termes de Husserl, *auprès* de lui-même.

Bien qu'il il soit vrai, que le rêve est une suspension du monde environnant effectif, en rêvant le moi du rêve reste encore dans un quasi (ou « pseudo ») monde de quasi-intérêts. Ce qui veut dire qu'il fait partie d'une représentation. Il se « perd » *dedans*. Ce spectacle, tout au long de son déroulement, est sans spectateur. Le spectateur (le moi éveillé) arrive seulement avec le réveil.

Il nous faut encore remarquer, que pendant la représentation, le moi du rêve comme « acteur » est totalement absorbé dans son activité. Son intéressement est un « intéressement modifié ». Car selon la thèse de Husserl, le vrai intéressement n'est possible qu'en état de veille.

C'est le moment où le rideau tombe sur la scène du rêve.

La nuit noire

Dans un texte un peu plus tardif, intitulé « Le moi dénué de conscience – Sommeil- Evanouissement » (1930-32), Husserl affirme que « le réveil du moi est réveil du centre des intérêts »[214]. Tout à coup, le monde entier est éveillé. Pour la conscience éveillée, il n'existe qu'un temps déjà temporalisé, qu'un monde déjà temporel. D'un point de vue phénoménologique, le sommeil semble d'être d'un « lapsus » du temps. Pour éviter ce problème, Husserl parle d'un état de latence et de diminution de l'intérêt. Puis il en tire la conséquence que la vigilance et l'endormissement ne montrent que l'intensification et la diminution de l'intérêt. En bref, c'est la modification d'intérêt qui explique l'intervalle du sommeil.

Pourtant, jusqu'ici nous n'avons parlé que du sommeil périodique. Maintenant il faut que nous considérions le sommeil « pur » ou absolu. Or ce sera une tâche très difficile. C'est une vraie tentation pour Husserl aussi. Car il déclare que dans le sommeil pur, le moi est dénué d'intérêts. C'est-à-dire que sa volonté, son action, sont extinction de l'intérêt. Il est « hors » fonction[215].

Pour notre propos, il est essentiel de souligner qu'une autre définition du sommeil pur est : « sommeil sans rêve ».

---

[214] *Ibid.*, p. 168

[215] *Ibid.*, p. 217 – Nous voyons, que cette pensée se manifeste déjà dans ce texte de 1922.

Dans ce sommeil (dépourvu des images du rêve) le moi perd ses quasi-intérêts. Il ne se meut pas, il n'agit pas, il ne fait expérience de rien… et nous pourrions continuer longuement cette liste des négations. Dans le même texte, nous trouvons que le moi dénué de conscience est « dans le nirvana ». Ce qui veut dire qu'il est dans un état d'évanouissement total. Le moi s'absorbe ici dans la « nuit noire ». Néanmoins, le philosophe reste fidèle à sa thèse principale : il affirme encore, que même dans cet état de la vie vide, il est possible que le moi se réveille. Or le motif de cet éveil doit se trouver dans le présent vivant. Comme Husserl l'explique, il s'agit d'une affection qui éveille le moi, mais cette affection est différente des affections dont le moi vigile fait l'expérience. Quelle est cette affection ? Husserl ne donne pas de réponse.

Après cette explication, non exhaustive, il nous semble que l' « événement » de l'éveil reste une énigme pour Husserl. De plus, l'état du sommeil sans rêve ressemble étrangement à la mort. Husserl justifie aussi cette ressemblance, en disant : « je peux être un moi 'mort', non éveillé (dormant strictement sans rêve »[216]. Néanmoins, dans sa conclusion, il revient sur sa thèse fondamentale : « un moi absolument mort est impensable ». Ce qui veut dire, que la possibilité de l'éveil existe toujours, même dans la *nuit noire*. Car, en citant Husserl :

[216] *Ibid.*, p.218

« Le rien est une nuit noire dans laquelle rien ne se passe. Mais cette nuit noire est tout aussi bien quelque chose, une sorte de remplissement positif de la forme temporelle immanente. »[217]

Est-ce à dire que la nuit noire n'a aucun autre sens que l'attente (dans l'oubli total de soi-même) ?

SECTION II - Merleau-Ponty (réponses à Husserl)

Nous trouvons une réponse aux doutes de Husserl chez Merleau-Ponty. Il faut seulement que nous ouvrions la *Phénoménologie de la perception* où Merleau-Ponty parle aussi de l'endormissement et du réveil. D'une part, il dit qu'il y a un moment où le sommeil « vient », mais même dans cet état « de masse sans regard et presque sans pensées » nous resterons au monde, par la « vigilance anonyme des sens »[218]. D'autre part, c'est aussi par cette vigilance, que le réveil est possible. Autrement dit c'est grâce aux « portes entr'ouvertes » des sens, que le dormeur reviendra au monde. Merleau-Ponty affirme, que le dormeur n'est jamais complètement renfermé en soi, il reste toujours en contact avec le monde.

Ajoutons encore, que Merleau-Ponty continue d'élaborer ce concept pendant les années 1954-55, dans ces cours (cette fois au Collège de France).

---

[217] *Idem.*

[218] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 191

Comme les résumés des cours nous le montrent, il maintient un discours avec Husserl et Sartre. Pour sa part, Merleau-Ponty définit le sommeil comme « dédifférenciation ». Plus précisément c'est : « le retour à l'inarticulé, le repli sur une relation globale ou prépersonnelle avec le monde, qui n'est pas vraiment absent, mais plutôt distant, dans lequel le corps marque notre place, avec lequel il continue d'entretenir un minimum de relations qui rendront possible le réveil. »[219]

Dans cette citation nous retrouvons à nouveau une réponse adressée à Husserl. Et plus tard, Merleau-Ponty affirme que la conscience dormante n'est pas un recès de néant pur – contrairement à ce que Husserl a pensé, avec sa conception de la « nuit noire ». Il ne s'agit pas d'un « lapsus » ou d'une rupture dans le temps. La conscience dormante est « encombrée des débris du passé et du présent, elle joue avec eux »[220].

Sur ce point, nous entendons pourquoi ce séminaire a porté le titre « le sommeil, l'inconscient, la mémoire ». Car si nous ne pouvons pas maintenir la continuité de la conscience, comment expliquer le fonctionnement de la mémoire ? En considérant ces risques, nous comprenons mieux l'embarras de Husserl devant ces questions.

---

[219] Maurice MERLEAU-PONTY, *Résumés de Cours (Collège de France 1952-1960)*, Gallimard, Paris, 1968, p. 67.

[220] *Ibid.*, p.68.

Rêves et existences

Selon l'autre piste de notre recherche actuelle, nous pouvons également demander : est-ce que nous pouvons trouver chez Merleau-Ponty une réponse pour le problème du rêve?

Nous appuierons d'abord sur *Phénoménologie de la Perception*. Dans cet ouvrage, le problème du rêve s'inscrit dans le problème de l'espace. Merleau-Ponty demande, comme nous l'avons cité dans la première partie de notre travail, si nous pouvons parler des autres espaces « imaginaires » (espace mythique, schizophrénique, espace du rêve). Sont-ils de « vrais » espaces ? Et encore : qu'est-ce que c'est le « vrai » espace ? Car nous savons déjà que pour cet philosophe l'espace naturel et primordial n'est pas l'espace géométrique ou physique. Que signifie donc un espace primordial ?

Nous nous référons ici, comme Merleau-Ponty l'a fait, aux recherches de Ludwig Binswanger. Le psychologue suisse (lecteur et élève de Husserl et de Heidegger) à consacré un ouvrage (qui date de 1932) au problème de l'espace en psychopathologie. Dans ce livre, il traite d'« espace thymique » (*der gestimmte Raum)*[221]. Selon sa thèse, pour l'analyse de l'espace thymique c'est le rêve qui forme le champ le plus fécond.

[221] In: Ludwig BINSWANGER, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, trad. Caroline Gros-Azorin, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Concernant la spatialité, il parle d'une bipartition essentielle : nous distinguons de l'espace supérieur (de l'air ou du ciel) et de l'espace inférieur (de la terre ou du sol). Ce sont les espaces propres d'un côté à l'humeur élevée, de l'autre côté à l'humeur oppressée.

Nous commençons à entrevoir comment les rêves de vol et de chute ont une relation étroite avec ces espaces thymiques.

Dans un autre livre, encore plus connu et plus fondamental pour les chercheurs du *Daseinsanalyse,* Binswanger traite longuement ces types de rêve. Il s'agit, bien évidemment, de *Le Rêve et L'Existence* (1930). Nous ne tenterons pas d'écrire ici une introduction pour cette étude (à la manière de Foucault[222], en une centaine de pages). Nous en tirons seulement quelques observations essentielles. Car ce texte nous donne un point de vue tout à fait nouveau sur le rêve.

Les questions les plus évidentes et les plus fondamentales concernant les rêves sont: comment pouvons-nous regarder ces images ? Et aussi : comment pouvons-nous comprendre leur langage ?

Non pas à la mode husserlienne, comme si nous étions des spectateurs impartiaux. Au contraire, nous sommes bien engagés dans nos rêves. Nous ne les regardons pas comme des spectacles.

---

[222] Ludwig BINSWANGER, *Le Rêve et l'Existence*, trad. J. Verdeaux, Desclée de Brouwer, Paris, 1954, pp. 9-128.

Il faut remarquer, que cette Introduction a été l'une des premières publications de Foucault (par rapport à laquelle il a pris une réelle distance).

Les rêves nous donnent des sentiments forts, autrement dit nous sentons nos rêves. Ce qui signifie que nous sentons la chute ou l'ascension, dans le rêve de chute ou de vol. C'est « le moi » (« je ») qui s'élève, s'abîme ou tombe. En somme : nous sentons la chute ou l'ascension de notre présence. À proprement parler, nous sentons la pulsation de la présence (comme systole ou diastole). Il s'agit d'une réaction thymique *(Stimmung*) qui est inséparable de l'image du rêve. Car ces images ne nous montrent pas des « fantômes », elles nous laissent sentir notre « modalité de l'être ». Elles nous répondent : est-ce que nous sommes tristes et opprimés ou joyeux et élevés ? Il est suffisant de considérer nos rêves de chute ou de vol. Il y a – comme Binswanger déclare – une parenté originelle entre image du rêve et sentiment. Nos rêves ne nous mentent pas.

À cet égard, nous remarquons qu'il s'agit aussi d'une parenté entre l'espace du rêve et l'espace psychopathologique. Seulement chez les malades, ces « altérations de l'humeur » exaltée et dépressive sont plus longues et profondes[223]. Ils ne sortent pas de leurs espaces de rêve.

[223] Remarquons encore, que *Le Rêve et l'Existence* met en évidence un contraste entre les rêves de maniaques et les rêves schizophréniques. Chez les maniaques, il s'agit d'un rêve de survol, quant aux schizophréniques c'est une élévation présomptueuse (*Verstiegenheit*).

Espaces thymiques

Revenons aux images des rêves. Elles sont comme des métaphores du langage, qui expriment aussi des sentiments élémentaires. Dans un état d'abandon, quand l'attendu nous déçoit, nous nous trouvons, comme Binswanger le remarque, « comme frappé par la foudre » ou « comme tombé des nues ». Ces expressions ont aussi des dimensions de haut et de bas. Les images du rêve (un oiseau qui s'élève ou qui tombe) expriment aussi des sentiments de cette sorte. Selon l'interprétation de Foucault, cette approche du rêve achève ce que la psychanalyse ne pouvait pas faire : il laisse parler les images du rêve.

Il les laisse se manifester selon leur sens profond. Vers la fin de son introduction (qui est, en vérité une autre approche du rêve, à propos du texte de Binswanger[224]) Foucault déclare qu'avec cette « analyse anthropologique du rêve » Binswanger a fait le premier pas vers une « anthropologie de l'imagination».

[224] Comme Foucault lui-même l'admet: « Il ne s'agit pas, dans ces pages d'introduction, de refaire, selon le paradoxe familier aux préfaces, le chemin qu'a tracé Binswanger, dans *Le Rêve et l'Existence*. » et aussi « Ce propos est d'écrire seulement en marge de *Traum und Existence*. » Ludwig BINSWANGER, *Le Rêve et l'Existence,* op.cit., p.68

Nous disons pour notre part, qu'avec cette étude Binswanger a établi une nouvelle science du rêve (après le paradigme freudien[225]) : une approche *daseinsanalytique*. Henri Maldiney fait partie aussi de cette école.

Il a consacré plusieurs études en hommage à Binswanger, dans lesquelles il souligne l'importance du fait que le rêve ne nous montre que le *Stimmung* du *Dasein.* C'est-à-dire que le rêve nous manifeste l'humeur de l'être humain. Il ne représente rien. Le rêve n'est pas un spectacle, c'est une « aventure du rêveur ». En ce sens, il nous aide à comprendre nous-même, notre présence. Pour conclure : les images du rêve dans leur « surgissements» nous expriment immédiatement notre état actuel. Elles nous laissent sentir où nous sommes et vers où nous tendons. Plus précisément, elles nous font sentir notre espace thymique.

Le chiasme dans le rêve

L'interprétation de Merleau-Ponty se trouve aussi dans cette perspective. L'auteur met accent sur le fait que le sens du rêve nous montre la direction de notre existence (avec ces images d'élévation ou de chute). Comme le philosophe/rêveur le confirme: « Quand je rêve que je vole ou que je tombe, le sens entier de ce rêve est

[225] Dans le cadre de notre travail, nous ne traiterons pas la théorie freudienne des rêves, seulement dans ces traces. Car il faut voir dans la théorie binwangerienne encore un disciple qui se rebelle contre son Maître.

contenu dans ce vol ou dans cette chute »[226]. Encore une fois il souligne la différence entre l'espace « vrai » (physique, géométrique) et l'espace du rêve. Il nous semble, pour répondre à sa question, que cet *« autre »* espace est beaucoup plus profond. Cet espace nous fait sentir aussi notre spatialité originale, en précédant toutes les formes de la perception du « vrai » espace.

L'espace du rêve est ainsi dans la « profondeur » de l'espace.

Il est important de noter, que le problème du rêve apparaît sous un autre angle, dans les Cours de 1954-55. C'est déjà la période de l'élaboration de *Le visible et l'invisible*. L'interrogation de Merleau-Ponty signale déjà la problématique de cette œuvre.

Le problème du rêve nous montre le problème de la distinction entre du réel et de l'imaginaire. Ou, ce qui veut dire la même chose, il nous montre que la différence entre l'état de veille et l'état onirique n'est pas toujours claire[227]. En bref, Merleau-Ponty conteste le « clivage » du réel et de l'onirique (ou de l'imaginaire). Il affirme que : « la distinction entre du réel et de l'onirique ne peut être la distinction simple d'une conscience remplie par les sens et d'une conscience rendue à son vide propre. Les deux modalités empiètent l'une sur l'autre »[228].

Ce que nous pouvons reconnaître ici : c'est la pensée du chiasme.

---

[226] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 330

[227] « Nos relations de la veille avec les choses et surtout avec les autres ont par principe un caractère onirique : les autres nous sont présents comme des rêves, comme des mythes, et ceci suffit à contester le clivage du réel et de l'imaginaire. » Maurice MERLEAU-PONTY, *Résumés de Cours (Collège de France 1952-1960*), op. cit., p. 69

[228] *Ibid.*, pp. 68-69

Entre les Notes de travail pour *Le visible et l'invisible*, nous trouvons une note qui porte comme titre *Rêve/Imaginaire* (nov. 1960)[229]. Dans cette remarque, esquissée et énigmatique, Merleau-Ponty parle de la « *scène autre* » du rêve qui est incompréhensible à moins d'insister sur le clivage du réel et de l'imaginaire. Il s'agit aussi d'une critique adressée à Sartre, car dans l'*Imaginaire* Sartre conclut que le rêve n'a aucun contact avec le réel, il ne nous aide pas dans l'appréhension de la réalité. Tout au contraire, il affirme que le rêve (comme imaginaire) perdrait toute sa nature propre s'il se posait comme réel. Selon Sartre, le rêve n'est plus qu'une histoire ou plutôt une fiction « envoûtante ». Il ne faut donc pas chercher une compréhension des rêves. Ils ne sont que des « erreurs » dans le fonctionnement de la conscience, car elle s'est déterminée elle-même à transformer tout en imaginaire. Selon le terme sartrien, c'est une « odyssée » de la conscience. Nous le citons : « Le rêve ce n'est point la fiction prise point pour la réalité, c'est une odyssée d'une conscience vouée par elle-même, et en dépit d'elle-même, à ne constituer qu'un monde irréel. »[230]

Nous ne nous étonnerons pas que ce soit une thèse inacceptable pour Merleau-Ponty. Nous avons déjà envisagé sa critique concernant l'imaginaire sartrien. Et maintenant, avec le problème du rêve, nous retrouvons la même opposition.

---

[229] Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, op. cit. p. 331

[230] Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, op. cit. p. 339.

Quant à lui, Merleau-Ponty veut comprendre comment l'imaginaire et le réel appartiennent tous les deux à la même conscience. En plus, il veut comprendre le rêve, non comme une histoire inventée[231], mais comme une expérience du « *dedans* ». Car pendant le rêve, le dehors de son espace n'existe pas. Le rêveur « habite » dans son espace et temps du *dedans*. Son corps semble être, d'un autre point de vue extérieur, une masse. Le souci de Merleau-Ponty est de comprendre ce corps endormi. Or sa préoccupation la plus hasardeuse est de comprendre le rêve à partir du corps (endormi). Le corps du rêveur est comme « un corps imaginaire sans poids ». Arrêtons-nous sur ce point précis. Qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce qu'il s'agit d'un corps « fantôme » (*Phantasieleib*[232], en sens husserlien) ou d' « un corps sans organe » (comme Artaud[233] le dit) ? Pourtant, dans *la Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty affirme que c'est grâce aux fonctions impersonnelles (aux organes du sens) que le dormeur peut se réveiller.

---

[231] En citant encore Sartre : « il est avant tout une histoire et nous y prenons le genre d'intérêt passionné que le lecteur naïf prend à la lecture d'un roman. Il est vécu comme fiction » *Ibid*. p. 338.

[232] Sur ce sujet, voir l'ouvrage de Marc RICHIR: *Phénoménologie en esquisse*, Jerôme Millon, Grenoble, 2000

[233] Nous pensons au plus fort spectacle du Théâtre de la Cruauté qui est une émission ràdiophonique (donc un spectacle invisible) d'Artaud intitulé « Pour en finir avec le jugement de Dieu » (1948). Nous en citons :
« L'homme est malade parce qu'il est mal construit »…
« Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté » In : ARTAUD *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2004, p. 1654

Nous nous demandons : en parlant du « corps imaginaire », que reste-t-il du fonctionnement des organes ?

Comment comprendre le contact du « corps imaginaire » avec le « monde réel » ? Répétons la question posée par Merleau-Ponty : « Que reste-t-il du *chiasme* dans le rêve ? » Encore, il nous semble que cette question reste une énigme pour cette phénoménologie.

SECTION III – Blanchot / Lévinas

L'autre nuit

Les œuvres de Maurice Blanchot nous parlent de l'expérience nocturne, celle de la nuit. À proprement dit, celle de l'*autre* nuit. Cette nuit n'est pas la nuit accueillante (que Blanchot appelle la « première nuit ») dans laquelle nous pouvons entrer.

L'*autre* nuit, comme nous lisons dans *L'espace littéraire,* c'est ce qui « n'accueille pas, ne s'ouvre pas. En elle nous sommes toujours dehors »[234].

Cette nuit n'est pas un espace du rêve. Selon Blanchot, le rêve appartient à la région de la pure ressemblance. Tout y est semblant, chaque figure en est une autre, est semblable à l'autre (jusqu'à la mise en abyme).

[234] Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, (nous le citons dans Folio Essais) p. 213

Mais cette *autre nuit* est encore en dehors de cette région. Pour approcher cette nuit, il faut que nous allions au-delà du rêve.

Comment est-ce possible ? Non pas par le sommeil (sans rêves). Car le sommeil appartient encore à la première nuit. Pendant la première nuit, nous dormons, pour effacer la nuit. C'est seulement le sommeil qui nous aide à'échapper à ce qu'il y a au fond du sommeil. Dans le sommeil, comme Blanchot l'affirme, « il n'y a plus de nuit »[235].

Car le sommeil a encore un contact avec le monde. C'est une intimité avec le centre. Nous occupons une « position »[236], c'est à partir de cette position que le monde se localise. Comme Blanchot le dit, en faisant référence à Emmanuel Lévinas : « Là où je dors, je me fixe et je fixe le monde » (mon séjour est mon être)[237].

Nous pourrions dire, que le rêve est encore plus proche de l'*autre* nuit que le sommeil. Car les rêves (comme les apparitions et les fantômes) sont des allusions à la nuit vide. Néanmoins, en ce qui concerne les rêves, comme nous l'avons déjà constaté, ils ne sont que des semblables. Où encore : les semblables qui nous renvoient éternellement aux semblables, mais qui sont en effet sans modèles originaires. À cet égard les rêves sont comme des jeux de miroir. Pourtant, dans ce jeu, quelquefois un étrange sentiment se donne :

---

[235] *Ibid.*, p. 357

[236] Comme Lévinas l'écrit par rapport au sommeil et au lieu : « C'est à partir du repos, à partir de la position, à partir de cette relation unique avec le lieu, que vient la conscience. » Emmanuel LEVINAS, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1993, p. 120

[237] Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 358

nous approchons de l'absence du monde, où comme Blanchot le décrit, nous sentons « la menace du dehors où manque le monde ».

Peut-être, les rêves sont d'une certaine façon des itinéraires vers un autre espace, vers l'espace de l'*autre* nuit. Qui est sans lieu, où plutôt lui-même est un non-lieu, un lieu *utopique.*

Que nous dit Blanchot de cette *autre* nuit ? Tout d'abord qu'elle est vide. Mais elle n'est pas la « pure » nuit, au contraire, elle est essentiellement impure. Elle n'est pas un lieu de la vérité. Au contraire, elle est sans vérité. Nous nous demandons : pourquoi elle nous attire ? Pourquoi nous la cherchons en dehors de la première nuit ? En reprenant le questionnement de Blanchot :« Pourquoi cela ? Pourquoi cette démarche ? Pour ce mouvement sans espoir vers ce qui est sans importance ? »[238]

Nous ne savons pas en quoi consiste cette tentation. Pourtant elle nous hante et fascine. Nous voulons approcher de l'*autre* nuit. Sans savoir où nous arriverons. Qu'est-ce que nous pouvons trouver au-delà de l'espace du rêve? Est-ce l'espace de la mort ? Notre réponse est affirmative, si nous pensions à une mort interminable. Qui est *là*, seulement dans sa neutralité absolue. Qui est indifférente à notre égard. *Là*, au dehors de tous les espaces, *où* comme Blanchot le formule : « la mort jamais assez morte » .

Cette nuit nous rappelle à la *nuit noire* husserlienne. Citons encore une fois sa thèse (écrite en 1922) : « Le rien est une *nuit noire* dans laquelle rien ne se passe. Mais cette *nuit noire* est tout aussi bien

[238] *Ibid.*, p. 224

quelque chose, une sorte de remplissement positif de la forme temporelle immanente »[239]. Cependant, ce serait une erreur si nous confondions ces nuits différentes. Car pour Husserl la *nuit noire* est « quelque chose » qu'il faut éviter. Avec sa répétition, elle nous conduira à l'hypothèse d'un moi absolument mort, qui est impensable pour ce philosophe. La question de Husserl est donc : Comment s'en sortir ? Ou plutôt : Comment ne pas y arriver ?

Blanchot occupe une position contradictoire. Ce qu'il demande c'est : Comment y arriver ? Et encore : Faut-il que nous en sortions ? Ne pouvons-nous pas y rester (demeurer) ?

Or demeurer demande encore une position. La position, par sa définition, est d'occuper un lieu. Mais est-ce que c'est possible dans un non-lieu ? D'ailleurs, pendant la (première) nuit c'est le sommeil qui nous donne une position. Par contre, dans l'*autre* nuit, il est impossible de dormir. Car là , « la nuit, l'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir »[240].

Par conséquent, l'*autre* nuit ne se donne pas que dans l'état de la veille. Elle demande une vigilance sans aucun but, où philosophiquement dit, c'est « veiller sans intentionnalité ». C'est comme l'insomnie où nous sommes délivrés à la nuit, de son obscurité totale. Il n'y a rien à voir. Autrement dit, « c'est l'invisible qu'on ne peut cesser de voir »[241].

---

[239] *Hua* XIV 157, Voir aussi les articles concernant ce sujet dans *Alter N°5* ("Veille, sommeil, rêve)

[240] Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op.cit., p. 361

[241] *Ibid*., p. 214

Les penseurs de la vigilance

C'est à travers les textes de Maurice Blanchot qu'Emmanuel Lévinas a découvert l'espace nocturne. Nous ne traitons de pas leur amitié, cette amitié[242] qui, citant la très belle phrase de Derrida, « fut une grâce » et « reste comme une bénédiction de ce temps »[243]. Emmanuel Lévinas a fait très souvent référence à son ami. Maintenant nous ne traitons que de ses premiers textes publiés (pendant les années 40') où l'influence de Blanchot (c'est-à-dire l'influence de ses premiers romans : *Thomas l'Obscur, Aminadab*) est la plus marquante. Les deux œuvres qui nous occuperont sont: *Le temps et l'autre* (texte de conférence au Collège de France, en 1946-47) et *De l'existence à l'existant* (1947).

[242] Voici le témoignage de Blanchot : « Je voudrais dire, sans emphase, que la rencontre d'Emmanuel Lévinas, alors que j'étais étudiant à l'université de Strasbourg, a été cette rencontre heureuse qui éclaire une vie dans ce qu'elle a de plus sombre. » In : Lettre de Maurice Blanchot à Pierre Prévost, 16 nov. 1987.
Pour sa part, Lévinas avoue aussi que c'est Blanchot qui lui a fait connaître Proust.

[243] Jacques DERRIDA, *Adieu –à Emmanuel Lévinas*, Editions Galilée, Paris, 1997, p. 20

Notons d'abord, que dans *Le temps et l'autre*, Lévinas traite aussi de l'insomnie. Plus précisément, il traite de la veille anonyme[244] sans recours possible au sommeil.

Suivant le terme de Lévinas, il s'agit d'une existence *sans soi*. C'est une existence impersonnelle que le philosophe nomme par « *il y a* ». Ce concept faire surgir beaucoup des questions : Comment pouvons-nous approcher de cet « exister sans existant » ? Quelle est son expérience ? Selon cette œuvre : « absence de toutes choses, retourne comme une présence ; comme le lieu où tout a sombré, comme une densité d'atmosphère, comme une plénitude du vide ou comme le murmure du silence. »[245]

Dans la même période, *De l'existence à l'existant* nous donne un exemple (le seul, peut-être) de l*'il y a*. Nous le citons : « nous pourrions dire que la nuit est l'expérience même de *l'il y a* »[246]. Bien évidemment, il s'agit de la nuit de l'insomnie, de l'*autre* nuit.

Dans cet ouvrage (plus élaboré que les textes de conférence) Lévinas nous offre une description de cet « espace nocturne », qui est rempli d'obscurité. Elle est pleine, mais elle est pleine de ce « rien ». La question qui se pose ici est la suivante : peut-on parler de sa continuité ? Selon Lévinas, il s'agit d'un espace incessant, ininterrompu.

---

[244] « La veille est anonyme. Il n'y a pas ma vigilance à la nuit, dans l'insomnie, c'est la nuit elle-même qui veille. Ca veille. » Emmanuel LEVINAS, *De l'exitence à l'existant*, Vrin, Paris, 1993, p. 111

[245] Emmanuel LEVINAS, *Le temps et l'autre*, Fata morgana, 1979, p. 26

[246] *Ibid.*, p. 94

Pourtant, et c'est ce qui lui donne son caractère propre, les points de l'espace nocturne ne se réfèrent pas les uns aux autres. Ils ne sont pas situés. C'est un espace sans direction, sans ligne de fuite. Ce qui signifie que c'est un espace sans perspective.

Sur ce point nous comprenons que l'espace nocturne est un espace impossible, qui pourtant – selon Lévinas - existe, sans aucune référence à l'espace objectif. Il précède les espaces réels (de la géométrie ou de la physique). En somme c'est un espace primordial. Il est profond, mais – comme le dit Lévinas citant Blanchot- « jamais, jamais assez ».

Une philosophie de la veille

Il faut souligner l'importance de l'*il y a* dans le développement de la pensée de Lévinas. Car cet espace primordial est l'endroit où se produira l'*hypostase* (c'est-à-dire l'apparition d'un « quelque chose qui est »). Ce qui veut dire que ce non-lieu (l'espace nocturne) de l'*il y a* : c'est le fondement de l'événement du surgissement du sujet.

Son intemporalité est le fondement du surgissement du présent.

Cependant il faut noter un changement dans la pensée de Lévinas. Dans ses premiers textes (plus particulièrement dans *De l'existence à l'existant)* l'espace nocturne semble être « sans issue ». C'est un incessant remue-ménage de l'être. Il est impossible d'en sortir.

Cependant, dans ses œuvres suivantes (déjà dans *Le temps et l'autre*) Lévinas nous présente une sortie de cette veille anonyme. Mais elle ne dépend pas de notre initialité. Cette sortie nous arrive avec l'arrivée de l'Autre, qui rompt notre état de passivité. Cet Autre (la Mort ou l'Amour) nous arrive hors (*au-delà*) du Temps.

Avec cette pensée de l'avènement de l'Autre, les chemins de Lévinas et de Blanchot se distinguent définitivement. Lévinas quitte à jamais l'espace nocturne. Sa philosophie regagne son domaine essentiel : qui est le jour, la lumière.

L'espace nocturne reste un espace littéraire. Et aussi, un espace pour l'expérimentation théâtrale.

CHAPITRE II

Théâtres oniriques

SECTION I - *L'enfant rêve*

Dans les chapitres suivants, nous traiterons deux exemples de « théâtre onirique ». Il s'agit d'un drame de l'existence, au sens lévinasien et d'un spectacle-mouvement vers l'*autre* nuit.

Premièrement, nous nous appuierons sur une œuvre de Hanoch Levin, dont le titre explique déjà notre intérêt, il s'agit de *L'enfant rêve*. Cet écrivain israélien a suivi des études philosophiques, mais il les a quittées pour le théâtre. Il est devenu un homme de théâtre : écrivain, metteur en scène. Il a commencé sa carrière en écrivant des pièces satiriques et comiques et c'est seulement vers la fin de sa vie qu'il a écrit ses pièces mythologiques (*Requiem, Ceux qui marchent dans l'obscurité*) parmi lesquelles *L'enfant rêve*[247]. Avant de traiter quelques scènes de cette pièce, nous évoquerons sa première représentation. La pièce (écrite en 1986) a été montée au Théâtre Habima en 1993, dans une mise en scène de l'auteur. Levin a travaillé avec le décorateur Roni Thoren pour ce spectacle. Ils ont inventé un décor « imaginaire » pour que le regard du spectateur se tourne vers la dimension poétique de l'espace.

[247] Nous citons la traduction française. Hanoch LEVIN, *Théâtre choisi II, Pièces mythologiques*, trad. L. Sendrowitz et J. Carnaud, Editions Théâtrales, Paris, 2001.

Nous lisons dans les Dossiers du travail : « La pièce présente des tableaux apocalyptiques et des images de paysages qui ne peuvent être matérialisés sur scène ou que celle-ci ne peut contenir. »[248]

L'image centrale qui dominait la scène était le ciel. De plus, trois rideaux peints, différents, ont permis de rendre l'espace de l'univers, mais aussi les états d'âme fluctuants des personnages. Nous pouvons dire, que c'était une présentation de l'espace thymique. Les images (tableaux de paysages) et les sentiments (états d'âme des personnages) se faisaient écho l'un à l'autre, et résonnaient encore dans l'âme du spectateur.

Une autre mise en scène récente et très connue en France a été celle de Stéphane Braunschweig (d'abord au Théâtre national de Strasbourg, en 2006, puis elle a été reprise au Théâtre national de la Colline en 2007). Bien évidemment, c'était une mise en scène tout à fait différente de celle de Levin. Pourtant Braunschweig utilisait aussi des images panoramiques (avec des images du ciel étoilé, de la mer, ou du ciel vide). Le décor principal était aussi un paysage (avec sa dimension céleste et terrestre), dans son changement perpétuel. Déjà avec ces vastes espaces, ce spectacle a produit un étonnement[249].

---

[248] Nurit YAARI, *Le théâtre de Hanoch Levin: Ensemble à l'ombre des canons*, Editions Théâtrales, Paris, 2008, p. 77

[249] Braunschweig dit que le théâtre de Levin est un « théâtre paradoxal », mais il ajoute : « Quand je dis que ce théâtre est paradoxal, c'est qu'il produit de l'étonnement. » *Ibid.*, p. 140

Pour introduire l'intrigue de la pièce, nous utilisons la description de Braunschweig[250]. Mais d'abord rappelons nous la première scène : nous sommes dans la chambre de l'Enfant. Il fait nuit. Le Père et la Mère sont penchés sur le lit de l'Enfant endormi. Je cite la première réplique du Père :

« Comme nous le chérissons, l'enfant,
lorsqu'il endort.
Tranquille, la bouche grande ouverte
dans une totale désespérance,
il nous renvoie l'image de ce qu'il serait
s'il venait à mourir. » (75)

Et la Mère ajoute (avec raison, comme nous le comprendrons bientôt) :

« Faites que le temps s'arrête, maintenant,
en cet instant parfait,
car jamais, jamais
nous ne serons plus heureux.
Faites que nous nous transformions tous trois
en nature morte :
Parents contemplant un enfant qui rêve » (75)

Dans ses remarques sur la mise en scène, Braunschweig écrit que la pièce s'appelle *L'enfant rêve* parce que, au début de la pièce, il dort et que sa mère dit qu'il ne faut pas le réveiller : « Quoi qu'il arrive – on n'a pas le droit / de réveiller un enfant » (81)

[250] Dans le livre de Yaari, *op. cit.*, pp. 139-144; mais nous consulterons aussi *Mettre en scène Hanoch Levin* (entretien avec Stéphane Braunschweig et Clément Poirée), Université Marc Bloch, Strasbourg, 2007.

Alors le commandant nazi propose de ne pas vraiment le réveiller, de faire comme si c'était la suite de son rêve, d'enjoliver le monde : on va le réveiller en lui faisant croire qu'il est face à des clowns :

« Nous ferons du monde / le prolongement de son rêve » (81)

L'enfant pourrait ainsi passer du rêve à la réalité, en faisant en sorte que la réalité soit la même chose que son rêve. Sur ce point Braunschweig remarque : « mais ce qui est formidable, c'est que le commandant ne sait pas qu'un enfant qui rêve ne fait pas de beaux rêves mais qu'il fait des cauchemars ! »[251] Par conséquent, la réalité serait le soulagement des cauchemars. Comme après les catastrophes de sa vie personnelle (la mort du Père, la séparation de sa Mère) l'Enfant dit : « J'ai déjà compris. Tout était dans le rêve. » (105)

Paysage apocalyptique

Nous n'essayerons pas analyser toute la pièce, nous nous tournons seulement vers sa dernière partie (intitulée : « Le Messie »).

Dans cette scène, nous sommes dans un champ de tombes. Dans le crépuscule. Selon les didascalies, des enfants morts, enveloppés de vêtements en lambeaux, sont allongés en tas et attendent. Ils attendent à l'affût de la voix du Salut. Ils s'attendent à ce qu'elle vienne d'en haut. Nous citons leur parole :

[251] *Ibid*., p. 144

« Plus qu'un enfant mort ! Plus qu'un !
Bientôt nous nous réveillons
dans l'aura de la résurrection,
nous nous mettons debout,
nous nous brosserons les dents
nous nous laverons la frimousse – et au soleil ! à la mer !
Faire des ricochets et rire de tout
ce temps où nous avons attendu dans le noir ! » (126)

Le dernier mort : c'est l'Enfant (qui a rêvé au début, et maintenant qui est mort). La Mère le dépose dans le champ des morts. Elle le laisse là, et tout de suite le Messie arrive. Mais il n'est qu'un faux messie (un imposteur, un voleur des montres). Ce n'est pas la fin des temps, ce n'est pas la fin de l'attente. C'est seulement la fin de l'espoir pour les enfants morts. Il n'y a pas de résurrection. Il leur faut renoncer à la vie à jamais.

Entre parenthèses, nous notons que ce champ de la mort est comme l'espace nocturne de *l'Il y a*. C'est un champ impersonnel, sans propriétaire et sans maître. Il n'y a pas de portes de sortir[252].

Pourtant, l'Enfant mort (l'acteur principal, le héros enfantin de la pièce) se bat contre la mort. Il se défend en disant : « Jamais je ne cesserai de vouloir vivre » et encore « Non, non, je ne renoncerai jamais ! » (142)

[252] Emmanuel LEVINAS, *De l'existence à l'existant*, op.cit., p. 105

Levin / Lévinas

Arrêtons-nous sur ce point. Dans *Le temps et l'autre*, Lévinas nous offre aussi une lecture particulière de certaines pièces de Shakespeare. Car, comme le philosophe l'avoue dans ses conférences : « il me semble parfois que toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare »[253]. Bien entendu, c'est une énonciation audacieuse, qui énonce, sans doute, trop. Néanmoins, nous ne pouvons la laisser de côté. Il faut que nous la prenions en considération. Qu'est-ce que les tragédies nous enseignent sur la mort ? Elles nous montrent que la mort est inacceptable. Lévinas dit : « Mourir, c'est revenir à cet état d'irresponsabilité, c'est la secousse enfantine du sanglot »[254]. C'est la raison pour laquelle les héros des tragédies refusent de mourir. Ils se battent avec la mort. C'est-à-dire qu'ils ne laissent pas sans réponse l'annonciation de la mort.

Encore dans *Le temps et l'autre*, Lévinas analyse la fin de *Macbeth*. Plus précisément, il analyse le dernier moment où le héros apprend que la mort est « pour maintenant ». Il n'y a pas plus d'espoir, et pourtant les derniers mots de Macbeth sont : « j'essayerai cependant ma dernière chance ». Car, et c'est la thèse principale de Lévinas, il y a, avant la mort, toujours une dernière chance. Même au moment de la mort, il y a l'espoir impossible du héros, qu'il ne va pas mourir. (« Spiro-spero » - résume Lévinas).

---

[253] Emmanuel LEVINAS, *Le temps et l'autre*, op.cit., p. 60

[254] *Idem.*

Car le néant est impossible. La conscience n'accepte pas de s'anéantir[255]. La mort n'est donc jamais assumée.

Pourtant, à la fin de la tragédie, la mort vient. Il n'en est pas autrement dans la pièce de Levin. Un enfant - qui est déjà devenu poussière - enseigne à l'Enfant (le héros enfantin) en lui demandant : « Ce que tu avais l'habitude de dire lorsqu'on te mettait au lit, tu te rappelles ? »

Et il continue, murmure, comme nous murmurons un chant, une berceuse :

« Tu disais « non, je ne dormirai pas ! »
Mais au deuxième « non », tes paupières se fermaient,
une force irrésistible, une pesanteur de plomb,
t'attirait vers le bas. Voilà que déjà tu
t'enfonces, tu sombres, le monde s'efface, englouti
dans l'obscurité. Et toi avec.
Du calme. » (142)

[255] De cette impossibilité d'assumer la mort, *Hamlet* donne précisément un long témoignage. « To be or not to be » - dit Lévinas- est une prise de conscience de cette impossibilité de s'anéantir. *Ibid.*, 61.

SECTION II - Dans le piège de la Méduse

(Théâtre du Radeau)

Nous commençons ce chapitre avec cette interrogation : est-ce que le théâtre de François Tanguy est un théâtre onirique ou un théâtre charnel ?

Il est tous les deux, si c'est possible. Et même, si ce n'est pas possible, car le théâtre de Tanguy est justement un théâtre impossible. Il veut rompre avec toutes les catégories du théâtre. Cependant, il porte le nom du Théâtre du Radeau.

Attardons-nous sur le choix de ce nom ! Le tableau de Géricault (*Le Radeau de la Méduse)* nous montre une scène de naufrage. Ce qui saute aux yeux, c'est l'étrange décomposition de cette image. Nous y voyons une masse de corps et des cadavres. Cependant, il est presque impossible de les distinguer les uns des autres. Bien évidemment, c'est une scène cruelle d'un réalisme extrême. Elle représente des corps agonisants et déjà morts. Pourtant, c'est aussi une scène imaginaire, cauchemardesque. Les corps des cadavres (avec leur pâleur et froideur) sont comme des corps-fantômes. Or ces corps s'entremêlent avec les corps encore vivants. Ils composent ensemble une masse de chair. En bref, nous y voyons une inquiétante figure du *chiasme.*

Nous pouvons dire, avec les phrases de Merleau-Ponty, que ce tableau « brouille toutes nos catégories, en déployant son univers onirique d'essence charnelle »[256]. Il nous semble, que nous avons trouvé une réponse à notre question initiale. Le Théâtre du Radeau nous offre la même expérience.

Il faut remarquer aussi que François Tanguy est un grand lecteur, non seulement des textes littéraires (Kafka, Hölderlin, Ovide, Lucrèce) mais aussi –ou surtout- des textes philosophiques (Merleau-Ponty, Foucault, Deleuze, Benjamin, Kierkegaard…)

Sa préoccupation principale a donné corps aux pensées, car comme il l'avoue : « le théâtre n'arrête pas de tirer vers l'espace tel que la philosophie essaie de le penser »[257].

Paysages infernaux (Orphées)

L'histoire d'Orphée c'est une histoire de *Descente aux Enfers*. Rappelons-nous la mise en scène d'Appia[258] : avec son énorme escalier (dérivé des *Espaces rythmiques*), qui permettait à l'acteur le mouvement équilibre[259], ralenti vers l'espace nocturne.

[256] C'est François Tanguy qui commente ce lieu de *L'œil et l'esprit* dans un entretien, où il dit : « Avec des textes comme celui-là, on entre de plain-pied dans notre contemporain réel. » In Bruno TACKELS, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 119

[257] *Ibid.*, p. 115

[258] *Orphée et Eurydice* de Gluck, Hellerau,1913

[259] Appia écrit sur ce spectacle : « Dans un espace semblable la démarche est naturellement calme et sans secousse aucune ; la lumière douce, uniforme et

Remarquons encore qu'à côté de l'escalier les damnés agissaient avec de larges gestes. Citons un spectateur (un critique) de l'époque : « Un grand plan incliné noir, que suivra Orphée, raie l'atmosphère limpide et très claire du fond de la scène et descend vers les plus sombres et variés où évoluent les damnés. Ceux-ci, divisés en deux groupes, les révoltés et les résignés, chantent »[260]. Nous notons encore, qu'ils ressemblaient aux *Pathosfiguren* (au sens warburgien), c'est-à-dire qu'ils existaient comme symboles intemporels. Cette mise en scène d'Appia a été un théâtre de la suggestion, ou un « théâtre de l'atmosphère ».

Ce n'est pas par hasard que nous évoquons ces images d'un visionnaire. Car il nous semble, qu'à sa façon, François Tanguy veut créer aussi un certain type de théâtre de l'atmosphère ou de théâtre de paysage, dont les images considérées comme des images nocturnes. Néanmoins elles demandent un regard attentif, une extrême vigilance de la part de leur spectateur. Il n'en était pas autrement pour *Orphéon* (spectacle du Théâtre du Radeau en 1998) Dans son livre sur François Tanguy le Théâtre du Radeau (plus précisément sur cette nouvelle forme de l'« écriture scénique »[261]) Bruno Tackels rend compte de sa position de spectateur. Il suit les travaux préparatoires des spectacles, et il remarque la longue

---

légèrement mobile transforme la réalité matérielle de construction en flots mouvants et berceurs. Les personnages participent, par l'éclairage, à cette atmosphère irréelle. »

[260] Auguste de Morsier, *Journal de Genève*, 30 juin 1913

[261] Ce livre a paru comme le deuxième volume d'une série intitulée : « Les écrivains du plateau »

démarche des préparations – quatre mois de répétition pour l'*Orphéon*. C'est un long « travail sur l'attente ». Avec exigence et patience. Pendant une si longue attente il faut (pour les spectateurs comme pour les créateurs) : « Rester dans l'ombre, regarder la lumière qui prend forme, construit des paysages inconnus »[262].

La période de répétition est une période de naissance des images. Les acteurs incorporent des images, qui sont inconnues avant leur incarnation. Tout au long des représentations, elles restent inidentifiables. Le spectateur peut toujours se demander: Qui est cette Eurydice ? Ou encore, qui sont ces ombres qui se dédoublent ?

Dans l'*Orphéon*, Orphée apparaît, citant son spectateur, comme : « héros des grandes espaces, qui retourne progressivement au silence, à la nuit »[263].

Ici, comme ailleurs, nous pouvons songer avant tout à l'interprétation que Blanchot nous donne de cette figure mythique, dans *L'espace littéraire*. Regardons son Orphée, qui traverse la nuit accueillante (la première nuit) pour s'effacer dans l'obscurité de l'*autre* nuit. À la recherche de son œuvre (le chant) il descend vers la profondeur de l'espace. Pourtant, cette descente ne garantit pas qu'il puisse retrouver son œuvre. Au contraire, ce processus de la recherche et ce mouvement vers le centre de la nuit deviennent plus importants que l'objet de la recherche.

---

[262] Bruno TACKELS, *François Tanguy*, op. cit., p. 78

[263] *Ibid.*, 92

Comme Blanchot le formule : « Orphée, dans l'œuvre de sa migration oublie l'œuvre qu'il doit accomplir »[264].

Il souligne aussi que la descente d'Orphée aux Enfers est un « mouvement infiniment problématique ». D'abord, parce que c'est un mouvement sans fin. Orphée descend vers une vaine profondeur, vers un espace sans fond, c'est-à-dire vers les espaces vides, angoissants, infernaux.

Ensuite, puisqu'il s'agit d'un mouvement de perte, pendant ce mouvement, Orphée perd Eurydice et il se perd lui-même. Néanmoins, il est nécessaire qu'Eurydice soit perdue et qu'Orphée se disperse. Comme il est nécessaire à l'œuvre qu'elle éprouve le « désoeuvrement éternel »[265].

À notre avis, c'est dans ce *désoeuvrement* que les deux Orphées (ceux de Blanchot et de Tanguy) se rapprochent. Tanguy partage aussi cette tentation vers la destruction de l'œuvre d'art.

La « constellation », le point de départ de Tanguy, est toujours la suivante : « Observons qu'il n'y a pas de fil conducteur, pas de narration, juste une sensation laissée là où elle se trouve, ouverte »[266].

Il s'agit d'un dérangement qui arrive dans l'espace (par le corps de l'acteur). Néanmoins, l'espace lui-même provoque aussi le dérangement, puisque l'espace est un champ de forces, de gravitation, de pesanteur, d'élan, d'arrachement, de disparition, de

---

[264] Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op.cit., 227

[265] *Idem*.

[266] Bruno TACKELS, *François Tanguy*, op. cit., 109

mouvement… Il faut noter, que les acteurs entrent dans cet espace avec précaution, comme si chaque mouvement était absolument essentiel. Ils découvrent l'espace par les mouvements de leur corps, mais - au cours de cette découverte - ils oublient pourquoi ils y sont entrés. Dans cette perspective, le jeu de l'acteur est aussi un « mouvement infiniment problématique ». Seulement dans le Théâtre du Radeau, le mouvement de l'acteur est plus rapide que la descente ralentie d'Orphée. Mais, dans les deux cas, il est vrai que rien ne doit s'arrêter.

Notre question se pose ainsi : Ce « théâtre du transformation », que donne-t-il aux spectateurs ? Notre réponse : En tout premier lieu, la vision des transfigurations (celles du corps et de l'espace).

Ici, le spectateur voit les œuvres fragmentées et fragmentaires. Sans continuité (dans leur désordre) et sans continuation (sans reprise).

Il voit aussi un travail incessant, qui essaie de présenter l' « instant du monde ». C'est un travail qui se recommence à chaque moment.

En somme, c'est une recherche infinie des expériences.

SECTION III - Le désoeuvrement proustien

En ce point, nous demandons : est-ce que nous ne sommes pas trop éloignés de l'expérience de Proust ? Pas autant, que nous pourrions le croire. Pour l'épreuve, nous utilisons l'interprétation de Blanchot.

Il faut seulement que nous nous adressions à *Le livre à venir* où nous trouvons un article intitulé « L'expérience de Proust »[267].

Ce qui est remarquable, c'est que Blanchot analyse ici l'expérience proustienne à partir de *Jean Santeuil.* Ce roman de jeunesse apparaît sous les yeux de Blanchot avec son Janus-visage. D'une part c'est un livre abandonné, d'autre part c'est encore un « livre à venir ». Avons-nous lu vraiment *Jean Santeuil ?* Ou le considérons-nous, sans réfléchir, comme l'antécédent de la *Recherche* ? Blanchot admet que toute l'expérience du *Temps perdu* se retrouve ici. Mais ce n'est pas la raison pour laquelle il nous faut le lire (ou relire). Il faut que nous voyions sa nouveauté et son audace. Blanchot affirme avec persistance que *Jean Santeuil* est avant tout un « extraordinaire travail de transformation »[268].

Les tableaux (scènes) montrent des images entraînées par un lent mouvement, sans repos. Il s'agit d'un mouvement « non pas de surface, mais profond »[269].

---

[267] Entre parenthèses, nous notons que déjà dans le *Faux pas* nous trouvons un article de Blanchot, qui porte le même titre. Nous y reviendrons.

[268] Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1957, p. 38

[269] *Idem.*

Blanchot met accent sur le fait que c'est une œuvre « achevée-inachevée ». Car en 1914, l'œuvre a été très près de son achèvement. Mais 1914, inutile de préciser pourquoi, a tout changé. La guerre a été le commencement d'un temps étrange, désastreux. Soulignons ici cette dimension historique, réelle. À cause du cataclysme, l'écrivain a décidé de se détourner des œuvres achevées, bien faites.

Selon la lecture de Blanchot, Proust a commencé son travail de *désoeuvrement*. Il a pris une décision essentielle, qui était « de suivre l'inspiration en la soutenant dans son mouvement infini »[270]. Ce moment décide de l'abandon de *Jean Santeuil* et c'est aussi le vrai commencement de la *Recherche*. La découverte majeure de cette expérience est : « se donner le temps ». En deux mots, c'est une exigence de patience.

[270] *Ibid.*, p. 39

ENTR'ACTE: Scènes proustiennes

Motto: « Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut pas lire les noms effacés » (RTP, IV, 482)

Un spectacle du Temps

La scène la plus grandiose et théâtrale de la *Recherche* se trouve dans *Le Temps retrouvé :* c'est le bal chez les Guermantes, connu sous le nom « Le Bal de têtes »[271]. À propos de cette scène, le Narrateur parle d'un « coup de théâtre » qui consiste dans le fait que les invités ne se reconnaissent pas.

À proprement parler, c'est un Spectacle du Temps. Car tous les personnages (les invités) se sont fait des têtes de vieillards. D'où la difficulté pour le Narrateur de les reconnaître. Pourtant, il admet et aperçoit la même difficulté de la part des autres, ceux qui l'intriguent[272].

Prenons un exemple. Le changement de M. Argencourt est très caractéristique et spectaculaire. Il apparaît comme un vieux mendiant (comme un personnage shakespearien) où plutôt comme un étrange insecte (avec anachronisme nous pouvons dire qu'il nous évoque le théâtre absurde de Beckett ou de Ionesco, et aussi les performances postdramatiques comme celles de Jan Fabre).

[271] Le prototype de ce « tableau » ce trouve chez James Ensor.

[272] « Intrigué par les autres ? Hélas, aussi les intriguant nous-même. Car la même difficulté que j'éprouvais à mettre le nom qu'il fallait sur les visages, semblait partagée par toutes les personnes qui, apercevant le mien, n'y prenaient pas plus garde que si elles ne l'eussent jamais vu, ou tâchaient de dégager de l'aspect actuel un souvenir différent. » (RTP, IV, 502)

Le Narrateur dit explicitement : « J'avais l'impression de regarder derrière le vitrage instructif d'un muséum d'histoire naturelle » (*RTP* IV, 501).

En plus, sous le regard du Narrateur/Spectateur, les hommes vivants deviennent des poupées extériorisant le Temps. Autrement dit, c'est le Temps qui devient visible par leurs transformations.

Ces « personnages travestis » sont comme les images de la lanterne magique[273]. Ils montrent des images du passé et du présent, et en ce sens ils sont des « révélations du Temps » (*RTP* IV, 503).

Ces visages du passé juxtaposés aux visages du présent nous offrent une vue optique des années. Il ne s'agit plus de la vue d'un moment, mais nous voyons (dans la perspective du Spectateur/ Narrateur) des personnages situés dans la perspective déformante du Temps. En somme, nous pouvons conclure que ces images sont comme des images projetées, des images en mouvement. Cependant, c'est un mouvement irréel, qui n'existe que dans l'imagination du Spectateur. Sous les yeux de l'écrivain, ces figures/images sont « extra-temporelles »[274].

---

[273]« Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable Argencourt était là comme la révélation du Temps »

[274] La notion « extra-temporel » joue un rôle important dans le livre de Beckett sur Proust. Il parle d'une expérience «à la fois imaginaire et empirique, à la fois évocation et perception directe, réelle et non pas seulement présente, idéale et non pas seulement abstraite, un réel idéal, essentiel extra-temporel ». Samuel BECKETT, *Proust*, op. cit. p. 87

Il nous faut remarquer encore une « présence de l'absence », dans ce bal des masques[275]. Car les personnes qui ne sont pas là, sont des morts. Ce sont des personnages extra-temporels par excellence. Ils sont présents par leur évocation, et parce que leur mort est une épreuve de l'existence pour les autres. En parlant des morts (qui sont effectivement, définitivement morts) ils se sentent encore vivants. Bien évidemment, c'est une épreuve fausse et imaginaire. Car ces masques parlant ne sont pas moins morts. Enfin, ce spectacle du temps est un bal des « morts-vivants ».

Une séance funéraire

En même temps, dans le lointain (à l'autre bout de Paris), apparaît un autre spectacle, bien différent. C'est un spectacle que le Narrateur ne peut pas voir (à cause de la distance). Pour cette raison, sa description n'est qu'une scène inventée.

À proprement parler il s'agit d'une grande scène tragique écrite pour la Berma. Elle est en train d'attendre ses invités, qui n'arrivent pas. Car tout simplement, ils l'ont oubliée. Dans son salon, la Berma est autre qu'à la scène. Là-bas, elle ne vieillit

[275] Pourtant il faut remarquer que ces masques ne sont pas les masques mortuaires (qui montrent les vrais visages). Au contraire, l'image vraie se perd au milieu d'une foule des masques.

pas[276]. Elle est encore capable de jouer Phèdre. Et sur la scène, c'est encore Phèdre qui apparaît. Par contre, dans son salon, la Berma est visiblement atteinte d'une maladie mortelle. Elle a la mort sur le visage. Ce visage, que nous avons déjà observé tout au début de notre étude, devient un masque de Gorgone. C'est la tête effrayante (pétrifiée – pétrifiant) de la Méduse. La Berma métamorphosée ne fréquente plus le monde, et le monde ne la reconnaît plus. Son seul visiteur (un jeune homme, peut-être le remplaçant de Proust) arrive par ignorance, et il part rapidement.

En somme, le « goûter » chez la Berma ressemble à un repas funéraire. Comme le Narrateur imagine cette scène : « elle mangeait, silencieusement et avec une lenteur solennelle, des gâteaux défendus, ayant l'air d'obéir à des rites funèbres » (*RTP* IV, 576). Nous sommes ici des témoins invisibles d'un « spectacle liturgique ».

Une *autre* expérience de Proust

Selon notre thèse, ces deux scènes se complètent en ce sens qu'elles nous montrent des préoccupations proustiennes.

[276] "La Berma n'était pas une moins vieille habituée de la scène, aux exigences de laquelle ses organes étaient si parfaitement adaptés qu'elle pouvait donner en se dépensant avec une prudence indiscernable pour le public l'illusion d'une bonne santé troublée seulement par un mal nerveux et imaginaire. » (RTP, IV, 574)

D'un côté nous voyons un spectacle du monde, avec des images panoramiques, mouvantes. De l'autre, nous guettons une séance cachée, avec des images presque immobiles.

Ces scènes visibles et invisibles constituent ensemble le théâtre universel de l'œuvre. Pourtant les scènes les plus cruelles et plus émouvantes de la *Recherche* sont des scènes invisibles (quand une amante homosexuelle crache sur la photo du père mort ou quand quelqu'un se prépare à sa propre mort). Ces scènes cachées se jouent dans une *autre* scène, c'est-à-dire dans la scène de l'imagination de l'écrivain. Car la plupart des scènes sont invisibles pour lui aussi.

Nous pouvons constater que dans la *Recherche*, nous retrouvons également les traces d'une œuvre profane, blasphématoire et d'une œuvre mystique, sacrée.

Bien évidemment, nous ne sommes pas les premiers à remarquer cette tentation « mystique » dans l'œuvre de Proust. Maintenant nous ne faisons pas référence qu'à Blanchot, qui dans un *autre* article (qui précède celui que nous avons cité[277]) intitulé « L'expérience de Proust », affirme : « que la nature de Proust le préparait à une véritable expérience mystique, ce qu'on aperçoit à presque toutes les pages de son œuvre »[278].

[277] Nous avons déjà mentionné que Blanchot avait écrit deux articles différents (deux variations) sous le même titre (nous les trouvons dans *L'Espace littéraire* et dans *Faux pas*)

[278] Maurice BLANCHOT, *Faux pas*, Gallimard, Paris, 1943, p. 53

Mais ajoutons, que cette expérience trouve sa forme la plus complète dans le dernier tome de la *Recherche*, c'est-à-dire dans *Le Temps retrouvé*. Car dans la scène de la Bibliothèque (juste avant le grand spectacle, le « bal des têtes »), où nous trouvons le Narrateur dans une solitude totale, il est devant une double tâche. Il ne faut pas seulement qu'il comprenne sa vocation d'écrivain, mais surtout – et à notre avis, c'est encore plus essentiel – qu'il écoute sa vocation par la mort.

C'est une évidence que la mort est présente dans toute l'œuvre (pensons aux grandes scènes de la mort : de la grand-mère, d'Albertine). Mais il n'arrive que dans le Bal, que tous les vivants (comme personnages) semblent être morts. Ils ne sont que, citant une très belle phrase de Blanchot : « images d'un néant intérieur qui ne rend visible que leur disparition, portant le masque de cette échéance »[279]. La vocation d'écrivain consiste aussi dans le fait de représenter cette *danse macabre*. Il nous offre un « theatrum mundi », c'est-à-dire un théâtre de la mort. Or en même temps, il lutte contre sa propre mort. Mais non plus par angoisse. Car une des plus grandes révélations du Temps (qui se donne comme une expérience mystique) est qu'il n'y a rien de nouveau dans la mort. En citant le Narrateur : « je comprenais que mourir n'est pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien fois » (RTP IV, 615).

[279] *Ibid.*, p. 54

Et, à cause de sa maladie, il sait bien qu'il sera très bientôt mort pour le monde. C'est la raison pour laquelle il s'enferme dans sa chambre, dans ses mémoires.

Par conséquent, il écrit son livre dans un « no-mans land », dans un lieu utopique. À proprement parler, il s'agit d'un espace nocturne, car comme l'écrivain l'avoue : « si je travaillais, ce ne serait que la nuit » (RTP IV, 620)

Il commence donc à « travailler la nuit » dans cette *autre* nuit, dans ce paysage inconnu, lointain, où il lutte sans cesse contre la faiblesse de son corps, car il voit ses forces décliner[280]. C'est l'origine de toutes ses angoisses et vertiges. Il admet qu'il y a quelque chose qui est plus fort que lui. La question qu'il se pose n'est pas seulement : « Est-il encore temps ? » mais « Suis-je encore en état ?

[280] Pourtant Proust admet aussi l'utilité des souffrances, car il avoue : « On attend une souffrance pour travailler ». (RTP, III, 736)

CHAPITRE III
Théâtre de la mémoire / Théâtre de la mort

SECTION I - Le théâtre de Tadeusz Kantor

En prononçant le terme « théâtre de la mort », bien évidemment nous pensons d'abord à Tadeusz Kantor. Pourtant, dans ce chapitre consacré à lui, nous ne nous appuierons pas sur ce manifeste célèbre, écrit en 1975[281].

En revanche nous analyserons du même temps le premier spectacle de Kantor, qui pourrait être nommé « théâtre de la mémoire ». Il s'agit de *La classe morte*. C'est un véritable tournant dans la carrière de Kantor. Nous pouvons dire que son théâtre (ce qu'il nomme comme « la pauvre chambre de l'imagination ») est né ici.

Il s'agit d'une vocation, au sens proustien. Pour mieux comprendre ce tournant, citons son témoignage sur le moment de la « révélation » :

« L'année 1971 ou 1972. Au bord de la mer. Dans un petit hameau. Presque un village. Une rue unique. De pauvres petites masures sans étage. Et une, peut-être la plus pauvre, l'école. C'était l'été et les vacances. L'école était vide et abandonnée. Elle n'avait qu'une classe. On pouvait l'observer à travers les vitres empoussiérées de deux misérables fenêtres bas situées, juste au-dessous du trottoir.

[281] Tadeusz KANTOR, *Le théâtre de la mort*, L'âge d'homme, Lausanne, 1977.

Cela donnait l'impression que l'école s'était enfoncée au-dessous du niveau de la rue. Je collais mon visage à la vitre. Très longtemps je regardais dans les profondeurs sombres et troubles de la mémoire. »[282]

Puis, il commence à se voir lui-même enfant entrant dans cette école. Et il commence à se souvenir : « Aujourd'hui je sais que là-bas, près de cette fenêtre, eût lieu quelque chose d'important. Je fis une certaine découverte. D'une manière particulièrement aiguë, je me concrétisais l'existence du souvenir »[283].

Il comprend tout de suite sa vocation, c'est-à-dire qu'il prend la décision d'exprimer ses souvenirs. Son occupation principale sera, à partir de ce moment, de connaître le fonctionnement de la mémoire. Autrement dit, la mémoire devient un champ infini de travail.

Et c'est encore à partir d'ici, que les spectacles de Kantor sont tous des confessions personnelles. Ils montrent une histoire de la vie humaine individuelle, qui est, comme leur acteur principal l'explique : « Petite, Pauvre, Sans Défense, mais magnifique »[284]. Le but principal de l'auteur est de la « sauver de l'oubli »[285].

Néanmoins, il faut noter que cette vie présentée sur la scène devient « quelque chose de définitif ». Ce n'est plus une vie éventuelle, mais tout a fait déterminé, nécessaire.

---

[282] *Textes de Kantor*, Editions Miroirs, 1991, p. 11

[283] *Ibid.*, p. 12

[284] *Ibid.*, p. 6

[285] *Ibid.* p. 8

Sur la scène, elle apparaît dans une *autre* dimension. Car là, chaque soir, comme Kantor le déclare : se déroulent « UN RITUEL et UN SACRIFICE »[286]

O dolce nuit !

Dans le cadre de notre travail, nous n'analyserons pas les spectacles les plus célèbres de Kantor. Nous présenterons seulement, en esquisse, son dernier spectacle « achevé ».

En 1990 (juin et juillet) Kantor a dirigé un stage avec de jeunes acteurs dans le cadre du Festival d'Avignon et de l'Académie Expérimentale des théâtres, à l'issue duquel il présente le spectacle intitulé *O dolce nuit*[287].

Ce spectacle était composé à partir des textes de Kantor. Dans la publication des textes, nous trouvons un chapitre intitulé : « Pour commencer ». Les textes qui se trouvent dans ce chapitre nous donnent une sorte d'introduction à l'univers de Kantor. Le premier texte porte le titre : « La fin du monde ». Nous en citons le début :

« Tout cela a commencé
longtemps, longtemps auparavant,
avant le spectacle dont il est question ici.
Dans mon imagination,

[286] *Idem.* Le théâtre de Kantor est un « théâtre de la cérémonie » par excellence. Sur ce sujet voir les analyses de Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre postdramatique*.

[287] Tadeusz KANTOR, *O dolce nuit* (Les classes d'Avignon), Actes Sud, Paris, 1991

et peut-être dans ma nature
était annoncé très nettement
l'image de la f i n,
d e l a f i n d e l a v i e,
de la mort
de la catastrophe,
de la fin du monde. »[288]

Ces textes de Kantor, comme nous venons de le voir, sont très poétiques. En plus, ils sont très abstraits. Ils n'indiquent aucune action. Les actions sont toujours en dehors du texte. À proprement parler, ces textes sont des confessions, des méditations, des observations, et aussi des « réflexions et commentaires philosophiques » concernant son théâtre. Par principe, ils nous montrent le fonctionnement de la mémoire qui est le même que celui du théâtre. Par exemple, dans le premier texte Kantor dit :
« selon l'idée de mon théâtre
les morts « se dressent parmi les morts »
et jouent,
comme si de rien ne s'était »[289]

Or plus explicitement il affirme que ces textes (et parmi eux « La fin du monde ») ne donnent qu'une :

« esquisse
simplifiée et approximative du spectacle
qui parmi d'autres
était accrochée sur le mur
de ma Pauvre Chambre d'Imagination
et de la Mémoire »[290]

[288] *Ibid.*, p. 9
[289] *Ibid.*, p. 10
[290] *Idem.*

Après ce commencement, nous trouvons d'autres textes plus ou moins concrets (indiquent-ils des scènes ou seulement des thèmes?). Évoquerons-nous leurs « noms » : « Ma maison », « Les empreintes gravées », « Mon Père », « La Croix », « Le Cimetière »[291], « Les Carrefours », « Le Rêve », « A genoux », « L'armée » et enfin « Nuit silencieuse ».

Pour notre propos, nous en soulignons seulement deux : « Le Rêve »[292] et la « Nuit silencieuse ».

Selon Kantor, le rêve est un monde, si proche de l'enfant. Car, pour l'enfant, il n'existe pas encore de frontière entre réel et irréel. Comme il s'en souvient :

« je ne savais pas
qu'était un rêve.
Je le ressentais ou plutôt
je le pressentais
à l'entrée le sommeil,
lorsque ma Mère m'installait pour « le sommeil ».
Dans le lit.
Le lit –porte pour
Le pays des rêves. »[293]

---

[291] Citons ce texte:
« J'y allais souvent, lieu extraordinaire
Enfant, j'y fus pour la
première fois envahi
par une atmosphère… bien plus tard, je dirais de
m é l a n c o l i e
de la réflexion. »
Ibid., p. 23

[292] Le « théâtre du rêve » de Kantor nous évoque ce que Proust a dit sur le rêve : « Le rêve était encore un de ces faits de ma vie, qui m'avait toujours le plus frappé, qui avait dû le plus servir à me convaincre du caractère purement mental de la réalité. » (RTP , III, 739)

[293] *Ibid.*, p. 25

Comment ne pas penser nous ici au commencement de *Recherche*? Avant de quitter cet univers paisible du rêve enfantin (qui est une scène de calme juste avant le cauchemar[294]), citons la définition poétique de la nuit silencieuse (de *Stille Nacht*, de la nuit sacrée et sainte – qui précède l'infanticide de Bethléem) :

« La nuit
Telle une jeune fille
Aimée
attendue avec nostalgie »[295]

Nous en conclurons que ces textes nous décrivent ce que Kantor ne montre pas sur scène, mais qui est, invisiblement, là (comme l'*autre* côté du visible).

Théâtre de la nostalgie

À notre avis, le théâtre de Kantor est un théâtre de la nostalgie. Pour mieux comprendre ce sentiment (si proche de la mélancolie), nous ne pouvons pas trouver meilleur guide que Vladimir Jankélévitch. Ce philosophe (avec sa propre expérience de l'exil) a consacré un ouvrage formidable à ce sujet, dont le titre est: *L'irréversible de la nostalgie*.

La nostalgie apparaît ici comme une maladie mentale. Plus précisément, il s'agit d'un « mal *du pays »*.

[294] Ne nous laissons pas tromper : dans ses spectacles Kantor met en scène l'état des choses après la catastrophe et non pas cet état initial.

[295] *Ibid*., p.34

Le malade veut retrouver sa patrie perdue, quittée. Pour cette raison, le remède s'appelle le retour, *nostos.* Au premier regard, il nous semble que pour guérir, il n'y a qu'à rentrer chez soi. Par contre, comme nous le comprenons très vite, il s'agit d'une maladie beaucoup plus complexe et ambiguë. Le malade souffre d'un mal irradiant, diffus, migrateur, qui ne se guérit pas. En vérité, c'est une maladie irrémédiable, ou en d'autres termes une maladie mortelle de l'âme.

Tout au long de ses souffrances, le malade pense qu'il connait la cause de sa tristesse. Il cherche son « pays natal » partout, et il ne le trouve *nulle part.* Même après son retour, car le retour ne lui donne que la certitude que ce n'est pas ce lieu ; que le lieu cherché se trouve *ailleurs.*

Il faut poser la question, comme Jankélévitch l'a fait : « Comment la catégorie du lieu s'appliquerait-elle au vague du vague-à-l'âme nostalgique ? »[296]

Notre seule réponse est qu'il s'agit, à nouveau, d'un lieu sans lieu, d'un lieu *utopique.*

[296] Vladimir JANKELEVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, p. 293

Le retour d'Ulysse

L'exemple le plus évident de cette recherche interminable et infinie est le voyage d'Ulysse.

Son retour, selon les termes du philosophe, est un retour métaphysique à la patrie métaphysique. Après son véritable retour, le héros ne sent qu'une immense déception. Citant Jankélévitch : « Le chapitre de la déception, qui commence à l'instant où Ulysse retrouve son île et son épouse, nous rend plus claire ambivalence de la nostalgie. Le retour renvoie au départ, et de nouveau le départ au retour. »[297]

Nous résumerons en disant que la nostalgie est une figure « d'aller-retour » dans l'espace et dans le temps.

Cette excursion (le voyage d'Ulysse) n'est pas un hasard. Car Ulysse joue un rôle central dans le théâtre de Kantor. Rappelons-nous que ce metteur en scène débuta avec *Le retour d'Ulysse*. Ce qui veut dire, qu'à partir du commencement, le thème du retour est son thème universel. Bien entendu, il s'agit toujours d'un retour impossible. Rien d'étonnant à ce que *Je ne reviendrai jamais* (spectacle de 1988) reprenne une nouvelle figure d'Ulysse.

Nous risquerons l'hypothèse que Kantor lui-même a souffert de cette maladie. Pendant ses voyages théâtraux, qui l'emmenaient loin, vers l'horizon infini, il cherchait sa patrie, sa maison, sa chambre.

[297] *Ibid.*, p. 294

Comme en témoigne un de ses derniers textes, intitulé : « Tout cela est vrai » (nov. 1990)

« Aujourd'hui
je puis franchir son seuil
comme celui de ma MAISON.
Je veux ouvrir la porte
lorsque j'entends
la voix intérieure
que je connais si bien :
« c'est dans le passé
que tu trouveras ta maison ».[298]

Plus loin rien

La place de Kantor se situe, suivant sa propre expression, PLUS LOIN RIEN[299]. Pour la dernière fois, en automne de 1990, il a voulu mettre en scène sa maison, sa chambre.

Il a commencé à diriger les répétitions de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire.* Le lieu théâtral était : une maison, une chambre d'imagination, un atelier de création, un refuge de mémoire. Inutile de dire qu'ils composaient un et seul lieu métaphorique, qui était, en plus, un espace pictural, car l'espace était structuré par trois cadres. Sur la scène, il y avait un tableau de Vélasquez et aussi l'*Autoportrait* de l'auteur. Pendant les répétitions, il poursuivait un

[298] *Textes de Kantor*, op. cit., p. 85

[299] Nous nous rappelons qu'en 1988 l'exposition de ses derniers dessins a été intitulé : « Plus loin rien » Entre ces dessins nous trouvons le *Je ne sortirai plus de ce tableau* (qui montre Kantor sur son catafalgue).
Voir : Tadeusz KANTOR, *Ma création, mon voyage*, Editions Plume, Paris, 1991

dialogue avec ces tableaux[300]. La fin du spectacle aurait été la suivante :

« La cérémonie
se termine.
Tous, progressivement
abandonnent la scène. »[301]

Mais nous savons tous bien, que le premier à partir (qui est parti définitivement) fut le maître de cérémonie. La mort a empêché Kantor d'être lui-même présent sur scène dans la « pauvre chambre de son imagination ». En hommage, ses acteurs ont fini le travail. La première représentation a eu lieu deux mois après la mort de Maître (en janvier 1991).

Pourtant, pendant « son » spectacle, il a été présent par son absence. Au centre du plateau, sa chaise est restée vide. C'était un accomplissement de son testament :

« PLUS LOIN RIEN
Et afin que ce
s'achève selon les règles
DE THEATRE DE LA VIE
l'épilogue,
le dernier tableau :
« LA, JE
RESTERAI »[302]

[300] Nous ne pouvons pas laisser sans mention son activité picturale et plastique intense. Kantor faisait du théâtre à la manière d'un peintre.

[301] In: *Les voies de la création théâtrale* 18, CNRS Editions, Paris, 1993, p. 215

[302] In: Tadeusz KANTOR, *Ma création, mon voyage*

Malgré ce spectacle, unique et irreprésentable, nous insisterons sur le fait que son art théâtral est mort avec lui. Ce qui veut dire qu'il n'y a pas de « théâtre » de Kantor sans Kantor.

SECTION II - Jean-Luc Lagarce

Une dramaturgie de la nostalgie

Dans le *Journal*[303] de Jean-Luc Lagarce, nous trouvons cette brève remarque, qui date du 10 décembre 1990 :

« Pierre Dux est mort (il y a une semaine déjà)

et Kantor est mort

et Martin Ritt, ce week-end. »

C'est tout. Il ne parle plus de Tadeusz Kantor. Néanmoins, il nous semble que ces deux hommes de théâtre (si différents) ont été fascinés par des thèmes similaires. Car Lagarce a créé aussi, à sa manière, son théâtre de la mémoire et son théâtre de la mort.

Nous envisagerons deux pièces de cet auteur (« classique » déjà) qui sont des variations sur un même thème. Il s'agit de *Juste la fin du monde*[304] et *Le Pays lointain*[305].

---

[303] Jean-Luc LAGARCE, *Journal 2*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008

[304] Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.

[305] Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005.

Nous pouvons dire que *Juste la fin du monde,* écrit en 1990, est une version plus concentrée. C'est une pièce de répertoire, car elle est facilement représentable. Dans le cas de *Le Pays lointain*, écrit en 1995, ces observations ne sont plus valables. Ce n'est pas une pièce souvent jouée, pour la bonne raison, qu'elle est presque irreprésentable. Nous admettons que Lagarce a commencé son travail de réécriture avec l'ambition d'un romancier. Ce qui veut dire aussi que son ambition pour un auteur dramatique était démesurée. Il a voulu raconter toute une vie, et faire entrer en scène tous les hommes (personnages) qui l'ont traversée. Mais soulignons à cet égard, que cette vie racontée n'était pas identique à sa propre vie. Lagarce (comme l'a fait Proust) savait se tenir à distance de son personnage imaginé (son « alter-ego »), Louis. En bref, cette vie que Lagarce nous montre sur scène est la même que celle dont il se souvient dans ses pièces, et pourtant ce n'est pas la sienne. Il s'agit d'une vie imaginaire (qui puise dans sa vie réelle).

Pour comprendre les raisons pour lesquelles cette deuxième version est un « défi » pour l'écrivain, nous commençons avec une brève comparaison. Nous ne faisons mention que des thèmes qui ont caractérisé notre recherche jusqu'ici.

Variations sur un retour

Il s'agit, tout d'abord, de la question du temps et du lieu. Dans *Juste la fin du monde* nous en trouvons une description plus concrète. Nous sommes dans la maison natale, familiale, celle de la mère. C'est un dimanche, en début d'après-midi. L'action se déroule jusqu'au soir, et se termine dans un lieu extérieur, à la gare. Par contre, *Le Pays lointain* ne nous donne pas de didascalies. Toute référence à l'espace et au temps est absente. Nous sommes dans « la chambre de la mémoire ».

En ce qui concerne les personnages, ils sont aussi concrets dans la première pièce (Mère, Frère, Sœur, Belle-sœur et évidemment Louis). Dans la deuxième, nous retrouvons les membres de la famille natale, mais il y a aussi une deuxième famille, constituée par des amis et des amants (ce sont de nouveaux personnages, par exemple: Longue Date, Un garçon - tous les garçons). Et surtout, des morts apparaissent, ou plus précisément des « revenants » : Le Père mort déjà et L'Amant mort déjà. Cette présence des morts sur scène signifie qu'il n'y a pas de frontière entre la vie et la mort. Les vivants et les morts occupent le même lieu, qui est, bien évidemment un lieu utopique.

Les deux versions indiquent d'une certaine façon le temps passé. Il faut seulement que nous nous interrogions sur l'âge de Louis. Dans la première pièce (de 1990) il a 34 ans. Comme il nous le dit dans le Prologue : « j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âgeque je mourrai. » (7)

Dans *Le Pays lointain* (de 1995) il a presque quarante ans. Remarquons ici, que Lagarce aurait voulu finir cette pièce à l'âge de 40 ans.

Dans les deux cas, le thème central est le retour. Dans la première pièce, le but principal du héros est d'annoncer sa mort, « en être l'unique messager ». Il lui faut annoncer sa mort: « lentement, avec soin, avec soin et précision » (7)

Dans la seconde version, ce but est plus complexe. Le héros fait son retour avant de disparaître, pour une dernière fois, pour voir « les lieux sans intérêt » où il vivait. Il s'interroge aussi sur le motif du retour. Enfin, il révèle qu'il était totalement perdu au moment où il a décidé à « rentrer chez lui ». Son état d'angoisse a été la seule raison de cette décision.

Il est intéressant de remarquer que dans *Juste la fin du monde*, le héros confesse son péché « originel » qui est : l'absence d'amour. Citons cette confession : « J'ai compris que cette absence d'amour dont je me plains et qui toujours fut pour moi l'unique raison de mes lâchetés, sans que jamais jusqu'alors je ne la voie, que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les autres que moi ». (31)

Pourtant, dans *Le Pays lointain* il revient avec une extrême exigence de demande d'amour. Il veut précisément : « qu'on m'aimait vivant comme on voudrait m'aimer mort sans pouvoir et savoir jamais rien me dire ». C'est-à-dire qu'il demande un amour « définitif, immobile et silencieux ».

Car il sait très bien, qu'il voit les autres pour la dernière fois, et qu'il ne reviendra plus jamais.

Les deux pièces se terminent par un épilogue de Louis. Néanmoins, dans une première présentation de *Le Pays lointain*, Lagarce a imaginé une dernière scène. En voici une citation:

« Le retour. La décision de revenir. Et ce repas encore, le dernier, avec ces deux familles, celle-là de l'origine et celle-là construite et les Morts encore, se promenant, de démarche calme, parmi les paisibles tricheries des vivants. On danse, c'est la fin de l'après-midi, après avoir poussé les tables. Louis est assis sur une chaise et il regarde. »[306]

Nous sommes convaincus que toutes les caractéristiques du « mal de la nostalgie » se retrouvent ici, dans cette scène (consciemment ?) symbolique, dans ce dernier bal, dans cette dernière cérémonie, où le héros apparaît comme un Spectateur impartial, mais aussi comme un metteur en scène.

[306] Cité dans la première biographie sur Lagarce. Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007, p. 345

Se regarder disparaître….

Revenons encore sur le « défi » de cette dernière œuvre et considérons le risque qui est dans sa composition. Le *Journal* de Lagarce (très récemment publié) nous montre son combat avec cette œuvre monstrueuse. Nous citons quelques fragments de cette chronique de la bataille. Lagarce écrit le 7 août 1995 : « Ce n'est rien. C'est énorme et ce n'est rien. Une bouillie immonde dont je ne sors pas. (Ai repris la totalité, là au milieu, de *Juste la fin du monde* et c'est une vraie catastrophe dont je ne sors plus) »[307]. Quelques jours plus tard, il note (9 août 1995) : « Travail immense, s'épuiser sur *Le Pays lointain*. S'épuiser, s'abrutir, exactement cela. » Puis, dans quelques semaines (26 août 1995) il affirme désespérément : « Ne me sors pas du *Pays lointain* ». Et enfin, un mois plus tard (19 sept 1995), la dernière scène : « Le dimanche toute la journée, j'ai travaillé. Ai terminé *Le Pays Lointain*. Nous verrons ». Rideau.

[307] Entre parenthèses, nous remarquons que cette pensée de la catastrophe nous rappelle aussi la méthode de Kantor. Pour finir un spectacle, il lui fallait que ça soit *destabilisé*.

Nous conclurons qu'il a triomphé. Pourtant il n'a pas vaincu son plus grand ennemi. La suite de son *Journal* nous confesse sa dernière lutte contre la mort. Il ne s'agit pas d'un combat « mental »[308]. Les pages les plus sombres nous décrivent son corps détruit[309].

Pour en finir, citons le commencement de la dernière réplique (du dernier remord) de Louis:

« Après, ce que je fais, je pars. Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus. » (77)

Mais nous témoignons qu'il reste, car en lisant ou en écoutant ses phrases nous voyons l'auteur « se regarder disparaître en se saluant »[310].

---

[308] Comme Proust, il combat avec la mort. Et peut-être, il a aussi besoin des souffrances pour travailler, comme Proust l'a avoué: "Pour une grande part, la souffrance est aussi une sorte de besoin de l'organisme de prendre conscience d'un état nouveau qui l'inquiète, de rendre la sensibilité adéquate à cet état" (RTP, II, 272). Pourtant, Lagarce nous laisse voir sa souffrance physique.

[309] Citons le Journal 2 (27 sept.1995) : « Ce sentiment de totale salissure et de dégénérescence du corps, en se levant, en se lavant, en lavant les vêtements. Cette impression terrible de l'abandon de son propre corps. »

[310] Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000, p. 14 (Il s'agit d'un éditorial pour la plaquette de la saison 1992/93 du Théâtre Granit, Belfort)

Citant plus longuement ce texte sublime : « et juste, à la fin, le silence, un long temps à ne pas bouger, les uns et les autres, face à face, à s'attendre, chaque côté de la scène, se désirer une fois encore et se regarder disparaître en se saluant. »

CONCLUSION

Oeuvre-cathédrale

L'effort qui montre le plus évidemment l'évocation « mystique » de Proust est : construire son œuvre comme une église.

À proprement parler, il tente d'écrire un livre à l'image d'une cathédrale. Il faudrait créer cette oeuvre, selon le Narrateur, « comme un monde sans laisser à côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes » (RTP, IV, 610)

Le thème de cathédral a beaucoup préoccupé Proust. Il en a parlé dans plusieurs de ses textes. La première élaboration de ce thème se trouve dans un article intitulé « La mort des cathédrales »[311].

Selon l'auteur, ces monuments du passé (monuments d'autrefois) sont devenus inintelligibles. A l'époque moderne, ce sont les monuments d'une croyance oubliée. Même s'ils subsistent, ils sont désaffectés et muets. Rien qui ressemble moins à leur grandiosité.

Il y a longtemps qu'il ne sont plus des temples sublimes, les théâtres du drame mystérieux qui s'y déroulait autrefois. Pourtant le jeune Proust cherche à retrouver cette signification perdue.

[311] Marcel PROUST, *Pastiches et mélanges*, op. cit., pp. 208-220.

Dans son article, il propose – après la mort définitive des cathédrales - une reconstruction « esthétique », qui donnerait des „représentations rétrospectives“. Dans cet aspect, les cathédrales ne seraient que lieux pour les répétitions. Hélas, ces « cérémonies » exactes resteraient glacées.

Une deuxième possibilité – concernant l'état actuel - est la persistance des mêmes rites. Car, comme Proust remarque: « Quand le sacrifice de la chair et du sang du Christ ne sera plus célébré dans les églises, il n'y aura plus de vie en elles. »[312] Dans ce cas, les « formes » des rites subsistent. Remarquons ici que dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'un manque de croyance.

Or, Proust est obligé à affirmer que l'âge des cathédrales est passé. À l'âge moderne, la cathédrale du passé est un monument mort, sans posséder le sentiment religieux qui l'animait. Autrement dit, la cathédrale est devenu temple vide. Pourtant Proust, ce grand lecteur (et traducteur) de Ruskin[313], ne cesse pas à l'admirer. Elle reste son modèle éternel, cependant il admet avec modestie qu'il n'osera pas nommer « cathédrale » son œuvre « à venir »

---

[312] *Ibid.* p. 211

[313] Nous savons bien que Proust a traduit *La Bible d'Amiens* vers 1900, et qu'il a fait des pèlerinages à Amiens, à Rouen et à Venise pour comprendre l'expérience de Ruskin devant ces cathédrales. Nous pouvons trouver ses articles sur ce sujet dans *Pastiches et mélanges* (dans le chapitre intitulé: "En mémoire des églises assassinées")

Restons sur ce point. Demandons-nous à nouveau : En quoi la cathédrale aspect est-elle un modèle pour notre écrivain ?

Il nous faut distinguer entre deux types de cathédrales :

Premièrement : Cathédrale, comme lieu d'élévation.

En effet, l'objet d'admiration de Proust n'est pas le même que celui de Ruskin. Ruskin était émerveillé par cette « prière des pierres ». Contrairement à lui, Proust admire ce chef-d'œuvre des vitraux.[314] C'est-à-dire, il en admire les facettes sur lesquelles apparaissent des images de saints. Nous voyons aussi, qu'il les imite dans ses grands portraits littéraires.

C'est grâce à la transparence du verre que le corps se transfigure par la lumière. Et puis, dans son élévation et éblouissement, le regard du spectateur se transfigure aussi.

Deuxièmement: Cathédrales, comme lieux traversables.

Ce que Proust cherche, c'est une union de l'espace (un lieu sacré, perdu à jamais) avec des êtres qui l'animent. Il veut revoir une « cathédrale vivante »: c'est-à-dire une cathédrale sculptée, peinte, chantante par les hommes chantant, dansant, parlant…

Selon lui, le moment où l'architecture fera un avec les cérémonies sera le plus grand des spectacles[315].

---

[314] De ce point, nous pouvons distinguer entre deux types des images fascinantes pour notre écrivain. D'une part, il s'agit des images de la lanterna magique : qui sont des images en mouvement, en transformation. D'autre part, nous trouvons les images des vitraux des églises : qui sont des images immobiles.

[315] Nous trouvons une référence particulèrement intéressante chez Proust, quand il évoque un spectacle nocturne, décrit par Renan: "Un des plus beaux spectacles

Proust évoque ainsi les cérémonies du culte, les fêtes exceptionnelles qui sont les cérémonies quotidiennes (les messes). Ceci est confirmé par le passage suivant: « Ainsi tout, jusqu'au moindre geste du prêtre, jusqu'à l'étoile qu'il revêt, est d'accord pour le symboliser avec le sentiment profond qui anime la cathédrale tout entière »[316]

Faut-il donc dire, que cette célébration évoque –comme le fait le théâtre- les plus fortes sensations?

À notre avis, Proust imagine ici une cathédrale des sens et des émotions. Pour nous – et pour tous les visiteurs des cathédrales, pour tous les assistants des cérémonies - il faut faire notre « promenade ».

Tout se passe comme si nous nous promenions dans une « forêt des symboles », qui nous observent avec des regards familiers. Pour exprimer ce sentiment, citons la déclaration suprême de l'écrivain:

« Il n'en est pas moins vrai que nous connaissons tout le fait d'un ignorant, d'un simple rêveur, entrant dans une cathédrale, sans essayer de comprendre, le laissant aller à ses émotions, et éprouvant une impression plus confuse sans doute, mais peut-être aussi forte. »[317]

---

religieux qu'on puisse encore contempler de nos jours (…) est celui que présente à la tombée de la nuit l'antique cathédrale de Quimper." Cette description est, selon Proust, comme une vague rêverie.

(Voir: *Ibid*. p. 217)

[316] *Ibid*. p. 215

[317] *Ibid.* p. 216

N’est-ce pas à dire que pendant cette promenade, nous puissions trouver une émotion vague, mais puissante ?

Pourtant, il nous reste à demander : Comment concilier ces deux types de cathédrales?

Répétons encore que l’ambition la plus fort de Proust est constituer „l’autel tout entier“ (RTP III, 973).

Néanmoins, la révélation totale aura lieu seulement dans les derniers pages (de son oeuvre inachevé). En plus, ce n’est pas un accomplissement, c’est plutôt une vision. Une vision qui est comme „les vision panoramique des mourants“[318].

Dans cette vision, l’écrivain prévoit la forme de son oeuvre à venir. Il s’agit d’un forme déja connue de lui, suivant son témoignage: c’est « la forme que j’avais pressentie dans l’église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps » (RTP, IV, 622) C’est aussi pendant cette vision, il comprend sa vocation.

Pour conclure, nous pouvons dire que la cathédrale (la plus sublime figure de l’église) est la figure de dévotion par excellence. Elle invite son visiteur à un voyage intérieur, elle nous incite à quitter ce monde pour un autre monde. C’est la raison pour laquelle la figure de la cathédrale est un modèle idéal (irréalisable), vers lequel il faut se tendre.

[318] Nous faisons référence ici à l’expression de Bergson. Sur ce sujet, voir l’article de Georges Poulet: “Bergson. Le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition”. In: Appendixe pour *L’espace proustien*, op.cit. pp. 165-205.

Il faut aspirer à se terminer (jusqu'à la dernière respiration). En sachant, que la plupart des « œuvres cathédrales » restent inachevées.

EPILOGUE

„Une suite, coupée des lacunes“

Pour finir, revenons au théâtre contemporain.

Rarement la représentation des choses y apparaît comme totale ou panoramique, au contraire, elle est presque toujours fragmentaire. Tout au long de la représentation théâtrale, nous percevons une discontinuité spatiale et temporelle.

Ce que nous regardons sur la scène, c'est très souvent une pluralité des morceaux disjoints, c'est-à-dire qu'entre eux il y a un hiatus, un vide. C'est précisément ce que Proust a nommé – en parlant de la fonction de la mémoire - « une suite, coupée de lacunes »[319].

Selon notre avis, le fractionnement est le trait caractéristique non seulement de la structure du roman proustien, mais aussi de la « dramaturgie scénique » (ou les mouvements et les lieux forment l'œuvre d'art) du théâtre contemporain.

Nous savons bien, que l'univers proustien est un univers en morceaux. Cette structure re-apparaît très souvent sur le plateau, ce qui devient ainsi un lieu indéfini, un espace de la mémoire.

[319] Marcel PROUST, *Les Plaisirs et les Jours*, Gallimard, Paris, 1924, p. 216.

Nous avons très souvent le sentiment, que le théâtre contemporain est aussi à la recherche des lieux et moments perdus à jamais. Or, c'est ce qui donne un sentiment de vertige aux spectateurs aussi. Nous sommes témoins d'une oscillation. L'ordre des lieux bascule, par conséquent les lieux sont vacillants et substituables. Il y a toujours un déplacement dans l'espace ou un changement de perspective. Le spectacle nous donne une multitude d'aspects dont chacun attire le regard. Il le fait pour arriver à une vision multiple et cependant une.

En ce qui concerne notre participation, nous pouvons dire que très souvent nous sommes obligés de suivre le même mouvement en nous-mêmes. Il s'agit d'un tournoiement à la fois extérieur et intérieur, physique et psychique. Nous sommes perdus dans un espace intérieur. En bref, le théâtre contemporain peut nous donner une expérience existentielle.

Il y a un défi pour le théâtre quand il veut nous présenter les lieux et les moments perdus. Il nous donne les lieux enfin retrouvés, dans un autre moment, mais dans cet autre moment, les lieux retrouvés ne sont pas les mêmes. En ce moment de leur re-connaissance, ils se perdent à nouveau, devant nos yeux. Ainsi, dans la représentation théâtrale il s'agit d'une interminable (dé)monstration de l'impossibilité. Car ce qui se montre et se démontre : c'est une Présence, à la fois retrouvée et perdue.

Pendant notre parcours, nous avons suivi les traces des lieux disparus dans l'espace extérieur, visible (espace spatial) – et aussi dans l'espace intérieur, invisible (espace mental).

Maintenant, nous découvrons que notre parcours est encore loin d'être achevé. Nous avons retrouvé seulement notre point de départ, qui nous invite aux autres voyages. Car, cet espace enfin trouvé est un espace traversable.

Il ne ferme jamais sur lui-même. Il reste ouvert, en nous ouvrant des horizons vagues. Cet espace une fois traversé – grâce aux lectures et aux spectacles - nous donne l'expérience d'être présent à la naissance d'une Œuvre, qui est en perpétuel devenir

.

ANNEXE DES IMAGES

« Réminiscences »

Appia : Escaliers, La forêt sacrée (Parsifal)
Craig : Scènes
Kantor : Tableau et personnage, Catafalque
Ensor : Un bal des têtes (Carnaval)
Image d'un naufrage, Manuscrits de Proust

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

BIBLIOGRAPHIE

APPIA Adolphe: *Œuvres complètes*, I-IV. éd. élaborée et commentée par Marie L. Bable-Hahn, Lausanne, L'âge de l'homme, 1991.

L'Art et l'espace théâtral (*Adolphe Appia 1862-1928, acteur-espace-lumière,* Catalogue de l'Exposition, Zurich, 1979.)

ARTAUD Antonin: *Œuvres*. Paris, Gallimard, 2004.

BABLET Denis: *Le Décor du théâtre de 1880 à 1914*. Paris, CNRS, 1965.

BACHELARD Gaston: *Notes d'un philosophe pour un graveur. Albert Flocon*. Lausanne, Editions de l'Air, 1982.

BACHELARD Gaston: *La poétique de l'espace.* (1952) Paris, Quadrige/PUF, 2008.

BACHELARD Gaston: *La poétique de la rêverie.* (1960) Paris, Quadrige/PUF, 1993.

BAL Mieke: *Images littéraires (Ou comment lire visuellement Proust).* Presses Universitaires du Mirail, 1997.

BARBARAS Renaud: *De l'être du phénomène*. Grenoble, Jerôme Millon, 1991.

BATAILLE Georges: *La Littérature et le Mal*. Paris, Gallimard, 1957.

BECKETT Samuel: *Proust.* (1930) trad. Edith Fournier, Paris, Minuit. 1990.

BERNARD Emile: *Conversations avec Cézanne.* Paris, Macula, 1978.

BINSWANGER Ludwig: *Le Rêve et l'Existence*. (1930) trad. J. Verdeaux, Paris, Desclée de Brouwer, 1954.

BINSWANGER Ludwig: *Le problème de l'espace en psychopathologie.* (1933). trad. C. Gros-Azorin, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

BRAUNSCHWEIG Stèphane: *Petites portes, grandes paysages*. Paris, Actes Sud, 2007.

BLANCHOT Maurice: *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955.

BLANCHOT Maurice: *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BLANCHOT Maurice: *Faux pas*. Paris, Gallimard, 1943.

BUTOR Michel: *Répertoire II*. Paris, Minuit, 1964.

CHASTEL André: *Le geste dans l'art*. Liana Levi, 2001.

CRAIG Edward Gordon: *Towards a New Theatre. Forty designs for stage scenes with critical notes by the inventor.* London, J. M. Dent & Sons Limited, 1913.

CRAIG Edward Gordon: *De l'art du théâtre*. (1911) Paris, Lieutier, 1942.

DELEUZE Gilles: *Proust et les signes*. 7e ed. Paris, PUF, 1986.

DELEUZE Gilles: *Différence et répétition*. 6e ed, Paris, PUF, 1989.

DELEUZE Gilles: *L'Image-temps*. Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

DERRIDA Jacques: *Adieu – à Emmanuel Lévinas*. Paris, Galilée, 1997.

DERRIDA Jacques : *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.

DESCOMBES Vincent: *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

DIDI-HUBERMAN Georges: *Devant l'image*. Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.* Paris, Les Editions de Minuit, 1992.

DORT Bernard: *Théâtre réel*. Paris, Seuil, 1971.

DOUBROVSKY Serge: *La place de la madeleine*. Paris, Mercure de France, 1974.

DREYFUS, Robert: *Souvenirs sur Marcel Proust*. Paris, Grasset, 1974.

DUFRENNE Mikel: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, Editions Klincksieck, 1967.

ESCOUBAS Eliane: *L'espace pictural*. Fougères, Encre marine, 1995.

FISER Emeric: *L'esthétique de Marcel Proust*. Genève, Slatkine Reprints, 1990.

FOUCAULT Michel: *La pensée du dehors*. Saint Clément, Fata Morgana, 1986.

FOUCAULT Michel: *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, 1994.

FREUD Sigmund: *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1973.

GENET Jean: *Œuvres complètes* vol. 4. Paris, Gallimard, 1968.

GENETTE Jean: *Figures I*. Paris, Seuil, 1966.

GENETTE Jean: *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

GOUHIER Henri: *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris, Flammarion, 1989.

GUIOMAR Michel: *Principes d'une esthétique de le Mort*. Paris, José Corti, 1967.

HANDKE Peter: *La leçon de la Sainte-Victoire*. trad. G-A Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1985.

HANDKE Peter : *La perte de l'image*. trad. O. Le Lay, Paris, Gallimard, 2004.

HEGEL : *Esthétique*. trad. S. Jankélevitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1965.

HEIDEGGER Martin: *Die Kunst und der Raum / L'art et l'espace.* trad. Jean Beaufret et François Fédier, Zurich Erker, Verlag, 1969.

HEIDEGGER Martin: *Chemins qui ne mènent nulle part*. trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1980.

HUSSERL Edmund: *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. trad. R. Kassis et J-F Pastureau, Grenoble, Jerôme Millon, 2002.

HUSSERL Edmund: *La terre ne se meut pas*. trad. D. Franck, D. Pradelle, J.-F. Lavigne., Paris, Editions de Minuit, 1989.

INNES Christopher: *Edward Gordon Craig*. Cambridge University Press, 1983.

JANKELEVITCH Vladimir: *L'irréversible de la nostalgie*. Paris, Flammarion, 1974.

Textes de Kantor, Editions Miroir, 1991.

KANTOR, Tadeusz: *Le Théâtre de la mort*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.

KANTOR, Tadeusz: *O dolce nuit*, Paris, Actes Sud, 1991.

KANTOR, Tadeusz: *Ma création, mon voyage*. Paris, Plume, 1991.

KRISTEVA Julia: *Le Temps sensible: Proust et l'expérience littéraire.* Paris, Gallimard, 1994.

KOLTES Bernard-Marie: *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Editions de Minuit, 1986.

KOLTES Bernard-Marie: *Quai ouest*. Paris, Editions de Minuit, 1985.

KOLTES Bernard-Marie: *La Nuit juste avant les forêts*. Paris, Editions de Minuit, 1988.

KOLTES Bernard-Marie: *Une part de ma vie (Entretiens 1983-1989).* Paris, Editions de Minuit, 1999.

LACAN Jacques : *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. (1964) Seuil, Paris,

LAGARCE Jean-Luc: *Juste la fin du monde*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

LAGARCE Jean-Luc : *Le Pays lointain*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

LAGARCE Jean-Luc : *Du luxe et de l'impuissance*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

LAGARCE Jean-Luc : *Journal 2*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

LEHMANN Hans-Thies : *Le Théâtre post-dramatique*. (1999) trad. Ph.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

LEVIN Hanoch : *Théâtre choisi II. Pièces mythologiques*. trad. L. Sendrowitz et J. Carnaud, Paris, Editions Théâtrales, 2001.

LEVINAS Emmanuel: *De l'existence à l'existante*. (1947) Paris, Vrin, 1993.

LEVINAS Emmanuel: *Le temps et l'autre*. (1948) Montpellier, Fata Morgana, 1979.

LEVINAS Emmanuel : *La Mort et le Temps*. Paris, Livre de Poche, 1992.

LOREAU Max : *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*. Paris, Gallimard, 1980.

MAETERLINCK Maurice : *Œuvres*, vol I. *Le Réveil de l'âme.* Bruxelles, Complexe, 1999.

MALDINEY Henri : *Regard, parole, espace*. Lausanne, L'âge d'homme, 1973.

MALDINEY Henri: *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Edition Comp'Act, 1993.

MALDINEY Henri*: L'avènement de l'œuvre*. Les Casers, Théétète, 1997.

MALDINEY Henri: *Ouvrir le rien, l'art nu*. Fougères, Encre marine, 2000.

MALLARME Stéphane : *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1970.

MALRAUX André: *Le musée imaginaire (Psychologie de l'art I)* Skira, 1946.

MANNONI Octave: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris, Seuil, 1969.

MERLEAU-PONTY Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY Maurice*: Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice: *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice: *Parcours 1935-1951*. Verdier, 1997.

MERLEAU-PONTY Maurice: *Sens et non-sens*. (1948) Paris, Gallimard, 1996.

MERLEAU-PONTY Maurice : *Notes de Cours 1959-1961*. Paris, Gallimard, 1996.

MERLEAU-PONTY Maurice: Résumés de Cours (Collège de France 1952-1960). Paris, Gallimard, 1968.

Merleau Ponty à la Sorbonne, Résumés de cours 1949-1952. Dijon, Cynara, 1988.

MERCURY Jean-Yves: *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*. L'Harmattan, 2000.

MILNER Max: *L'Envers du visible*. Paris, Seuil, 2005.

NAUGRETTE Catherine: *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain.* Belval, Circé, 2004.

NOVARINA Valère: *Lumières du corps*. Paris, P.O. L., 2006.

NOVARINA Valère: *L'espace furieux*. Paris, P.O. L., 2006.

NOVARINA Valère: *Devant la parole*. Paris, P.O. L., 1999.

PAVIS Patrice : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987.

POULET Georges : *L'espace proustien*. Paris, Gallimard, 1963.

POULET Georges: *Etudes sur le temps humain* I. Paris, Librairie Plon, 1968.

PROUST Marcel : *A la recherche du temps perdu*. Édition publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987.

PROUST Marcel: *Essais et articles*. Paris, Gallimard, 1994.

PROUST Marcel: *Ecrits mondains*. Paris, U.G.E., 1983.

REGY Claude: *Espaces perdus*. Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998.

REGY Claude: *L'Ordre des morts*. Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999.

RICHARD Jean-Pierre: *Proust et le monde sensible*. Paris, Editions du Seuil, 1974.

RICHIR Marc (ed): *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expérience*. Grenoble, Jerôme Millon, 1992.

RICHIR Marc: *Phénoménologie en esquisse*. Grenoble, Jerôme Millon, 2000.

ROUX-KIEKEN Aude Le: *Imaginaire et écriture de la mort dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris, Honoré Champion Editeur, 2005.

ROUBINE Jean-Jacques: *Théâtre et mise en scène 1880-1980.* Paris, PUF, 1980.

RYNGAERT Jeanne-Pierre: *Lire le théâtre contemporain.*Paris, Dunod, 1993.

SAISON Maryvonne: *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain.* Paris, L'Harmattan,1998.

SAISON Maryvonne: *Imaginaire/Imaginable: parcours philosophiques à travers le théâtre et la médicine mentale*, Paris, Ed. Klincksieck, 1981.

SARRAZAC Jean-Pierre: *L'Avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporains.* Lausanne, Ed. De l'Aire,1981.

SARRAZAC Jean-Pierre: *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Strausbourg, Circé, 2000.

SARTRE Jean-Paul: *L'être et le néant*. (1943) Paris, Gallimard, 1970.

SARTRE Jean-Paul: *Situations philosophiques*. Paris, Gallimard, Collection Tel, 1990.

SARTRE Jean-Paul: *L'imagination*. (1936) Paris, PUF-Quadrige, 1986.

SARTRE Jean-Paul: *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

SARTRE Jean-Paul: *Esquisse d'un théorie des émotions*. Paris, Hermann, 1965.

SARTRE Jean-Paul: *L'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940.

SARTRE Jean-Paul: *Un théâtre des situations*. (1966) Paris, Gallimard, 1992.

SCHECHNER Richard: *Performance Theory. (*1977) London-New York, Routledge, 2003.

SOLLERS Philippe: *L'oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust*. Paris, Stock, 1999.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata.* Pozsony, Kalligram, 2006.

SZONDI Peter: *Théorie du drame moderne 1880-1950*. Trad. Patrice Pavis, Lausanne, 1983.

STEIN Gertrude: *Look at Me Now and Here I Am*. Writings and Lectures 1909-45, London, Chester Springs, 2004.

TACKELS Bruno: *François Tanguy, et le Théâtre du Radeau*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

UBERSFELD Anna : *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD Anna : *L'Ecole du spectateur*. Paris, Editions sociales, 1981.

VIALA Alain (dir) : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997.

YAARI Nurit : *Le théâtre de Hanoch Levin*. Paris, Editions théâtrales, 2008.

OUVRAGES COLLECTIVES :

Bernard-Marie Koltès : *La question du lieu*. Metz, CRESEF, 2007
Novarina: Théâtres du verbe (dir. Alain Berset), Paris,
José Corti, 2001.
La scène et les images. Les voies de la création théâtrale, vol. 21. Resp. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Editions, Arts du Spectacle, 2001.
Tadeusz Kantor. *Les voies de la création théâtrale*, vol. 11. dir. Denis Bablet, Paris, CNRS Editions, Arts du Spectacle, 1983.
Tadeusz Kantor 2. Les voies de la création théâtrale, vol. 18. dir. Denis Bablet et Elie Konigson, Paris, CNRS Editions, Arts du Spectacle, 1983.
Claude Régy. Les voies de la création théâtrale, vol. 23. dir. Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris, CNRS Editions, Arts du Spectacle, 2008.

Espace et imagination. *ALTER. Revue de phénoménologie*. N°4, Fontenay, Editions ALTER, 1997.
Veille, sommeil, rêve. ALTER. Revue de phénoménologie. N°5, Fontenay, Editions ALTER, 1997.

*Qu'est-ce que le théâtre? (*Christian BIET et Christophe TRIAU), Gallimard, Folio Essais, 2006.

L'art. Au regard de la phénoménologie. Textes réunis par E. Escoubas et B. Giner. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.
Phénoménologie & esthétique. Fougères, Encre marin, 1998.

RÉSUMÉ HONGROIS

A színházi reprezentáció fenomenológiai megközelítései

A doktori disszertáció témája a színházi reprezentáció elméleti és gyakorlati megközelítéseinek vizsgálata.

Szövegünk keretét, az értelmezés terepét és a vizsgálódás határait egyaránt Proust jelöli ki. Proust szövegek segítségével próbálunk meg értelmezni egyes XX. (és akár XXI.) századi színházkísérleteket (az álomszínházat, a halál színházát, a tájkép színházat, a mozgás és a ritmus színházát, a nosztalgia vagy az emlékezet színházát). Röviden: színház-utópiákat vizsgálunk.

Azt is mondhatnánk, hogy kiindulási pontunkat a XIX. század végén megjelenő színházelképzelések adják, amelyek – itt megemlíthetnénk Mallarmé „könyvszínházát“ vagy Maeterlinck „statikus színházát“ – egy imaginárius, „utópisztikus“ színház képét vetítik elénk. Ezek az elképzelések nem maradtak terméketlenek, hiszen a következő század rendezői, díszlet- és színpadtervezői (Craig, Polieri, Tadeusz Kantor) felfedezték és megvalósítani próbálták ezeket a „lehetetlen“ terveket.

Ugyanakkor már a bevezetésben megfigyeljük és leírjuk azt a nézőt, aki *Az eltűnt idő nyomában* tűnik fel. A regény két „Berma jelenetének“ elemzése közelebb vihet minket a színházi élmény leírásának és értelmezésének kérdéséhez.

A gyermek Marcel - aki rajongva, „platonikus szerelemmel“, szereti a még ismeretlen, soha nem látott színházat; aki megteremtette, magányos olvasásai közben, saját „álomszínházát“ - mély csalódást érez az igazi színházzal való első találkozása során. A nagy színésznő (Berma) művészete - legalábbis Marcel számára úgy tűnik - nem ad hozzá semmit Racine *Phaedrá*jához. A színészi játék páratlanságát az elbeszélő csak a többi néző reakciójából és a kritikákból ismeri fel.

A Bermával (és a vallomásjelenettel) való második találkozás során viszont - hosszú évek múltán, akkor, amikor Phaedra, a vallomásjelenet és Berma már elhagyták a narrátor számára az ideák, a „tökéletesség világát“ –, a felnőtt Marcel már egészen más tekintettel néz az előadásra. Berma géniusza valóban kivívja csodálatát, immár saját meggyőződése szerint állítja, hogy a tehetség benne egybeolvad a szereppel. Tökéletes - félig pogány, félig janzenista - játéka során a gondolatok „teste körüli burkokként“ (fátylakként) tűnnek fel, melyek a „változatos életfolyamatok, a fogoly fényesség tükrözései“ lesznek nézője számára.

Berma alakításában – mely második remekmű az első mellett: a „janzenista sápadtság“ és a „napmítosz“ megjelenítésével – Berma személye eltűnik. A színész „ablakká lesz“, kilátással – az általa megtestesített és a tőle ekkor már elválaszthatatlan – műre.

Nem véletlen, hogy a kifejezés problémáját tárgyalva, majd ugyanerre a jelenetre utal Maurice Merleau-Ponty *La phénoménologie de la perception* c. művében. A szerző szerint, ahogy a „zenei élmény“ esetén, a szonáta zenei jelentése elválaszthatatlan felhangzásától, és elemzése visszavezet minket a megtapasztalás pillanatához; ugyanígy a színházi élmény is a színészi megtestesítésre utal. Az elhangzó remekművek – zene és szöveg – az előadás során mintegy eltűntetik „hordozóikat“ : ami annyit jelent, hogy a néző számára Berma láthatatlanná válik és Phaedra jelenik meg.

Az „esztétikai kifejezés“ paradoxonát - a „valós“ és a „képzeletbeli“ ellentéteként - elemzi majd Jean-Paul Sartre is. Kimondatlanul bár, de a Proust jelenet áll az *Imaginaire* a színházi reprezentáció kérdéseit tárgyaló fejezete mögött. A szerző szerint: a színész nem „valósítja meg“ az eljátszott személyt; épp ellenkezőleg, saját személyiséget „valótlanítja“ el. Az előadás során mindvégig „nem-valós“, képzeletbeli módon „él“, mivel a színház világa az imaginárius terepe.

Az irodalmi példa (Proust) nyomán fordulunk tehát a filozófia megközelítések felé. Fontos azonban hangsúlyoznunk, hogy a színházi reprezentáció fenomenológiai megközelítéseit tárgyalva csak könyvfejezetekre, utalásokra hivatkozhatunk. Azt is mondhatnánk, hogy a színház mintha idegen terep maradt volna a fenomenológiai iskola nagy szerzői (Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Lévinas) számára.

Ezalól még a drámaíróként is ismert Jean-Paul Sartre sem jelent kivételt, mivel filozófiai műveiben ő is csak ritkán foglalkozik a színházi reprezentáció elméleti kérdéseivel.

Munkánkban így nem az egyes fenomenológusok színházat érintő megfigyeléseinek összegyűjtésére, és azok külön-külön történő tárgyalására törekszünk. Ami minket foglalkoztat, az a színházi reprezentáció fenomenológiai fogalmakkal történő leírása.

Ezért lesz érdekes számunkra például Sartre „pillantás“ jelenete, Merleau-Ponty „gesztus“ fogalma, Lévinas „találkozás“ elemzése.

Már létező fenomenológiai fogalmak felhasználásával egy önálló, így még meg nem fogalmazott fenomenológiai leírásra teszünk kísérletet.

Ehhez az új leíráshoz a színházi (praktikus) és a filozófiai (teoretikus) reflexiókra egyaránt támaszkodunk. Olyan színházi alkotók művei felé fordulunk, akik egyszerre gondolkoztak teoretikusan és praktikusan a színházról. Másként fogalmazva, akik egyszerre voltak egy „utópisztikus“ színház megálmodói és létrehozói. A tárgyalt szerzők: Valère Novarina, Bernard-Marie Koltès, Hanoch Levin, Jean-Luc Lagarce. A rendezők közül pedig Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Claude Régy, Francois Tanguy, Stéphane Braunschweig, Tadeusz Kantor nevét emelhetnénk ki.

Ugyanakkor munkánk fejezetei filozófiai koncepciók – idő és tér; mozgás és ritmus; valós és imaginárius; megjelenítés és jelenlét – köré szerveződnek.

Ez a tágabb keret biztosít majd lehetőséget arra, hogy az egyes fejezetekben részletesen és sajátosan tárgyaljunk a színházi jelenségeket és elképzeléseket.

Álomszínházak lennének ezek? Nem, hiszen valamilyen megvalósult formát nyertek. Másrészről igen, mivel a létrehozott művek és előadások sokkal inkább színházi kérdésfelvetéseknek és lehetőségeknek tűnnek, mintsem konkrét válaszoknak.

Az értekezés célja egy színházi gondolat - a „lehetetlen“, az imaginárius színház - folytonosságának felmutatása végig a XX. század során, egészen a XXI. század (napjaink) színházi gyakorlatáig elérve. Így próbáljuk feltárni egyrészt a színházi alkotók „néma párbeszédét“, másrészt pedig filozófia és színház kölcsönhatását, azonos problémafelvetését - más területeken.

Azért tartjuk fontosnak ezt az áttekintést - ezt a talán új nézőpontból történő, fenomenológiai színházmegközelítést -, mert a tudatos színházelméletnek és gyakorlatnak egyformán számolnia kell az őt ért hatásokkal és előzményeivel.

.