

« Un seul jour »

Michel Lorand, Three short stories

« Quand le poète s'est rendu maître de l'esprit, quand il a senti et retenu, qu'il a pris possession, qu'il s'est assuré de l'âme collective, commune à tout et propre à chacun, quand, de plus, il est sûr du libre mouvement, de l'alternance et de la tension harmoniques par lesquelles l'esprit est enclin à se reproduire en lui-même et en d'autres, sûr aussi de la belle progression tracée dans l'idéal de l'esprit, et de sa logique poétique ; quand il a reconnu qu'un antagonisme inévitable surgit entre l'exigence la plus originelle de l'esprit, celle de communauté, de simultanéité unitaire de toutes les parties, et l'autre exigence, qui lui commande de sortir de lui-même, de se reproduire en lui-même et en d'autres par une belle progression et alternance – antagonisme qui ne cesse de le retenir et de l'entraîner dans la voie de la réalisation ; quand il a reconnu aussi que cette communauté, cette parenté de toutes les parties, ce contenu spirituel, ne serait même pas sensible si celles-ci, quant à leur contenu sensible, leur degré, même sans tenir compte de l'alternance harmonique, même à égalité de forme spirituelle (de coexistence simultanée), n'étaient pas différentes les unes des autres et que cette alternance harmonique, ce besoin de progression ne seraient pas non plus ressentis et se réduiraient à une fantasmagorie inconsistante si les parties alternantes, même dans la différence du contenu sensible et à travers l'alternance et le besoin de progression, ne restaient égales à elles-mêmes quand à la forme *sensible* ; quand il a compris que *cet antagonisme entre contenu spirituel* (l'affinité de toutes les parties) et *forme spirituelle* (l'alternance de toutes les parties), entre l'immobilité et la progression, *se résout précisément* du fait que, dans la progression de l'esprit, dans l'alternance de *la forme spirituelle, la forme de la matière reste identique dans toutes ses parties*, qu'elle remplace tout ce que l'alternance harmonique a nécessairement fait perdre en affinité et unité originelles des parties, qu'elle constitue le contenu objectif, par opposition à la forme spirituelle à laquelle elle confère sa pleine signification ; que, d'autre part, *l'alternance matérielle de la matière* qui accompagne ce que le contenu *spirituel* a d'éternel, sa multiplicité, satisfait les exigences de l'esprit *en voie de progression*, exigences freinées à tout moment par *le besoin d'unité et d'éternité* ; et que c'est justement cette alternance matérielle qui constitue la forme objective, la figure, par opposition au contenu spirituel ; lorsqu'il a reconnu que d'autre part *l'antagonisme* entre l'alternance matérielle et l'identité matérielle se résout du fait que la déperdition d'identité matérielle, de la progression passionnée, qui fuit l'interruption, est compensée par le *contenu spirituel* dont la résonnance constante crée l'équilibre et que la déperdition de diversité matérielle qui résulte de la progression accélérée vers le point culminant, vers l'impression culminante de cette identité matérielle, est compensée par la forme spirituelle idéale, en alternance continue ; quand il a compris qu'à l'inverse l'antagonisme entre contenu spirituel stable et forme spirituelle alternante – en ce qu'ils ont d'inconciliable – tout comme l'antagonisme entre alternance matérielle et progression matérielle *identique* vers le moment principal, en ce qu'elles ont d'inconciliable, les rendent *sensibles* l'un à l'autre ; quand enfin il se sera rendu compte que l'antagonisme entre contenu spirituel et forme idéale d'une part, entre alternance et besoin de progression identique de l'autre, trouvent leur conciliation dans les moments de repos et les moments culminants, et que, dans la mesure où ils ne s'y peuvent concilier, c'est précisément en eux et de ce fait qu'ils deviendront sensibles et seront sentis ; quand le poète aura compris cela, alors tout dépendra pour lui de la réceptivité de la matière au contenu idéal et à la forme idéale. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin, [La démarche de l'esprit poétique], *Oeuvres*, trad. Philippe Jacottet, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pleiade), 1967, p. 610-612.

Le long énoncé (une phrase) qui ouvre l'essai qu'Hölderlin consacre à la démarche de l'esprit poétique rédigé durant la période d'*Empédocle* (1798-1800) pourrait servir de commentaire à la première des *Three shorts stories* de Michel Lorand. Le poème tragique traduit cette nécessité fondamentale de division qui habite l'Un, ce déchirement originel qui précède et annonce la différenciation de l'identique : il naît de l'expansion de la pensée prise dans un processus d'extériorisation irréversible, une progression excentrique semblable à celui des cercles laissés par la chute d'une pierre à la surface de l'eau. Conformément à la leçon de Hölderlin, la *Médée* de Michel Lorand épouse ce mouvement de sortie de soi par lequel « l'esprit est enclin à se reproduire en lui-même et en d'autres », mouvement qui est aussi celui de la parole s'instanciant en dispositif scénique.

Quatre moniteurs disposés en vis à vis sur chacun des côtés d'une grande table carrée en bois foncé ; celle-ci est éclairée par quatre lampes de bureau, fixées à chacun des coins, qui découpent dans l'espace une arène de lumière. Sur trois des écrans, trois personnages apparaissent en plan fixe lisant l'un après l'autre un texte que l'on voit défiler sur le quatrième écran - le monologue de Médée à l'instant qui précède le meurtre de ses fils. Les voix, associées aux écrans sont celles des quatre agents qui instaurent la scène en ses quatre moments constitutifs. Elles représentent respectivement l'auteur, le metteur en scène, l'actrice et le spectateur. Seuls les visages de l'auteur (Michel Lorand), du metteur en scène (Hanna Schygulla) et de l'actrice (Alexa Doctorow) apparaissent, prenant la parole alternativement : sur le quatrième écran, qui désigne la place du spectateur, est exposé le texte écrit. Les différences imperceptibles entre les quatre versions du texte sont soulignées par l'emploi de quatre modalités temporelles distinctes : présent, passé, futur, conditionnel (ou présent irréel) qui induisent la distance et la position spécifiques du locuteur s'appropriant la parole, unique et identique à elle-même, dont il est chargé de décliner un aspect. Plusieurs exemplaires du livret de la pièce sont posés sur la table. Ils sont destinés au visiteur qui découvre le texte sous sa triple forme imprimée, exposée et parlée, comme autant de projections à partir de ce noyau de sens que constitue le monologue sans expression de Médée auquel nous n'accédons qu'à travers ses déclinaisons temporelles et spatiales : en rendant sensible son « contenu objectif » dans la durée et dans un lieu déterminé, ces différentes prises en charge donnent au récit une profondeur matérielle et le font accéder à son actualisation.

Le texte de l'actrice est énoncé à la première personne (« moi, Médée »), ceux de l'auteur, du metteur en scène et du spectateur le sont à la troisième (« elle »). Les pronoms personnels ne sont que l'extériorisation et l'appropriation individuelle d'une forme expressive pure posée en-deçà de toute intuition. Dans l'intimité de la *psychè*, le discours n'a pas encore d'imputation. En se fragmentant en points de vue alternés qui se réfléchissent extérieurement les uns les autres, il prend corps, se disperse dans la dislocation des voix gravitant autour de cette zone opaque, comme ramassée au centre de la table, où se constitue le récit antérieur à la parole.

La détermination grammaticale de la voix instancie simultanément le texte dans l'espace et dans le temps : dans l'espace, en le réduisant à un point de vue fini, en lui assignant une place et un locuteur ; dans le temps, en déployant le spectre de son accomplissement. Le metteur en scène parle au futur : il précède le personnage et se projette en lui ; la comédienne parle au présent : elle porte le récit à son actualisation ; le texte du spectateur est au passé : l'action a déjà eu lieu et ne fait l'objet que d'une saisie après-coup. L'auteur enfin parle au conditionnel : il est chargé de l'invention du récit. Du conditionnel au futur au présent et au passé, un axe temporel se dessine, mais un axe refermé sur lui-même, une boucle indéfiniment parcourue par les voix qui se succèdent en alternance réglée, tandis que les visages de part et d'autre de la table circonscrivent pour le récit un champ d'efficacité : celui de la réalisation du poème, au point nodal où se rencontrent, dans la

lumière artificielle des lampes, les voix qui tout à la fois se différencient et se répètent, en se déplaçant aux quatre points cardinaux de l'espace et du temps.

Le récit, en se projetant en ses différentes occurrences temporelles et spatiales se dissocie de lui-même, mais il ne fait, dans ce mouvement de dissociation, que s'opposer à lui-même. Toutes les mises en perspective du texte (imagination, présentation, anticipation, remémoration...) renvoient en dernière instance à l'unité indivise d'un discours qui se reflète dans ses modalisations singulières et se démultiplie en prenant une expression finie - un discours fait non de mots effectifs, mais de mots sans appartenance, antérieurs à la prédication. La voix, en s'appropriant ce discours accomplit l'identification de la conscience et du langage, mais cette identification reste simulée. Car cette transformation d'une parole mythique sans attache hors de la pensée en expression immédiatement vécue dans la distribution circulaire du texte donne à voir et à entendre, au-delà même de l'accomplissement du sens, son passage à la représentation.

La temporalisation du texte et sa répartition entre les différentes voix coïncident avec son appréhension, sa prise en charge par l'être parlant qui abandonne sa propre subjectivité pour devenir acteur, le simple agent d'une modification. Mais cette prise en charge par laquelle le récit prend corps dans son actualisation parlée reste partielle. En lui donnant finitude, en l'inscrivant dans une double détermination temporelle (l'alternance) et spatiale (la distribution), elle le fait exister, mais de manière éphémère, singulière et fictive : éphémère et singulière parce que chaque voix tour à tour se tait et se fait entendre ; fictive, parce que l'installation imaginée par Michel Lorand reste un dispositif sans effectivité. La dématérialisation des corps transformés en images de surface qui se font face autour de la table vide comme des masques tragiques qui se confrontent et se répondent marque l'effacement du corps sensible et de l'extériorité. Cet effacement est la forme même que prend la présence immédiate du discours sans substance se déployant dans l'intériorité d'un sujet tourné vers ses propres représentations. Toute la sphère de l'action se trouve rigoureusement annulée : le jeu, les gestes - la totalité de l'inscription de l'acteur sur la scène et dans le monde : reste l'intonation et son complément visuel, l'image, en plan rapproché et centré, d'un visage qui donne corps à la profération et à la profération seule. Le dispositif met en scène le déploiement d'un monologue intérieur, qui se déploie dans l'intimité d'une âme et qui précède (et d'une certaine manière exclue) toute résolution parlée. La partition des voix qui se répondent comme autant de modalités différentes du texte original ne sont que l'auto-différenciation du *logos* qui se fait entendre et s'ouvre au temps dans le lieu clos de la pensée.

La conscience, le moment où le *logos* se réfléchit dans un sujet et se grammaticalise est donc indissociable de la voix : non pas cette voix physique ou la substance sonore qui se fait entendre dans le langage sans communication du monologue intérieur, mais cette voix « qui continue de parler et d'être présente à soi – de *s'entendre* - en l'absence de monde. »<sup>2</sup> Or, en deçà-même de la constitution de cette entité singulière dans laquelle se dessine la présence d'un sujet, il y a cette pluralité de voix qui en conditionne la révélation et à travers laquelle s'affirme la temporalisation de la conscience. La scène du théâtre sera le lieu de cette affirmation d'un lien d'essence entre *logos* et polyphonie, entre la parole en tant qu'elle s'articule au langage et au sens et la parole en tant qu'elle *s'adresse*, et dessine en s'adressant la forme *a priori* d'une communauté.

C'est bien à la temporalisation de la conscience que donne forme le personnage de Médée. Plus que toute autre figure tragique, elle apparaît comme le protagoniste d'un passage d'une conception cyclique à une conception linéaire du temps, passage qui engage aussi deux

---

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Quadrige/Puf, 1967, p. 15-16.

conceptions du monde et du sujet. Petite-fille et prêtresse du soleil, Médée cherche à reconstituer son rapport sacré à la réalité qu'elle a perdu en même temps qu'elle abandonnait la terre de Colchide : elle trouve dans son amour pour Jason un substitut de sa religion perdue, de son empathie avec les puissances de la nature. Répudiée, elle entreprend de s'accorder avec ce principe de différenciation qui la rejette ailleurs, hors d'elle-même, en supprimant ce qui lui est le plus immédiatement extérieur, en tuant ses propres enfants. Médée est désormais l'étrangère absolue : tout ce qui la relie au monde n'est plus envisagé que sous le signe du rapport à la mort. Le meurtre de ses deux fils revêt ainsi une signification dialectique : il ritualise le deuil de son amour et sa régression à l'ontologie immédiate de la nature – c'est du moins ainsi que Pasolini interprète son geste tragique<sup>3</sup> ; Médée prolonge dans le sacrifice de ce qui lui est le plus cher les rites solaires qu'elle célébrait en Colchide irriguant la terre du sang des victimes égorgées, mais le soleil de Corinthe n'est plus le dieu de la fécondation, le dieu ascendant qui monte des profondeurs de la terre : il est le signe de la mort, de la profondeur et du déclin. Le mythe dont Médée apparaît comme l'instrument donne forme à ce deuil du monde qui n'apparaîtra plus désormais que sur le mode de la perte, c'est-à-dire dans l'élément de la représentation.

Dans l'installation de Michel Lorand, le texte lu par les acteurs se concentre sur l'instant qui précède le meurtre des deux enfants et correspond, dans la tragédie d'Euripide, au long monologue qui précède le geste irréversible de Médée :

« Eh bien, puisque je vais prendre la voie de la suprême infortune, et leur en faire suivre une plus misérable encore, je veux dire adieu à mes fils. (*Elle fait signe vers la maison. Les enfants reparaissent.*) Donnez, enfants, donnez votre main droite, que votre mère la presse. (*Serrant ses fils dans ses bas et les couvrant de baisers.*) O main bien-aimée, lèvres bien-aimées, figure et nobles traits de mes enfants ! Soyez heureux tous deux – mais là-bas ! Votre bonheur ici, votre père vous l'a ravi. O douce étreinte, tendre peau, suave haleine de mes enfants ! Partez, partez ! (*Elle les éloigne d'elle et leur fait signe de rentrer dans la maison.*) Je n'ai pas la force de tourner les yeux vers mes fils ; je succombe à mes maux. Oui, je sens le forfait que je vais oser ; mais la passion l'emporte sur mes résolutions, et c'est elle qui cause les pires maux aux humains. »<sup>4</sup>

Ce moment d'apaisement et d'extrême tension durant lequel Médée tour à tour appelle et congédie ses fils pour les déplacer sur une autre scène (« Soyez heureux tous deux – mais là-bas ! ») marque une suspension dans le déroulement de la pièce, un temps d'arrêt entre un avant et un après : c'est le signe d'un basculement, d'une rupture dont naît le temps tragique : non plus le temps cyclique fondé sur la répétition immuable du même qui est encore celui de la poésie homérique, mais un temps linéaire, discontinu, exprimant le caractère irrévocable des causalités et recentré sur l'existence humaine et le pouvoir d'action de l'humain. Si la tragédie, comme Euripide l'a maintes fois répété, doit se dérouler « en un seul jour »<sup>5</sup>, ce jour n'est plus l'unité naturelle de la poésie archaïque mais le lieu d'émergence du devenir et de l'instabilité portée à l'intérieur de l'être. La tragédie, dit Aristote, « s'efforce de s'enfermer

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini, « Visioni della Medea (trattamento) », *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milan, Garzanti, 2006, p. 483.

<sup>4</sup> *Médée*, v. 1067-1080, trad. Louis Méridier, in Euripide, *Tragédies*, Paris, Belles Lettres, 1983, p. 162-163.

<sup>5</sup> « « Un seul jour » a détruit tout ce qu'avait Hécube, (*Hécube*, 285), « Un seul jour » a mi fin au bonheur tant célébré d'Amphytrion (*Héraclès*, 510) : « le destin me l'a ravi, comme une plume qu'un souffle enlève dans les airs, en un seul jour. ». C'est aussi « qu'un seul jour » peut élever un homme ou l'abattre. Que nous réserve la durée d'un jour ? C'est ce que demande le chœur, dans *Hippolyte* (369) en s'adressant à Phèdre. Et, de fait, lorsque Phèdre est morte, le jeune homme s'écrie : « Elle que j'ai quittée tout à l'heure, et dont les yeux, il n'y a qu'un instant, s'ouvraient à la lumière ! » (v. 907-908) ». Jacqueline de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971, p. 106.

autant que possible dans le temps d'une seule révolution du soleil »<sup>6</sup>, mais cette révolution, après le sacrifice de Médée, loin de conduire au retour cyclique du même, ne fait que déboucher sur l'obscurité, - une pure extériorité indéfinie et sans repères. La seconde et la troisième des *Short Stories* semblent résonner du geste de Médée : elles se déroulent dans l'après-coup d'une nuit devenue la métaphore du monde, au-delà de cette coupure qui marquait la naissance d'une nouvelle conception du temps dont le monologue de la magicienne annonçait le caractère sans retour.

*Cut* : La nuit le long d'une autoroute dans une périphérie urbaine anonyme, un homme seul marche d'un pas rapide : au fil des images en noir et blanc défilant en un ruban ininterrompu, se déploie un espace signalétique et déshumanisé, scandé par l'éclairage irréal des lampadaires et traversé par le faisceau lumineux des phares : le paysage de la nuit tragique. En voix off, une femme raconte, à la première personne et au passé, sa longue dérive dans la ville de Shangaï, pendant sept jours et sept nuits, en compagnie d'un homme venu d'Occident, où il n'est question que de distance et de proximité entre les corps. Six moniteurs disposés au sol, montage de six promenades filmées en caméra portée dans le centre de Shangaï, semblent illustrer en le décomposant le récit dit par cette voix : opposant la dispersion à l'unité, le jour à la nuit, la couleur au noir et blanc, la circulation erratique des humains à la trajectoire linéaire des véhicules, les six moniteurs répondent terme à terme à l'écran qui apparaît, en contrepoint, comme un dispositif de résolution ou de deuil. Le réel n'est plus donné que par prétériorité : le récit porté par la voix féminine, relégué dans l'espace du rêve ou dans un temps forclos ne sert plus qu'à relier un ensemble de traces ou de souvenirs visuels - la collection des plans éparpillés au sol.

A l'ouverture indéfinie de *Cut* répond la clôture de *Camera obscura* : à l'intérieur de la chambre noire un plan-séquence réalisé à partir d'une voiture roulant de nuit sur une route déserte défile sur un écran. Les images, instables et floues, ont été refilmées en caméra portée à partir d'une projection. Diffusées à l'extérieur de la chambre noire, deux voix de femmes évoquent, sans s'adresser l'une à l'autre, la lumière et l'obscurité (« être dans la lumière et rien voir/être dans le noir et regarder ») construisant, dans une tension non-dialectique, un oxymore sans résolution.

Les ralentis, les moniteurs dispersés, la dissociation de l'image et du son ; mais aussi l'incommunicabilité et la division des langues, l'errance nocturne, les voix racontant la disparition (de l'amour, de la lumière), le refilmage, le travelling cinématographique, la pénombre de la *camera obscura*... A l'espace confiné de *Médée*, *Cut* et *Camera obscura* opposent un espace ouvert, au temps circulaire et mythique, un temps linéaire et tragique, à la forme théâtrale un dispositif filmique explicite jusque dans le titre des deux pièces fait explicitement référence au montage (*Cut*) et à la projection (*Camera obscura*). Le cinéma est réaliste dans son essence, parce qu'il est le médium d'une séparation qui trouve dans l'écran blanc d'*Epilogue* son expression ultime - non pas le blanc immaculé de la toile qui précède toute visibilité, mais celle de l'amorce qui continue de défiler après-coup, en l'absence de toute image, marquée de particules de poussières, de griffures, de salissures qui renvoient à la pure et simple inscription du temps. Sur la bande-son, une voix de femme (Hanna Schygulla) dit le caractère irrémédiable de la perte et l'irréalité de la rencontre : il n'y a plus désormais ni présence ni autre singulier, mais une voix sans matérialité évoquant des figures à jamais sans substance.

Dans son *Histoire naturelle de l'agression*, Konrad Lorenz rapporte une expérience en forme d'apologue qui entre curieusement en résonance avec l'intuition holderlinienne de la scène

---

<sup>6</sup> Aristote, *Poétique*, 1449 b.

tragique conçue comme la réalisation d'une intuition pure. Après avoir séparé une colombe rieuse mâle de sa femelle, Lorenz observa comment, au fil du temps, son comportement s'altérait progressivement : quelques jours après la disparition de la femelle, il constatait que le mâle était prêt à courtiser une colombe blanche qu'il avait ignorée auparavant. Quelques jours de plus et il s'inclinait et roucoulait devant un pigeon empaillé, puis, devant un morceau de tissu enroulé. Finalement, après plusieurs semaines de solitude, il prit comme objet de son jeu d'amour le coin vide de sa cage où la convergence des lignes droites offrait au moins un point de fixation optique.<sup>7</sup>

La colombe hölderlinienne de Lorenz, dans sa solitude extrême, en remplaçant l'absente par son absence même, reconstituait le cadre transcendantal de l'apparition de l'autre. « A la limite extrême du déchirement, il ne reste plus rien que les conditions du temps et de l'espace », écrit Hölderlin dans ses *Remarques sur Oedipe*<sup>8</sup> : de cette intuition, qui se confond avec l'expérience tragique, Hölderlin cherchera à donner un équivalent mimétique en reconstruisant la démarche de l'esprit poétique, au-delà de tous les contenus de signification, dans une pure construction rythmique. Lorsque le réel vient à faire défaut, restent les conditions pures de l'expressivité, le scintillement de l'image et le battement de la durée où fait retour, obstinément, sous la forme d'une scansion sans objet, le souvenir de ce qui n'est plus donné. Le polyptique de Michel Lorand, se dégageant progressivement de tout contenu pour donner apparence à la disparition est la mise en scène de cette intuition, jusque dans les derniers mots sur lesquels s'achève l'*Epilogue* : « On se résout alors à accepter cette habitude de vivre, mais on ne sait pas pourquoi, quelque chose au fond de soi, ne peut plus s'empêcher de pleurer. »

---

<sup>7</sup> Konrad Lorenz, *L'agression, une histoire naturelle du mal*, trad. Vilma Fritsch, Paris, Flammarion, 1969, p. 57.

<sup>8</sup> Friedrich Hölderlin, « Remarques sur Œdipe », *Œuvres, op. cit.*, p. 958.