

[THEATRE]

MATTEI MORENO : *SOMBRE ECLAT*

Sur *Le Feu inversé*, de Marie-José Malis ¹, d'après *La Coccinelle* de D. H. Lawrence

« Ce qui pourrait être différent n'a pas encore commencé. »

T. W. Adorno, *Dialectique négative*

L'été approche et la saison théâtrale s'achève. Au moment d'en faire le bilan, on se prend à songer à un spectacle qui a éclairé cette année obscure. Je veux parler du *Feu Inversé*, titre sous lequel Marie-José Malis a adapté *La Coccinelle*, une nouvelle de D. H. Lawrence, au Petit Odéon entre les mois de novembre et janvier.

D'un soleil l'autre, Malis vieillit bien. Elle qui signait il y a douze ans un théâtre où la pensée de la grande politique s'indexait à l'image holderlinienne d'un pur soleil, la voilà qui adapte à présent une nouvelle de Lawrence où il se dit que **le feu originaire, le vrai soleil, est noir**. Sans rien perdre de son éclat, son art a gagné en noirceur. À cette dernière, Malis a comme dérobé la lumière. La magie noire et blanche du *Feu inversé* appartient à un temps où la chance d'une entente avec l'infini est plus compromise que jamais. C'est de là sans doute qu'elle tire ce sombre éclat.

**LE PETIT ODEON**

Quittant l'entrée du théâtre par l'un des deux escaliers, le public accède au foyer de l'Odéon, un vaste espace tout d'or et de pierre. Sur le côté, une haute porte s'ouvre. C'est le Petit Odéon, ancien Salon Roger Blin transformé par Julien Gosselin, nouvellement nommé directeur, pour y accueillir des formes courtes, performatives ou expérimentales.

En elle-même, la salle a l'aspect d'un corridor fenêtré de couleur grise. C'est le soir. Il va pleuvoir, et la douce rumeur de l'averse se mêlera aux bruits de la rue en contrebas. Au mur, les auteurs du grand siècle nous contemplent depuis leurs petits cadres ovales et dorés. Au lointain, de part et d'autre du mur du fond, deux tableaux dépeignent Phèdre et Célimène. Au plafond, une fresque défraîchie nous surplombe. On balaie les murs du regard : des caches dissimulent certaines toiles, conférant à l'espace cette couleur grise et homogène qui contrebalance le kitsch haussmannien rouge-blanc-or du reste du bâtiment.

¹ https://www.theatre-odeon.eu/fr/pallaksch-pallaksch_1_25-26
<https://www.youtube.com/watch?v=AxdHERp8ht8>

Où sommes-nous ? Dans **un espace paradoxal**, au cœur même de l'Odéon, et pourtant à l'écart de ce que cette bonbonnière a de néo-classique et de pompier. Bien sûr, il en reste quelque chose : fresque, portraits des maîtres anciens, tableaux majestueux... Mais le caractère imposant de ces signes de grandeur est neutralisé par les aplats gris, par rapport auxquels les tableaux font un peu tache. Accrochées dans ce couloir gris, quelque part entre la *black box* du théâtre moderne et le *white cube* de la galerie d'art, les toiles prennent alors un caractère étrange : images d'Épinal touchantes et lointaines d'un art dont la modernité se conjugue au passé.

Cette **discordance des temps** est aussi un jeu d'échelles. Le Petit Odéon porte bien son nom : l'espace est exigu et peu profond. L'Odéon, qui se prête volontiers aux mises en scène monumentales (Castellucci, Gosselin, Liddell...) héberge désormais des formes intenses et petites. Ici, l'institution abrite son propre dehors, tel un cénacle consacré au Petit, tout contre le temple du grand art.

Dans la structure de l'espace, on lit d'emblée un programme pour l'art et la pensée : « *se tourner vers ce qui a été délaissé, négligé, exclu ; investir, contre la domination du monumental, le petit ; apprendre à redécouvrir la singularité, au moment même où elle est niée "en grand"*. »² Quelque part entre le Planétarium de Brecht et le Studio de Meyerhold, nous sommes dans un espace où le théâtre se consacre à une double tâche, humble et difficile : 1) sauver la puissance du non-identique, 2) cultiver les moyens par lesquels ce sauvetage a lieu, c'est-à-dire se soucier de l'art.

LA COCCINELLE

La Coccinelle est une nouvelle écrite par D. H. Lawrence entre 1915 et 1921, dont l'intrigue se déroule entre l'hiver de 1917 et le printemps de 1919. Elle est grosse de son époque, comme d'une substance viciée. L'Angleterre capitalo-industrielle et la Première Guerre Mondiale sont le chronotope de ce livre, où **la noblesse déclinante contracte les maladies de la modernité** : nervosité, impuissance sexuelle, langueur et désespoir. Freud est passé par là. Que sa fréquentation d'Otto Gross joue ou non un rôle à ce propos, Lawrence connaît les pathologies qui guettent quiconque lutte contre ses propres feux et contrarie exagérément sa passion :

« *Son propre sang se rebellait donc contre elle, s'acharnait contre ses propres nerfs afin de la détruire. C'était la contrariété et la colère qui la rendaient malade, rien d'autre, et qui poussaient les médecins à craindre la consommation. On voyait ces maux peints sur sa bouche plutôt large : contrariété, colère, amertume.* »³

La fin de la guerre, quand elle survient, ne consacre pas la victoire de certains pays sur d'autres, mais la défaite de l'Europe tout entière : « *Nous avons tous perdu la guerre.* »⁴

Lawrence entreprend un examen approfondi des raisons ayant mené à la défaite matérielle, spirituelle et morale, au travers du récit d'un triangle amoureux entre la blonde Lady Daphné et deux hommes marqués par la guerre : son mari Basil, homme pâle récemment libéré d'une prison turque, et le sombre Comte Dionys, blessé de deux balles en pleine poitrine.

La Coccinelle est un récit au fonctionnement étrange. La simplicité de son intrigue rivalise avec la profonde richesse de sa symbolique. La tension dramatique y dépend moins du conflit, de la succession ou de l'agencement des actions, que d'une **discordance fondamentale entre vitalité et puissance d'agir** qui traverse tour à tour chacun des personnages. Quant à l'adaptation de Malis, à la hache, elle ajoute à cette structure déjà complexe quelques angles supplémentaires. Les scènes ne progressent pas linéairement. Elles font du surplace, vacillent, ou avancent brusquement par bonds et par éclats.

La fable tient pourtant en une phrase, figurant dans le programme de salle : « *Un officier allemand et une femme anglaise se retrouvent dans un face-à-face suspendu.* »⁵ Lady Daphné a vingt-cinq ans, porte le

² Miguel Abensour, « Le choix du petit », postface à *Minima moralia*, éditions Payot, 1980, p. 234.

³ D.H. Lawrence, « La Coccinelle », trad. Laurent Bury, éditions Gallimard, 2024, p. 550.

⁴ *Ibid.*, p. 604.

⁵ Le programme de salle est lisible en ligne sur le site du Théâtre de l'Odéon (URL valide en juin 2026) : <https://cdn.artishoc.coop/e54aa670-7d3a-4933-82b0-fb79918de9b8/v1/medias/eyJfcmFpbHMiOnsibWVzc2FnZSI6Ikd16Z3IOREUzliwiZXhwIjpuZDVsLCJwdXliOiJtZWRpYS9tZWRpYV9pZCJ9fQ==--cced555bb9895d00a1adda814a49093f8f9fad314079e8eb14959a6b73c38089/6198ea92b4f2/bible-pallaksch-fr.pdf>

deuil de deux frères morts au champ d'honneur et d'un enfant dont elle était enceinte. Son chagrin la pousse à veiller sur celui des autres, selon la belle formule de Lawrence. C'est pourquoi, en attendant le retour de son mari Basil, elle se rend à l'hôpital, au chevet du Comte Johann Dionys Psanek, avec qui elle va vivre une passion brûlante et sombre. L'adultère n'est cependant pas consommé, et le récit s'achève sur une promesse : les amants se retrouveront dans la mort.

Il faut repartir du titre, qui peut prêter à sourire. La coccinelle qui intéresse Lawrence n'est pourtant pas qu'un cliché bucolique pour poète fleur bleue. Dionys rapporte à cet insecte les significations autrefois associées à l'antique scarabée égyptien :

*« Il a une si longue généalogie, notre insecte à pois. Bien plus longue que les Psanek. Vous savez, je pense que c'est un descendant du scarabée égyptien, qui est un emblème très mystérieux. Je me rattache donc aux pharaons, simplement par ma coccinelle. »*⁶

Lawrence nous incite à comprendre le culte du scarabée en nous figurant la Terre comme une boule de matière roulée entre les pattes d'une puissance obscure. Suivant ce mythe primitif, la réalité se voit subordonnée à une force vitale, inhumaine et entêtée, dont le scarabée offre un emblème saisissant. **Scarabée et coccinelle** sont comme les deux faces, antique et moderne, mâle et femelle, noire et colorée, de la même puissance ailée qui fait tourner le monde.



L'ART ET LA VIE

À première vue, Lawrence dispose de tous les ingrédients nécessaires à un banal récit d'adultère *british*. Mais, on le voit, il élargit son petit sujet au point de lui conférer la grandeur d'un mythe recouvrant... quoi ? On hésite sur la formulation : le tragique de la sexualité, la douleur d'être là, l'évidence confondante que malgré le passage des millénaires les humains ne sont pas encore sortis de la préhistoire.

Malis, dont le désir trouve toujours à s'énoncer avec ferveur et clarté, présente les choses ainsi :

*« [J]e me suis rendu compte que ce type [i.e. : Lawrence] a une hypothèse quand même folle, qui est : **l'humanité** souffre parce qu'elle **n'a pas encore trouvé comment elle doit vivre**. C'est cette idée, qui a l'air bête, mais qui est immense. Je ne sais pas si j'arrive à communiquer à quel point c'est inouï de penser ça. C'est-à-dire qu'il ne s'appuie pas seulement sur le constat du désastre, ni sur la nostalgie d'états civilisationnels : il pense qu'il y a encore un projet radical, nu, qui est que les hommes ne savent pas encore comment ils doivent vivre. »*⁷

Que faut-il comprendre ? Un réflexe méthodique : **toujours historiser**. Nous, qui sommes marxistes, savons qu'avec la réorganisation radicale de nos rapports sociaux « *s'achève donc la préhistoire de la société humaine* »⁸, pour reprendre la superbe expression de Marx dans sa préface à la *Critique de l'économie politique*. Mais est-ce en ce sens qu'il faut entendre l'idée que la vie n'a pas encore commencé ?

⁶ D.H. Lawrence, *op. cit.*, p. 606.

⁷ Programme de salle, voir *supra*.

⁸ Karl Marx, Préface à la *Critique de l'économie politique*, 1859 : <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1859/01/km18590100b.htm>

Tournons-nous ici, par comparaison, vers un poète :

*« C'est ridicule. Je suis assis dans ma petite chambre, moi, Brigge, âgé de vingt-huit ans, et qui ne suis connu de personne. Je suis assis ici et ne suis rien. Et cependant **ce néant se met à penser** et, à son cinquième étage, par cette grise après-midi parisienne, pense ceci :*

Est-il possible, pense-t-il, qu'on n'ait encore rien vu, reconnu et dit de vivant ? Est-il possible qu'on ait eu des millénaires pour observer, réfléchir et écrire, et qu'on ait laissé passer ces millénaires comme une récréation pendant laquelle on mange sa tartine et une pomme ?

*Oui, c'est possible. »*⁹

Si proches soient-ils, le révolutionnaire et le poète ne parlent pas de la même manière, ni peut-être de la même chose. Chacun aborde la question de **la vie qui attend l'humanité dans le futur** selon sa propre conception de la temporalité, de la mortalité et de la souffrance.

*« Les révolutionnaires promettent de changer la vie du peuple, mais la vie dont ils parlent est sans terme et le peuple souffrant ne naît ni ne meurt. »*¹⁰

La contradiction passe au cœur du terme de **vie**, qui engage à la fois l'ampleur des transformations nécessaires en vue de la vie future, et l'évidence scandaleuse de la mortalité et de la souffrance dans la vie présente. L'articulation de ces **deux conceptions de la vie** n'a rien d'évident, et le rapport qui les relie tient moins de la propédeutique (révolter le spectateur par le spectacle des choses révoltantes) que du cercle vicieux. Pour l'artiste, cela revient à tenter la difficile intrication de deux programmes esthétiques : ré-engendrer le monde et en construire un autre, concevoir l'image du temps présent tout en fabulant l'avenir, faire se chevaucher la vie que nous vivons et les vies qui nous sont dues.

Si le concept de vie a ici une fonction charnière, c'est peut-être en vertu de sa **polysémie**¹¹. Rapporté à l'esthétique, ce terme peut désigner aux moins trois choses. D'abord, la vie est le critère de réussite d'une œuvre, qui sera qualifiée de « vivante » sous condition d'être conforme à un principe générateur interne qui en fait rayonner la figure. D'autre part, la vie est une norme externe, qui se distribue en deux temporalités distinctes. Il y a la vie que l'œuvre figure, celle qui n'est donnée qu'une fois et qui semble pourtant ne jamais devoir commencer. Et il y a la vie que l'œuvre préfigure, en tant que réalité extérieure à l'art et forme de la communauté à venir. Un kantien reconnaîtra, un peu réarrangée, la distinction entre finalité sans fin et finalité objective externe (ou utilité). D'une part, l'œuvre a sa propre vie, d'autre part elle s'engage à représenter la vie présente et celle du futur, afin d'engager la transformation de l'une en l'autre.

Or, ces deux conceptions de l'œuvre d'art, que la tradition tend à faire s'opposer, se solidarisent en réalité autour du terme de vie. Un pas pour l'art, un pas pour la vie. Se soucier de la vie tout en se souciant de l'art. Transformer la vie par la puissance de symbolisation de l'art, et confronter l'art à l'insignifiant clair-obscur de la vie. C'était la démarche des avant-gardes, et c'est la voie que Jacques Rancière reformule ainsi : « *La vie est un mouvement infini d'expansion et d'intensification d'elle-même qui doit perpétuellement se symboliser et identifier ainsi son progrès à une imperfection renouvelée.* »¹²

À quoi s'oppose cette « *imperfection renouvelée* » qui est l'autre nom de la vie ? Peut-être à la perfection vide du cliché. C'est ainsi que les deux grandes traditions du théâtre moderne, divisées au sujet de la représentation de la vie, deviennent sécantes. Le terme de « *vie éprouvée* », traduit aussi par « *revivre* », est au cœur de la terminologie de Stanislavski. Mettre la vie sur scène était le programme fondateur du naturalisme, produit de la crise du drame, dont les représentants littéraires sont bien connus : Ibsen, Strindberg et Tchekhov. On en connaît la revendication centrale : pour ne pas être cliché, le théâtre se doit d'être vivant et crédible. On sait aussi que Meyerhold fut l'un des premiers à contester la validité de ce programme : l'affaire du théâtre n'est pas d'imiter la vie, tant il est vrai qu'il existe d'autres arts dont la technique mimétique ou la conformité aux apparences est bien plus poussée – mais l'art de l'anticipation de l'avenir dans le présent. La forme théâtrale est aussi et en même temps une forme de vie nouvelle que les acteurs mettent en œuvre. Le metteur en scène devient le grand organisateur d'une cérémonie par laquelle chacun cherche à alléger et égarer l'existence commune.

⁹ Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Maurice Betz, éditions du Seuil, 1966, p. 27.

¹⁰ Jacques Rancière, *Au loin la liberté*, La Fabrique, 2024, p. 82.

¹¹ Nous reprenons ici l'analyse de Jacques Rancière dans « Art, vie et finalité. De Kant à Dziga Vertov », dans *Les voyages de l'art*, éditions du Seuil, 2023.

¹² *Ibid.*, p. 36.

Dans ce **différend structurel de l'histoire du théâtre**, Marie-José Malis se place avant le partage des eaux. Elle veut tout. C'est pourquoi son théâtre se montre fidèle à un double impératif : dire la vérité au sujet des misères de la vie actuelle, et mettre en œuvre dans cette vie les principes de l'existence future.

Lawrence est son meilleur allié, lui qui n'a cessé de poser et de reposer une question simple : comment vivre ? « *The universe is dead for us, and how is it to come to life again ?* »¹³ **Revitaliser l'existence**, tel est le projet de Lawrence, pour la littérature et la vie. On l'entend, recommencer à vivre suppose de se tenir pour mort : vitalisme sur fond de mortalisme. Et c'est aussi une caractéristique de la théâtralité de Malis. Ce théâtre qui nous aide à vivre porte sur sa figure un air triste à pleurer. Bientôt, les acteurs fidèles de la Llevantina vont entrer. Nous les attendons, nous les connaissons, et nous les redécouvrons comme les officiants d'un art âgé, en bout de course, d'une superficialité déchirante. Comme si le théâtre, afin de revivre, devait commencer par reconnaître sa propre mort. Au Petit Odéon, le théâtre a devant lui **un bel avenir de revenant**.



LA COLERE DE DIONYS

L'assise du public forme un L. Combien sommes-nous ce soir-là ? Plus de trente-cinq, moins de cinquante. Sous nos yeux, un lit de camp trône sur le parquet Chevron. En fait de lit, c'est une couchette : un simple matelas sur un sommier pliant, quelques oreillers, des draps. La lumière blanche baigne la scène et le public. Plus que proches, nous sommes réunis. Dans un temps partagé et un espace commun, l'attention est doucement requise par **ce théâtre à bas bruit**, où les paroles qui charrient la douleur sourde des hommes se donnent à entendre au-delà et en deçà de la communication. La lumière électrique et celle du jour se mêlent, comme l'art et la vie. Vie ou théâtre ? C'est déjà l'autre, et ce n'est plus tout à fait l'un, ou si peu. Pourtant, quand Lady Daphné ouvrira la fenêtre, nous nous apercevrons qu'au dehors le soleil s'est déjà couché. Le théâtre se fait la nuit, comme l'amour. Dilatation de la sensibilité, temps fluide de la pensée, cris et chuchotements : nous sommes chez Marie-José Malis.

Son adaptation donne la priorité aux pages où s'expriment la colère de Dionys. Sa colère noire et brûlante dépasse largement sa situation de prisonnier de guerre, et, bien que le conformisme du mode de vie anglais¹⁴ soit une cible de choix, Dionys est loin de nourrir un ressentiment nationaliste :

« *Le soleil n'est ni anglais, ni allemand, ni bohémien. Je suis sujet du soleil. Je fais partie des adoreurs du feu.* »¹⁵

¹³ D.H. Lawrence, « A propos of "Lady Chatterley's lover" », dans *Lady's Chatterley's lover*, ed. Michael Squires, Cambridge University Press, 1979, p. 331 : « *L'univers est mort pour nous, et comment peut-il revenir à la vie ?* »

¹⁴ Cf. : D.H. Lawrence, « La Coccinelle », p. 566-567. :

« – Vous n'aimez pas l'Angleterre ?

– Ah, l'Angleterre ! Des petites maisons comme de petites boîtes, chacune abritant un Anglais au foyer et sa femme au foyer, chacun gouvernant le monde parce qu'ils sont tous semblables, si semblables... »

¹⁵ *Ibid.*, p. 561.

La vaste colère de Dionys se dirige à l'encontre de ce qu'il appelle « *le monde des humains* »¹⁶. Aux questions que lui pose une Daphné incrédule, Dionys répond en élargissant toujours plus la mesure de son projet, tout en en précisant la teneur :

« – Vous voulez parler d'écraser l'Angleterre ?

– Ah non ! Ah non ! L'Allemagne autant que l'Angleterre, ou peut-être un peu plus. L'Asie autant que l'Europe.

– Simplement la fin du monde ?

– Non, non. Non, non. [...] Qu'ai-je à reprocher à un monde où même les haies sont pleines de baies, de grappes de baies noires qui pendent, et de baies rouges qui se dressent ? Jamais je ne haïrais le monde. Mais le monde des humains, Lady Daphné... »¹⁷

Dans la colère de Dionys, qui écrase les humains en épargnant les baies, on perçoit la passion surhumaine d'élargir le monde. Car, pour grandir, sa colère a besoin d'espace :

« Dans mon âme, il y a de la colère, de la colère et encore de la colère. Donnez-moi de la place pour ma colère. Donnez-moi de la place pour elle. »¹⁸

La colère de Dionys bouleverse, car, loin de prendre le monde pour son désir, elle y introduit son intraitable exigence, et il faudra faire avec, comme « *un défaut dans la pureté du non-être* »¹⁹.

Chose frappante, **la colère de Dionys est sans pourquoi**. C'est ce qui lui donne son caractère tragique. Et c'est un trait que la colère partage avec l'amour :

« – Et aussi, pourquoi êtes-vous en colère ?

– Il n'y a pas de pourquoi. S'il s'agissait d'amour, vous ne me demanderiez pas pourquoi j'aime. Mais il s'agit de colère, de colère et encore de colère. Comment pourrais-je l'appeler autrement ? Et il n'y a pas de pourquoi. »²⁰

À la source de la vie qui cherche à sortir d'elle-même, la colère et l'amour ne peuvent ni l'une ni l'autre s'évaluer. C'est pourquoi Dionys est ici parfaitement symétrique de Basil, le mari légitime élevé par Lawrence au rang de défenseur suprême de l'amour. Mais Basil est un défenseur trop empressé. L'homme aux longues mains pâles, dont même les taches de rousseur sont livides selon une précision de Lawrence, ne saurait être que **le grand prêtre de l'amour blanc**, qui n'est pas l'amour mais son dérivé, tout comme le soleil blanc n'est qu'un reflet du soleil noir. L'amour ne passera jamais, dit-on. Mais l'amour blanc est précisément celui qui est voué à passer, tandis que la mystérieuse colère de Dionys défie la mort elle-même :

« Si un obus explosait et me faisait voler en mille fragments, cela ne détruirait pas la colère qui est en moi. Je le sais bien. Non, elle ne se dissipera jamais. Et la mort n'est pas une libération. La colère continue à gémir et à grincer des dents, même dans la mort. Lady Daphné, Lady Daphné, nous avons épuisé tout l'amour, et voilà ce qu'il reste. »²¹

Telle pourrait être la devise de l'humanité qui n'a pas encore commencé à vivre, et qui par conséquent ne sait pas de quoi elle parle quand il est question d'aimer : « *[N]ous avons épuisé tout l'amour, et voilà ce qu'il reste.* » Paroles d'un homme à qui le monde n'évoque plus la passion amoureuse, mais celle du scandale. Les existences paresseuses que nous menons au sein de ce monde blafard ne sont que la pâle copie des liens sombres qu'il nous faut nouer par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens auquel Dionys initie Daphné.

¹⁶ *Ibid.*, p. 580. L'expression originale est « *the world of man* ».

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 567.

¹⁹ Paul Valéry, « Ébauche d'un serpent ».

²⁰ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 567.

²¹ *Ibidem*.

SOLEIL NOIR

Le Feu inversé est un titre bien choisi. Plus qu'une simple image, il s'agit de l'axe générateur de la nouvelle de Lawrence. L'initiation de Daphné par Dionys converge en effet dans la révélation de cette image si saisissante :

« – Le véritable feu est invisible. La flamme et le feu rougeoyant que nous voyons brûler nous tournent le dos. Ils nous fuient. Cela a-t-il un sens pour vous ?

– Oui.

– Eh bien, le jaune du soleil, la lumière même, ce n'est que le regard latéral du véritable feu originel. Vous savez que c'est vrai. [...] Et, cela étant, **même le soleil est noir**. C'est seulement son habit de poussières qui nous le rend visible, vous le savez également. Et ses véritables rayons venant vers nous sont un écoulement sombre, les ténèbres mouvantes du feu authentique. Le soleil est noir, les rayons de soleil qui nous parviennent sont noirs. Et **la lumière n'est que l'envers de tout**, la doublure, et les rayons jaunes ne sont que le détournement de ce que le soleil projetait directement vers nous. Cela vous intéresse-t-il un peu ?

– Oui, répondit-elle, de manière dubitative.

– Eh bien, **nous avons affaire à l'envers du monde**. Le véritable monde vivant du feu est noir, vibrant, plus noir que le sang. Ce monde lumineux où nous vivons n'en est que la doublure blanche.

– Oui, cette idée me plaît.

– Eh bien, écoutez maintenant. **Il en va de même pour l'amour**. Cet amour blanc que nous avons, c'est la même chose. Ce n'est que l'envers, le sépulcre blanchi de l'amour vrai. **L'amour vrai est noir**, c'est une pulsation qui vibre dans les ténèbres, comme la chatte sauvage la nuit, quand l'écran vert s'ouvre et que ses yeux se fixent dans les ténèbres. »²²

Il y a beaucoup à dire au sujet du soleil noir. Symbole important de la cosmologie de Lawrence, il est appelé à prendre une place de plus en plus grande au sein de ses écrits, au fur et à mesure de sa découverte de pays ensoleillés : l'Italie, les îles du Pacifique, le Mexique... Fils de mineur, Lawrence est fasciné par le soleil dont il renverse la symbolique traditionnelle. Si le soleil est noir, alors le jour ne s'oppose plus à la nuit pour en triompher chaque matin. Le jour n'est pas le contraire de la nuit, mais le mode visible, la propriété secondaire ou le miroitement apparent d'une substance obscure, primordiale et cachée.

Malis tire toutes les conséquences dramaturgiques de **ce monisme des ténèbres**. Si, sur scène les apparences sont celles de la vie, les lois qui la gouvernent importent davantage. Cependant, la scène n'est pas ici un espace surnaturel ou purement psychique. Ce serait un parti pris surréaliste : la construction d'un espace où la matière et l'esprit, l'artifice et la vie, cessent de s'opposer. Mais les créatures libérées en déverrouillant l'imaginaire ne sont pas toujours si originales qu'on le croit, et le regain du surréalisme a vite fait de tourner au kitsch décoratif. **La figuration des forces impersonnelles qui conduisent la vie**, dont le symbolisme a su naguère faire son programme, se limite ici à un serviteur de scène, qui empoigne les deux autres acteurs au niveau du cou, et les déplace sans ménagement dans l'espace comme des poupées vivantes. Image d'un symbolisme moderne, sur la scène duquel une main, qui n'est pas la nôtre, passe à travers notre corps et frappe aux portes de l'instinct, pour reprendre la terminologie de Maeterlinck.

Si la scène n'est pas purement et simplement imaginaire, disons-la topologique. Le terme n'est pas parfait, mais il traduit une subversion subtile du naturalisme classique, dans lequel la dialectique surface/profondeur joue à plein. On se souvient de Mademoiselle Julie, cachant ses dessous sales sous une noble apparence, et de son amant Jean, dont les vêtements sont propres, mais dont l'âme est immonde. Désormais, l'apparent et l'inapparent communiquent trop étroitement pour vraiment s'opposer à la façon de la propreté et de la crasse. **Surface et profondeur courent le long d'une même bande**, tant et si bien que le monde « naturel » est toujours déjà contaminé par ce qu'il exclut. L'espace ne procède pas de la coupure entre imaginaire et réalité, mais de leur **torsion**. Malis n'abat pas le réalisme en lui opposant un système de signes entièrement nouveau ; elle l'achève de l'intérieur.

²² D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 571-572.

POUR UN COMMUNISME DES TENEBRES

Sur scène, Daphné a rejoint Dionys, et *Le Feu inversé* se compose des longs et profonds échanges qu'ils auront ensemble, rejoints plus tard par Basil. Doucement, l'idée émerge qu'avec la guerre, le triomphe de l'industrie, de l'idéologie du progrès et de la démocratie, la modernité a accouché d'une nouvelle humanité, décharnée, solaire, appauvrie parce que sans ombre. Au nom de l'amour de ce qui est humain, **l'humanité s'est trahie elle-même**. La dénonciation rousseauiste de l'homme et la colère de Dionys envers *the world of man* deviennent sécantes. Quant au personnage de Basil, il est le touchant représentant d'un progressisme exsangue, angélique et impuissant.

Nous abordons l'une des contradictions les plus aiguës qui travaillent aujourd'hui le théâtre contemporain. **L'autonomie relative de l'œuvre d'art** transforme la nature même de ses contenus de vérité. Son exigence de vérité tient à son incapacité à exprimer cette dernière entièrement. Elle ne peut la dire qu'à condition de **maintenir vivante en elle sa propre altérité**. La cohérence de l'œuvre d'art est à ce prix : elle ne se maintient que moyennant un séjour prolongé auprès de ce qui la détruit. En tant que système de tension et de détente, l'art n'est pas le reflet de la société, mais un champ de forces contradictoires, pour reprendre l'heureuse expression d'Adorno. Nous connaissons certaines de ces forces contradictoires, immanentes à la civilisation : la loi et le crime, la morale et le désir, le bonheur et la liberté... Telle est la grande leçon freudienne : la civilisation est fondée sur le renoncement à la satisfaction des pulsions primaires, en échange de quoi l'humanité se voit promettre une protection contre la souffrance. Mais cela ne fonctionne pas, ou seulement un temps. Non seulement nous souffrons alors du crime, mais aussi de la loi. Au lieu des démangeaisons du désir, nous découvrons les prurits de la morale. Et au nom d'un bonheur que nous ne rencontrons jamais durablement, nous abdiquons la liberté de désirer.

La tâche difficile à laquelle certains artistes comme Malis se mesurent aujourd'hui est de s'interroger sur ce grand renoncement, cette capitulation, ce chantage hygiéniste. Pour être opérante, cette interrogation se fait en intériorité. Son plan d'épreuve ne saurait être que l'œuvre d'art elle-même, en tant qu'elle est impliquée dans ce chantage dont elle est bien souvent complice. Car **l'art n'est pas à l'abri**. Lui aussi se voit chargé d'un devoir moral : donner un sens à la réalité, à moins d'en proclamer l'absence, et, par-là-même, nous faire tous manger au râtelier du sens commun. L'œuvre d'art, dont un mythe dit qu'elle est née de la main d'une femme amoureuse traçant le contour d'une ombre sur un mur, se voit forcée de **renoncer au négatif**, comme s'il s'agissait simplement d'une dimension superflue ou encombrante de l'être. « *Vis sans désir, existe sans ombre* », telle est la loi à laquelle chacun d'entre nous doit se plier. Ce faisant, nous perdons la part de nous-mêmes qui n'a pas d'utilité ni de justification immédiate, ce qui du sujet ne saurait être promu, vendu, exploité – ce qui n'a pas de valeur et n'a pas de prix, pour reprendre la belle formule d'Annie Le Brun.

Contre ce processus d'expurgation du négatif, le théâtre de Malis se repeuple de fantômes, de non-nés, de suicidés, de raturés de la société, formant un petit peuple d'existences pugnaces, orphelines d'un monde auquel elles ne s'adapteront jamais, parce que leur malheur est plus grand. Il faut avoir le courage de dire que nous vivons mal, que la beauté n'est pas gaie et que le chagrin est vie. Comment vivrions-nous dans le désert de ce monde que notre chagrin déprécie et célèbre autrement qu'avec une vitalité désespérée ? Tout est à nous. Cela signifie : **l'obscurité aussi nous appartient**. C'est à ce travail patient, élémentaire, si radical pourtant, que se voue Marie-José Malis : augmenter notre capacité à « *transférer du sens au lieu même où il s'est perdu dans la mort et/ou dans le non-sens* »²³, c'est-à-dire : « *dire jusqu'à la mort* »²⁴, dans l'interstice entre le monde insignifiant des choses et la circulation de symboles creux – là où le sang noir de la vie irrigue enfin la chair des mots. Marie-José Malis est la primitive d'un **théâtre nouveau : pour un communisme des ténèbres**.

AU-DELA DU PRINCIPE DE REALISME

Avec Lawrence, Malis rencontre un maître dans l'art de pousser les anciennes conventions dans leurs retranchements, en intriquant la représentation de la réalité aux forces invisibles qui la font et la défont. Sa démarche ne procède pas par opposition frontale avec le réalisme, mais par **exclusion interne**. Le réalisme est mis en crise, travaillé de l'intérieur, jusqu'à atteindre son point de renversement à partir

²³ Julia Kristeva, *Soleil noir*, éditions Gallimard, 1987, p. 115.

²⁴ *Ibidem*.

duquel il opère en sens inverse. Au lieu de l'opposition traditionnelle entre réalité et surréalité, nous faisons la découverte d'un **réalisme pressurisé**, mettant au jour non pas les lois de la société mais l'anarchique économie de la libido, comme une puissance noire qui martèle à la porte du monde.



Pour se la figurer, trois images se proposent.

- Au comble de l'amour, Daphné dit sentir une rivière noire s'écoulant au creux d'elle-même :
*« Non, elle avait trouvé cette chose merveilleuse après l'avoir entendu chanter : elle s'était soudain effondrée hors de son moi ancien, dans ces ténèbres, cette paix, cette placidité qui était comme un puissant fleuve sombre coulant éternellement dans son âme. »*²⁵
- À l'écoulement de l'eau libidinale fait pendant la combustion de « la sombre flamme de la vie »²⁶, réchauffant le feu pâle qui coule dans les veines de Daphné :
*« Et le comte, bien sûr, le comte avait quelque chose d'ardent et d'invisible, une sombre flamme de vie qui pourrait réchauffer le feu blanc et froid de son sang à elle. »*²⁷
- Et il y a enfin l'organe qui brasse cette flamme liquide : le cœur.
*« Je crois en la puissance de mon cœur rouge et sombre. Dieu a mis le marteau dans ma poitrine, le petit marteau éternel. Frappe, frappe, frappe ! Il frappe le monde des humains. Il frappe, frappe ! Et il entend le mince craquement. Le mince bruit du craquement. Écoutez ! »*²⁸

Aux battements du cœur répondent les craquements de l'air, dans la commune mesure de la nature éternelle. Ses scansions rythment la souffrance de tout ce qui existe sous le **soleil blanc de la mort**, mais aussi l'effort que le monde fait à chaque instant pour éclore hors de lui-même et devenir esprit, libido, **soleil noir de la vie**. Il faut entendre, dans le martèlement de la destruction, l'épanouissement de la force passionnée de vivre. N'oublions pas que Dionys est un prisonnier de guerre. À chaque seconde, son cœur redouble sa condition en tentant de la déjouer, et la rivière de son âme captive cherche à déborder les rives qui l'enserrent.

Cette économie libidinale est affaire d'eau, de feu et de rythmes, mais aussi de lumière et de couleur. Décrivant Daphné comme prématurément blanchie par les souffrances de l'existence, Lawrence introduit une veine d'argent dans le topos médiéval de la Belle Dame à la chevelure dorée. Mi-blanche, mi-blonde, la lumière dont rayonne Lady Daphné est analogue à la brillance de la Lune par rapport au soleil, suivant la métaphore du « feu pâle » immortalisée par Shakespeare : « et la lune est une voleuse, / et elle dérobe au soleil son pâle feu. »²⁹

Basil vénère ainsi sa femme à l'instar d'une blanche reine de la Nuit :

²⁵ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 617.

²⁶ *Ibid.*, p. 608.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 580.

²⁹ Shakespeare, *Timon d'Athènes*, acte IV, scène 3.

« Elle avait toujours la main sur la cheminée, les yeux baissés, et ne lui répondait pas. Elle était épouvantée, presque horrifiée, mais elle ressentait une exaltation au plus profond de son âme. Elle sentait véritablement qu'elle pourrait remplir l'univers d'un rayonnement blanc, comme la lune, comme Astarté, comme Isis, comme Vénus. La majesté de son propre pâle pouvoir. L'homme la vénérant religieusement, pas simplement en amoureux. Elle était prête pour lui, pour le sacrement de son culte suprême. »³⁰

Mais les adeptes de la Lune, on le sait, sont impuissants : quiconque vénère l'astre froid se condamne lui-même à la chasteté. C'est ainsi que l'adoration de la Vierge-Mère supplante l'amour :

« Ce n'est pas de l'amour, c'est de l'adoration. L'amour entre vous et moi sera un sacrement, Daphné. Voilà ce que j'ai dû apprendre. Vous êtes au-delà de moi. Un mystère pour moi. Mon dieu, comme tout cela est immense. »³¹

Tout autre est le discours que tient Dionys, qui détourne Daphné d'elle-même mot à mot. Tout est inversé, à commencer par sa pâle beauté et cette chose ossifiée que son mari prend pour l'amour vrai. Les yeux de Dionys ne s'arrêtent pas au feu froid de la lune. Ils voient le monde à une autre lumière, et l'initiation de Daphné en passe par le splendide récit de sa vision :

« Le véritable monde vivant du feu est noir, vibrant, plus noir que le sang. Ce monde lumineux où nous vivons n'en est que la doublure blanche. »³²

Plus qu'un récit, *Le Feu inversé* est une initiation par le verbe et la transmission d'une puissance de vision :

« Elle le regardait dans les yeux. Elle voyait les ténèbres qui dansaient dans les profondeurs. Elle percevait le feu invisible et félin qui s'agitait au fond de ses prunelles, elle le sentait venir à elle. »³³

Cette initiation verbale recoupe les propriétés les mieux connues du théâtre de Malis : l'effort et la patience d'un déploiement à vue de la pensée, **le travail énonciatif**, la manifestation d'une nouvelle façon de sentir, de se mouvoir, de se parler, d'aimer et d'être là. Ce processus engage une certaine conception de l'amour. En comparaison de Basil, Dionys fait d'ailleurs un usage très restrictif de ce terme. Il s'oppose à la caractérisation, bien freudienne, que Basil fait d'Éros comme puissance d'unification, *« la grande puissance qui réunit les êtres humains »³⁴*. Mais l'amour, pour Dionys, n'est pas cette vaste puissance multiforme et unitaire dans laquelle il s'agirait de se fondre, ni ces fleurettes roses que les amants aiment à s'offrir ou se conter :

« Elle avait apporté une poignée de fleurs roses, en forme de marguerites.

"Aimez-vous les fleurs ?" demanda-t-elle.

Il les regarda, puis secoua lentement la tête.

"Non. Quand je chevauche à travers les marais ou les collines, j'aime les voir en dessous de moi. Mais pas ici, pas maintenant. Je vous en prie, n'apportez pas de fleurs dans cette tombe. Même dans les jardins, je ne les aime pas. Quand elles ne servent qu'à faire tapisserie à la vie humaine !" »³⁵

Dionys n'aime pas les fleurs coupées. **Éros, Dieu noir**, n'a que faire des tapis de fleurs. Hors du spectre du visible, il ne ravive pas les couleurs du monde, mais il fait trembler la perception, pour nous faire voir le scintillement des ténèbres. Ce que le narrateur décrit en premier chez Dionys, ce sont ses *« grands yeux noirs »*, semblables à ceux des chats – une métamorphose animale qui affecte ensuite le regard de Daphné :

« À quoi aurait-il voulu que ses yeux ressemblaient ? Il voulait les voir se dilater et ne plus être que deux pupilles noires, comme ceux d'un chat la nuit. »³⁶

³⁰ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 587.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibid.*, p. 572.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 596.

³⁵ *Ibid.*, p. 558. Traduction légèrement modifiée, plus conformément au sens du terme *« upholstery »* que le traducteur a préféré rendre par « rembourrage ».

³⁶ *Ibid.* p. 573.

Si l'auteur ajoute aussitôt que cette idée cause à Daphné « *une répugnance convulsive* »³⁷, le dégoût devient bien vite tentation :

*« Et elle contemplait ses yeux bleu-vert, les yeux d'une chatte sauvage sur une branche. Oui, le bel iris bleu-vert, tendu comme un écran. En supposant qu'il allait se relâcher. En supposant qu'il allait se déplier pour révéler les sombres profondeurs, la sombre pupille dilatée ! En supposant qu'il allait le faire ? »*³⁸

C'est bien ce qui va se produire, quand elle rejoindra Dionys dans sa chambre à la faveur de la nuit, quand **deux obscurités se feront face**. Comme la Nymphé dont elle porte le nom, Daphné échappe au dieu de la lumière. Et comme Perséphone, elle épouse un dieu sombre, dans le souterrain où le soleil noir répand la substance d'une autre vie :

*« Les ténèbres répondant aux ténèbres, un flot répondant à un autre flot. [...] Les ténèbres à l'intérieur de la chambre semblaient vivantes comme du sang. »*³⁹

On dit souvent de certains nyctalopes qu'ils ne perçoivent pas les couleurs. Plus vrai serait de dire que leurs yeux sont **ouverts à l'arc-en-ciel du noir**.



LES NUITS BLANCHES

Il faut dire un mot à propos de l'**Apocalypse**, d'abord parce que le nom de Lawrence y est souvent associé, ensuite parce qu'il s'agit d'un thème plus qu'à la mode sur les scènes contemporaines, et enfin parce qu'il en est explicitement question dans *Le Feu inversé*.

On connaît la thèse de Deleuze à ce sujet. Pour Lawrence, le monde a **déjà** pris fin. Si nous sommes des contemporains de l'Apocalypse, c'est parce que celle-ci configure par avance nos façons de vivre, de sentir et de penser : « *Si nous baignons dans l'Apocalypse, c'est plutôt parce qu'elle inspire en chacun de nous des manières de vivre, de survivre, et de juger.* »⁴⁰ L'Apocalypse est, dit-il, « *le livre de chacun de ceux qui se pensent survivants. C'est le livre des Zombis.* »⁴¹

Pourtant, ce qui tourmente Daphné n'est pas que l'Apocalypse soit déjà arrivée sans le savoir, mais plutôt l'éventualité inquiétante qu'elle n'arrive pas, et, partant, que les tourments humains ne prennent jamais fin :

*« Chaque fois que je vois une personne affligée des mêmes souffrances, je désire encore plus la fin du monde. Et je me rends bien compte que le monde ne finira pas... »*⁴²

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibid.* p. 574.

³⁹ *Ibid.* p. 612.

⁴⁰ Gilles Deleuze, « Nietzsche et Saint Paul, Lawrence et Jean de Patmos », dans *Critique et clinique*, éditions de Minuit, 1993, p. 54 de l'édition électronique.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 552.

L'expérience du monde que fait l'humanité souffrante n'est pas crépusculaire. Il s'agit plutôt d'une **interminable nuit blanche**. L'initiation de Daphné repose sur la transmission d'un désir de dormir, pour remédier à l'insomnie éternelle de la vie. « *Elle s'était endormie après la nuit blanche de ses jours* »⁴³ est-il dit de Daphné au plus haut point de sa passion. **La modernité a assassiné le sommeil**. Lawrence retourne comme un gant la comparaison classique de l'aliénation à la narcose. Nous ne sommes **pas somnambules, mais insomniaques**. Nous ne savons plus ce qu'est la nuit. C'est la profondeur de cette nuit que l'érotisme ressuscite et illumine – comme un monde latent au creux de celui-ci. La découverte qui attend Daphné suite à sa rencontre avec Dionys n'est pas que la fin du monde a déjà eu lieu, mais que **le monde n'a jamais vraiment commencé**.

Un programme pour l'art s'en déduit. Il ne s'agit pas de faire la lumière sur les défaillances de nos vies. Toute la lumière est déjà faite. **La nuit reste à faire**, et sa splendeur à découvrir. Et ce que nous appelons « monde », « réalité » ou « civilisation », ne sont que les prête-noms des forces statiques qui nous défendent de faire cette découverte.

C'est à elle que conduit l'initiation de Daphné. Redoublant le sacrement blanchi qui la lie à Basil, Daphné se lie à Dionys comme à un « *nouvel amant, un nouveau futur époux* »⁴⁴, au cours d'« *une nouvelle nuit de nocces suprahumaine* »⁴⁵. Lady Daphné se dédouble. Elle a **deux corps, un pour chaque époux**. Comme Perséphone, sa vie se partagera désormais entre le monde du dessus et celui du dessous. La Daphné blanche demeure dans le désert de jouissance du monde visible, tandis que la Daphné noire, épouse nocturne du Scarabée, incarne à jamais **cette nouvelle humanité que prophétise Lawrence**, accordée à la parole sourde d'une puissance obscure, en deçà du sens et de la conscience :

« *Écoutez, lui dit-il tout bas. À présent vous êtes mienne. Dans le noir vous êtes mienne. Et quand vous mourrez vous serez mienne. Mais le jour vous n'êtes pas mienne, parce que je n'ai aucune puissance dans le jour. Dans la nuit, dans le noir, et dans la mort, vous êtes mienne.* »⁴⁶

À ces mots, nous voyons jaillir le corps inconscient de Daphné, Ève future purifiée par le feu inversé de Dionys. **Feu inversé, corps inconscient** : tout tient à ce préfixe « in- », dont l'ambiguïté tient au fait qu'il désigne deux relations contraires : la négation et l'inclusion. Une tâche difficile s'offre à nous : **penser positivement la négativité de l'œuvre d'art**. Depuis la première Critique, et jusqu'à son essai sur les grandeurs négatives, Kant a fait l'effort de rendre le « rien » quantifiable, pensable et représentable. De façon symétrique, Sade a parachevé cet effort rationnel dans le domaine moral : le vice n'est pas une simple privation du Bien, mais une construction dans le Mal. Lawrence poursuit cet effort secret de la pensée, sur le mode mythologique, quand il dissocie le diable du dieu personnel de Dionys :

« *J'ai trouvé le Dieu qui rabaisse les choses, en particulier celles que les hommes ont élevées. Ne dit-on pas que la vie est une quête de Dieu, Lady Daphné ? J'ai trouvé mon Dieu.*

– *Le Dieu de destruction, dit-elle en blêmissant.*

– *Oui. Non pas le diable qui détruit, mais le dieu qui détruit.* »⁴⁷

Comme le feu pâle par rapport au feu sombre, l'esprit qui toujours nie n'est qu'un dérivé de la puissance inversée que vénère Dionys.

Parviendrons-nous comme lui à « *penser l'ombre sans en faire le double amoindri de la lumière ?* »⁴⁸, se demande Martin Rueff dans un texte auquel notre présente réflexion doit beaucoup. Les termes du problème s'inversent sous nos yeux : c'est la lumière qui est le double amoindri de l'ombre. Les ressources philosophiques qui permettraient d'explorer ce renversement ne sont pas si nombreuses qu'on pourrait le croire : « *Une histoire philosophique de l'ombre manque.* »⁴⁹

Pourquoi cela nous importe-t-il ? Parce qu'il en va peut-être de notre capacité à comprendre le mal dont nous souffrons déjà. Comme le soulignait autrefois Christian Prigent, l'humanité est autant sinon davantage menacée par un excès de lumière que par un trop de négativité. Malis nous aide à le comprendre, à le sentir plutôt, parce que ses acteurs construisent à vue une nouvelle manière d'être, dans

⁴³ *Ibid.*, p. 617.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 582.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 614.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 579.

⁴⁸ Martin Rueff, « Critique de l'esthétique négative », revue *Po&sie*, n°96, 2001, p. 140.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 140.

laquelle les pauvres mots de « mort » et de « vie » s'intervertissent. Et parce qu'il est doux de voir paraître, fût-ce sous la forme de ce qui n'est pas possible en ce monde, **l'éternité retrouvée de l'amour vrai** :

*« Ne m'oubliez pas. Souvenez-vous toujours de moi. Je laisse mon âme dans vos mains et dans votre matrice. Rien ne pourra jamais nous séparer, à moins que nous nous trahissions l'un l'autre. Si vous devez vous donner à votre mari, faites-le et obéissez-lui. Si vous m'êtes fidèle, d'une fidélité interne, très interne, il ne nous fera aucun mal. Il est généreux, soyez généreuse envers lui. Et croyez toujours en moi. Parce que même de l'autre côté de la mort je veillerai sur vous. Je régnerai au royaume d'Hadès quand je serai mort. Et vous serez auprès de moi. Vous ne me quitterez jamais, après la mort. N'ayez donc pas peur dans la vie. N'ayez pas peur. Si vous devez verser des larmes, versez-les. Mais au cœur de votre cœur, sachez que je reviendrai et que je vous ai prise à jamais. Et donc, au cœur de votre cœur, soyez calme, soyez calme puisque vous êtes **l'épouse du scarabée**. »*⁵⁰



...

⁵⁰ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 618.