

Bertrand Gervais
Université du Québec à Montréal

Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette

Un texte n'est un texte que s'il cache au
premier regard, au premier venu, la loi de
sa composition et la règle de son jeu.

Jacques Derrida

La fin. C'est à imaginer ses pourtours sans cesse évanescents que l'imaginaire de la fin s'emploie. Où commence la fin, où se termine-t-elle? Comment imaginer ce qui, par définition, résiste à toute perception? Et de quelle fin parlons-nous? De celle, collective, qui embrasse le monde entier? De celle, individuelle, qui secoue son monde à soi, sa vie, dans des apocalypses intimes?

La fin n'est jamais qu'un fantôme, elle ne se présente pas comme un objet plein aux contours saillants, mais demeure une perception incertaine, une appréhension. Elle se manifeste comme un ensemble de signes et d'indices, un événement imminent. Un événement qui ne peut jamais advenir, à moins d'annihiler le sujet qui l'anticipait. Nous pouvons nous en approcher, sentir les premières approches de son souffle, mais nous ne pouvons jamais aller plus loin qu'au seuil de la rupture. La fin est à imaginer, en une totalité qui saura faire écran, et ses implications sont à

Bertrand Gervais, « Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 15-57.

LES PHASMES DE LA FIN

organiser en un horizon qui servira de support à l'attente. Imaginer l'apocalypse, en ce sens, est une façon de se venger à l'avance de sa propre mort¹ et d'en refuser du même coup la dimension individuelle, singulière. Le sujet ne meurt jamais seul, il entraîne avec lui son monde, qui ne peut résister à la catastrophe et s'effondre dans le mouvement même emportant son auteur.

L'imaginaire de la fin est une projection compensatoire servant à colmater une brèche : il est la reprise sur le mode de l'imaginaire d'un réel qui est fait pour échapper, à savoir l'expérience de notre propre fin. Il se présente donc comme un registre de la pensée et les éléments de cette pensée, qui sont révélés lorsque est entrevue en imagination la possibilité d'une fin, que ce soit par le biais d'un arrêt, de la mort ou d'une fin d'un monde, du Monde².

Les termes qui permettent de penser la fin ressortent infailliblement au vocabulaire du temps. Penser la fin, c'est habiter le temps et le déployer en un cadre qui parvient à occuper l'horizon tout entier. La fin implique en effet une distension importante de l'esprit, qui se trouve partagé entre attention, attente et mémoire³. La fin apparaît d'emblée comme une menace perçue au présent d'un événement futur dont l'imminence est validée par des sources passées ou par l'expérience. Elle ne s'appréhende donc qu'en fonction d'un triple présent, où se conjuguent le présent du présent, ce rapport au monde et à ses signes qui définit l'attention; le présent du futur, qui est l'anticipation ou l'attente d'événements à venir; et le présent du passé que désignent le rappel ou la mémoire des faits produits et des discours qui leur sont consacrés.

¹ Jean-Pierre Vidal, « Moi seule en être cause : Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse », *Protée*, hiver 1999-2000, vol 27, n° 3, p. 45.

² La fin, en ce sens, est toujours transitive : c'est la fin de quelque chose. Elle est aussi transition : le passage à un monde ou à un ordre nouveaux.

³ Paul Ricœur, *Temps et récit, tome I*, Paris, Seuil, 1983, p. 24 et *passim*.

BERTRAND GERVAIS

Cette distension de l'esprit est au cœur de l'imaginaire de la fin. Elle assure au futur une réalité hors du commun; elle transforme aussi le passé en une loi, puisque, devenu le garant de cet avenir imminent, il paraît alors s'imposer de toute éternité⁴. Et elle dote le présent d'une surprenante densité sémiotique, en donnant lieu à une incessante recherche de signes – signes, évidemment, de cette vérité qui se doit d'être enfin révélée⁵. En fait, si l'anticipation, structurée par cette distension de l'esprit, est le moteur de tout imaginaire de la fin, la révélation en est l'indispensable combustible, ce qui lui assure une nécessaire légitimité.

L'imagination apocalyptique s'alimente de révélations, ce que l'étymologie même des termes confirme. À vrai dire, la tension inhérente à tout imaginaire de la fin est fonction des vecteurs opposés de l'anticipation et de la révélation. L'une est une demande, une attention au monde, à ses flux et reflux; l'autre est un don, celui d'une vérité qui confirme spontanément toutes les attentes. L'une est recherche, forage; l'autre, découverte, irruption. L'une accentue la distension de l'esprit; l'autre provoque sa contraction subite, synthétisant en un seul instant la structure entière de cet imaginaire. Car, si l'anticipation se déploie dans le temps, l'étirant à son ultime limite dans cette recherche d'une vérité qui ne vient jamais, la révélation, elle, abolit le temps,

⁴ Pierre Bertrand parle d'ailleurs d'un passé éternisé dans *L'oubli. Révolution ou mort de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

⁵ Puisque la fin est à venir, elle ne peut se manifester que par des signes qu'il faut savoir lire. Anticiper la fin, c'est en rechercher les signes. C'est interpréter le monde à la lumière de cette anticipation qui sert d'hypothèse, d'hypothèse interprétative. Cette surdétermination est une conséquence de l'attente : « Elle consiste, dit Ricœur, en une image qui existe déjà, en ce sens qu'elle précède l'événement qui n'est pas encore : mais cette image n'est pas une empreinte laissée par les choses passées, mais un "signe" et une "cause" des choses futures qui sont ainsi anticipées, pré-perçues, annoncées, prédites, proclamées d'avance » (*op. cit.*, p. 27).

LES PHASMES DE LA FIN

en faisant surgir hors de toute attente cette vérité. Son temps est celui de l'irruption, du spontané, de l'extase⁶.

En tant que surprise, événement en quelque sorte inattendu, la révélation rend l'anticipation caduque, la vidant de sa raison d'être, tout en la confirmant dans ses fondements : la fin attendue était bel et bien à venir. La preuve en est que sa venue a été révélée. Le désir de révélation apparaît à la fois comme la réponse à toute pensée de la fin, puisqu'elle vient en confirmer la légitimité, et comme le besoin d'en finir avec le temps distendu de cet imaginaire. Le temps ne peut être distendu à l'infini, et l'esprit non plus; il se doit de connaître une limite, clôture que la révélation vient édifier.

L'imaginaire de la fin, comme pensée en mouvement, oscille entre une anticipation de la fin et un désir de révélation, entre une tendance à la distension, celle d'un esprit qui multiplie les temps et les moule à ses fantasmes, et un besoin inverse de contraction, marqué par l'appel à une révélation, le dévoilement d'une vérité qui permet d'en finir avec le temps, en le présentant comme achevé, déjà réglé. Il oscille entre un temps subjectif qui, dans ses

⁶ Les termes dont se sert, par exemple, Jean de Patmos pour décrire, dans *l'Apocalypse*, sa toute première vision, sont symptomatiques d'une telle extase et de cette projection hors de soi, aux limites de la distension de l'esprit, qui survient au tout premier moment de la révélation. Sa première vision, relate-t-il, lui montre une porte ouverte et une voix, qui parle comme une trompette, lui offre de voir ce qui doit arriver. « À l'instant, je tombai en extase », explique-t-il (4 : 1-3). La première révélation est donc un moment de rupture, une extase. Les traducteurs ont eu de la difficulté à rendre compte de ce premier moment, les uns en le décrivant comme une extase (Bible de Jérusalem), les autres comme un fait de l'esprit (« Je fus aussitôt ravi en esprit », a écrit Bossuet; « j'ai été en esprit », ont choisi de traduire Grosjean et Léturmy, les traducteurs de l'édition de la Pléiade; Claude Tresontant a opté pour un énigmatique « j'ai été dans l'esprit »; Chouraqui, pour un plus neutre : « vite, j'y suis en souffle »; et Brault et Prévost, un plus littéraire : « Aussitôt je fus inspiré »).

BERTRAND GERVAIS

désordres mêmes, s'impose comme Temps de la fin⁷; et un temps projeté hors de soi, dans des dates ou un calendrier, dans une loi. Entre une volonté de maîtriser le temps et ce désir d'en finir avec le temps⁸.

Pour illustrer ce rapport au temps et à la révélation, je décrirai un dispositif central de la pièce de Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, créée au Festival d'Avignon en 2000⁹. Ce dispositif, je le baptiserai du nom de phasmes, et plus précisément, de phasmes de la fin. Je dirai d'abord en quoi consistent ces phasmes, avant de décrire comment ils se manifestent dans la pièce de Chaurette. Je tenterai ensuite de comprendre la crise sacrificielle qui est au cœur de ce théâtre, ainsi que la logique du rituel qui s'y déploie, où la répétition bloque tout accès au sacré.

Ressembler : le phasme

Qui aime le temps aime la mort.

Gaëtan Picon

Les phasmes de la fin constituent les premiers moments d'appréhension d'une vérité révélée. Ils identifient la perception initiale de cette chose inouïe, inattendue qu'est l'apparition d'une vérité, de quelque chose comme vérité.

⁷ C'est le End Times, terme utilisé par Frank Kermode dans *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

⁸ Quoi qu'il en soit, la fin vient briser le temps et instaurer un rapport dysphorique. Annie Le Brun l'exprime clairement en disant que, « si la catastrophe des catastrophes qu'est l'Apocalypse introduit à la fin des temps : "Quand les temps seront accomplis, lit-on dans les Écrits intertestamentaires, le monde cessera, la mort s'éteindra et l'enfer fermera sa bouche", il n'est pas de catastrophe qui ne brise la continuité et modifie radicalement notre rapport au temps » (*Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, Bruxelles, La lettre volée, 1991, p. 19-20).

⁹ La pièce a été éditée, la même année, par Leméac (Montréal) et Actes sud-papiers (Arles). Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation.

LES PHASMES DE LA FIN

D'abord, il n'y avait rien, il n'y avait qu'une anticipation, une attente, qui se vidait peut-être même lentement de son contenu, pour n'être plus attente de rien, une attente oisive¹⁰. Et tout à coup quelque chose surgit qui transforme tout. Le moment même de ce surgissement, pour le sujet, frappé en quelque sorte d'idiotie face à cette vérité qui échappait à toute attente, c'est ce que je nomme un phasme de la fin.

Georges Didi-Huberman a décrit avec précision ce moment de vérité révélée que le phasme représente. Le phasme, explique-t-il dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*¹¹, est cet insecte qui ressemble à s'y méprendre aux branches et brindilles sur lesquelles il se tient. Rien ne le distingue des arbres et de la flore qui est son habitat, rien, évidemment, jusqu'à ce qu'il entreprenne de se déplacer. Le charme alors se rompt ou, au contraire, s'en trouve décuplé, charme qui nous montre un insecte capable de se camoufler et de ressembler à son environnement jusqu'à disparaître littéralement dans le décor¹².

Apercevoir un phasme, c'est toujours discerner, apercevoir ce qui se donne initialement comme caché. Didi-Huberman se demande ainsi :

Qu'est-ce donc qu'un phasme? Un insecte, sans doute. D'où lui vient son nom? De phasma, sans doute, qui signifie tout à la fois l'apparition, le signe des dieux, le phénomène

¹⁰ C'est sur une telle attente que se clôt *L'attente l'oubli* de Maurice Blanchot, Paris, Minuit, 1962.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998

¹² Ce camouflage dont fait preuve le phasme est, selon Roger Caillois, l'une des formes du mimétisme animal : « Camouflage, c'est assimilation au décor, au milieu, recherche de l'invisibilité. Pour parvenir à cette fin, l'animal doit essentiellement perdre son individualité, c'est-à-dire effacer ses contours, les appareiller à un fond de teinte uniforme ou, au contraire, bariolé, sur lequel il se détacherait sans cette adaptation ». Roger Caillois, *Méduse et cie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 102.

BERTRAND GERVAIS

prodigieux, voire monstrueux; le simulacre,
aussi; le présage, enfin¹³.

Le phasme est une apparition, un présage, nous dit-il, de ces signes d'après lesquels on croit pouvoir deviner l'avenir. Il est une promesse, celle d'un futur dont il annonce d'emblée la forme. Mais le phasme est, paradoxalement, son propre avenir, car la seule chose qu'il annonce est sa présence. C'est une présence qui cause une rupture, qui entraîne une réévaluation des perceptions, où tous les temps sont impliqués : ce qui était perçu auparavant se révèle maintenant autre et engage un nouveau regard. Il faut noter que le terme par lequel on désigne cet insecte a plus à voir avec son effet sur l'observateur qu'avec sa propre morphologie. Il n'est un fantôme, un apparaître que pour celui qui ne soupçonnait pas sa présence. Le phasme est une apparition : un événement de nature sémiotique qui vient bouleverser le temps, en le forçant à se contracter sous le choc de la révélation et l'irruption d'une présence.

Le phasme participe de la nature même de son environnement. Il est, comme le souligne Didi-Huberman, ce qu'il mange et ce dans quoi il habite. Il ne se contente pas d'imiter une qualité de son environnement, il

fait de son propre corps le décor où il se cache,
en incorporant ce décor où il naît. Le phasme
est ce qu'il mange et ce dans quoi il habite. [...]
Il est rameau, bouture, branchage, buisson. Il
est l'écorce et l'arbre. L'épine, la tige et le
rhizome¹⁴.

L'animal pose de façon immédiate le problème de la reconnaissance de sa nature même :

il appartient à un ordre biologique dont il
rejette toute forme, même la plus élémentaire,
d'orientation : animal sans queue ni tête,

¹³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

LES PHASMES DE LA FIN

animal dissemblable qu'on ne saura jamais, à strictement parler, envisager de front comme un vivant dont je pourrais prévoir la démarche, ou simplement situer la bouche, pour me situer moi-même en face de lui...¹⁵

Le phasme est le lieu même de la résistance. Il est ce contre quoi vient buter le regard, d'abord incrédule, incapable de se convaincre de la nature de ce qui a été aperçu. Le phasme représente un double effet de surprise, une double énigme. D'une part, son apparition est surprenante. Comment un tel animal peut-il ressembler à ce point à son habitat? Le faire à un point tel qu'il en vient à renverser les liens habituels du modèle et de sa copie? Le phasme est « une copie qui dévore son modèle, et le modèle n'existe plus tandis que la copie, seule, par une étrange loi de nature, jouit du privilège d'exister¹⁶ ». C'est dire qu'il s'impose, lorsqu'il apparaît, comme seul objet d'attention : on ne voit plus que lui et ce qui le cachait initialement s'évanouit, rabattu à l'arrière-plan. D'autre part, sa morphologie même est une énigme. Où commence et où se termine un phasme? Où se trouvent le haut et le bas, le devant et le derrière? De quelle façon un corps peut-il se loger dans une brindille ou une feuille? Comment expliquer un tel mimétisme¹⁷?

Le phasme se révèle toujours à l'observateur de façon abrupte. C'est inopinément qu'il se dévoile. Or, c'est le lot de toute révélation que de surgir de façon inattendue, de projeter le sujet qu'elle interpelle dans un état initial de

¹⁵ *Ibid.*, p 19-20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ Comme le signale Roger Caillois, « [L]'explication de cet ensemble de phénomènes demeure si difficile qu'il a paru parfois plus économique de les renier dans leur totalité, en les dénonçant comme des ressemblances purement subjectives que l'homme imagine constater, mais qui n'existent pas dans la réalité, ou bien auxquelles il attribue une finalité illusoire, alors qu'elles sont seulement l'effet du hasard. » (*Le mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963, p. 52)

BERTRAND GERVAIS

stupeur. Roger Caillois l'avait remarqué, discutant du mimétisme des insectes dits intimidants :

La disparition dans le décor, la simulation d'écorce, de lichens, de feuilles [...] ne servent souvent qu'à préparer et à multiplier l'efficacité de la terrible surprise destinée à déclencher une panique. L'insecte opère à la façon d'un masque à volets : à une apparence, il en substitue une autre, qui effraie. Mieux : en place du néant, c'est soudain le visage de l'épouvante.

L'insecte sait faire peur; qui plus est, il provoque une espèce de peur très particulière, une terreur hyperbolique, imaginaire, à laquelle ne correspond aucun péril véritable, menace pure, agissant par l'étrange et le fantastique et qui, justement, pour paraître surnaturelle, pour ne renvoyer à rien de réel, pour surgir de l'au-delà, confond la victime et semble lui interdire toute réaction qui ne soit pas la paralysie ou le désarroi¹⁸.

L'insecte s'inscrit d'emblée dans une logique imaginaire, une logique de l'imaginaire. Le phasme est *représentation*. Or, son apparition, une fois la frayeur calmée, suscite une véritable révolution. Elle introduit une rupture qui vient tout détruire et qui force à tout reconsidérer, à tout revoir d'un œil neuf. Le phasme a des effets rétroactifs importants. Il n'engage pas que le présent et cet avenir dont il est la première manifestation, il perturbe aussi le passé qu'il contamine de sa présence. Didi-Huberman dit fort justement que « [N]'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord¹⁹ ». Le phasme est de l'ordre du toujours-déjà-là, même s'il est resté tout ce temps indétectable. Le moment de son apparition est aussi l'inscription en creux

¹⁸ Roger Caillois, *Méduse et cie*, p. 137-138.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 15.

LES PHASMES DE LA FIN

d'un premier temps, terminé au moment même où il prend forme. Son apparition réalise le passage de ce qui était caché à ce qui est enfin dévoilé, de ce qui était attendu à ce qui vient rendre caduque toute attente. Et, en ce sens, il nous introduit à l'ère du soupçon et du voile. Il nous dit que le monde tel que nous l'avions conçu n'était pas ce que nous croyions, puisqu'il était déjà porteur, même si nous ne savions pas comment en lire les signes, de vérités dissimulées. Le monde était dense d'une signification dont nous ne connaissions rien. Le phasme nous dit donc que nous aurions dû nous méfier. Car si nous l'avions fait, peut-être aurions-nous découvert par nous-mêmes ce qui se dissimulait sous le feuillage. Il nous révèle notre état d'aliénation.

Le phasme de la fin, c'est notre naïveté révélée pour ce qu'elle est, un moment d'innocence, d'insouciance qui nous a fait prendre de la faune pour de la flore. Le phasme nous apparaît quand il est déjà trop tard, quand nous nous sommes déjà compromis. Il engage donc à une réévaluation de nos connaissances et de nos croyances. Il est ce voile qui se lève et qui laisse voir la vérité, ou alors qui faseye, ne laissant entrevoir qu'un soupçon de cette vérité dans son battement²⁰, mais un soupçon qui mine les fondements mêmes de notre rapport au monde.

²⁰ Nathaniel Hawthorne avait bien compris quels étaient les ressorts fondamentaux de la révélation, de toute apocalypse en fait, quand il a mis en scène, dans « The Minister's Black Veil » (*The Hawthorne Treasury. Complete Novels and Selected Tales*, New York, The Modern Library, 1999, p. 110-120), un personnage qui, jusqu'au dernier moment, conservera un voile noir tendu sur son visage. Même à l'agonie, il refusera de le retirer et, ainsi, de révéler ce qu'il cachait, cette faute que lui seul connaît et dont il emporte le secret dans la mort.

BERTRAND GERVAIS

Apparaître : les signes de la fin

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.

Samuel Beckett

Le Petit Köchel de Normand Chaurette permet de bien comprendre la force du dispositif. Les phasmes n'y sont pas aperçus par les personnages, ce n'est pas un enjeu de la diégèse, mais bien plutôt par les spectateurs de la pièce : nous sommes les témoins de cette apparition, étonnés soudainement d'apercevoir les premiers indices d'une réalité dont nous ne pouvions soupçonner d'emblée la présence²¹. Un voile se lève, au fur et à mesure que la pièce progresse, qui transforme du tout au tout notre conception des événements représentés. Nous découvrons que les personnages de Chaurette ne sont pas exactement ce qu'on les croit être, qu'il y aurait même un niveau de représentation additionnel. Or, ce niveau, une fois son existence établie, vient modifier substantiellement notre compréhension des enjeux de la situation dramatique.

Quatre femmes sont sur scène, les sœurs Lili et Cécile Motherwell, des pianistes, interprètes de renom des œuvres de Mozart, et les sœurs Anne et Irène Brunswick, des musicologues qui leur servent de mécènes et d'imprésarios. Les deux premières sont à leur domicile, les deux autres viennent leur tenir compagnie, prêtes à compléter l'étrange rituel qui les réunit.

Les sœurs sont au rez-de-chaussée, tandis que leur fils – l'incertitude sur l'identité de la mère biologique de l'enfant est longuement maintenue – est au sous-sol. Il ne remontera jamais, ce sont les sœurs qui devront descendre à

²¹ Un exemple de phasme interne au texte apparaît dans le très beau roman de Don DeLillo, *The Body Artist*, traduit en français sous le titre de *Body Art* (Arles, Actes sud, 2001).

LES PHASMES DE LA FIN

tour de rôle confronter le fils, négocier avec lui, tenter de le convaincre. C'est que le fils menace de se pendre, geste qu'il ne cesse de retarder, au grand dam des sœurs qui ne veulent pas tant empêcher son geste que le précipiter. Le fils est devenu un monstre, un tyran qui empoisonne leur vie et qui menace le précaire équilibre qui prévaut dans cette communauté de femmes. Elles ont consacré leur vie à Mozart et à la musique, et il menace de tout détruire. Déjà, il leur a fait commettre un crime. Les jumelles Heifetz, de jeunes interprètes de renom, ont été kidnappées et mangées, dans un rituel anthropophagique qui n'a pourtant rien réglé car le désir de vengeance du fils n'a pas été assouvi. Il réclame encore réparation, réparation pour une vie de négligence et de rejet, et afin d'effacer toutes ces années où ses mères ont consacré leurs énergies à l'œuvre de Mozart. Comme le dit Lili, « Il consent à mourir à condition que nous préparions un repas, et que nous l'apprêtons, lui notre enfant, comme il a lui-même apprêté les jumelles Heifetz en guise d'offrande, et de nourriture. » (p. 43) L'acte proposé est une abomination. Les mères doivent littéralement manger leur fils, en punition pour l'abandon dont elles sont coupables. La demande de l'enfant est odieuse, mais elle dit bien, pourtant, la sévérité de la crise qui secoue cette communauté. Ses assises sont fortement ébranlées. Les sœurs tenteront de se soustraire à cette exigence, mais elles céderont au chantage de leur fils, acceptant cette fin qui n'en est pas une, comme unique solution à la crise.

Le sacrifice exigé, dans *Le petit Köchel*, est insoutenable. Sa véritable nature ne sera révélée qu'à la fin de la pièce, quand enfin le fils acceptera de se pendre et que les modalités de son sacrifice seront enfin connues. Mais elles n'auront cessé de nous apparaître, ces modalités, tels des phasmes, tout au long de notre spectature. Dès l'ouverture de la pièce, les effets de ces modalités se font sentir. Ils apparaissent comme des zones d'indétermination, des répliques qui sont en dissonance et que rien ne vient expliquer. Occupés à saisir cet univers qui commence à se

BERTRAND GERVAIS

déployer sous nos yeux, à comprendre qui sont les personnages et ce qu'ils se disent, nous ne saisissons qu'en partie les implications de ce qui est suggéré.

La pièce se déroule un samedi soir, qui se trouve être exceptionnellement le dernier jour d'octobre. Les événements se déroulent donc et à l'Halloween, fête où l'on célèbre les morts et l'horreur dans un renversement carnavalesque, et au moment où l'on revient à l'heure normale. Cette exigence de reculer l'heure, tout comme celle de ne pas ouvrir aux enfants qui sonnent à la porte, résonneront comme des leitmotivs tout au long de la pièce. Les sœurs ne cesseront de se plaindre du bruit irritant de la sonnette et elles se demanderont, sans arrêt, si on a reculé l'heure. La signification de ce geste, lié évidemment au sacrifice du fils, ne nous sera fournie qu'à la fin de la pièce qui dure justement, à peu de choses près, une heure.

Dès les premiers instants de la pièce, Lili s'entretient avec Cécile, sa sœur aînée. Cette dernière insiste : a-t-on reculé l'heure?

Lili. [...] Si j'ai reculé l'heure... Attends... Là-dessus tu t'avançais, comme une dame de l'ancien temps, et tu t'arrêtais devant notre horloge. Vous restiez là, toutes les deux, face à face, l'une sur le point de parler à l'autre. Depuis que nous sommes mortes, Cécile, tu sais que je n'ai plus jamais entendu un seul mot de sa part, elle ne parle plus, pas un seul mot, pas même le début d'une plainte. Je croirais volontiers que notre horloge est morte elle aussi, si je ne sentais qu'elle est en désaccord, profond, en désaccord avec moi [...] (p. 12).

Que doit-on comprendre de cette réplique de Cécile? Sont-elles véritablement mortes²², ou s'agit-il simplement

²² Comme M. Waldemar, de la nouvelle de Edgar Allan Poe, qui réussit à énoncer à travers sa mort retardée par magnétisme le paradoxal « Oui,

LES PHASMES DE LA FIN

d'une métaphore, d'une figure de style, au même titre que la mort de l'horloge? Si Lili peut animer une horloge, au point d'en parler comme d'un être humain, elle peut bien, du même souffle, se décrire comme morte. Morte au monde, morte parce que sans vie, morte de ne plus pouvoir s'émanciper d'une condition aliénante.

Et si la mort était à prendre de façon littérale? Si Lili et Cécile étaient bel et bien mortes? Depuis le début, les sœurs apparaissent en effet telles des mécaniques dérégées qui hoquètent et répètent. À tout moment, comme si leur échange respectait une partition musicale, une sonate par exemple, elles réitèrent la même consigne, « Retour en si bémol. », et les mêmes inquiétudes (reculer l'heure). Lili et Cécile reviennent sur ce paradoxe d'une mort déjà passée.

LILI. Je ne veux pas de confusion : tu es vivante, Cécile, et nos mécènes, les Brunswick, le sont.

CÉCILE. Quoique nous avons enterrée l'une et l'autre.

LILI. Elles viendront tout à l'heure; tu vas les voir, en chair et en os.

CÉCILE. Et toi, Lili?

LILI. Moi?

CÉCILE. Oui, toi.

LILI. Moi aussi je suis vivante. Comment voudrais-tu que, morte, je puisse t'adresser la parole ainsi que je le fais maintenant? Toi et moi, sœurs Motherwell, et nos mécènes, les sœurs Brunswick, nous sommes toutes vivantes.

(p. 14)

Qui sont ces femmes qui tiennent un tel langage? Que sont-elles? Des spectres, mortes et vivantes tout en même temps? Sommes-nous dans un Temps de la fin, un

non, *j'ai dormi*; et maintenant, maintenant *je suis mort*²². » (« La vérité sur le cas de M. Valdemar », *Contes-Essais-Poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 892)

BERTRAND GERVAIS

intervalle de transition, où les sœurs ne sont pas tout à fait mortes, sans être pour autant vivantes? Elles semblent, pourtant, vivre dans un quotidien que rien ne distingue, sauf la crise qui le consume. Ce ne sont pas des enterrées prématurément, pas des cadavres ambulants, mais des sœurs détruites par les dernières volontés d'un fils qui crie vengeance. « Tu parles », dit Cécile à Lili, « comme si nous étions rendues à la fin de notre vie » (p. 15). C'est dire que la fin n'a pas encore été dépassée, même si nous sommes aux pourtours de la mort.

Rien ne viendra, avant la fin de la pièce, nous permettre de comprendre le sens exact de ces répliques. Les sœurs ne sont pas mortes, nous ne sommes pas dans un imaginaire fantastique, bien que nous soyons au seuil du religieux. Elles ne sont pas mortes, puisqu'elles sont là, sur scène, à jouer leur rôle dans ce drame familial, mais elles ne sont peut-être pas non plus exactement qui elles se disent être. Les lieux d'indétermination du texte pointent du côté d'une dissemblance, d'un subtil écart qui transparaît par moments et que nous apercevons tel un phasme. Nous n'avons d'autre choix que d'entrer dans une logique du soupçon et de l'attente, cadre propice aux phasmes de la fin.

Quelque chose se cache sur cette scène, qui filtre et s'échappe à travers les paroles des sœurs. Une vérité s'est terrée dans leurs propos anodins, implicite puisque jamais révélée, mais suffisamment présente, comme tout refoulé, pour percer la surface du texte à la moindre occasion. Une vérité qui ne tient peut-être pas tant au statut des sœurs qu'au niveau de représentation déployé sur scène. L'opacité langagière des paroles énoncées par les sœurs tient, en fait, à un subtil dédoublement. Dédoublement des mots dits, de même que des sujets qui les énoncent. La suite du dialogue le montre sans ambages.

LILI. C'est que notre horloge est bien réfractaire
à ce qu'on la recule.

LES PHASMES DE LA FIN

CÉCILE. Es-tu bien sûre que ce sont les paroles exactes de notre fils?

LILI. Écoute-moi : « C'est que notre horloge est bien réfractaire à ce qu'on la recule. »

Un temps d'oubli

CÉCILE. Texte.

LILI, *lui soufflant le texte*. « Pauvre Lili. »

Cécile, *qui cherche*. Pauvre Lili...

Silence. Oubli.

LILI. « Tu ne te rends pas compte? »

Reprise

CÉCILE. Pauvre Lili! Tu ne te rends pas compte que depuis toujours [...] (p. 14-15)

Le dédoublement ne reste pas lettre morte, mais il fait sentir sa présence par des paradoxes, des ambiguïtés et des jeux énonciatifs. Les italiques, qui désignent les didascalies, et les guillemets révèlent un texte qui passe d'un niveau à l'autre. Une lecture attentive, fondée sur la version éditée du texte de la pièce, rend explicite et aisément transparent, parce que marqué typographiquement, ce qui nous apparaît, à nous spectateurs déstabilisés en début de pièce, comme un simple moment de dissonance, voire un premier phasme de la fin. Le rythme des répliques est trop rapide, l'enjeu du texte, trop ambigu pour permettre une saisie précise du jeu qui vient de se dérouler entre les deux sœurs. En fait, ce jeu ne peut être pleinement compris que si la fin est connue, que si le statut des interprètes de la pièce est enfin établi. Le soupçon ne laisse place à la certitude que si la vérité est révélée et non simplement aperçue par ses effets superficiels.

Quel est ce temps d'oubli, auquel fait référence le texte? Qui oublie? Et qu'est-ce qui est oublié? Est-ce un temps universel, un moment généralisé d'oubli? Ou alors un temps bien précis, celui d'un oubli spécifique, l'oubli du texte par exemple? L'échange elliptique entre Lili et sa sœur porte avant tout sur le fait que l'une d'elle a oublié le texte qu'elle doit interpréter. Le « temps d'oubli » désigne le

BERTRAND GERVAIS

temps que dure l'oubli du texte à dire de Cécile. Elle demande d'ailleurs explicitement de l'aide à sa sœur, en disant ce mot tout simple mais aux conséquences incroyables : « Texte ». Texte... c'est-à-dire, *quel est mon texte? Que dois-je dire ensuite, je ne m'en souviens plus.* Et Lili, qui a bien compris la requête, lui souffle ledit texte : « Pauvre Lili. »

L'existence d'un second niveau de représentation se trouve subitement révélé, pour peu qu'on ait le temps, bien entendu, de s'arrêter au détail du texte. Une fois reconnu, le phasme résout rétroactivement l'énigme des signes évanescents de sa présence. La Cécile qui demande du texte n'est pas le personnage, mais l'interprète. Il y a une Cécile, interprète d'un personnage, qui donne la réplique à Lili qui, de ce fait, devient elle-même interprète. Simultanément, sur scène, nous retrouvons Cécile Motherwell, personnage de la pièce *Le petit Köchel*, et Cécile, interprète d'un personnage, qui semble être nul autre que ladite Cécile Motherwell de la pièce de Normand Chaurette. Cécile serait son propre interprète et/ou personnage? La répétition, qui est partout présente dans la pièce – j'y reviendrai longuement à la prochaine section –, touche même les personnages, dédoublés et légèrement asynchrones.

Un second lieu de représentation a été ouvert, mais il reste encore essentiellement énigmatique. Dans quelles circonstances une personne en vient-elle à jouer son propre rôle et à en oublier des éléments? Comment expliquer que la scène qui se déroule sous nos yeux soit déjà en elle-même un théâtre, une représentation – Cécile jouant le rôle de Cécile, et Lili, et Irène, et Anne aussi? Si, pour nous, la situation est labyrinthique, pour les personnages, elle n'a rien d'exceptionnel. Leur statut d'interprète ne leur cause aucun souci. Ce serait plutôt ce par quoi le dédoublement nous apparaît – toutes les erreurs commises, les oublis, les ajouts, les infidélités –, ces dissemblances et ces écarts à la norme qui rendent manifeste une situation par ailleurs invisible, qui leur pose des problèmes. Par exemple, Lili

LES PHASMES DE LA FIN

s'exclame, excédée par les erreurs d'Anne : « Vous venez encore une fois de devancer une réplique importante. Vous défilez votre texte sans y mettre la moindre intelligence. Vous ne pouvez pas savoir que notre fils a décidé de se pendre car il faut d'abord qu'on vous l'annonce. » (p. 20)

Et ce qui pointe à l'horizon, ce phasme de la fin, c'est la dimension rituelle des gestes et événements de cette soirée. La réunion des sœurs Brunswick et Motherwell, en ce samedi d'Halloween où l'on retourne à l'heure normale, comme il a été décidé que le jour de Pâques survient le premier dimanche qui suit la première pleine lune après l'équinoxe du printemps, est un rituel, c'est-à-dire la répétition sous forme de rite d'une scène originelle. La pendaison du fils n'a pas lieu *in situ*, elle n'est que la reprise d'un événement passé; et le présent de la représentation est, en lui-même, vidé de réalité. Les événements fatidiques de cette soirée ne surviennent pas, ils sont répétés, l'objet d'un jeu, d'une réitération symbolique. Les sœurs ne vivent pas la mort de leur fils, elles en revivent simplement la scène. Et si nous, spectateurs, parvenons à récupérer cette dimension symbolique et rituelle, c'est parce que des phasmes de la fin sont venus nous révéler, par de subtiles différences, des dissonances et des digressions, ce qu'il en était véritablement de la représentation.

Le fils s'est pendu; mais, avant de s'exécuter, il a demandé à ses mères de « commémorer sa mort, et répéter cette soirée pour que jamais son souvenir ne disparaisse » (p. 49). Il ne veut pas que son acte reste sans lendemain, mais qu'il soit à l'origine d'un rite, qu'il soit un acte fondateur.

CÉCILE. Que lui avez-vous promis?

IRÈNE. Ce qu'il était convenu de promettre. La répétition.

LILI. Nous devons dire les paroles exactes, nous devons nous souvenir en tous points de ce que nous avons pensé, ce que nous avons

BERTRAND GERVAIS

fait, les questions et les réponses, et nous mémoriserons cela, dans la fidélité de nos actes.

CÉCILE. En tous points conforme?

IRÈNE. En tous points conforme. (p. 50)

On imagine aisément que nous n'assistons pas à la scène fondatrice, mais à l'une de ses répétitions, au rituel qui découle de cette promesse au fils sacrifié. Les phasmes que sont ces écarts et reprises notés à répétition n'ont d'ailleurs cessé de nous dire : nous sommes dans un univers de représentation, une représentation de représentation. Nous ne sommes pas dans l'éternel retour de retour cependant, parce que la répétition ne se déroule pas sans anicroche. La conformité n'est pas respectée. Des erreurs viennent ponctuer la répétition, qui en montrent le caractère dégénéré, second par rapport à ce modèle qui est censé être reproduit fidèlement.

Le rituel a perdu de son intégrité et le texte original a commencé à subir les assauts du temps. Des temps d'oubli sont venus perturber la bonne marche des événements. Les interprètes ne sont plus fiables. C'est peut-être bien parce que les acteurs du drame original ont été remplacés par des doublures. Le fils a en effet exigé « que la répétition se poursuive, en dépit de la mort de chacune [des sœurs]. La première à mourir aura sa doublure, comme au théâtre. Les survivantes n'auront qu'à la payer, et lui apprendre son rôle » (p. 50). La mise en abyme est complète. Nous sommes à un théâtre dans le théâtre, spectateurs d'une scène qui est la version ritualisée, et dégradée, d'une scène fondatrice.

Le mystère du texte, il était là, dans cette juxtaposition de deux temps, de deux scènes écrasées l'une sur l'autre. Et comme avec le phasme, la copie a commencé son œuvre de parasite, phagocytant son environnement. Didi-Huberman l'a énoncé : le phasme est une copie qui dévore son modèle. C'est dire que la copie, le rituel, a pris toute la place, s'imposant à la fois comme copie, du fait de ses

LES PHASMES DE LA FIN

dissemblances, et comme seule scène possible, l'original n'étant plus qu'un passé lointain, fondateur certes, mais périmé, depuis longtemps digéré.

Regarder : le corps du fils

Dans ce monde qui refroidit, nous sommes
déjà glacés.

Roger Caillois

Le phasme de la fin est l'eurêka de toute sémiotique apocalyptique : à une recherche de signes de la fin répond le surgissement de la vérité de cette fin, vérité qui vient confirmer l'hypothèse en fonction de laquelle cette recherche avait été entamée en premier lieu et qui, du même coup, la rend caduque. La vérité n'a plus à être cherchée, elle est d'ores et déjà révélée, présente hors de tout doute, hors de toute temporalité. Elle est un *hic et nunc* qui étend son emprise à tous les temps, du passé le plus lointain au futur le plus proche, qui se trouvent à cohabiter sur la même scène et à se répéter. La structure du *Petit Köchel* repose sur une semblable distorsion temporelle, sur des temps dont les chocs et les tensions produisent des effets de lecture et de spectature en forme de phasmes. Mais qu'est-ce qui explique cette logique de la répétition dans la pièce de Chaurette? Quelles en sont les formes et, surtout, les conséquences?

Les figures de la répétition sont innombrables dans *Le Petit Köchel*. Ainsi, le titre lui-même est double, puisqu'il renvoie à la version abrégée du catalogue raisonné des œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart. Il y a mise en abyme (le texte dans le texte), procédé qui vient détourner initialement l'attention du rituel qui s'y déroule de façon voilée et qui constitue lui-même une seconde mise en abyme (la scène du rite sur celle du théâtre).

BERTRAND GERVAIS

La pièce est construite sur un intertexte musical²³ : celui général de Mozart, dont les sœurs Motherwell sont des interprètes chevronnées, celui plus précis de la sonate en si bémol, dont elles ont déjà fait « plus d'un million d'exécutions » (p. 15). Un million, c'est beaucoup, explique Lili, « c'est un nombre qui donne aisément le vertige » (p. 15). La présence de cette sonate à quatre mains est marquée par l'exigence formulée à de multiples reprises par Lili d'un retour en si bémol. L'indication apparaît toujours inopinément, au détour d'une réplique, entre deux phrases. Elle vient ponctuer le discours de Lili, leitmotiv qui a pour fonction de nous rappeler le caractère musical des échanges et de leur trame de fond :

LILI. Retour en si bémol. Ce que tu avais dit tout d'abord. (p. 11)

LILI. Retour en si bémol. (p. 12)

LILI. Une chose à la fois. Retour en si bémol. Vois comme en peu de temps la multiplication des sujets nous gagne. (p. 14)

LILI. Une chose à la fois. Nous confondons volonté divine et odeur de charogne. Retour en

²³ Il y a là un procédé récurrent dans l'art de Normand Chaurette. Une bonne partie de sa dramaturgie est fondée sur des principes musicaux. Il le dit lui-même, dans l'entrevue qu'il a accordée à Pascal Riendeau : « Le rôle de la musique est prépondérant dans mon écriture. [...] Quand j'écris, je cherche à reproduire ce qui me fait la beauté de la musique. C'est uniquement un rapport à la beauté. Il m'arrive de rêver qu'on reçoive un de mes textes comme moi, quand je vais à l'OSM, je reçois une symphonie de Mahler. » (« L'écriture comme exploration : propos, envolées, digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et images*, n° 75, printemps 2000, p. 441-442). Dans *Le Passage de l'Indiana*, par exemple, une des scènes est construite comme si les quatre personnages constituaient un quatuor à cordes, interprétant simultanément un texte différent. *Stabat Mater II* reprend, comme le titre l'indique explicitement, l'un des grands morceaux de l'histoire de la musique religieuse, dont Palestrina, Pergolèse, Schubert, Arvo Pärt, etc. ont déjà composé des versions (lire à ce sujet, « *Le Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », de Denyse Moreau, *Voix et images*, n° 75, printemps 2000, p. 471-485).

LES PHASMES DE LA FIN

si bémol. (p. 19; voir aussi p. 20, 28, 33, 44
[deux fois])

Ces retours en si bémol ouvrent un registre inédit d'énonciation. Nous ne sommes plus dans la progression, celle d'une intrigue dont la configuration nous entraîne de révélation en révélation, mais dans le registre métalangagier des indications musicales et de leurs contraintes. Lili se fait maître du jeu et annonce la fin d'une exposition et le retour au thème initial²⁴. La sonate, on le sait, est un agencement de thèmes, répartis en trois mouvements et qui se voient repris et répétés. Sans chercher à trouver des équivalences simples entre la structure du *Petit Köchel* et la sonate en si bémol de Mozart, on remarque que la pièce se déploie sur un principe de répétition de ses principaux thèmes. Tout y est répété et dédoublé. En fait, la répétition est la musique même de cette pièce et de son impensable huis clos.

D'entrée de jeu, il y a les sœurs Motherwell et Brunswick, de même que les jumelles Heifetz, qui ont été cannibalisées. Trois paires de personnages auxquelles répond un fils qui ne sort jamais, quant à lui, de sa cave, et qui est présenté d'abord et avant tout comme une absence. Il n'est joué par personne. Nous n'entendons jamais sa voix, ne voyons jamais sa personne, ses paroles nous sont rapportées, dédoublées en quelque sorte, par ses mères qui vont et viennent d'un étage à l'autre (autre dédoublement). Les personnages eux-mêmes des quatre sœurs sont des doubles, puisque leurs rôles sont joués par des doublures, des comédiennes payées pour les remplacer à leur mort. Lili n'est pas Lili, dans l'univers de la pièce, mais une actrice qui

²⁴ Lili est incontestablement le maître du jeu. C'est elle qui souffle les répliques à Irène et à Cécile, quand elles viennent à les oublier. C'est elle qui maintient l'ordre et le temps. « Nous y arriverons en temps voulu. » (p. 22), affirme-t-elle à Anne qui veut prendre de l'avance. De la même façon, quand elle devance une réplique, Lili la réprimande, excédée (p. 20). Elle surveille les rythmes, annonçant à plus d'une reprise qu'il faut y aller « une chose à la fois » (p. 14, 19, 24).

BERTRAND GERVAIS

joue le rôle de Lili, qui est entrée dans sa peau pour assurer sa présence lors du rituel. Nous ne savons jamais, en tant que spectateur, qui sont ces femmes qui interprètent les Motherwell et les Brunswick. Elles restent anonymes, leur présence révélée uniquement par les erreurs qu'elles accumulent, les répliques qu'elles oublient ou les improvisations qu'elles se permettent. Tous ces phasmes que nous avons perçus.

Il y a aussi l'heure, qui doit être reculée et, par conséquent, littéralement répétée. Reculer l'heure, c'est jouer avec le temps et le maîtriser. C'est le plier, rabattre l'une sur l'autre deux heures qui, de ce fait, en viennent à perdre toute singularité. Qu'est-ce que vivre ou connaître deux fois la même heure? Est-on exactement identique de l'une à l'autre? Évidemment, la seconde heure n'est jamais la répétition exacte de la première, elle ne fait que s'y substituer, dans la dissemblance, comme une doublure. La seconde heure est excédentaire. Elle est un don qui, comme tout don, n'a jamais rien de gratuit et asservit quiconque est touché. D'ailleurs, c'est sa présence qui règle cet univers, qui en symbolise du moins le caractère essentiellement second. La scène à laquelle nous assistons n'est qu'une répétition, une représentation, une espèce seconde de rite enrayé dans ses mécanismes mêmes. Et les sœurs ne sont pas vraiment maîtres du temps. La demande « As-tu reculé l'heure? », sans cesse réitérée dans la pièce (l'interrogation revient dix fois, par exemple, dans les quatre premières pages), est le symptôme d'une angoisse, liée à l'impossible maîtrise du temps. Qui peut reculer l'heure? En quoi le temps peut-il obéir aux caprices des hommes (p. 13)? Et comment se rappeler si cela a bel et bien été fait? De même, qu'est-ce qui dit que l'heure en train de s'écouler est bien la seconde? Et où se termine la répétition? Qu'est-ce qui empêche de reculer indéfiniment l'heure, de façon à arrêter le temps, pris dans une boucle comme un ruban de Möbius?

Mais l'angoisse des sœurs, leur crainte de ne pas avoir reculé l'heure – comme si elles pouvaient l'avoir oublié! –

LES PHASMES DE LA FIN

est liée à la signification du geste, à sa fonction dans le rituel : c'est au moment de reculer l'heure qu'elles doivent brûler une page du *Petit Köchel*, rite qui n'a d'autre fonction que de signifier l'acte fondateur d'anthropophagie. On mange le fils dans le repli du temps. Et c'est à sa répétition que le rite est repris. À défaut d'être éternel, puisqu'il ne cesse de se détériorer, le retour est la modalité essentielle de cette scène.

Les sœurs sont prisonnières du temps et de sa répétition, prisonnières du rituel qu'elles doivent accomplir, prisonnières des exigences de ce fils qui les enfonce dans une crise qui n'a plus de fin. Pas étonnant qu'elles cherchent à reculer l'heure d'agir, c'est-à-dire à ajourner, à différer, à retarder le moment où elles auront à initier le rite. Elles sont captives, comme elles ont été toute leur vie prisonnières de leur art et de leur dépendance réciproque (les interprètes et leurs mécènes). La répétition est chez elles un principe de vie : « Nous avons beaucoup répété, Cécile. », affirme Lili, « Nous avons beaucoup répété. [...] Nous avons consacré notre vie à cela : répéter. Nous avons vécu grâce à cela. Répéter. » (p. 15) Toutes n'acceptent pas la répétition avec la même sérénité. Parlant de sa sœur aînée, Anne déclare : « Il y a dans la répétition conforme un état qui la rassure, mais qui, moi, me désespère. » (p. 23; voir aussi, p. 39, une variation de la phrase). En fait, la répétition devient une obsession pour les sœurs, la seule façon d'organiser le monde et de le comprendre, de juger de la valeur de toute interprétation.

IRENE, *remontant de la cave*. C'est parce que tu n'as pas assez répété que tu n'es jamais devenue la musicienne que j'aurais voulue.

ANNE. Je répétais. Cent fois les mêmes gammes, les mêmes arpèges.

IRENE. Pas assez souvent.

ANNE. Des journées entières et parfois des nuits.

BERTRAND GERVAIS

IRENE. De mille façons différentes. Jamais de la bonne manière.

ANNE. Mais je finissais par obtenir le résultat voulu.

IRENE. Et alors? Tu faisais quoi? Tu continuais comme une dilettante, alors que c'est à partir de ce moment qu'il aurait fallu répéter, répéter, répéter. C'est une fois qu'on obtient le résultat qu'il faut le répéter, le répéter, le répéter.
(p. 47)

Anne et Irène s'opposent sur la nature même de la répétition. Celle-ci implique-t-elle la reproduction du même, d'un même fixé pour l'éternité, de sorte qu'il paraît toujours identique à lui-même d'une interprétation à l'autre, ou permet-elle la variation, la différence? S'agit-il simplement d'obtenir le résultat voulu, comme le déclare Anne, ou faut-il plutôt tout respecter scrupuleusement de façon à reproduire sans coup férir le résultat? La pièce, de par sa forme même, résout le dilemme, ayant fait de la variation, de la répétition qui transparait, son choix. L'ensemble des dédoublements énonciatifs, dont les phasmes sont les effets les plus évidents, en sont la preuve. Tout n'est pas conforme; le rituel du *Petit Köchel* connaît des anicroches. Et, même si le résultat voulu est finalement atteint – la page du livre est brûlée –, il n'y a rien de rassurant dans la répétition; l'état du texte serait même tout ce qu'il a de plus désespérant.

L'univers des sœurs et, *a fortiori*, celui de la pièce reposent sur la répétition : répétition comme structure musicale, mais aussi comme geste essentiel de cet art, fondé sur l'interprétation et la pratique. Répétition comme mode de vie et principe structurant. Répétition aussi comme effet langagier. Les dialogues de Chaurette répondent à une logique de la répétition et de la reprise. Les thèmes abordés sont sans cesse repris, comme si le vocabulaire des sœurs était contraint et limité à une série restreinte de *topoi*, nécessairement repris. Que ce soit la puanteur, présente par

LES PHASMES DE LA FIN

de multiples mentions à la ventilation et aux mauvaises odeurs, à la plomberie, aux entrailles, etc.; la pendaison du fils, sans cesse annoncée, puis retardée et enfin accomplie; la disparition des jumelles Heifetz, elle aussi régulièrement anticipée; la présence des enfants aux portes de la maison en cette soirée d'Halloween; le silence des objets, des assiettes et de l'horloge, entre autres; l'anthropophagie; la descente à la cave, véritable enfer; ces thèmes sont tour à tour présentés et repris, évoqués, développés, réitérés. Même la sonnerie n'y échappe pas. Dès les premiers mots de la pièce, quand Lili est seule sur scène et qu'elle s'adresse à ses assiettes, référence voilée au cannibalisme qui fonde ce théâtre, on apprend que Cécile aurait dit : « Mon Dieu que notre sonnette est sonore! » (p. 11) Les mêmes mots, prononcés par la même Cécile, ferment le texte, quelque quarante pages plus loin : « Mon Dieu que notre sonnette est sonore! » (p. 51) Entre ces deux bornes où l'allitération joue en maître, entre ces deux exclamations dont la première est en quelque sorte dédoublée, puisque c'est Lili qui rapporte ces propos et les cite, la sonnette retentira pas moins de neuf fois, stridente et « comme la plus effrontée des intruses, intempestive, suraiguë, diapason de l'infernal » (p. 11).

La sonnette, c'est évidemment l'irruption, dans cet univers replié sur lui-même, du monde extérieur. C'est donc la menace suprême car il est impensable que cet univers puisse s'ouvrir à quoi que ce soit. Il est engagé dans une logique de la répétition qui mène à l'autarcie la plus complète. La présence des enfants qui passent de porte en porte à la recherche de bonbons, engagés par conséquent dans un rite de communion et de communication, où le danger cède vite la place à la catharsis, vient exacerber le caractère insupportable et essentiellement aliénant de ce huis clos. L'univers des sœurs est un système fermé, nous dit la sonnette. Et même si l'entropie en détériore graduellement les ressources, il n'a d'autre choix que de se reproduire, de rejouer *ad nauseam* le drame qui en est à l'origine et qui ne doit jamais connaître de fin. Car l'acte

BERTRAND GERVAIS

fondateur de ce monde en perpétuelle apocalypse intime comporte une exigence de répétition, tout aussi inéluctable que démente.

Le rituel du *Petit Köchel* est fondé sur la pendaison du fils, sur son suicide. Après avoir demandé et obtenu les jumelles Heifetz, après avoir surtout dévoré leur corps, dans un rituel anthropophagique, sacrifice qui semble n'avoir rien donné, rien résolu symboliquement, puisque la crise est tout aussi grande, aggravée maintenant par l'immoralité et l'illégalité du geste, le fils ajoute une nouvelle pierre à l'édifice en exigeant que sa pendaison et le repas cannibale auquel elle doit donner lieu soient répétés *ad vitam eternam*, ce qu'acceptent les sœurs Motherwell et Brunswick. Pour le fils aussi, et la structure en miroir de la pièce est précise sur ce point, la répétition est une exigence de vie (ou de mort), un principe fondateur. Les sœurs, et c'est à cette seule condition que le monstre acceptera de s'exécuter, doivent commémorer sa mort et répéter les événements de cette soirée fatidique pour que son souvenir ne sombre jamais dans l'oubli. « De cette répétition, » demande Lili, « il fait donc son ultime désir? » (p. 48) Entraîné par ses mères, le fils ne connaît qu'une seule vérité : la répétition, celle qui incite le temps à s'arrêter et à ses effets de se dissiper. Comme l'explique Cécile, dans un moment de lucidité, leur fils

n'est tranquille que dans le recommencement perpétuel. Quand nous répétons mille fois le même segment de sonate, il ne s'insurge pas. Au contraire, il s'adoucit. Il s'adoucit car il ne ressent pas dans son cœur les effets du temps qui passe. Donnons-lui l'impression que le temps s'arrête, et notre animal menaçant se transforme en animal conciliant. (p. 39-40)

La répétition cachée abolit le temps. Si rien ne permet de distinguer les temps, ils sont tous égaux et cette totalité qu'ils constituent, à savoir le temps, ne passe plus. Chercher

LES PHASMES DE LA FIN

la répétition afin d'abolir le temps consiste à la fois à éliminer le présent, cette réalité insupportable qu'on ne peut plus endurer et qui se trouve enfin diluée dans le général, et à s'assurer une portion d'éternité, pérennité garantie par les ressorts mêmes de la répétition recherchée.

Mais ce désir d'abolition ne doit pas surprendre, il est au cœur des imaginaires de la fin, marqués avant tout par un temps devenu prépondérant. Rêver sa mort, l'appréhender, tenter à l'avance de s'en venger, en projeter sa réalité sur un monde, c'est chercher à déjouer le temps et ses contraintes, à en devenir le maître. Mort, le temps n'a plus d'emprise sur le fils; c'est dire, par un juste retournement des choses, que la mort permet d'acquérir une emprise sur le temps. D'ailleurs, par sa mort, le fils réussit ce que ses mères ne parviennent pas à faire, et qui les plonge même dans l'angoisse, à savoir devenir véritablement le maître du temps. C'est lui qui dicte leur emploi du temps et qui les hante, corps mort ressuscité lors d'un rituel. Le fils a voulu se soustraire à l'emprise du temps, entre autres parce qu'il signifiait pour lui la trahison de ses mères, cet abandon dont Mozart et le *Köchel* sont les symboles. Ce choix n'est pas innocent. La musique est un art du temps. Or, en devenant maître du temps, le fils devient le maître de la musique, le maître de ses mères. En s'appropriant le temps, il retourne même contre elles ce qui les définit d'abord et avant tout. C'est le fils cannibalisé qui dicte le jeu, qui en impose le rythme et la durée, qui s'immisce dans les replis du temps, jusqu'à en constituer l'essence même.

Mais la répétition exigée par le fils, comme toutes les autres dans *Le Petit Köchel*, connaît des ratées, elle ne passe plus inaperçue. Au contraire elle ne cesse d'être marquée par des différences, une forme d'entropie qui vient opacifier les paroles. La répétition n'est pas fidèle, elle inscrit du dissemblable là où l'on attend du semblable, de l'identique. Et le temps ne disparaît plus, il fait sentir sa présence par des phasmes et des distorsions. Si le temps dissipé assure une certaine transparence, qui maintient l'illusion de

BERTRAND GERVAIS

singularité des éléments identiques répétés – sa disparition rend singulier le multiple –, sa réapparition vient tout opacifier et marque par conséquent la faillite de l'illusion – le multiple redevenant ce qu'il a toujours été.

L'argument a des conséquences immédiates pour le rituel qu'initie le fils et auquel il convie ses mères. Un rite demande, pour que son efficacité symbolique soit maximale, une abolition du temps, ce que permet la répétition. La gestuelle du rite reproduit les gestes initiaux, reprise qui abolit le temps et permet de redonner à la crise, dont le rituel assure symboliquement la résolution, son essentielle singularité. Comme le déclarait Irène, c'est une fois le résultat obtenu qu'il faut le répéter, le répéter, le répéter. La reprise exacte est l'exigence essentielle pour assurer au rituel sa force, puisqu'elle permet de plaquer l'un sur l'autre le temps de l'origine et celui du rite. Or, le rite, dans *Le Petit Köchel*, n'a plus rien de l'exacte reproduction. Il apparaît avant tout comme variation, écart à une norme depuis longtemps perdue, jeu de citations et d'impro-visations, qui en signalent la faillite. La répétition est flagrante. Le rituel des sœurs ne se déroule pas comme il faut. Il est en quelque sorte enrayé, les effets de singularité ont été perdus et, avec eux, c'est toute l'efficacité symbolique du rituel qui a été anéantie. La pièce de Normand Charette met en scène une répétition qui ne débouche sur aucune catharsis, aucune transcendance, un monde qui s'enfonce petit à petit dans un drame que plus rien ne saura retarder, pas même le rituel qui avait pour fonction de le sauver, en résolvant la crise qui en est au cœur.

Disparaître : du phasme au pharmakos

On finit toujours par se faire à l'idée de la fin ou de l'inachevé.

Denise Desautels

Que le rituel soit la seule chose qui doive initialement empêcher la fin de ce monde, le texte le dit explicitement.

LES PHASMES DE LA FIN

Lili, remontant de la cave où elle est allée négocier avec son fils, déclare qu'il ne leur reste plus « qu'à préparer la table, et prévenir nos assiettes de ce que le festin aura lieu ce soir » (p. 41). La réponse est immédiate :

ANNE. C'est cela, ou bien l'écroulement total.
IRÈNE. L'écroulement? Quelle est cette appréhension sensationnelle? Faut-il qu'avec des mots, des mots drus, des mots sortis de ton peu de chose à dire, tu fasses la surenchère? Écroulement! Entendez cela! Écroulement total!
ANNE. L'Écroulement, je te le dis, oui, l'écroulement. [...] (p. 41-42)

S'écrouler, tomber soudainement de toute sa masse. Voilà bien ce qui menace l'univers des sœurs Motherwell et Brunswick : une apocalypse intime, semant le chaos dans leur univers.

La dimension apocalyptique des propos d'Anne est marquée par l'autodafé qui reprend sous une forme ritualisée l'acte anthropophagique. Car les sœurs ne doivent pas seulement laisser mourir leur fils et manger sa chair, mais brûler, lors d'une cérémonie annuelle, une page du *Petit Köchel*. Or, l'autodafé est clairement, pour Gérard Haddad, « le stigmaté d'un vaste désordre, celui que charrie le fantasme eschatologique d'une fin des temps²⁵ ». Haddad affirme que

L'autodafé vise d'une haine totale et énigmatique un objet singulier, le livre. Et même si le choix du livre semble particulier, le bourreau qui allume le bûcher souhaite en finir avec tous les livres, avec l'idée même de Livre, perçue comme figure du Mal²⁶.

²⁵ Gérard Haddad, *Les Folies millénaristes*, Paris, Grasset et Fasquelles, 1990, p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

BERTRAND GERVAIS

Le Petit Köchel est indéniablement, pour le fils, la figure du Mal. Il est le symbole de cet abandon dont il souffre et qui a fait de lui le monstre qu'il est devenu. *Le Petit Köchel* est le symbole culturel par excellence, puisque symbole de la culture musicale de ses mères, interprètes et musicologues. Et c'est à ce symbole qu'il s'en prend dans une pulsion bibliographique – l'expression est de Haddad – et vengeresse. L'autodafé ritualisé est, pour les sœurs Motherwell et Brunswick, une boucle infernale, un geste qu'elles ont consenti à faire malgré son caractère odieux car il les place dans une double contrainte. Elles doivent vivre à la fois dans cet amour du livre que leur art exige et cette haine du livre imposée par leur fils. Incapables de s'extirper de cet enfer, fondé sur une promesse, une parole donnée, elles s'épuisent en peurs eschatologiques et en sentiment de catastrophe qui alimentent un imaginaire de la fin.

Mais en quoi l'autodafé et surtout ce qui en est à l'origine et qu'il est censé représenter – la pendaison du fils et l'acte cannibale –, permettent-ils de résoudre la crise, de sauver par conséquent ce monde? À quelle logique répond, de plus, l'anthropophagie?

Le rituel proposé par le fils a comme pièce de résistance le fait de manger son corps. C'est l'acte anthropophagique qui fonde le rite et la religion qui en découle. Georges Didi-Huberman soutient, dans ses *Phasmes*, que manger est « l'exercice par excellence d'un rite de passage »; c'est une initiation au pouvoir et, surtout, au pouvoir de tuer. Il affirme aussi qu'il

n'est probablement pas de croyance sans la disparition d'un corps. Et l'on pourrait appréhender une religion, le christianisme par exemple, comme l'immense travail collectif – travail fait pour durer, pour se répéter, pour ne jamais cesser de s'engendrer obsessionnel-

LES PHASMES DE LA FIN

lement – l'immense gestion symbolique de cette disparition²⁷.

Or, le corps du fils, de ce fils sans nom, est justement de l'ordre du déjà disparu, de l'invisible. On ne le voit jamais. Le dispositif scénique du *Petit Köchel* parvient à « constituer l'absence en croyance, c'est-à-dire l'invisibilité en *marque visuelle de la présence retirée*²⁸ ». Il transforme la disparition du fils en règne et s'occupe, à bon escient, à « inventer, agencer les marques logiques et visuelles de cette disparition même²⁹ ». Ces marques, pour Didi-Huberman, « ce sont avant tout des jeux subtils de la limite, entre l'ouvert et le fermé, le visible et l'invisible, l'ici et l'au-delà, la chose captée et la chose qui capte, le devant et le dedans³⁰ ». Il s'agit aussi d'un jeu entre l'anticipation et la révélation, là où surgissent ces disparates que sont les phasmes de la fin.

Le fils reste tapi au sous-sol, dictant des ordres à ses mères sans que jamais sa voix ne se fasse entendre, comme s'il s'agissait d'un ange, et la communication, d'une forme négative de révélation. Négative puisqu'elle vient des profondeurs de la terre et qu'elle n'engage à aucune transcendance; mais révélation tout de même, parce que sont annoncés, afin d'être transmis à la communauté des quatre sœurs, les événements de la fin de ce monde. Et le message est un pur scandale, une catastrophe.

Il faut manger le corps du fils. Le laisser se pendre, puis consommer sa chair. Le sacrifice, pour les mères, est suprême³¹. Aussi prend-il la forme d'un véritable sacrifice,

²⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 185.

²⁸ *Ibid.*, p. 186. L'italique est dans le texte.

²⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁰ *Ibid.*, p. 186.

³¹ Il est du moins irrémédiable, comme l'affirme Jean Pouillon : « À la différence de la relation sexuelle, la relation cannibalique ne peut se répéter, elle s'achève dans son accomplissement et, si elle est interdite et cependant réalisée, il n'y a pas de rémission possible, la victime n'est pas récupérable. » (« Manières de table, manières de lit, manière de langage »,

BERTRAND GERVAIS

non pas renoncement ou privation, mais bel et bien offrande et rituel. La pendaison du fils est un sacrifice humain. Le fils devient le bouc émissaire, celui sur qui la violence peut se déchaîner. Nous sommes passés, dans *Le Petit Köchel*, du phasme au *pharmakos*.

Le *pharmakos* était dans la Grèce antique ce bouc émissaire qu'on traînait dans les rues d'Athènes avant de le chasser ou de l'offrir en sacrifice aux dieux. Il devait attirer sur lui tout le mal qui s'était abattu sur la cité – épidémie, sécheresse, invasion et autre violence – et sa mise à mort permettait de la purifier. Le *pharmakos* représentait à la fois le mal et son antidote, ce qui respecte le sens premier du terme qui signifie à la fois poison, filtre et remède, avant de désigner aussi un magicien, un sorcier et un empoisonneur. Dans « La pharmacie de Platon », Jacques Derrida exploite cette association du *pharmakos* et du bouc émissaire. Le rituel du *pharmakos* y apparaît comme un acte de purification, qui permet à la cité de reconstituer son unité, en excluant de son territoire celui qui en est venu à incarner la menace. « Le mal et le dehors, » dit-il, « l'expulsion du mal, son expulsion hors du corps (et hors) de la cité, telles sont les deux significations majeures du personnage et de la pratique rituelle³² ». Le *pharmakos*

Nouvelle revue de psychanalyse, Gallimard, n° 6, automne 1972, p. 12). On ne peut manger à répétition le corps du fils, sauf sous une forme symbolique, telle l'Eucharistie dans le rite catholique ou l'autodafé du *Petit Köchel* dans la pièce. Nicolas Abraham et Maria Torok ont raison de lier cet acte au deuil et à la mélancolie, dans un autre article du même dossier : « C'est pour ne pas "avalier" la perte, qu'on imagine d'avalier, d'avoir avalé, ce qui est perdu, sous la forme d'un objet. [...] Absorber ce qui vient à manquer sous forme de nourriture, imaginaire ou réelle, alors que le psychisme est endeuillé, c'est refuser le deuil et ses conséquences, c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser de savoir le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant on serait autre » (« Introjecter – incorporer. Deuil ou mélancolie », *loc.cit.*, p. 112).

³² Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 339-340.

LES PHASMES DE LA FIN

représente le mal introjecté et projeté. Bienfaisant en tant qu'il guérit – et par là vénéré, entouré de soins – malfaisant en tant qu'il incarne les puissances du mal – et par là redouté, entouré de précautions. Angoissant et apaisant. Sacré et maudit³³.

Le fils est bien un *pharmakos*, dorloté et haï, vénéré et craint. Il incarne à la fois le mal, ce qui mine du dedans la communauté de ses mères, qui ne parviennent pas à reconnaître leur part dans la crise, et la cure, ce qu'il consent à faire pour les en libérer. Le fils est déjà dans cet entre-deux, ce seuil « à la limite du dedans et du dehors³⁴ ». Il ne fait plus partie de la communauté, il a été rejeté dans ses marges, hors de la scène et de son espace de représentation. Il est ce monstre dont il faut se débarrasser, ce Minotaure qu'un dédale souterrain ne suffit plus à neutraliser. Le fils est un monstre, mais un monstre caché, ce qui en fait un mystère, source d'un pouvoir comme toujours prépondérant. Si le rite du *pharmakos* est, pour Derrida, « le mal et la mort, la répétition et l'exclusion³⁵ », termes qui décrivent bien le drame au cœur du *Petit Köchel*, il faut voir que ce théâtre en présente une version en partie inversée. Le fils ne sort jamais de son sous-sol, il n'est pas traîné dans les rues de la ville. Ce sont ses mères qui, à tour de rôle, se présentent à lui, sans oublier les enfants qui passent de porte en porte pour l'Halloween. La procession est inversée : le *pharmakos* attire à lui les membres de la communauté, soleil noir qui se pend dans un sacrifice qui, pourtant, ne résout rien. Mais pourquoi son lynchage reste-t-il lettre morte, pourquoi la crise ne fait-elle que se reproduire indéfiniment sans jamais offrir de catharsis aux sœurs?

À la suite de Derrida, René Girard a longuement exploré la violence sacrificielle, à titre de pièce maîtresse d'un

³³ *Ibid.*, p. 340-341.

³⁴ *Ibid.*, p. 341.

³⁵ *Ibid.*, p. 342.

BERTRAND GERVAIS

mécanisme de résolution de crise. L'identification d'un bouc émissaire et son sacrifice ultime sont des moyens extraordinairement efficaces pour mettre fin à une violence intestine, mimétique dit Girard, et résoudre une crise. La victime « se fait tuer en tant que responsable de crimes qui ne font qu'un avec la désintégration de la communauté³⁶ ». Sacrifier, c'est réparer. C'est punir un crime, inventé souvent de toutes pièces, afin de ramener l'ordre.

La violence est une donnée essentielle de toute crise : elle est son origine et sa fin. « On ne peut pas se passer de la violence », affirme Girard, « pour mettre fin à la violence³⁷ ». Comme le laisse appréhender *Le Petit Köchel*, celle-ci peut tout consumer sur son passage, à moins que des succédanés ne lui soient trouvés, des façons de se dépenser sans porter atteinte aux fondements de la société. Le sacrifice repose sur un principe de substitution, qui sert à détourner la violence en la faisant porter sur d'autres êtres, « dont la mort importe moins ou n'importe pas du tout³⁸ ». Le rituel sacrificiel a pour fonction de nettoyer la violence, de la « tromper » et de la dissiper sur des victimes qui ne pourront être vengées³⁹.

Le fils a bien compris le mécanisme, sachant que ses mères ne pourront se venger, puisqu'elles ne pourraient le faire que sur elles-mêmes. Le sacrifice premier des jumelles, prédestinées à être sacrifiées du fait de leur gémellité⁴⁰, n'a rien résolu. C'est-à-dire qu'il n'a servi qu'à mettre la table pour le second sacrifice, définitif celui-là. Le sacrifice des sœurs Heifetz, ce repas apprêté « en guise d'offrande » (p. 43) – mais offrande à quel dieu? –, était en ce sens une répétition : ce qui prépare et non ce qui reproduit. Aussi, ce

³⁶ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 57.

³⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 1972, p. 44.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 90 et *passim*.

LES PHASMES DE LA FIN

sacrifice n'a pas les effets escomptés. La crise est intacte, voire même accrue. En fait, on pourrait dire que les effets escomptés, au contraire, ont été atteints : le sacrifice est venu aggraver la crise, forçant la communauté des sœurs à verser officiellement du côté de la violence et de la mort. Le premier sacrifice a ouvert la voie à un second, véritable celui-là.

La violence dans laquelle baigne les sœurs, symptomatique de la crise qui ronge les fondements mêmes de cet univers, est marquée explicitement, tout au long de la pièce, par l'odeur de pourriture et de charogne qui émane de la maison et, surtout, du sous-sol. Dès les premiers instants, Anne se plaint d'une odeur insupportable et souhaite qu'on fasse un peu d'aération. L'odeur, dit-elle, « fait qu'on hésite à respirer plus d'une fois par minute. [...] On dirait des restes de viande. Cela heurte physiquement nos poumons. » (p. 16; p. 19) Ça pue et on étouffe (p. 23) dans cette maison qui sent le remugle (p. 25). Plus tard, on apprend qu'un « défaut de plomberie occasionne une déviation des écoulements... [...] Et les eaux de renvoi, qui stagnent sur le ciment, font que l'odeur de la charogne est encore plus insupportable. » (p. 26; p. 38) L'odeur, « dès qu'on ouvre la porte, s'insinue le long des façades, jusqu'à l'angle des rues » (p. 40). C'est dire que la maison est dans un état d'impureté qui contamine tout. Comme la peste qui s'est abattue sur Thèbes, la puanteur qui s'est emparée de la maison et qui menace de se répandre à l'extérieur est le symbole, le signe par excellence de la crise qui en secoue les murs porteurs. L'odeur, la violence, ne peut plus être évacuée de façon normale, il faut procéder à des mesures d'exception⁴¹.

La puanteur a, en fait, tout d'un jugement divin, implacable et omniprésent dans ses effluves. Les sœurs

⁴¹ Il y a eu déviation dans tous les sens du terme, à savoir à la fois ce qui est sorti de sa direction normale et un écart de conduite, une aberration comportementale.

BERTRAND GERVAIS

d'ailleurs l'ont bien compris. Avant même que nous sachions à quoi peut être reliée cette puanteur, à quel crime sordide, quelle offrande inutile, nous en apprenons le sens, la valeur :

ANNE. [...] On reste marqué pour la vie quand on a déjà senti une telle odeur. Le plus étrange est qu'on ne s'interroge qu'à moitié sur sa vraie nature. La nausée l'emporte sur la curiosité. On voudrait d'abord que ça cesse avant de savoir d'où ça provient.

CÉCILE. Je crois que nous savions déjà toutes d'où ça provenait.

ANNE. Oui, de la cave. N'importe qui aurait pu le deviner. Mais de là à connaître le noyau de cette puanteur... Ce que je veux dire : à partir du moment où nous l'avons su, nous allions le savoir de façon si indélébile qu'il me semblerait naturel que nous en ayons toujours su la provenance. Comme si cette puanteur était là, physique, depuis toujours. S'il est vrai que l'humanité résulte de la fermentation de molécules poisseuses, il semble que cette odeur en était une, je crois bien de l'origine des temps. [...] Cette puanteur, je vous le dis, cette odeur de restes humains, c'était peut-être un acte de Dieu. (p. 18)

Dans cette odeur de restes humains, l'origine et la fin des temps se croisent. La puanteur est le signe, diffus quoique tenace, du sacré, et surtout d'un dieu courroucé. C'est une présence, une réelle présence, qui s'insinue partout, tel un encens pestilentiel. Et elle nous informe que ce monde est entré dans un temps singulier, à mille lieues du cours normal des choses, un temps mythique, apocalyptique. Un imaginaire de la fin où le présent, le passé et le futur, l'instant présent et l'éternité se recourent et s'entremêlent. Le savoir n'est plus daté, il se distend jusqu'à rejoindre l'origine, jusqu'à rejoindre le sacré.

LES PHASMES DE LA FIN

Nous sommes – et l'impureté est là pour nous le signaler –, entre deux sacrifices, deux écoulements de sang⁴² : celui des jumelles, qui ouvre ce temps définitif de la crise, et celui du fils qui le fige à jamais dans la répétition. Car son sacrifice ne vient pas dénouer la crise et libérer ses mères, il vient l'imposer comme seul temps possible. La crise est le seul présent possible. Le monde qui se clôt avec le sacrifice du fils ne s'ouvre sur aucun nouveau monde, aucun nouvel ordre, il ne fait que recommencer, que retourner à son point de départ. Il n'y a pas de catharsis. L'odeur de charogne qui persiste indique qu'on ne peut y échapper : le sacrifice est son fondement et sa finalité, sa seule vérité. Personne ne peut en sortir, pas même Anne qui veut quitter sa sœur : comme les autres, elle restera prisonnière du dispositif vengeur du fils. L'odeur confirme aussi que, malgré le rituel, l'eucharistie du *Petit Köchel*, rien n'est jamais réglé, l'impureté ne peut être lavée. Elle est là, insoutenable rappel de la futilité du rite. Elle est là pour rester et aucun écoulement de sang ne parviendra à la chasser.

Le rituel des sœurs ne génère aucune catharsis, aucune ouverture à un ordre nouveau ou rétabli. La puanteur le confirme : la répétition ne donne accès à aucune transcendance, elle isole et maintient dans un état d'asservissement envers un Dieu que rien ne peut apaiser. Elle est un emprisonnement à perpétuité, un passé reconduit et figé de toute éternité. Les sœurs et leurs doublures refont les mêmes gestes, énonçant des paroles qui ne soulagent pas, mais ravivent le deuil et la culpabilité.

⁴² Comme le signale Girard, « Il est clair que le sang illustre de façon remarquable l'opération entière de la violence. Nous avons déjà parlé du sang répandu par mégarde ou par malice; c'est là le sang qui sèche sur la victime, il perd vite sa limpidité, il devient terne et sale, il forme des croûtes et se détache par plaques; le sang qui vieillit sur place ne fait qu'un avec le sang impur de la violence, de la maladie et de la mort. À ce mauvais sang tout de suite gâté, s'oppose le sang frais des victimes qu'on vient d'immoler, toujours fluide et vermeil car le rite ne l'utilise qu'à l'instant même où il est répandu et il sera vite nettoyé... » (*ibid.*, p. 59-60)

BERTRAND GERVAIS

L'impureté est, en fait, l'indice par excellence que nous sommes en pleine crise sacrificielle, c'est-à-dire dans un état social où le rituel ne joue plus son rôle libérateur, où le sacrifice a perdu sa fonction cathartique⁴³. Il n'y a plus de transcendance, il n'y a qu'une répétition inutile et sans âme, qui se défait au fur et à mesure, accumulant les phasmes et les écarts. Avec les années, le rituel n'a pas gagné en valeur symbolique, il n'a fait que s'appauvrir, que se désagréger, soumis à une entropie qui n'a rien de salvateur.

Il y a quelque chose de pourri dans l'univers des sœurs Brunswick et Motherwell, quelque chose qui pourrait depuis la fondation de ce monde. Quelque chose qui n'aurait jamais dû exister et que le sacrifice et la mort ne parviennent pas à déjouer. L'indifférenciation qui multiplie artificiellement le nombre de mères, par exemple, et qui laisse longtemps indistincts les liens du rite à la scène fondatrice, de même que l'impureté, associée à ce noyau de puanteur, et les multiples effets de répétition l'indiquent sans détour : nous sommes dans un imaginaire de la fin qui ne veut pas se clore, mais qui s'éternise dans un rite qui se répète, cahin-caha, sans donner les résultats escomptés.

Le sacré est en crise. Et la transcendance a cédé le pas à la répétition. La violence sacrificielle ne permet pas d'accéder à un monde purifié, elle s'étiolle au contraire dans une demi-vie stérile. Et cette crise tire son origine du fait que le fils s'est désigné lui-même comme bouc émissaire, comme *pharmakos*. Le rite est perverti à sa racine même. Le sacrifice tire sa force, normalement, du fait que le bouc émissaire est choisi plus ou moins arbitrairement. On le substitue au véritable coupable. Il représente le mal, ce qui permet de le chasser par un geste ritualisé. La mise à mort du bouc émissaire ne doit susciter aucune réaction de vengeance, aucun débordement de violence. Au contraire, elle est censée en éliminer les excès. C'est à la communauté de choisir la victime et le rite, qui doivent répondre à ses

⁴³ *Ibid.*, p. 140.

LES PHASMES DE LA FIN

besoins et attentes. Or, dans le *Petit Köchel*, le fils ne se substitue à personne. Ce n'est pas la communauté qui le choisit et qui décide du rite, c'est lui-même qui le fait. Il se choisit lui-même, tout comme il avait opté pour les jumelles Heifetz. Ses mères n'ont rien décidé, elles n'ont fait que consentir à ses désirs. Déjà, le premier sacrifice était motivé. Les jumelles, on le voit d'emblée, avaient été choisies pour représenter les sœurs Motherwell ou Brunswick. Mais ce sacrifice n'a rien donné. Au lieu de s'améliorer, la situation s'est embourbée encore plus profondément, le sang des victimes venant en sceller le destin. Si, pour le fils, le monde de ses mères était invivable, son geste anthropophagique fait en sorte qu'il ne survivra pas, sauf à répéter son heure ultime.

En se nommant lui-même *pharmakos*, le fils corrompt le rituel et lui retire toute fonction cathartique. Son lynchage ne fait pas cesser la violence, il la perpétue, ouvrant un cycle qui ne peut plus se refermer. Il se présente à la fois comme victime et comme dieu – un dieu qui se choisit lui-même comme victime, façon d'assurer sa pérennité, mais aussi d'empêcher toute rédemption. Le rite, fondé sur ce sacrifice, repose sur une culpabilité qu'il a pour fonction de reconduire indéfiniment. La répétition flagrante, c'est-à-dire celle qui est perçue comme répétition du fait de dissemblances et d'écarts, apparaît, ainsi, comme l'antithèse du sacré. Elle ne permet pas de retrouver l'unité – ce que le rituel normalement fait en écrasant toute différence entre le rite et le sacrifice fondateur, de façon à permettre aux officiants et aux participants de renouer avec l'origine –, mais, marquée par la dispersion et ses effets de surface, tous ces phasmes que le jeu des actrices a su révéler aux spectateurs, elle nous entraîne dans un imaginaire de la fin.

BERTRAND GERVAIS

Dans les plis de la fin

Il est difficile de distinguer entre invention
de la mort et invention de l'imaginaire.

Pascal Quignard

« L'imaginaire sait atteindre lui-même ses propres limites⁴⁴ », suggère Didi-Huberman. Il serait même plutôt fasciné par sa propre fin, attiré comme un insecte par la lumière. Captivé par ce qui est incandescent, par ce qui brille et se consume, il risque de périr brûlé vif. Mais, la fin est le dernier feu avant l'obscurité et son appel est irrésistible.

L'imaginaire de la fin se déploie comme une pensée sur le temps, sur un temps essentiellement en crise. Le monde est secoué à même ses assises, il s'apprête à s'écrouler, et le présent se transforme en un temps infernal, fait de répétitions et de fuites, d'un passé devenu fondateur et d'un avenir irrémédiable. La fin implique, en ce sens, un déploiement de la mémoire, qui tente de réunir en un portrait cohérent tous ses temps et les événements qu'ils hébergent. C'est par la mémoire, par le rappel du sens attribué aux gestes et aux événements, qu'une libération, qu'une transcendance peuvent avoir lieu. Si la fin est une menace et une borne, elle est aussi et surtout l'amorce d'un passage⁴⁵. Elle permet à un monde nouveau d'apparaître, qui renaît des cendres de l'ancien. Quand elle est à jamais retardée, cependant, soumise au cycle de la réitération qui la transforme en imperturbable épée de Damoclès, aucune libération ne peut avoir lieu et le présent se mue en un

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁵ Une fois posé son caractère inéluctable, la fin s'impose comme principe structurant et, par conséquent, comme règle d'interprétation. Comme le mentionne Paul Ricœur, il faut que « quelque chose cesse, pour qu'il y ait un commencement et une fin, donc un intervalle mesurable » (*Temps et récit*, p. 36). La fin est à ce titre un principe de cohérence.

LES PHASMES DE LA FIN

véritable enfer. Ses aspects bénéfiques sont par conséquent évacués. La fin qui ne survient jamais est un sens qui ne peut jamais être établi. Un sens qui reste en suspens, neutralisé, mort.

Le Petit Köchel repose tout entier sur un tel présent. Le rite au cœur de la pièce s'est enlisé dans les effets de sa double contrainte fondatrice, celle formulée par la figure paradoxale du fils, à la fois bouc émissaire et dieu vengeur. La pièce met en scène un monde où l'épuisement est la seule façon de s'extirper de la répétition et du temps de la fin qu'elle engage. Il arrivera un moment où l'oubli aura fait son œuvre, où les doublures des sœurs Brunswick et Motherwell ne se souviendront plus du texte à dire, lui substituant un anti-texte, qui n'est plus porteur de la vérité fondatrice. Elles ne sauront plus ce qu'elles devaient dire, la copie ayant effacé le modèle. L'oubli, issu d'une répétition génératrice de différence, s'oppose donc à la transcendance et à la mémoire qui en est le principe. Il ne permet pas la clôture et le dépassement, mais procède par dispersion et dissolution, où la fin ne se cristallise jamais, mais s'y dilue comme un poison, invisible à l'œil, sauf pour de rares phasmes. Dans *Le Petit Köchel*, le sacré est résolument en crise car le rite déjà abîmé, soumis au travail de sape de l'oubli, ne libère pas, il tient prisonnier. La fin appréhendée ne survient jamais. Et la mémoire s'égare. Des temps d'oubli apparaissent, qui dissolvent le texte et effacent le sens.

Le dispositif scénique, mais aussi symbolique du *Petit Köchel* est, à ce titre, représentatif d'un imaginaire de la fin contemporain qui se déploie justement sur une crise du sacré et du religieux. La fin qui est mise en scène, de plus en plus, se replie sur elle-même, dans un Temps de la fin qui n'en peut plus de ne pas finir et qui s'enferme dans une répétition flagrante. La fin y apparaît comme une frontière qui n'est pas traversée, mais gardée en vue, spectre dont la menace est d'autant plus grande qu'elle ne se réalise jamais. Les sujets qui y restent pris sont engagés dans un labyrinthe temporel qui épuise au lieu de libérer.

BERTRAND GERVAIS

La répétition, le cercle vicieux d'une fin appréhendée et repoussée tout à la fois agissent en fait comme *pharmakon*, comme ce poison qui bouleverse le sacré, substituant l'épuisement à la transcendance. Et on la retrouve donc au cœur de l'imaginaire de la fin contemporain qui ajoute, au pessimisme des visions apocalyptiques traditionnelles, un cynisme selon lequel rien ne va ni ne peut changer. Pas même la plus intime des apocalypses.