

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

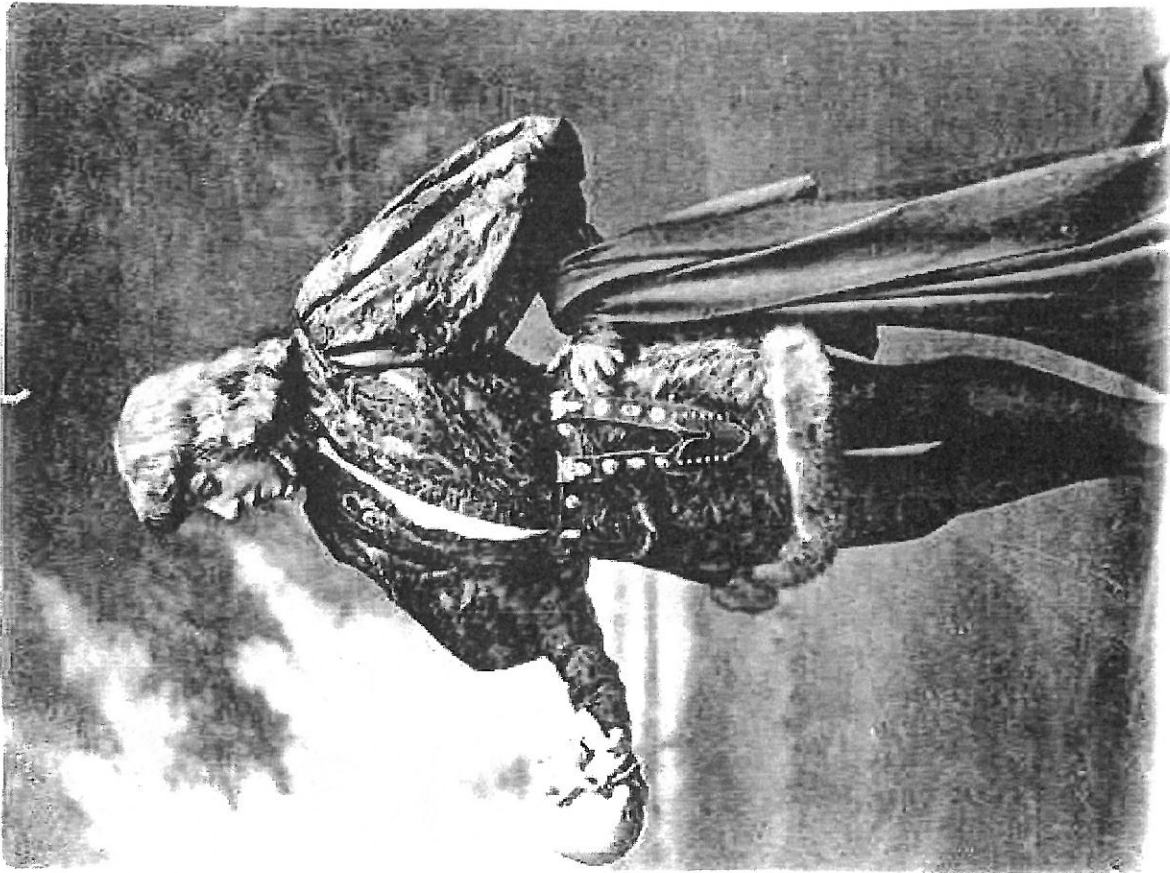
31 JANVIER 2014

n° 83

SHAKESPEARE ALIBI

AVEC PHILIPPE MANEVY
ET ANNE BELLOIS





L'Opéra - Photo - 1906

SARAH BERNHARDT EN HANNET

SARAH BERNHARDT EN HANNET



87 UNION SQUARE, N. Y.

Oliver

NOUVEL EN HANNET

LE THÉÂTRE

Dedans//Dehors

Le journal, j'ai toujours souhaité le penser comme un point de rencontre entre le dedans et le dehors, ou pour le dire plus pompeusement comme l'occasion d'un dialogue entre le théâtre et le monde...

Bien.

Mais où commence le monde ? Où commence le dehors ?

Quand on quitte la salle de répétition ? Quand on quitte le théâtre ? Quand on y entre ?

Et comment ça dialogue le théâtre et le monde ?

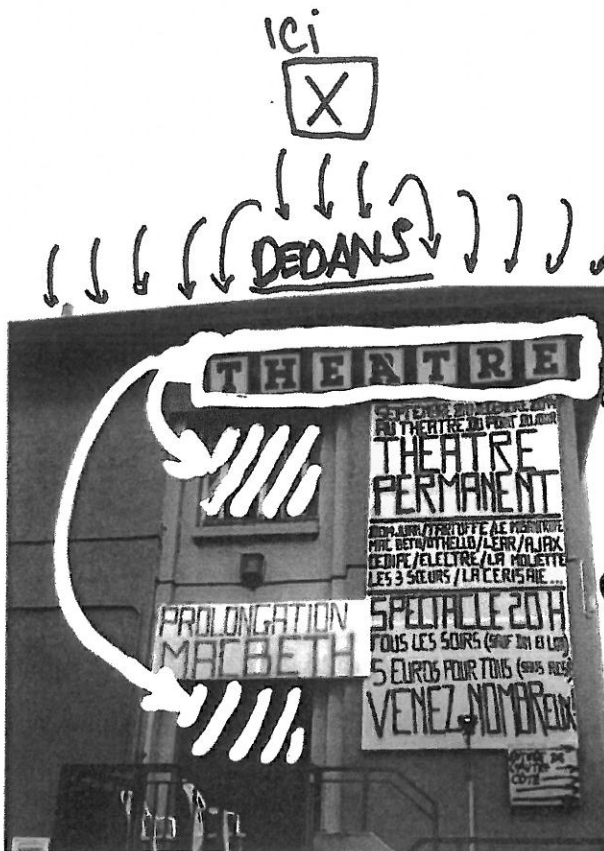
(Anecdote. Souvent au cours de dîners de famille, expliquant que je travaille dans le théâtre, on me fait comprendre que je « ne suis pas dans le monde »... Où suis-je alors ? Preuve par l'exemple que théâtre et monde ne dialoguent pas toujours facilement.)

Le dehors n'est pas le même selon le mouvement qui le parcourt et le conditionne.

Il n'a pas la même texture, la même qualité, la même épaisseur selon qu'il nous soit familier ou non, selon qu'il soit hostile ou étranger, selon qu'il n'existe que comme point de passage (point A → point B) ou comme point de suspens ou d'arrêt (pause repas, pause chien, pause cigarette, pause pipi, pause bus, etc.).

Le dehors, alors...

Je voulais écrire à partir du Dedans/Dehors, sur lui, en ses pourtours mais voilà que le dehors prenait la poudre d'escampette et me faussait compagnie. Ne me laissant pas abattre si facilement, je suis donc partie à sa recherche. J'ai fini par ne plus y voir clair du tout. J'en ai conclu que c'était bon signe.



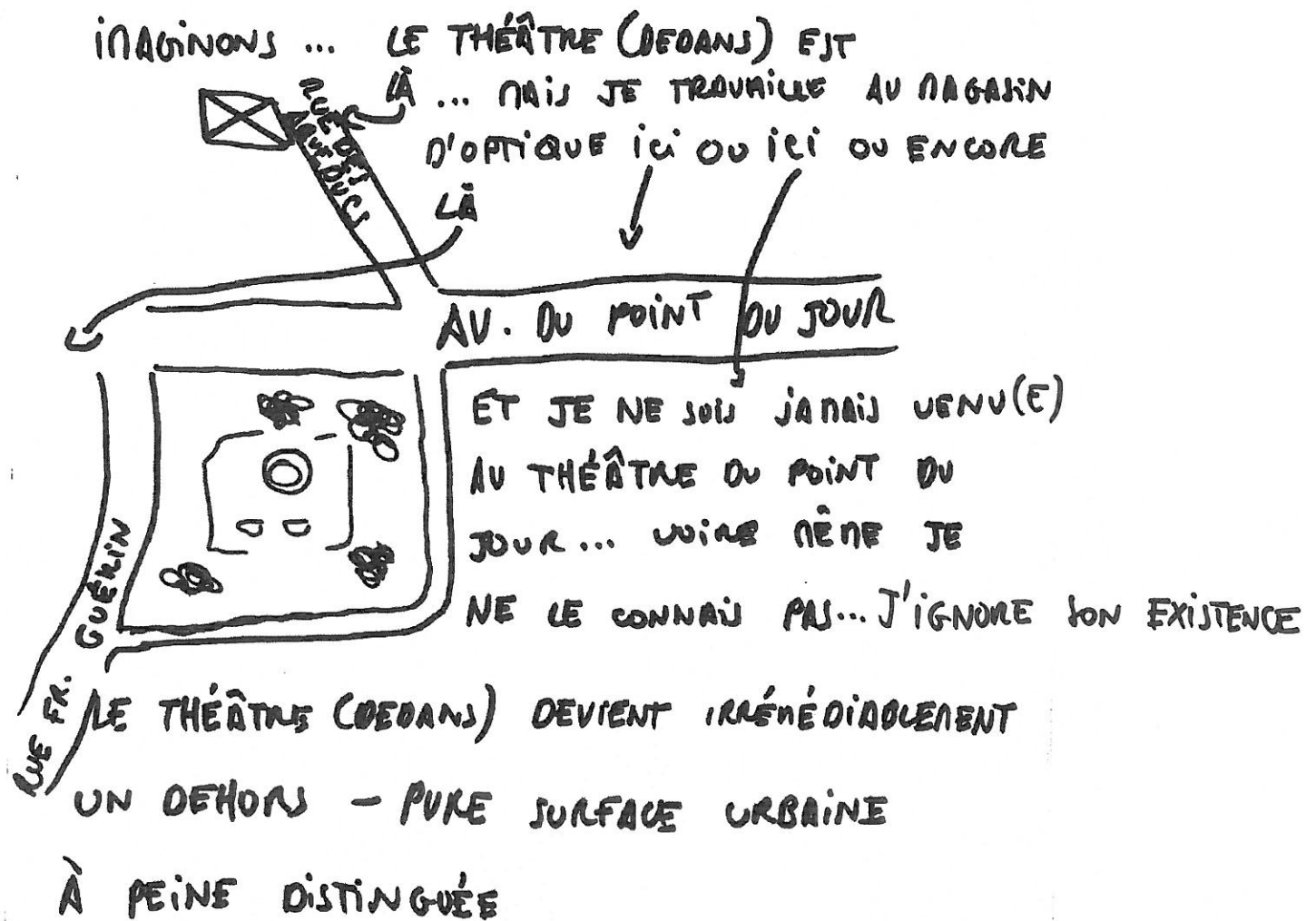
DEHORS: préposition
adverbe
interjection
et substantif } se fait
beaucoup pour
un seul mot!

① À l'intérieur de
"Sois-je dehors ou dedans le corps?"
se demande Claudel (ça prouve
que c'est compliqué pour pas mal
de monde)

② À l'exclusion
à l'exception "de Herodotus, étant en dehors de
la littérature, n'est pas même
mentionné" (LE N'ATTRE)
... VOILÀ QU'EN AUS ON EST EN
DEHORS DE LA LITTÉRATURE...

③ Partie extérieure d'un objet.
apparence
"le dehors ne dépendait pas du
dedans" (HU60) → soupçons
confirmés ...

④ ET SI LE DEHORS SE DÉTERMINE SELON DES FICIONS DE FAMILIARITÉ ... ALORS LE DEHORS EST ENCORE PLUS RELATIF...



Les bureaux du théâtre ? Le hall ? Est-ce le dehors ? Les marches où des gens viennent s'asseoir en remontant la rue des Aqueducs pour se rendre au marché ? Du dehors également ?

Et de l'autre côté, là où les boulistes viennent s'asseoir, est-ce que c'est dehors aussi ? Et les escaliers en métal qui conduisent aux loges sous lesquels les lycéens viennent s'abriter du vent et de la pluie pour fumer des cigarettes, c'est dehors aussi ? Et le sentier, qui permet de relier la rue des Aqueducs à la rue Joliot Curie, en passant du théâtre à la bibliothèque, est-ce que c'est encore le théâtre ?

Le DEHORS, serait donc PARTAGÉ ? A tout le moins PARTAGEABLE ? Et le DEDANS ?

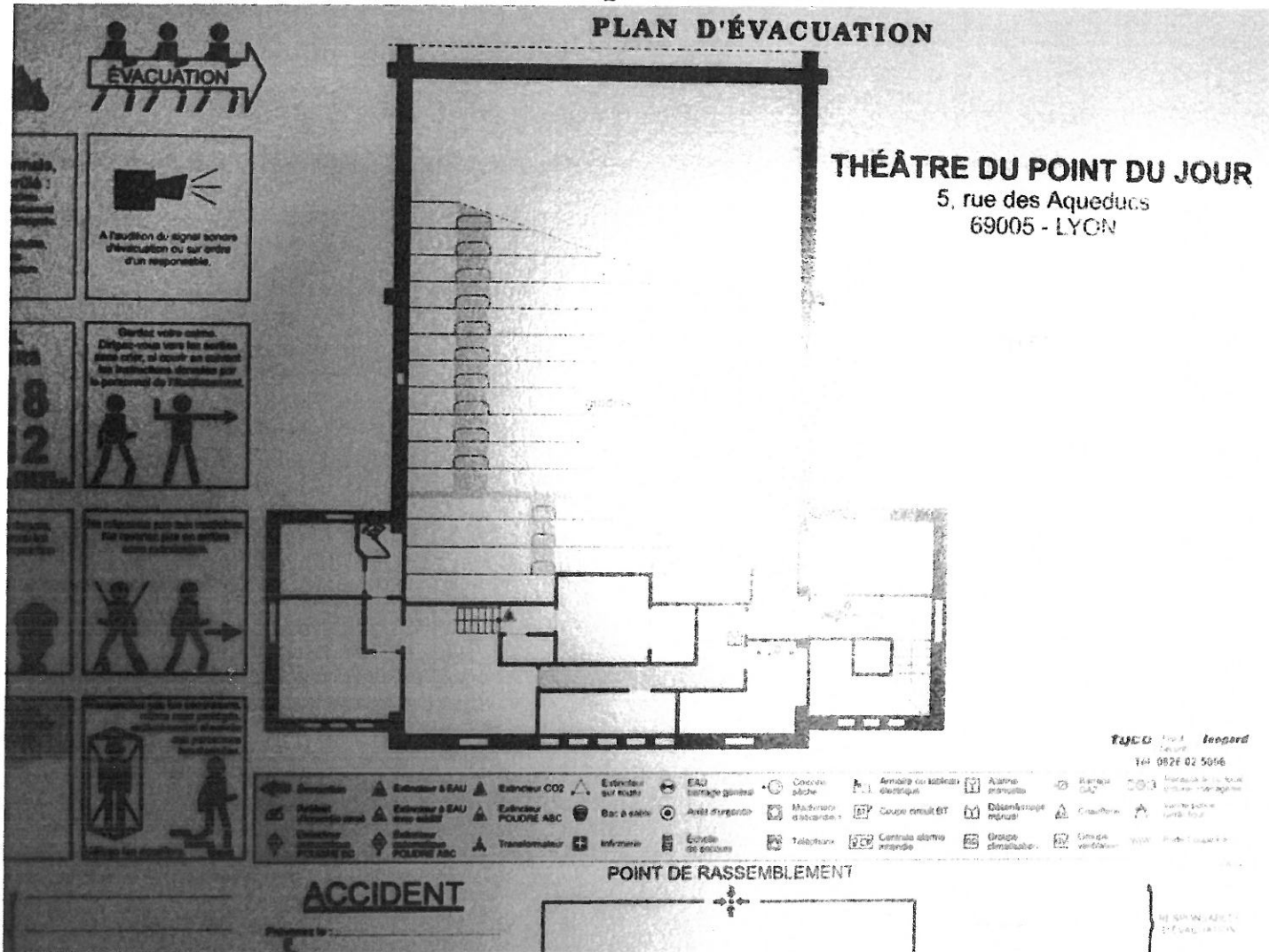
Réfléchissant à ces noces complexes du dedans et du dehors, j'ai repensé alors au nom de l'un des restaurants situé avenue du Point du jour et qui porte sur sa façade une faïence avec un coq, restaurant baptisé de ce beau nom « Nuitejour », comme prononcé en un seul souffle, comme s'il s'agissait d'une même continuité sonore déroulant ses syllabes *Nuitejouràtoutvenantje chantaisnevousdépense*.

Méditant sur ce composite de NUIT et de JOUR produisant une entité différente de la somme de ses parties, unité de temps comprenant ainsi ses deux contraires, je me suis prise à rêver à un dedanshors qui désignerait un continuum, flux et reflux du dedans/dehors, vie dans les plis, dynamique d'intégration du monde et de ses fictions, « entre centre et absence » écrirait Michaux.

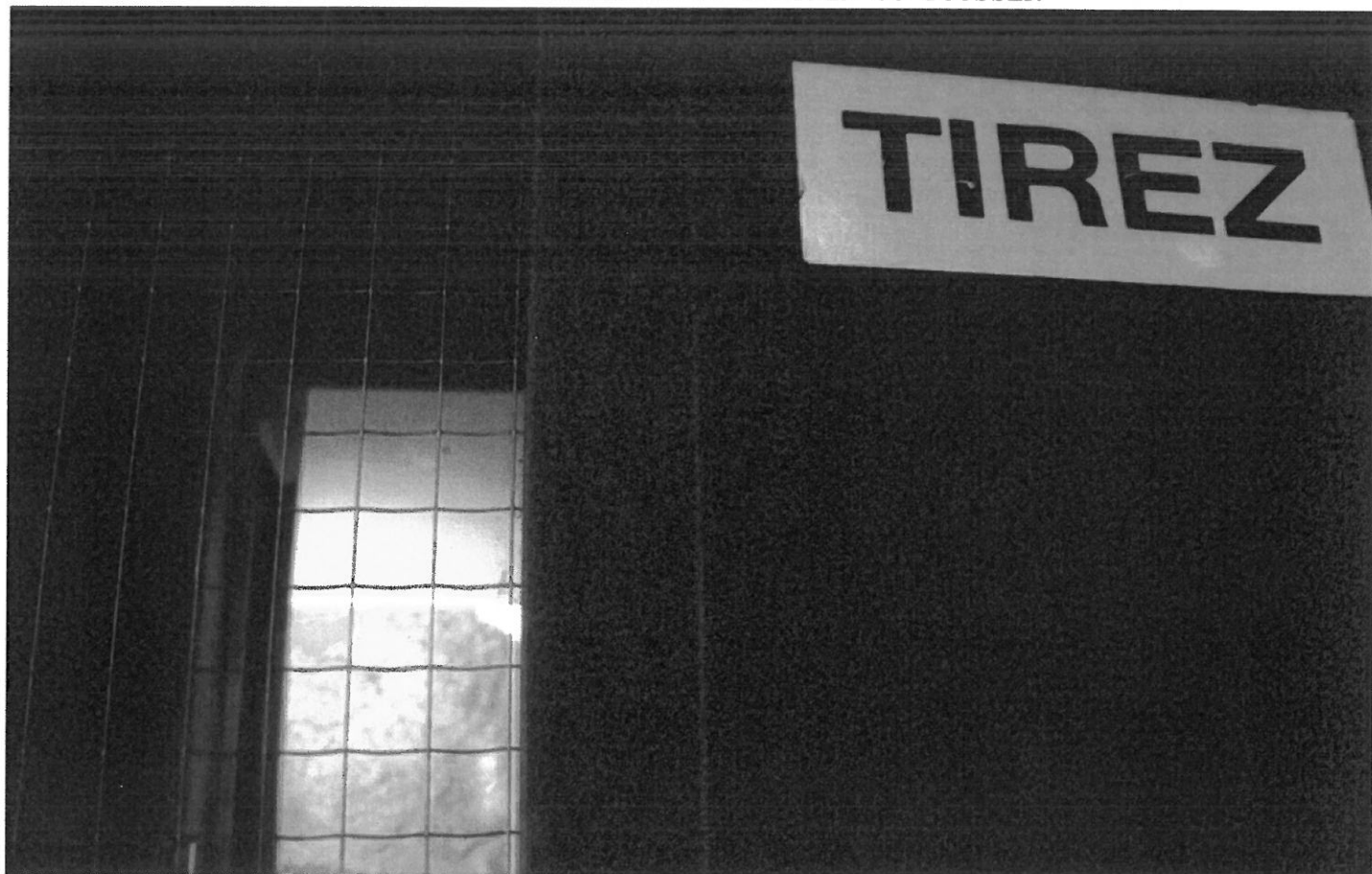
EST DEDANS CE QUI PEUT ÊTRE EVACUÉ

PLAN D'ÉVACUATION

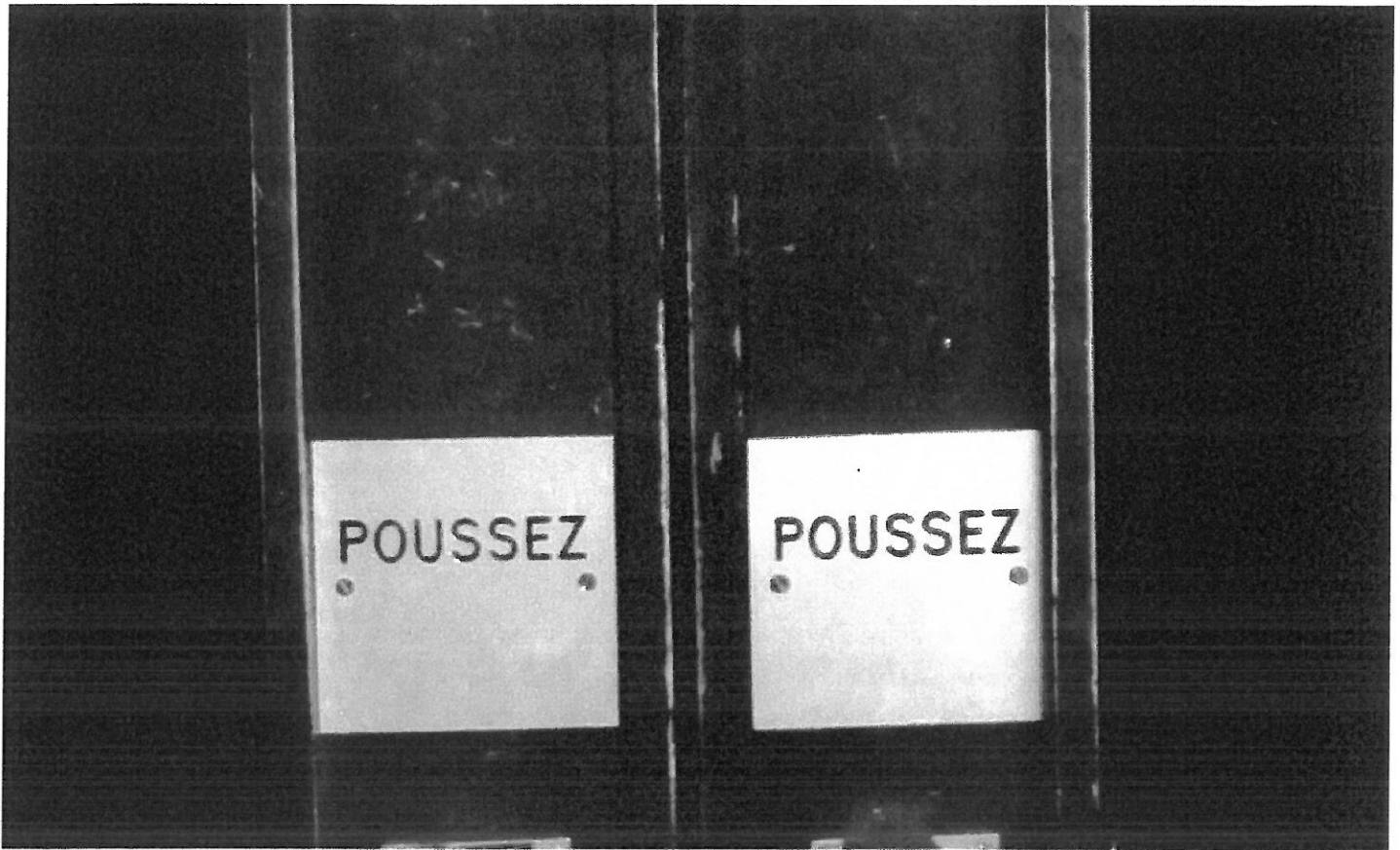
THÉÂTRE DU POINT DU JOUR
5, rue des Aqueducs
69005 - LYON



POUR ETRE DEHORS IL FAUT TIRER OU POUSSER



LE DEHORS EST PRESUPPOSÉ PAR UNE ISSUE DE SECOURS DANS LE DEDANS



L'ISSUE DE SECOURS N'EST PAS UNE CONDITION SUFFISANTE À L'EXISTENCE D'UN DEDANS



Hier soir, revenant du théâtre, je croise de jeunes garçons, boxant, sous une fine pluie, il doit être 21h30, l'un - assis sur un banc au fond - crie :
« Serre les dents, serre les dents. Et quand tu mets un coup, tu expires. Ton poing, il doit être dehors. Dehors de toi. C'est plus toi. D'accord. »

Dehors, c'est plus toi.
Et dedans ?

Inventaires des éléments conduisant au DEDANS.

Saint Just.

Funiculaire. C21. 45. 46. 90.

Luzy. La Favorite. Les Pommières. Trion. Saint Alexandre. Génovéfains. Trois Artichauts. Choulans. Pont Kitchener. Perrache.

Sur mon chemin, j'ai rencontré une faille.

Arrêt Point du Jour ou arrêt Théâtre église Notre-Dame.

(Théâtre et Eglise valant pour le même arrêt - ironie de la géographie).

Une colline. Rome en a sept. Lyon, deux. Celle qui travaille. Celle qui prie.

Ça commence comme ça.

Au rendez-vous des amis. Le vieux bar inchangé depuis les années soixante. Rue des Macchabées.

L'odeur du poulet grillé.

Bâtiment protégé par Stanley.

Vous savez où se trouve le Théâtre du Point du jour ?

Ah. Je sais pas. C'est plus loin je crois.

C'est pas à Villeurbanne ?

Ça doit pas être bien loin. Je pense qu'il faut que vous montiez au Point du jour.

Regardez le panneau. C'est indiqué : Point du jour. La Plaine. Il suffit de le suivre.

Vous allez tout droit jusqu'au Point du jour, vous tournez à droite après Paul, c'est peint en rouge.

Alors c'est plus loin, vous allez arriver à une place là-bas au bout, et puis tourner à droite, et vous faites cent cent cinquante mètres et il sera sur votre gauche.

C'est bien plus loin. Tout droit. Au bout. Et après à droite.

Alors vous allez tout droit, et vous allez jusqu'au, pas le premier feu mais jusqu'au deuxième feu, là où il y a des commerçants, ce n'est pas très loin à pied.

Oui tout à fait, je vais vous indiquer. Vous continuez dans l'avenue du point du jour. Pas au premier feu mais au second, vous allez arriver sur la place principale du point du jour, vous tournez à droite, rue des Aqueducs et vous êtes à sept cent mètres.

Il faut que vous alliez jusqu'au prochain feu, là où il y a des arbres, et ensuite à droite.

Oui, allez-y.

Tout droit. Au feu à droite.

Au feu. Sur le trottoir de gauche, là où il y a le Casino. Vous remontez, il est juste là.

Vous prenez au feu. Juste après le virage.

Une dame. La soixantaine. Un bonnet gris vissé sur le crâne. On se rate de peu à cause d'un poteau. Elle finit par faire demi-tour pour me répondre. Dans le quartier ça fait un peu épouvantail, ils ont une politique très différente. Tous les habitants du point du jour ne viennent pas au théâtre, mais le lieu est très bien. Il joue un rôle important. Il a rendu le théâtre très accessible. C'est une belle scène, ce théâtre du point du jour.

Une dame près du fleuriste. C'est bien ce théâtre. C'est très dynamique. Au café, la serveuse. Y a des banderoles, ça fait un peu révolution. Mai soixante-huit. Mais c'est bien, je crois. En tout cas, les comédiens, ceux que je côtoyais, sont bien sympathiques.

Chez le traiteur, un monsieur qui achète un Saucisson Jésus. Il y a eu un changement de direction. J'ai entendu ça aux informations régionales. Mais je peux pas vous donner plus de détails.

Quatre jeunes lycéens sur la place du marché parce que le vendredi matin, c'est marché. Ben oui. Je passe tous les jours devant. En bus. C'est un bâtiment comme un autre. Sauf pour les banderoles. Et le tarif dessus. C'est 5€ je crois. Mais je payerais pas ce prix pour tout. Il y a Shakespeare. Macbeth. Ça me dit quelque chose. Mon frère l'a lu je crois.

Qu'il y ait établissement d'une CONTINUITÉ ou d'une RUPTURE
Entre le DEDANS et le DEHORS
Apparaît en permanence la même interrogation autour du seuil et de la frontière.

Quand est-ce que ça COMMENCE ?
Et COMMENT ça commence ?

De la proximité discrète, à la cohabitation orageuse,
Du froissement des géographies aux ondulations d'irréalisés (oui je vais y aller//c'est très intéressant oui, je devrais venir//non je ne trouve pas le temps//Je prends pas le temps, je crois)
Du scintillement d'habitude à la pratique des zones familières,
Le théâtre comme
DEHORS-EN-DEDANS

Le Pain du Jour

La petite porte que vous voyez au fond du hall, cette porte blanche qui, dès qu'elle s'ouvre, déclenche souvent un mouvement de curiosité, c'est la porte de la cuisine/salle de pause/ salle commune du théâtre. Bien sur, la salle commune principale est la scène, mais à certaines heures du jour ou du soir, cette salle se remplit, les acteurs, techniciens, administrateurs s'affairent autour du réfrigérateur, des micro-ondes, des plaques de cuisson.

Car

Tous les êtres humains mangent

Or, un acteur est un être humain

Donc un acteur mange

En effet ce que vous ne savez pas, c'est que derrière la porte blanche... il y a une autre porte blanche ! C'est par cette porte-ci que le paléo-acteur part à la chasse. Eh oui, il sort du Théâtre !

Il n'habite pas ce quartier, mais il y a ses habitudes. Alors aujourd'hui, sera-ce le traiteur/boucher, Paul, le Casino ou la boulangerie un peu plus loin ? Ou bien un repas au Bénédicte après avoir bu un verre au Narval ?

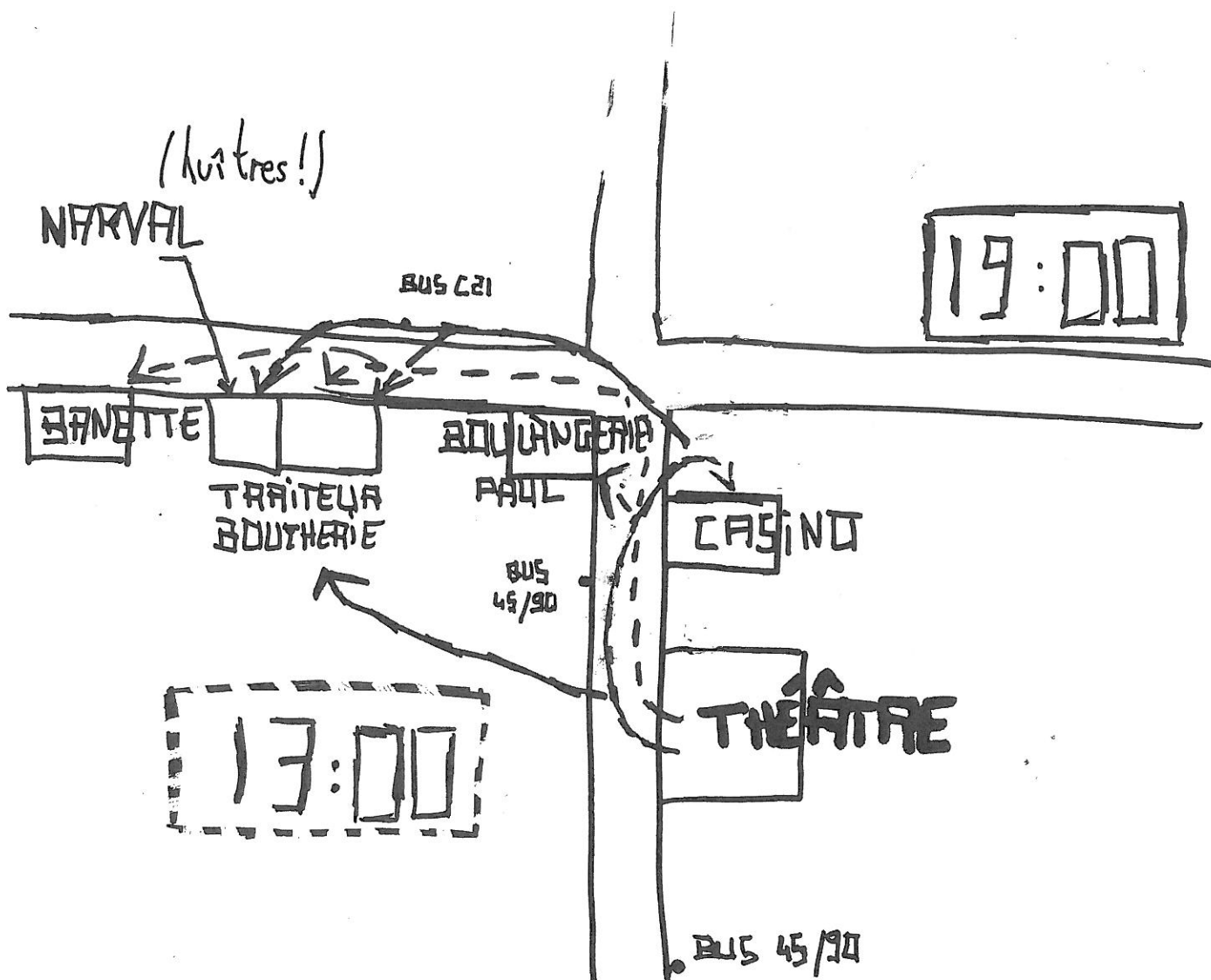
Dans chacun de ces lieux, les acteurs et le personnel sont connus et reconnus. La boulangère, dans un sourire, nous parle du « grand avec la casquette » qui achète son pain ici. Le patron de chez Paul reconnaît que la présence du théâtre à proximité lui apporte de la clientèle, que ce soit les résidents permanents ou les spectateurs d'un soir. Celui-ci constate une différence de menu entre les uns et les autres puisque le personnel du théâtre vient plutôt à midi tandis que le public passe juste avant l'heure de la représentation. Or, si sandwich est le favori de la mi-journée, la part de pizza et les quiches partent le soir comme des petits pains. Ne serait-ce pas plutôt qu'il n'y a plus de sandwiches en soirée ?

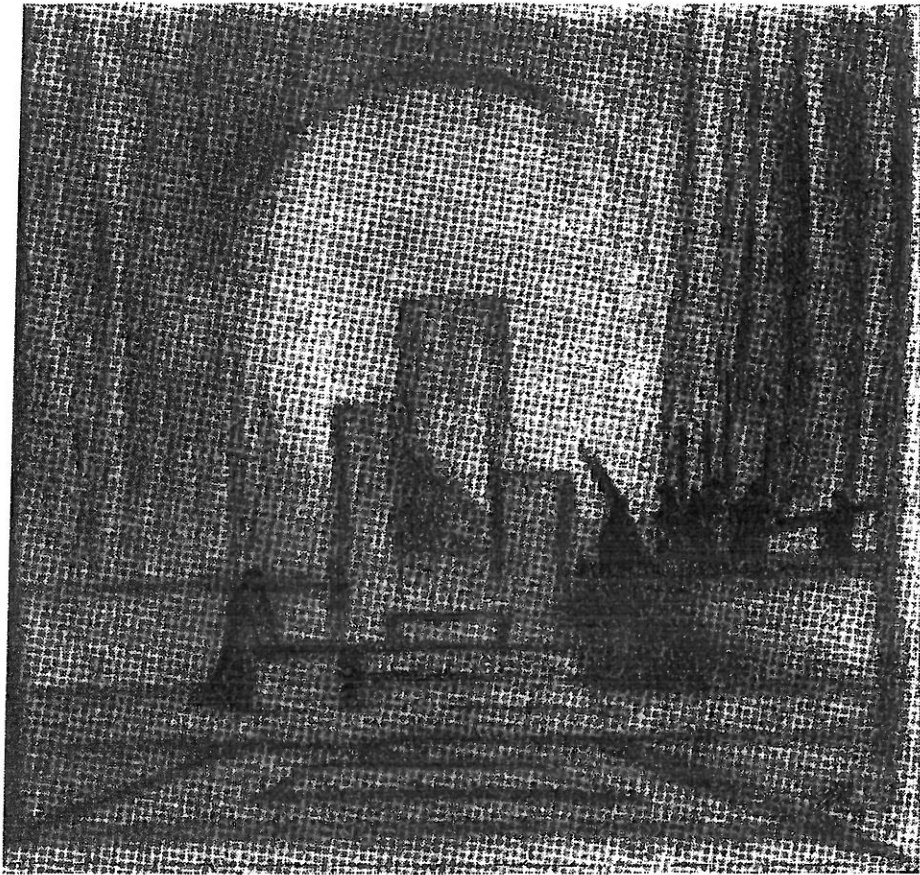
Toujours est-il que ces commerçants nourrissent une certaine affection pour le théâtre sans y avoir jamais mis les pieds. Ils l'avouent un peu gênés, comme pris en faute, « surtout que ça a l'air bien ». D'ailleurs les spectateurs égarés qui demandent leur chemin sont prêts à courir pour ne pas rater le début de la représentation. Eux finissent généralement trop tard pour assister à la représentation, ou commencent trop tôt le lendemain, ou habitent trop loin.

Et devant tant de culpabilité bienveillante, quelque peu déconcertées, nous devons expliquer ce qui nous semblait - jusque là - limpide dans notre démarche. D'un coup, nous nous apercevons pourtant que ça ne va pas de soi : nous ne sommes pas là pour juger, pour affirmer une quelconque suprématie du théâtre. Nous ne sommes pas des prosélytes – bien que nous soyons deux comme les témoins de Jehova.

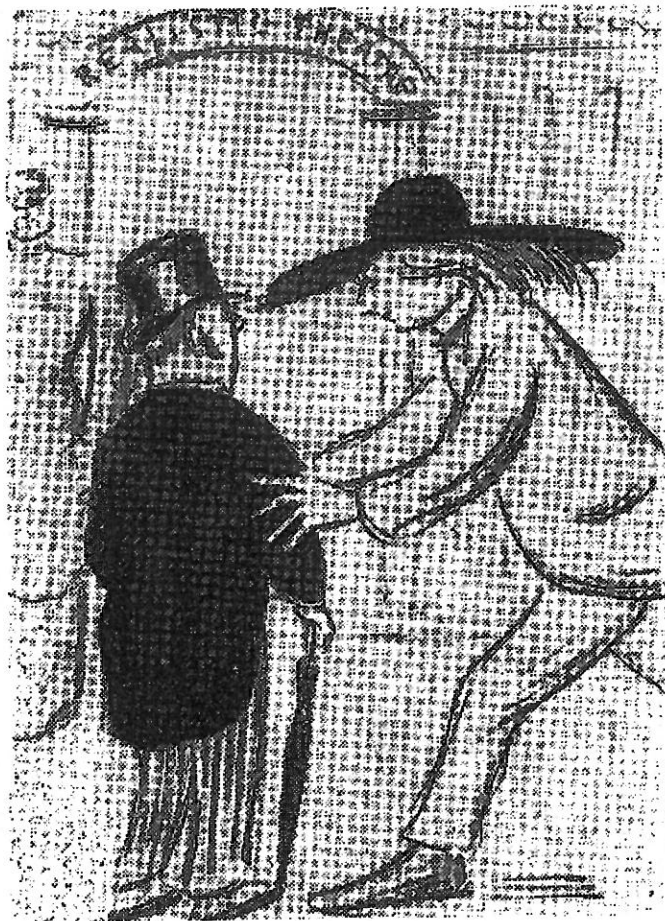
Mais le vendeur d'huîtres qui n'habite pourtant pas Lyon et ne connaissait pas le quartier avant d'y installer son stand de fruits de mer deux fois par semaine tient absolument à venir un de ces soirs. Il explique qu'avant il travaillait dans le cinéma et que la démarche artistique du théâtre l'intéresse. Il l'avait déjà dit il y a trois mois. Nous l'attendons.

Capucine Berthon et Camille Khoury





PROJET DÉCOR ROYAL (1908) AGEEII, 1 et 2



CARICATURE AUX BEERBOHN
"DON'T GO THERE CITIZEN"

Dans la presse déchainée

« Mounet-Sully avait eu le tort de se noircir trop consciencieusement. Othello est un Maure et non un nègre. La couleur bistreée aurait suffi et n'aurait pas donné à ses yeux cet éclat blanc des nègres de pendule. Au lieu de porter le vêtement à longs plis de l'Arabe, d'Orosmane, par exemple, vêtement si majestueux et si élégant, si favorable aux nobles attitudes, il avait choisi un habillement qui rappelait ces tuniques bariolées que l'on voit aujourd'hui aux grands lampadaires qui nous sont expédiés de Venise. Et puis ce bougeoir ! ce diable de bougeoir allumé aux mains du mari, quand nous venions de regarder la femme qui se couchait sur son lit !

Non, voyez-vous, il n'a pas eu moyen. Un sourire discret a couru de l'orchestre aux loges, et s'est même accentué dans certains coins de la salle. L'acteur interdit, décontenancé, s'est arrêté, et il y a eu là un *temps* énorme » (Francisque Sarcey feuilleton du *Temps*, 4 mars 1878)

« Mounet-Sully faisait d'Hamlet un homme d'une énergie intermittente et terrible ; SB en fait un enfant mené par des nerfs malades. Au demeurant, la grande artiste n'a jamais été plus grande. Les défauts que l'on sait, les défauts qui sont la rançon nécessaire de ce génie, disparaissaient dans le rayonnement de ses incomparables qualités. On ne songeait même plus à remarquer la diction martelée et chantante, les notes rauques et trop uniformément grondantes qui traversent la voix d'or. Elle a été sobre et forte, ardente et mesurée ; elle nous a secoués d'une émotion poignante et délicate ; surtout, elle a inondé de lumière un caractère obscur entre tous. » (Feuilleton du *Temps*, Gustave Larroumet, 22 mai 1899)

« L'*Hamlet* de Mounet-Sully, surtout malgré son texte, celui d'Alexandre Dumas et de Paul Meurice, déjà vieux et au-dessous de ce que nous pouvons admettre aujourd'hui, comptera grandement dans l'histoire française de Shakespeare ». *Le Temps*, Gustave Larroumet, 2 octobre 1899.

« Il donnait à Hamlet, non pas fou, mais simulateur de folie, sa véritable signification et son incomparable poésie. On le voyait lentement et sourdement, avec une logique mystérieuse et tenace, élaborer sa vengeance ». *Le Signal*, 18 mai 1904 (Albert Le Roy)

« Lorsque fatigué, énervé, épuisé par de longues veilles, mais l'esprit très sain, Hamlet simule la folie, Mounet déploie une fantaisie bien rare chez un tragédien. Il obtient des effets comiques sans sortir de son personnage. On rit, mais on a le cœur serré. On a compris la ruse imaginée par le prince pour pénétrer l'épais mystère qui l'entoure et l'on souffre parce qu'on le sent souffrir. Tout cela est de premier ordre, conception et expression ». 1896, Emile Mas.

« Il faut le voir, l'entendre extravaguer, M. Mounet-Sully ! Lorsqu'il fouette Polonius de ces répliques où Shakespeare déverse le flot de la propre ironie, de sa propre amertume, il est génialement charentonnais. Un Royal-Bicêtre ! dirait Chateaubriand. Sa sincérité épouvante. Il lui arrive de prolonger, derrière la toile baissée, la frénésie ou la douleur de cris oubliables. Mais comme à propos il s'apaise ! Comme, alors, un souffle tranquille balaye l'écume des surfaces pour découvrir le fond d'une âme et d'un génie ! » *Le Soleil*, 16 mai 1904.

« Elle a pourtant été bien belle dans ce rôle de Lady Macbeth. Comme je l'aurais en horreur si je ne l'admiraiss pas tant ! Non, rien ne peut donner une idée du frisson qui a couru dans la salle quand nous l'avons vue entrer, les yeux grands ouverts et fixes, regardant dans le vide et frottant d'un geste machinal le sang de sa main.

Au premier acte, je l'avais trouvée un peu déclamatoire et criant trop haut, pour une petite femme nerveuse, violente, capable de mener ce grand corps blond et fort, tout en muscles, qui répond au nom de Macbeth. Mais dans la scène de somnambulisme, elle est incomparable ; elle a enlevé le public, qui l'a rappelée trois fois avec des cris et des transports ». Feuilleton du *temps* : 26 mai 1884

« Je ne crois pas que le spectacle de la folie soit jamais fait pour plaire à un public assemblé. Shakespeare en a donné, dans *Le Roi Lear*, une étude complète. On voit la raison du vieux roi chanceler peu à peu, avant de tomber dans la nuit noire de l'aliénation mentale. Une fois là, ce ne sont plus que hurlements, imprécations farouches, jusqu'à ce qu'il arrive à l'imbécillité, tranquille et idiot, où il se rassoit doucement. (...) si vous avez jamais visité Bicêtre ou la maison du docteur Blanche, vous pouvez vous figurer un idée de l'oppression dont ce drame vous accable. On n'a plus assez de liberté d'esprit pour admirer l'art avec lequel Shakespeare a étudié et rendu la folie. Son fou n'est pas un fou de théâtre, qui ne témoigne son dérangement d'esprit que par des phrases entrecoupées et des paroles sans suite. Il raisonne au contraire avec une terrible logique, ramenant tout à son idée fixe. » Sarcey, *Le temps*, 14 avril 1868

Bien sûr. Car c'eût été mettre en scène le risque pris par le metteur en scène lorsqu'il est obligé de monter sur le plateau pour préciser, à l'adresse de l'actrice, ce qu'il exige d'elle. C'eût été faire image du risque certain pris par un médecin dans l'approche transférentielle du corps hystérique. Or l'image ici déteste cette approche où, pourtant, elle se fonde et se constitue.

Ainsi Charcot tenta de n'exister, dans le transfert, qu'absolument, c'est-à-dire comme un impératif catégorique du désir hystérique. Il tenta de n'exister que par le *magistère*, c'est-à-dire, d'abord, par le nom propre, celui qu'il accolait aux syndromes de son cru. « Pendant qu'elle est dans l'état de somnambulisme, je puis, en la *sollicitant*, lui faire faire quelques petites choses. Je n'ai pas la prétention de la faire voir et lire par l'épigastre, mais je puis la faire lever de son siège en la priant à plusieurs reprises, je lui dis de s'asseoir à cette table et d'écrire « mon nom, mes prénoms » (qu'elle connaît), et vous voyez qu'elle les a écrits sur cette feuille de papier: » Charcot (Jean-Martin) "... »¹³⁹

139. Charcot. OC. IX. p. 293.

Ah, le nom du metteur en scène, en gros sur l'affiche, quoi que son corps tentât de ne point comparaître, de rester latéral au plateau.

Comble du théâtre

Mais le texte ? Le texte des rôles ? L'auteur des délires induits ? Quel sens soufflait-on aux hystériques ?

Duchenne de Boulogne, le metteur en scène électrique, avait constitué son répertoire en faisant appel au phénix des dramaturges, William Shakespeare soi-même. Ses « expériences électro-physiologiques représentées par la photographie » nous donnent en exemple une « lady Macbeth, avec une *expression de cruauté*, à trois degrés différents »¹⁴⁰ — trois intensités électriques déterminant trois styles du mime, son odieux projet bouleversant un peu, beaucoup, passionnément, son muscle « pyramidal du nez », pendant qu'elle serre de plus en plus fort son sein criminel, voyez (fig. 99), et souvenez-vous, acte un, scène cinq :

« Accourez, esprits qui veillez sur les pensées de mort ! Enlevez-moi mon sexe, et, du crâne à l'orteil, remplissez-moi, faites-moi déborder de la plus atroce cruauté ! Epaissez mon sang ; fermez en moi tout accès, tout passage à la pitié, qu'aucun retour compatissant de la nature n'ébranle ma volonté farouche et ne se dresse entre elle et l'exécution ! Quel que soit le lieu d'où vos invisibles substances président au crime de la nature, vous, ministres du meurtre, prenez mes seins de femme, et que le lait s'y change en fiel ! Viens, nuit épaisse, enveloppe-toi de la plus sombre fumée de l'enfer, que mon poignard aigu ne voie pas la blessure qu'il va faire et que le ciel, m'épiant à travers la couverture des ténébres, ne vienne point me crier : « Arrête ! arrête ! »... »¹⁴¹

140. Duchenne de Boulogne. 1862 a. p. 194. Cf. p. 169-183, fig. 81-83.

141. Shakespeare. OC. II. p. 965.

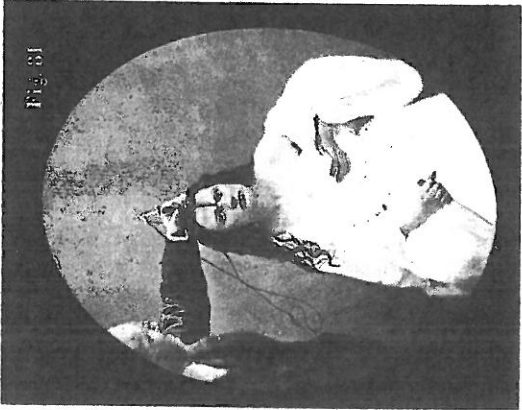


Fig. 99 Duchenne de Boulogne. Deux mimiques-types de « lady Macbeth » (crainte). Expressions induites électriquement. *Mécanismes de la physiologie humaine*... (1862).

(Et Duchenne ne redoutait pas même la complexité du rôle, se proposant de nous « montrer que la fureur homicide de lady Macbeth était modérée par le sentiment de piété filiale qui était venu traverser son esprit, à l'instant où elle avait trouvé une ressemblance entre Duncan et son père endormi »¹⁴².)

Quant à la passion dramaturgique de Charcot (grand lecteur aussi, infatigable citateur de Shakespeare) et de ses disciples, elle se tint à même longueur d'onde. Nous restent aujourd'hui, avec les séries photographiques, quelques petits *thesauri* d'une véritable gestique théâtrale, très conventionnelle au demeurant (convention à réinterroger), et tirant parti du fameux « automatisme cérébral » des sujets en état d'hypnose : chiffres figuratifs, donc, et se voulant tels, des étonnements, des moues, des mépris et des pleurs, des menaces, des extases, et *cætera*, et *cætera*¹⁴³.

Paul Richer avoua sa tentation de « pousser encore l'expérience plus loin »¹⁴⁴ et se fit la douce violence de n'y point résister : « La malade peut être également transformée en oiseau, en chien, etc. et on la voit s'exercer alors à reproduire les allures de ces animaux. Elle parle cependant, et répond aux questions qu'on lui adresse, sans paraître s'apercevoir de ce qu'il y a de contradictoire dans ce fait d'un animal qui se sert du langage humain. Et cependant la malade affirme parfaitement voir et sentir son bec et ses plumes, ou son museau et son poil, etc. »¹⁴⁵... Richer fit jouer à ses actrices zélées *tous les rôles*, sur simple « *suggestion verbale* » : paysanne (elle trait sa vache et refuse les avances de Gros-Jean, mais « ah ! oui, oui ! plus

142. Duchenne de Boulogne. 1862 a. p. 174.

143. Cf. Pîtres. 1891. II. p. 144-194, pl. II-VIII.

144. Richer. 1881/85. p. 728.

145. Ibid.

tard»), — général d'armée («passez-moi ma longue-vue... Avançons ! Ah ! je suis blessé...»), — prêtre (et «sa voix est d'une douceur mielleuse et traînante»), — religieuse («elle se met aussitôt à genoux»), — et même actrice («Moi, je trouve que plus la jupe est courte, mieux ça vaut. Il y en a toujours trop. Simple feuille de vigne. Mon Dieu, c'est assez.»¹⁴⁶) (Cf. Appendice 20).

Avouons : c'est avec cela que l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* réussit à nous laisser tout cois devant la beauté de certaines images. Où la lumière aussi semblait prendre part au rôle lui-même, comme matière intrinsèque au drame. Un peu comme la partie incalculée du tact de Régnaud. Vouée aux affects (fig. 100). Albert Londe, plus tard, comprit peut-être cette connivence de l'actrice toute à son rôle et d'un certain émoi dans la prise de vue, ne serait-ce que dans la scénographie, souvent improvisée, des sources lumineuses ; il écrasa systématiquement, lui, ses hystériques, entre l'estrade (un socle plutôt) et une lumière ostentatoirement neutre, haineuse du mystère, du grand mystère théâtral de la catalepsie (fig. 101)...

Un instant, je reviens sur cette passion dramaturgique, dévorante, des médecins de la Salpêtrière, ce *vouloir-faire-jouer tous les rôles*. Cela me semble crucial. Cela tend déjà à combler, en tous sens, les paradoxes de comédien, et notamment ce qu'Artaud nommait «un athlétisme affectif»¹⁴⁷, longtemps après que

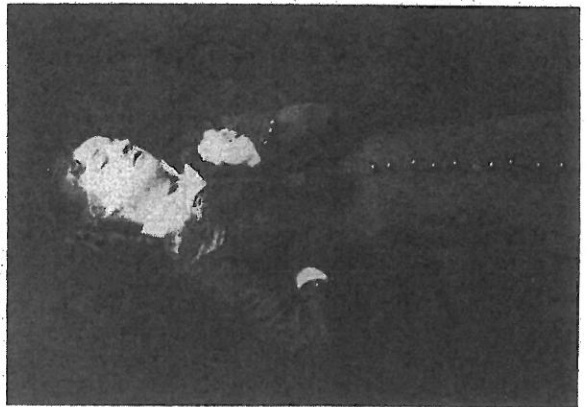


Fig. 100. Régnaud. Suggestions «théâtrales» (de la contracture, de la «déclamation».

Diderot se fut ébahi devant l'acteur Garrick passant à toute vitesse, comme en une gamme, de n'importe quel affect à n'importe quel autre¹⁴⁸.

Mais on sait à quelle conclusion scabreuse le «premier interlocuteur» de Diderot voulait nous amener : «Propres à trop de choses», «trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter», *les corps acteurs sont les moins sensibles*, les moins «affectés au-dedans d'eux-mêmes»¹⁴⁹, ils ont d'âme si peu, que pas... Or, c'est en un sens à cette conclusion que les neurophysiologistes de la Salpêtrière auront désiré nous conduire.

L'hystérique *déclame* si bien.

Mais alors, de deux choses l'une : ou elle «compatit» vraiment à son rôle, — et n'est-ce pas que son propre pàtir s'avère de peu de consistance ? — Ou bien elle mime, toute dépourvue d'affect (quoique très virtuose) ; la douleur qu'ailleurs elle *clame* n'est peut-être alors, elle aussi, qu'un mime ! ?

Bref, l'expérimentation hypnotique n'aura fait que creuser un peu plus, dans la tentative de comprendre un sujet hystérique, la question du *sujet de la simulation*. Notamment : les hystériques de la Salpêtrière auront si bien «réussi» dans les rôles qu'on leur suggérait, qu'elles auront, pour l'occasion, perdu quelque chose comme une crédibilité élémentaire de souffrance. Elles auront si bien «réussi» comme *sujets de la mimesis*, qu'elles auront tout perdu, aux yeux de leurs médecins,



de la «crainte», de la «terreur». *Iconographie...* Tome III.

150. Cf. Charcot. 1887/88, p. 137, 375.
151. Richer. 1881/85, p. 663.

devenus metteurs en scène de leurs fantômes, comme *sujets de la déresse*. C'est là un autre paradoxe, moins classique, tellement simple, de l'actrice.

Un paradoxe qui fit donc bonne conscience, et même conscience esthétique, belle âme aussi, pour les tragédies expérimentales de quelques corps-automates. La tragédie, comme retrouvaille des conventions (en ses attitudes), et comme schéma neuromusculaire (en sa production).

On dit des héroïnes tragiques qu'elles sont *déchirées* : la haine ou l'amour, l'amour ou le père, etc. Métaphore. Je dis que Charcot toucha au comble du théâtre en ce sens qu'il visait à ce que la métaphore *prît corps*. Non seulement il inventa de terribles *tensions* entre plusieurs hystériques, plantées par exemple sur une même estrade, un symptôme furetant à son gré (à lui, Charcot), « transfert », de corps en corps¹⁵⁰. — mais il leur inventait aussi cette espèce de *déchirure*, par *attractions hypnotiques contradictoires* : « Pendant que la malade est plongée dans le somnambulisme par la friction du vertex au moyen d'un objet quelconque, deux observateurs se présentent qui, sans résistance aucune de sa part, s'emparent chacun d'une de ses mains. Que va-t-il se passer ? Bientôt la malade, de chaque main, presse celle de chacun des observateurs et ne veut pas les abandonner. L'état spécial d'attraction existe à la fois pour les deux ; mais la malade se trouve en quelque sorte divisée par moitié. Chaque observateur ne possède la sympathie que d'une moitié de la malade et celle-ci oppose la même résistance à l'observateur de gauche lorsqu'il veut saisir la main droite, qu'à l'observateur de droite lorsqu'il veut saisir la main gauche »¹⁵¹.

L'idéale répétition

Pourquoi enfin l'hypnose fut-elle pour Charcot « le sublime du genre et l'idéal en fait de la physiologie pathologique »¹⁵² ? — Parce qu'elle faisait coïncider l'élément, virtuel, d'une *représentation*, avec le pâtre actuel d'un événement de symptôme. Événement significatif, donc ? — Oui et non. En tout cas : « l'idéal en fait ».

Où, en d'autres termes : l'exacte, je veux dire aussi hors-acte, *répétition d'une « première fois »* ; Charcot alléguait « une reproduction fidèle » du « choc local »¹⁵³, — par quoi il nommait le traumatisme dans l'hystérie, l'acte.

Presque, presque l'irruption de cet acte passé « en personne ». Son hallucination toute crue, gesticulée, dans une simple suggestion à se souvenir ! Un *théâtre du retour de mémoire*, donc, comme on le dit des flammes, comme on le lit dans Shakespeare, « *Yet here's a spot...* » — « *Il y a toujours une tache...* Va-t'en, tache damnée ! Va-t'en ! dis-je... Une ! deux ! eh bien, *il est temps*, il est temps de le faire !... L'enfer est sombre »¹⁵⁴, et ainsi de suite. Or, pendant que la même lady

152. Charcot. 1887/88, p. 136.

153. Id. p. 113, 114.

154. Shakespeare. OC. II, p. 1000. Je souligne.

Macheth réitérait ainsi notoirement son crime et sa culpabilité, un petit médecin, dans l'ombre, latéral à elle, disait : « Ecoutez ! elle parle. Je vais noter tout ce qu'elle dira pour fixer mieux mon souvenir »¹⁵⁵...

Et certes le médecin est là tout partenaire de cet abrupt retour de mémoire chez « son sujet ». Partenaire, acteur du transfert. Et figure du Maître. C'est aussi pour cela qu'il lui faut plus que la *déposition* significative de l'événement (sa touche hypnotique, *per via di porre*) ; il lui faut en outre la *maîtrise de reproductibilité* de cette déposition (son théâtre donc, lui-même reproduit, répété, dans les protocoles photographiques).

A la Salpêtrière, cette maîtrise des répétitions fut déjà fort instrumentalisée, et dès lors presque idéalement acquise, sur ces corps hystériques devenus comme des instances représentatives quasiment transparentes, privés qu'ils étaient, ces corps, de résistance. Consentement. Voyez le prodige exemplaire de la dite « écriture somnambulique » : pour le patient, « tout se passe dans le cerveau », dit Charcot, rien de plus ; le patient agit sans tirer acte, si je puis dire, de l'effectivité de cet agir ; toute l'effectivité revient au maître du sommeil : car il a, lui, tout pouvoir sur la matérialité, sur la configuration finale de l'acte ; sur l'écrit, enfin. Un problème se pose : si l'écriture a un sujet, qui donc est-il en ce cas ?¹⁵⁶ (Cf. Appendice 21).

Oui : corps privés de résistance. C'est d'ailleurs exactement ainsi que Freud définissait l'« idéal » en question de cette technique de répétition qu'est l'hypnose : « La façon idéale dont les souvenirs resurgissent au moyen de l'hypnose est due au fait que la résistance y est totalement supprimée »¹⁵⁷.

Comme une contrainte à collaborer, corps et âme, aux « suggestions », desiderata, voire désirs, du praticien. Au-delà de Breuer, qui rendait compte de l'aliénation hystérique dans les simples termes d'« états hypnoïdes »¹⁵⁸, Freud mit en question tout le rapport de *réalité à représentation* dans l'hypnose, et comment ? — Il indiqua d'abord cette chose très simple, que la suppression des résistances, la soumission, l'abandon total du sujet hypnotisé, relèvent d'une dialectique amoureuse. D'un *charme*.

Freud décrivait le processus hypnotique comme l'« abandon amoureux total »¹⁵⁹ d'un sujet face à un « maître » tellement investi de puissance, de magistère, qu'il en vient à prendre lieu et place de l'*Ichideal*, l'idéal du moi en personne ! — et c'est pour cela notamment qu'échoue l'épreuve de réalité elle-même (non, je ne suis en fait ni oiseau ni serpent, ni prêtre, *ni même actrice...*) face aux injonctions de l'hypnotiseur¹⁶⁰.

A cette occasion, Freud tira une ligne, pointillée mais imperturbable : courant d'état amoureux à hypnose, puis à structure groupale, et à névrose enfin¹⁶¹. Il parlait de l'hypnose, ici comme *amour*, là comme *théâtre*, presque partout

155. Ibid.
156. Cf. Charcot. 1892/93, II, p. 126-129.

157. Freud. 1914 b, p. 109.

158. Cf. Breuer & Freud. 1893/95, p. 8-12, 201, etc.

159. Freud. 1921, p. 138-139.

160. Ibid.
— Cf. p. 140-141.
— Freud. 1925 a, p. 35-36.

161. Cf. Freud. 1921, p. 174-175.

Leur doigt mystérieux se posoit sur leur bouche.
 Le leur parle, et dans l'ombre ils s'échappent soudain,
 L'un avec un poignard, l'autre un sceptre à la main ;
 L'autre d'un long serpent serroit le corps livide :
 Tous trois vers ce palais ont pris un vol rapide ;
 Et tous trois dans les airs, en fuyant loin de moi,
 M'ont laissé pour adieux ces mots « tu seras Roi. »
 F R É D É G O N D E .
 T'ont-ils réveillé ?

M A C B E T H .
 Non. Ma langue s'est glacée.
 Un exécrable espoir entroit dans ma pensée.
 Si loin du trône encor comment y parvenir !
 Je n'osois sans trembler regarder l'avenir.
 Enfin dans mes exploits, dans ma propre innocence,
 Maintime vertu trouvoit quelque assurance.
 Je cherchois dans moi-même un secret défenseur.
 Et déjà du repos je goûtois la douceur :
 A l'instant j'ai senti, sous ma main dégouttante,
 Un corps meurtri, du sang, une chair palpitante ;
 C'étoit moi, dans la nuit, sur un lit ténébreux,
 Qui peignois à grands coups un vilillard malheureux.

S C E N E V I I .

M A C B E T H , F R É D É G O N D E , S É T O N .

S É T O N .
 Seigneur, sans appareil, sans garde qui le suive,
 Le Roi dans ce palais à l'instant même arrive.
 M A C B E T H , pâlisssant.
 Ciel !
 S É T O N .
 Vous allez le voir.
 F R É D É G O N D E , à part, avec joie.
 Sitôt.
 S É T O N .
 Glamis le suit.
 Ils vont goûter chez vous le repos de la nuit.
 (Il sort .)

S C E N E V I I I .

M A C B E T H , F R É D É G O N D E .

F R É D É G O N D E .
 Près du Roi, sans tarder, Seigneur, il faut vous rendre
 M A C B E T H , avec trouble.
 Allons.

M A C B E T H .
 Friez-les bien plutôt dépaissir leurs ténèbres.
 F R É D É G O N D E .
 Mais d'où vient qu'Ypluicome a cherché nos forêts ?
 D'où vient qu'à l'instant même elle est dans ce palais ?
 Si sa bouche à nos vœux promettant la couronne...
 M A C B E T H .
 Malheureuse...! Fuyons.

F R É D É G O N D E .
 Ton corps tremble, il frissonne.
 M A C B E T H .
 Vaine erreur du sommeil, triste enfant de la nuit,
 Non, je ne te crois point, ma raison t'a détruit.
 F R É D É G O N D E .
 Ainsi, mon cher Macbeth, vous me fermez votre ame.
 L'hymen qui nous unit par la plus tendre flamme,
 Votre fils au berceau, ce nom de mon époux,
 Tous ces titres sacrés n'ont plus de droits sur vous.
 Seul, vous entreprenez une terreur profonde ;
 Dont vous n'instruisez pas la triste Frédegonde !
 D'où naissent vos chagrins ! Ne veztez-vous jamais
 Qu'avec des yeux troublés les murs de ce palais ?
 Que j'apprenne aujourdhui cet effroyable songe !
 M A C B E T H .

Au sortir d'un combat dans quel trouble il me plonge !
 Mais juge s'il a droit d'exciter ma terreur.
 Je croyais traverser, dans sa profonde horreur,
 D'un bois-silencieux l'obscurité perfide.
 Le vent grondoit au loin dans son feuillage aride.
 C'étoit l'heure fatale où le jour qui s'enfuit
 Appelle avec effroi les erreurs de la nuit,
 L'heure, où souvent trompés nos esprits s'épouvantent.
 Près d'un échame enflammé devant moi se présentent
 Trois femmes. Quel aspect ! non, l'œil humain jamais
 Ne vit d'air plus affreux, de plus difformes traits !
 Leur front sauvage et dur, stérili par la vieillesse
 Exprimoit par degrés leur féroce allégresse.
 Dans les flancs entr'ouverts d'un enfant égorgé,
 Pour consulter le sort, leur bras s'étoit plongé.
 Y cherchoient et l'indice et l'espoir d'un grand crime ;
 Et ce grand crime enfin, se montrant à leurs yeux,
 Par un thant sacrilège ils rendoient grâce aux Dieux.
 Etonné, je m'avance. « Existez-vous, leur dis-je,
 Ou bien ne m'offrez-vous qu'un effrayant prestige ? »
 Par des mots inconnus, ces êtres monstrueux
 S'appeloient tour-à-tour, s'applaudissoient entr'eux,
 S'approchoient, me montrant avec un ris farouche :

MACBETH PAR JEAN-FRANCOIS DUCIS (1726)

Rôle-titre d'*Othello*.
Collection privée, photo D.R.



M. MOUÏET-SULLY
Othello

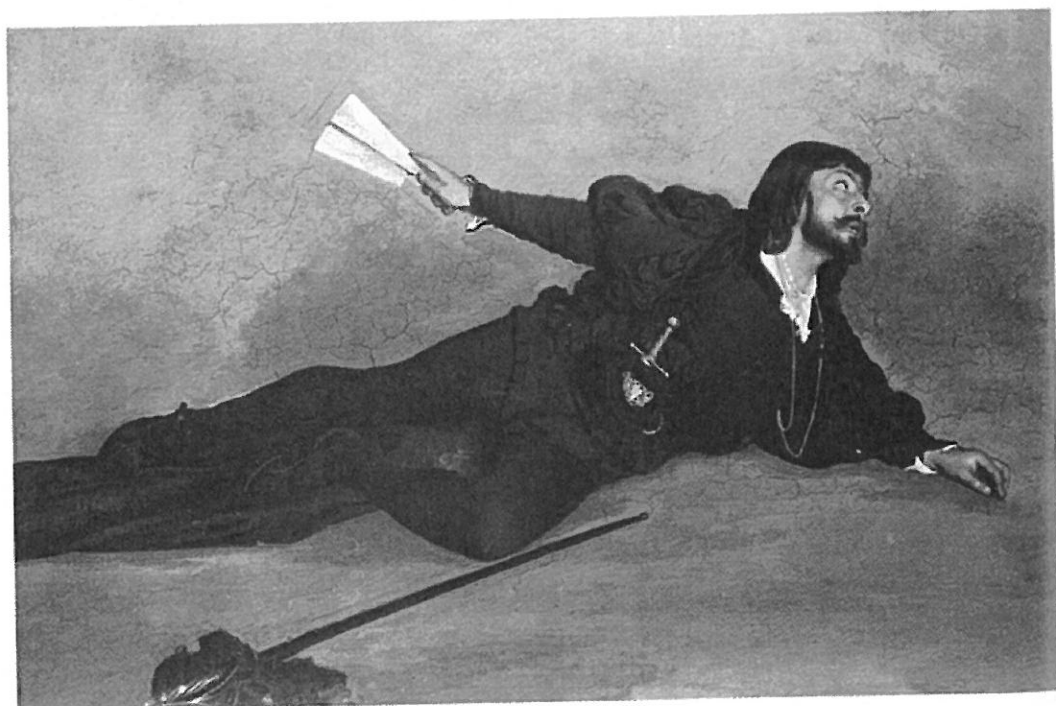
Rôle-titre d'*Hamlet*.
(*La Revue théâtrale*
de septembre 1904.)
Photo D.R.



Rôle-titre d'*Hamlet* d'après Théobald Chartran.
(*Le Monde illustré* du 3 mars 1888.)
Photo D.R.



Rôle-titre d'*Hamlet*
d'après Georges Clairin.
(*Paris illustré* du 12 mai 1888.)
Photo D.R.



Rôle-titre d'*Hamlet*.
(*Le Théâtre* d'octobre, I, 1901.)
Photo D.R.

comme je vous le disais, par de vastes effets d'ensemble, par le moyen de la vue d'abord, que nous accroîtrons la valeur de ce que le grand poète nous avait légué de précieusement.

En premier lieu, vient le *décor*. Il serait oiseux de parler ici de la diversion que le décor fait en notre esprit, puisqu'il ne s'agit pas de faire un décor qui distraie notre attention de la pièce, mais de créer un site qui s'harmonise avec la pensée du poète.

Prenons Macbeth. Nous connaissons bien la pièce. Dans quel site se passe-t-elle ? Comment se présente-t-elle à notre imagination d'abord, à nos yeux ensuite ?

Pour moi, je vois deux choses : une haute roche escarpée et un nuage humide qui en estompe le sommet. Ici, la demeure d'hommes farouches et guerriers, là, le séjour que hantent les esprits. Finalement la nuée détruira la roche, les esprits triompheront des hommes. Tout cela est bel et bon, direz-vous aussitôt, mais comment le rendre, le réaliser à la scène ? Mettez-y une haute roche ; figurez un brouillard qui en cache le sommet. Me suis-je en cela éloigné d'un fil de notre première vision intérieure ? — Quelle forme aura cette roche, et quelle couleur ? Quelles lignes donneront l'impression de hauteur, de roche escarpée ? — Allez en voir ; mais ne faites qu'y jeter un coup d'œil et notez vite les *lignes générales et leur direction* ; peu importe le contour détaillé du rocher. Ne craignez point de faire monter ces lignes ; elles ne seront jamais assez hautes ; et de même que sur la feuille de votre carnet vous tracez une ligne qui semble s'élever à des milliers de mètres, ainsi ferez-vous à la scène. Souvenez-vous que tout cela n'est qu'une affaire de proportions et n'a rien à voir avec la réalité.

— Mais les couleurs, dites-vous, quelles sont les couleurs que Shakespeare nous a indiquées ? Ne consultez pas la Nature, mais d'abord la pièce même. Vous y trouverez deux couleurs : celle de la roche et des hommes, celle de la nuée et des esprits. Croyez-en mon avis, ne cherchez point d'autre couleur que ces deux-là tout le temps que vous composerez votre décor et vos costumes, mais rappelez-vous que chacune d'elles comporte

Du décor et du mouvement

Il faut maintenant que je vous dise comment vous deviendrez dessinateur des décors et costumes, comment vous apprendrez à vous servir de la lumière artificielle ; comment enfin vous amèneriez les acteurs qui travaillent avec vous à travailler en harmonie les uns avec les autres, en harmonie avec le décor, en harmonie surtout avec les idées de l'auteur. Vous avez étudié et étudié encore les pièces que vous voulez monter. Mettons que vous vous borniez aux quatre grandes tragédies de Shakespeare. Vous les connaissez parfaitement quand vous avez commencé de les préparer en vue de la scène ; et vous avez mis une ou deux années à préparer chaque pièce ; vous n'avez plus aucune hésitation quant à l'impression que vous voulez produire, votre travail consiste à décider par quels moyens vous donnerez cette impression.

Sachez tout de suite que la grande impression d'ensemble produite par le décor et le mouvement des foules est le moyen le plus effectif dont vous disposiez. Je ne vous dis cela qu'après de nombreuses recherches et une longue expérience ; souvenez-vous que c'est toujours par expérience que je vous parle, et que le mieux que je puisse faire est de vous soumettre cette expérience. Bien que j'aie rompu, vous le savez, avec la croyance commune qui veut que la pièce écrite ait une valeur réelle et durable pour l'Art du Théâtre, n'allons pas aussi vite et ne nous en passons pas encore. Admettons que la pièce écrite ait gardé pour nous une certaine valeur ; nous ne voudrions point la laisser se perdre, mais bien au contraire, l'augmenter. Ce sera donc

vous yeux la vision intérieure que vous vous indiquez de Shakespeare.

hardiesse et cette minutie qui perdent les ans l'esprit des peintres de décors. C'est vingt choses à la fois. Non seulement l'escarpée et la nuée qui s'attache, mais le voir aussi la mousse des Highlands et qui y tombe au mois d'août. Ils ne peuvent montrer qu'ils connaissent les variétés, et qu'ils ont fait une étude archéologique de Glamis et Cawdor. Si bien, nous en dire, ils ne nous disent plus rien ;

« Notre sacrilège a violé l'empire du Seigneur et dérobé le sanctuaire. »

Exercez-vous à dessiner vos maquettes et tracez-les sur la toile; et assurez-vous de ce que je vous dis est vrai. Seulement, Anglais. Sinon d'autres gens lisant ceci connaîtront des vérités techniques et vous ne le que vous vous en avisiez. Mais il n'y a nuage dont vous avez à tenir compte. Il y a des ans d'étranges humains qui se pressent dans les bruits innombrables qui habitent la nuée; et il y a tant aux soixante ou soixante-dix acteurs sur la scène, et aux autres personnages évidemment être suspendus par des fils qui paraissent nettement distincts des êtres. Il faudra donc, en un certain point de vue, une précise impression d'une ligne de sépa-

comment vous vous y prendrez :

Ayant figuré la masse dure de la roche par les contours et les volumes, vous rendrez au moyen des nuances et de la couleur (d'une seule couleur) la trame légère de la nuée. Maintenant faites descendre cette couleur et ces tons nuancés jusque tout près du sol; mais ayez soin qu'elle descende vers un endroit éloigné de la roche dure. Vous me demandez l'explication technique de ce que je veux dire ?

Votre roche occupe environ la moitié de la largeur de la scène; c'est le flanc d'un escarpement où serpentent maints sentiers. Tous ces sentiers rejoignent un espace plan qui remplit la moitié ou les deux tiers de la scène et où peut tenir tout votre monde. Et maintenant ouvrez votre scène et votre cintre. Laissez un vide au-dessus et au-dessous où flottera votre nuage; et de ce nuage surgiront les personnages que vous avez fabriqués et qui figurent les esprits. Oh ! je sais bien que cette roche et cette nuée vous tracassent; vous pensez par devers vous, aux scènes suivantes qui demandent des décors d'« intérieurs ». Mais, bonté Divine ! ne vous inquiétez pas de cela ! Rappelez-vous que l'intérieur d'un château est fait de blocs pris aux carrières. Ne sont-ils pas précisément de la même couleur que votre roc ? Et les coups de pic qui les ont débités n'ont-ils pas donné le même grain à la pierre que lui eussent donné la pluie, la foudre et le gel ? Vous n'aurez donc pas à changer d'impression ou d'idée à mesure que vous avancerez en besogne. Vous n'aurez qu'à multiplier les variations du même thème : brun de la roche, gris de la nuée; et de cette façon, ô merveille des merveilles, vous serez arrivé à garder une unité. Vous réussirez d'autant mieux que vous saurez varier davantage; mais surtout ne perdez jamais de vue le thème principal de la pièce, tandis que vous cherchez des variations à votre décor.

Par la disposition de vos décors, vous dirigerez les mouvements de vos foules et vous donnerez l'impression qu'elles grandissent, sans cependant y ajouter un figurant de plus. Pour cela,

E. G. CRAIG, DE L'ART DU THÉÂTRE

vous placerez vos sujets de manière que pas un ne soit inutile, pas un pouce de sa personne ne soit perdu. L'espace où chaque sujet se mouvra aura été soigneusement calculé. Mais lorsque je vous enjoins d'utiliser *tous* vos figurants, cela ne veut pas dire qu'il faille appeler notre attention sur chacun d'eux. Cela s'entend, sans en dire plus long. C'est par la suggestion que vous créerez à la scène l'illusion de toutes choses : de la pluie et du vent, du soleil et de la grêle, de l'intense chaleur — et non pas en luttant avec la nature elle-même pour lui arracher ses trésors et nous les mettre sous les yeux. De même c'est par le mouvement que vous arriverez à rendre les passions et les pensées des foules et que vous aiderez l'acteur à exprimer les sentiments et les idées propres au personnage qu'il interprète. La réalité, l'exactitude du détail sont inutiles à la scène.

Vous voudriez quelques avis encore sur la manière de composer vos décors afin qu'ils soient beaux — et mettons que ce soit dans l'intérêt de la Cause seule — pratiques et peu coûteux ? Mais je crois bien qu'en vous exposant ma méthode, j'obtiendrai un résultat encore plus fâcheux qu'inutile. Et cela pourrait devenir dangereux si beaucoup de gens s'avaient d'imiter cette méthode. Autre chose serait de venir étudier avec moi et appliquer ce que nous disons durant plusieurs années. Avec le temps, vous apprendriez à écarter ce qui n'est pas conforme à votre nature, et grâce à une patiente initiation de chaque jour, vous ne retiendriez de mon enseignement que les éléments essentiels. Mais je puis dès maintenant vous indiquer d'une manière générale ce que vous aurez avantage à faire et ce que vous pourriez laisser de côté. Et d'abord, ne vous tracassez pas ! Ne vous tracassez pas l'esprit surtout ! Et ne croyez pas qu'il soit urgent que vous ayez quelque chose à faire, et quelque chose d'intéressant.

Je me souviens du mal énorme que je me suis donné, quand, vers ma vingt-et-unième année, m'a fallu composer des décors de style traditionnel alors que je n'avais aucun goût pour la tradition ; c'est autant de temps perdu. Je ne pense point, comme certains, que cela ait eu un intérêt quelconque. Je me souviens d'avoir composé des décors pour *Henry IV* de Shakespeare. Je

travaillais à ce moment-là sous les ordres d'un acteur-directeur, et dans un théâtre où les sièges, tables, accessoires, avaient une importance démesurée, documentaire. N'ayant rien vu de mieux, je prenais tout cela pour modèle. C'est ainsi que le drame d'*Henry IV* consistait à mes yeux en un rôle magnifique, celui du Prince Hal, autour duquel tournaient quarante à cinquante comparses.

À la scène, c'était la distribution classique : table et sièges à droite, porte au fond ; et je croyais même avoir fait quelque chose d'assez exceptionnel, et d'assez osé ma foi ! en poussant cette porte un peu sur le côté. Il y avait aussi la fenêtre avec les barreaux et l'espagnolette, et les rideaux froissés, comme par l'usage, s'ouvrant sur un coin de paysage anglais. Les grandes buires — et bien entendu au lever du rideau, le va-et-vient des « vils drôles » qui entrent et sortent, et le tapage des joyeux buveurs dans la pièce voisine. L'orchestre ne manquait pas de jouer une introduction joviale, refrain de gigue entraînant et connu. Puis venaient les trois filles qui passent derrière la fenêtre en riant. L'une d'elles avance la tête, interpelle gaiement le tavernier. Les rires s'apaisent, l'orchestre se tait, et un premier personnage fait son entrée. Le reste à l'avenant.

Tout mon travail, à cette époque, portait sur ces détails ineptes et fastidieux qu'on m'avait amené à considérer comme les éléments mêmes de la mise en scène. Ce ne fut que le jour où je m'affranchis complètement et renonçai à partager plus longtemps les vues des contemporains de Charles Kean*, que me vinrent quelques idées neuves ou intéressantes pour la pièce. Il m'est donc quasiment impossible de vous dire comment composer vos décors. Cela vous ferait commettre des bévues terribles. J'ai vu certains décors conçus soi-disant d'après mes enseignements : ils ne valent rien.

Ce n'est pas de la pièce seule que je tire l'inspiration de mes décors, mais aussi de ces longs essors de pensées que cette pièce ou telle autre du même auteur ont suscités en moi. Il y a, par

* Charles Kean (1811-1868), fils d'Edmund Kean, comédien et metteur en scène anglais. S'est fait connaître pour ses mises en scènes de Shakespeare respectant les conventions du théâtre élisabéthain..

raisonnable d'exiger qu'on donne à ces spectateurs ce qu'ils attendent, ce qu'ils sont venus chercher au théâtre. Ils veulent voir quelque chose : ce n'est qu'en leur montrant quelque chose qu'on les satisfera.

Je suis donc d'avis, que lorsque nous les satisfaisons par les yeux, il ne faut pas les troubler, ou tout au moins troubler ce sens de la vision qui est si délicat, en faisant en même temps tinter à leurs oreilles des sons ou des mots, en harassant leur esprit de problèmes, en faisant palpiter leur cœur de passions.

Prenons un exemple pour illustrer ce que je veux dire : ce passage de *Macbeth* où celui-ci s'apprête et s'excite au meurtre du roi Duncan.

Il erre par les sombres galeries du château. Derrière lui, comme son ombre, glisse un serviteur ; ils passent et repassent devant une fenêtre et je le vois, qui s'arrête, et jette un long regard vers la lande. Il recommence de rôder par la pièce, puis s'assoit sur un banc de pierre. Le serviteur qui tient une lumière tremblante le regarde, et lui le regarde en retour. À nouveau, il erre, il a peur qu'on le laisse seul ; il pense à sa femme et s'effraie davantage de la solitude... « Va dire à ta maîtresse qu'elle donne un coup de cloche quand ma boisson sera prête. » Le serviteur se retire. Macbeth va et vient, et dans son inquiétude la forme de sa femme se substitue à celle du serviteur. Il se sent très vaillant, il a un public ; il prend courage et le désir grandit en lui ; le retour du serviteur le saisit un instant — il se reprend : « Va te coucher. » Il regarde la lueur de la torche décroître et mourir le long des marches qui descendent aux souterrains ; flamme du départ, ce n'est plus maintenant qu'un rai — un rai sur le sol.

l'imposture de Galien. Qui sait, si vous paraissiez soudain devant moi, en grosse perruque, bonnet et longue traîne, si je ne vous prendrais pas pour le dieu de la santé ? — alors que vous n'êtes que le dieu des remèdes. » Cf. également : Job (xlii. 5). — « Je t'ai entendu de mes oreilles, mais maintenant mes yeux te voient. » Et les Psaumes (Ixvi. 5). — « Viens et regarde les œuvres de Dieu. »*

* Note spécifique à l'édition française.

« Est-ce un poignard que je vois devant moi, la poignée vers ma main ? Ha ! je vais te saisir. Je ne te tiens pas, et je te vois encore. N'es-tu pas, vision fatale, sensible au toucher comme à la vue ? Ou n'es-tu qu'une dague de la pensée ? une fausse création forgée par un cerveau qu'opresse la fièvre ? Je te vois encore, et ta forme est aussi palpable que la dague que je tire à présent. Tu me montres le chemin que j'allais suivre, et c'est d'une arme pareille que j'allais me servir ; mes yeux sont-ils devenus les dupes de mes autres sens ? ou bien valent-ils à eux seuls tous les autres ? Je te vois toujours. Et sur ta lame et ta poignée, des gouttes de sang qui n'y étaient point d'abord. — Non, cette chose n'existe pas. C'est mon œuvre sanglante qui se montre sous cette forme à mes yeux. À cette heure, par la moitié du monde, la nature semble morte, et les rêves cruels abusent les dormeurs sous les couronnes ; c'est l'heure où la sorcellerie célèbre les sacrifices à la pâle Hécate ; et le meurtre décharné, auquel sa sentinelle le loup jette l'alarme de ses hurlements, va du pas furtif, allongé, du ravisseur Tarquin, vers son but, tel un fantôme. Toi, terre sûre et fermement assise, n'entends point mes pas, où qu'ils me portent, de crainte que tes pierres mêmes ne bavardent sur mes démarches et n'ôtent à l'heure l'horreur présente qui s'accorde avec elle. Mais tandis que je profère ces menaces, il vit. Les mots exhalent un souffle trop froid pour la chaleur de l'action.

(Une cloche sonne.)

« J'y vais, et c'est chose faite ; la cloche m'y invite. Ne l'entends pas, ô Duncan ; car c'est un glas qui t'appelle aux cieux ou en enfer. »

Voici ce que je veux dire : cette même idée, ces formes, ces visions se graveront mieux dans les yeux, et partant dans l'âme du spectateur, si l'artiste concentre son effort sur l'impression visuelle, plutôt que de la troubler en faisant appel simultanément à la pensée et à l'ouïe.

À lire ce passage de *Macbeth* lentement, dans le silence et le recueillement de notre chambre, il est difficile d'en tirer tout ce que Shakespeare y a mis. Relisons-le, trois, quatre fois, nous n'apercevons encore qu'une partie de sa signification. Après avoir relu ce passage à plusieurs reprises, continuons la tragédie jusqu'au bout et nous nous sentirons aussi las que si nous venions de faire vingt kilomètres. Mais du moins aurons-nous entrevu un peu de ce que Shakespeare a voulu dire, encore que

nous soyons loin d'avoir tout vu. Et ce n'est pas au théâtre que nous le découvrirons.

Lorsque nous lisons la pièce nous ne sommes pas arrêtés par trois murs; nous suivons Macbeth jusqu'au sommet de la tour; par delà les bois où tournoient les corneilles, nous voyons les collines; nous pouvons à notre guise descendre aux souterrains, ou sortir parmi les fourrés qui moutonnent au pied de l'humide manoir de Glamis. Et si à lire la pièce nous n'allions pas plus loin, je ne me plaindrais même pas d'être arrêté par les murs du théâtre, car nous ne perdions pas grand-chose. Mais nous chevachons avec Shakespeare les invisibles courriers de l'Air — la pitié, sous les traits d'un enfant nouveau-né paraît devant nos yeux; nous voyons passer la silhouette terrifiante du « meurtre décharné, à l'allure allongée du ravisseur Tarquin»; elle rôde par la chambre tout le temps que nous lisons. Nous entendons la cloche sonner le glas de la mort pour Duncan, et l'un après l'autre ses coups tintent et vibrent dans l'espace. « Demain, et puis demain encore, avance à petit pas de jour en jour. » Tout autour de la chambre, dehors contre la vitre, au-dessus de notre tête, le long du plafond, nous sentons s'avancer, demain, et demain encore. Rien de tout cela ne paraît au Théâtre: et c'est en cela que nous perdons beaucoup. Ce ne sont pas tant les gens et les choses que les idées qui nous environnent et s'emparent de nous tandis que nous lisons. Or, lorsqu'un Art atteint un si haut degré de perfection qu'à la seule lecture il nous suggère des visions aussi rares et saisissantes, c'est presque un sacrilège d'abîmer ce qui nous donne ces images, en faisant appel en même temps à d'autres sensations.

Comme tout cela devrait être évident! Bien qu'il puisse sembler absurde, d'espérer que d'ici peu on ne mettra plus ces drames à la scène, je souhaite toutefois qu'on ne les y voie que rarement, pour la bonne raison qu'on nous les y abîme. D'ailleurs ces mêmes idées, ces mêmes impressions, — ou si vous le préférez cette même beauté et cette même philosophie — peuvent être mises sous les yeux du public et comprises de lui sans qu'on ait recours à d'autres sensations.

Supposons que nous voyions un homme (Macbeth ou tout autre) passer par ces mêmes doutes, ces mêmes frayeurs qu'il rendrait par le geste; autour de lui se meuvent d'autres personnages; bien que nous ne ressentions pas l'impression admirable qu'un maître (qu'un Shakespeare) peut nous donner à la lecture, nous aurons néanmoins une vision plus nette que si l'on faisait appel en même temps à d'autres sensations multiples, et par là confuses.

Imaginez que nous regardions la fameuse toile de Signorelli qui est au musée de Berlin; je ne crois pas qu'un quatuor à cordes jouant au même moment, aiderait à notre vision; ni que d'entendre en cet instant réciter « la naissance de Pan », nous fasse mieux comprendre les qualités de la peinture. Cela ne ferait que nous troubler.

De même, si nous entendions exécuter la Symphonie Pastorale, croyez-vous qu'un tableau vivant représentant la fenaison, ou qu'une voix bien timbrée lisant un passage du *Sheperd's Calendar*, nous ferait mieux saisir et goûter les beautés de la symphonie? Cela ne ferait que nous troubler.

L'a-t-on même essayé? Non pas. Les musiciens ont soigneusement gardé leur domaine; les peintres le leur. Seuls les artistes du théâtre ont quitté leur vigne, et se l'est annexée conquise en a voulu. Les auteurs dramatiques l'exploitaient jadis: tels Shakespeare, Molière, d'autres encore. Puis ce fut Wagner qui se prit de fantaisie pour ce vignoble. De nos jours, le peintre guigne ce petit domaine, le peintre dont les terres couvrent des lieues et qui en avait jusqu'ici si exquiselement cultivé une partie. Mais peintres et musiciens, de même que les littérateurs, se sont dégoûtés de leurs vastes biens et ne songent plus qu'à s'annexer le théâtre.

Et je suis là pour le dire, pour revendiquer le théâtre pour ceux qui y sont nés. Nous l'aurons à nous! Aujourd'hui, demain, dans cent ans peut-être, mais nous l'aurons à nous!

Aussi ne désirerai-je pas débarrasser les pièces actuelles de leurs complications, car je suis d'avis premièrement que le Théâtre fait tort aux pièces; secondement, que pièces et auteurs nous

LE RÉCISSEUR

Peu importe qu'il les néglige ou non. Ce qu'il faut, c'est que sa mise en scène s'harmonise avec les vers ou la prose du texte, avec sa beauté, avec son sentiment. Quel que soit le tableau que le dramaturge veuille nous mettre sous les yeux, il nous renseignera sur le décor par le dialogue même de ses personnages. Prenons un exemple, la première scène (Acte I) de *Hamlet* :

Bernardo : Qui va là ?

Francisco : Hé ! répondez-moi ; halte ! et faites-vous reconnaître

Ber. Longue vie au Roi !

Fran. Bernardo ?

Ber. Lui-même.

Fran. Vous arrivez très exactement à votre heure.

Ber. Minuit vient de sonner ; va te mettre au lit, Francisco.

Fran. Merci pour la relève — Il fait cruellement froid et j'ai le cœur transi.

Ber. Rien n'a troublé votre garde.

Fran. Je n'ai pas entendu bouger une souris.

Ber. Bien. Bonne nuit, et si vous croisez Horatio et Marcellus, mes compagnons de guet, dites-leur de se hâter.

— Cela suffit pour renseigner le régisseur. Il comprend qu'il est minuit, que la scène se passe en plein air, qu'on relève la sentinelle d'un château, que la nuit est très froide, très silencieuse, très sombre. Toutes les "indications scéniques" que pourrait ajouter le dramaturge seraient superflues.

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Selon vous, l'auteur n'a donc nul besoin de fournir d'indications scéniques, et même, en les donnant, il fait tort au metteur en scène ?

LE RÉCISSEUR

Sans doute. Vous l'allez voir. Dites-moi le plus grave tort dont l'acteur puisse se rendre coupable vis-à-vis du dramaturge ?

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Serait-ce de mal jouer son rôle ?

LE RÉCISSEUR

Non, ce ne ferait que prouver que l'acteur sait mal son métier. Le tort le plus grave qu'il puisse faire à l'auteur dramatique, c'est de couper ses répliques, ou d'"ajouter" au

texte. C'est léser l'auteur que d'empiéter sur son domaine privé. Il est rare qu'on "ajoute" dans Shakespeare ; du moins, lorsqu'on s'y risque, cela ne va pas sans soulever des commentaires.

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Mais en quoi cela regarde-t-il les indications scéniques et en quoi l'auteur lése-t-il, en les donnant, le metteur en scène ?

LE RÉCISSEUR

En ce qu'il empiète sur son domaine et se mêle de l'art de ce dernier. Les indications scéniques ne servent qu'au lecteur — elles sont superflues pour le régisseur ou l'acteur.

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Cependant Shakespeare lui-même...

LE RÉCISSEUR

Shakespeare ne donne que de rares avis au metteur en scène. Parcourez *Hamlet*, *Roméo*, *le Roi Lear*, *Othello*, l'un quelconque des chefs-d'œuvre — et vous n'en verrez point — à l'exception toutefois de quelques drames historiques qui portent des mentions de lieux, de châteaux — mais où voyez-vous dans *Hamlet* une description du décor ?

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Mon texte m'en donne une très précise : "Acte I, sc. I. Elseaenur. Une terrasse devant le château."

LE RÉCISSEUR

C'est que vous avez sous les yeux une édition postérieure annotée par un certain Malone. Shakespeare n'avait rien écrit de pareil. Son texte porte : "Actus primus. Scena prima" — et rien de plus. De même dans *Roméo et Juliette*, de même dans *Le roi Lear*.

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Je vois. Shakespeare comptait sur l'intelligence du metteur en scène pour compléter le décor. Mais n'a-t-il pas indiqué les jeux de scène ? Dans *Hamlet*, par exemple, on trouve : "Hamlet saute dans la tombe d'Ophélie" — et plus loin : "Hamlet lutte avec lui" — et encore : "Les assistants les séparent, et tous deux sortent de la fosse."

LE RÉCISSEUR

Pas un mot de tout cela dans Shakespeare. Ce ne sont que les pâles inventions des divers commentateurs, de MM. Ma-

lone, Capell, Theobald et autres, qui ont abusé de leur droit en touchant au texte, et c'est nous, metteurs en scène, qui en subissons la peine.

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Comment cela ?

LE RÉGISSEUR

En ce sens que si l'un de nous, en lisant Shakespeare concevait une succession de gestes différents, contraires à ceux prescrits par ces messieurs et s'il avait l'audace de les représenter à la scène, il serait aussitôt pris à parti par quelques gens bien informés qui l'accuseraient de modifier les indications fournies par Shakespeare, ou pis encore : ses intentions.

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Ces "gens informés" dont vous parlez, ignorent-ils donc que le poète n'avait donné aucune indication ?

LE RÉGISSEUR

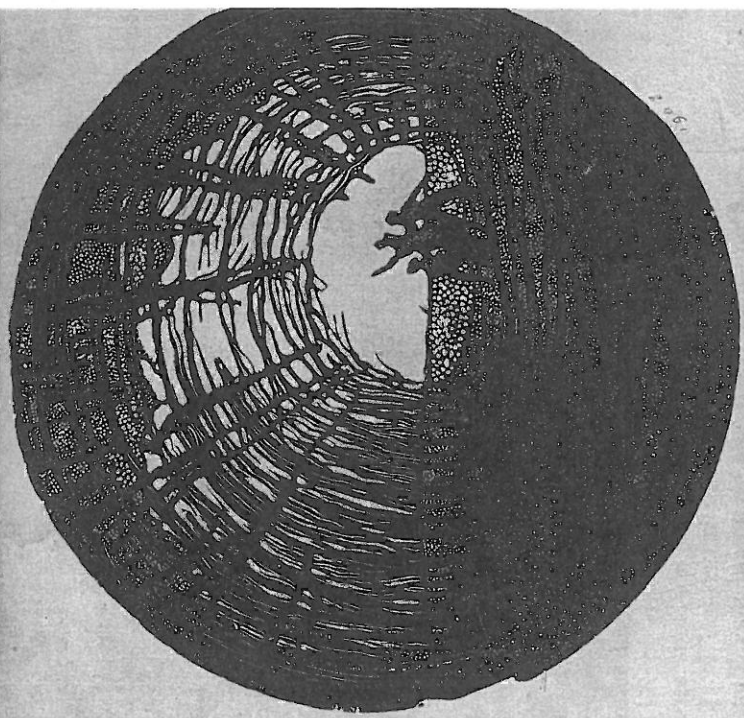
Il faut le croire, à voir leurs remarques déplacées. En tout cas, ce que j'ai voulu vous montrer, c'est que le plus grand poète des temps modernes a jugé les indications scéniques inutiles, insipides. Et, à coup sûr, Shakespeare comprenait quelle est la tâche du metteur en scène et qu'elle comporte notamment, entre autres choses, la composition des décors.

L'AMATEUR DE THÉÂTRE

Vous alliez justement me décrire en quoi consiste cette tâche ?

LE RÉGISSEUR

J'y viens. Je vous ai dit que le régisseur lisait soigneusement la pièce, en recevait une première impression, et commençait de voir la couleur, le rythme, le mouvement de l'œuvre s'ébaucher devant lui. Puis, laissant là son texte, pendant un certain temps, il combine en son esprit les couleurs que la pièce y a évoquées : il fait sa palette, si je puis dire. Aussi lorsqu'il reprend son texte pour la seconde fois, se sent-il environné d'une atmosphère dont il s'agit de contrôler si elle est appropriée. Après cette seconde lecture, il verra certaines impressions assez précises déjà s'accroître clairement, définitivement, alors que d'autres, plus vagues, s'effaceront. Il notera les premières et commencera peut-être, dès ce mo-



Pour "Le Roi Lear" 1908

Tribune n°3 [24.01.2014]

Avec Florence March

MINUIT, L'HEURE DU CRIME

Florence March est Professeur de Littérature anglaise des XVIe et XVIIe siècles à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3 et membre de l'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Age Classique et les Lumières (IRCL). Elle a publié de nombreux ouvrages à la croisée entre études anglophones et études théâtrales.

Pourquoi ce titre ?

Il est emprunté au poème de Maurice Carême, *L'Heure du crime* :

Minuit. Voici venir l'heure du crime.
Sortant d'une chambre voisine,
Un homme surgit dans le noir.
Il ôte ses souliers,
S'approche de l'armoire
Sur la pointe des pieds
Et saisit un couteau
Dont l'acier luit, bien aiguisé.
Puis, masquant ses yeux de fouine
Avec un pan de son manteau,
Il pénètre dans la cuisine
Et, d'un seul coup, comme un bourreau
Avant que ne crie la victime,
Ouvre le cœur d'un artichaut.

Ce poème pourrait bien évoquer Macbeth commettant son premier crime, le meurtre du roi Duncan, jusqu'à la chute du dernier vers qui déconstruit tout ce qui précède. Mais si *Macbeth* n'est pas une pièce à proprement parler comique, elle est néanmoins empreinte d'une grande ironie. Par exemple, à la fin de l'acte I, alors que les Macbeth complotent l'assassinat de Duncan, Lady Macbeth place la pièce sous le signe d'un oiseau de mauvais augure, le corbeau :

"Le corbeau même est enrôlé/ Qui croasse la fatale entrée de Duncan/ Sous mes remparts."¹

Immédiatement après arrive Duncan accompagné de Banquo et tous deux louent les abords hospitaliers du château de Dunsinane, qu'ils voient sous le signe rassurant et familier d'un autre oiseau, le martinet :

DUNCAN

Ce château jouit d'un agréable site. L'air
Vif et parfumé s'offre à nos sens
Et les apaise.

BANQUO

Cet hôte de l'été,

¹ La traduction en français à laquelle je ferai référence dans cette Tribune est celle de Jean-Michel Déprats pour l'édition bilingue du théâtre complet de Shakespeare dans la collection Pléiade, Gallimard, Paris.

Le marinet familier des temples, montre bien,
Par sa prédilection à bâtir ici, que l'haleine du ciel
Y souffle en carresse embaumée. Point de saillie, de frise,
D'arc-boutant, ou de pierre angulaire, où cet oiseau
N'ait suspendu son lit et le berceau de sa progéniture ;
Dans les lieux où il aime à nicher et à procréer, j'ai remarqué
Que l'air est délicat.

Ce titre, "Minuit, l'heure du crime", suggère ensuite la parenté de *Macbeth* avec un roman policier, un roman noir où l'on retrouve les ingrédients suivants : un complot, des assassins qui maquillent leurs crimes, brouillent les pistes, pour être finalement découverts à la fin. Mais, il faut le préciser, ce titre accrocheur, un peu provocateur, n'est pas tout à fait exact : l'assassinat de Duncan n'a pas lieu à minuit pile, mais entre minuit et 3h00 du matin, quand la nuit est la plus épaisse, la plus dense, la plus noire.

C'est précisément la question de la nuit qui m'intéresse ici. Je vous propose une traversée nocturne de la pièce de *Macbeth*.

1/3 de l'action de *Macbeth* se déroule de nuit. Mais même lorsque la nuit n'est pas physiquement là, elle est invoquée, convoquée dans le dialogue par les Macbeth qui la personnifient, qui en font leur complice, leur adjuvant ("Come, thick night" : "Viens, épaisse nuit" ; "Come, seeling Night" : "Viens, nuit qui couds nos paupières"). Performative, leur parole fait advenir la nuit.

La nuit est donc plus qu'un simple cadre spatio-temporel. Elle donne corps au texte et prend corps sur scène. Elle a une fonction dramatique tragique. Elle conditionne les codes génériques de la tragédie, qu'elle déclenche.

Épaisse et noire, la nuit défie les codes de la représentation théâtrale comme le regard du spectateur. Tragédie en rouge et noir, et en noir et blanc, elle est spectaculaire tout en remettant en question la notion de spectacle et de spectateur, qu'elle appelle à redéfinir, dont elle invite à repousser les limites toujours plus loin.

On peut définir dans *Macbeth* une poétique, une dramaturgie, et une scénographie de la nuit.

Évidemment, toute œuvre, tout texte, s'inscrit dans un contexte donné. Cette œuvre au noir qu'est *Macbeth* a été composée et jouée pendant ce que l'on appelle la "période noire" du théâtre shakespearien : période durant laquelle il compose ses tragédies les plus sombres (*Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear*,...). Cette "période noire" coïncide avec la toute fin du règne d'Élisabeth Ière et le début du règne de Jacques Ier, et cristallise le phénomène bien connu de "la fin de siècle". *La Tragédie de Macbeth* a donc été écrite et créée en 1606, trois ans après l'avènement du règne de Jacques Ier. De manière générale, la Renaissance anglaise est marquée par un double mouvement, *a priori* contradictoire.

D'une part, l'élan d'optimisme suscité par les grandes découvertes macrocosmiques (le système de Copernic est substitué à celui de Ptolémée), géographiques et culturelles (découverte d'autres continents, d'autres peuples, d'autres cultures), techniques (l'imprimerie : on entre dans l'ère Gutenberg).

D'autre part, le pessimisme ambiant qui en est paradoxalement le corollaire, puisque plus l'homme progresse, plus il devient conscient de sa finitude, de ses limites, du chemin qu'il reste encore et toujours à parcourir. En outre les grandes découvertes qui se sont bousculées ont provoqué une perte de repères. L'homme renaissant est, selon le critique Jonathan Dollimore, un "homme décentré" : la Terre n'est pas au centre de l'univers, l'Europe n'est pas au centre de la terre puisque l'on découvre que la terre est ronde et non plate, les repères spirituels sont bousculés par les guerres de religion.

Sous le règne de Jacques I se développe alors une véritable maladie sociale, la mélancolie, dont les symptômes et les effets sont analysés dans divers traités (par exemple, ceux du médecin britannique Timothy Bright, *Traité sur la mélancolie*, ou encore de Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*). L'arrivée de Jacques Ier sur le trône en 1603 rajoute encore au trouble, avec l'avènement d'une nouvelle dynastie, les Stuarts. C'est un roi faible qui au début de son règne est accusé de dilapider l'argent du royaume. Il fait l'objet de plusieurs complots visant à l'assassiner, dont la Conspiration des Poudres en 1605. C'est également un roi passionné de sorcellerie et de magie noire. Il écrit un traité sur la démonologie, publié en 1597, dans lequel il approuve et appuie la chasse aux sorcières, et avec lequel il prendra par la suite de la distance (notamment après avoir été personnellement impliqué dans les procès des

sorcières de North Berwick). Jacques Ier ayant pris sous sa protection la troupe de Shakespeare, rebaptisée à partir de 1603 "The King's Men" / "Les Comédiens du Roi", on comprend que Shakespeare ait voulu à son tour, dans son théâtre, marquer son intérêt pour les goûts de Jacques Ier.

C'est donc dans ce contexte, que je viens d'esquisser à très grands traits, que Shakespeare compose et fait jouer *Macbeth*, tragédie de la nuit, où la nuit prend un sens non seulement littéral mais métaphorique puisqu'elle rend compte du malaise social ambiant. Le théâtre sanglant qui se joue devant nous – l'expression figure dans le texte, lorsque après le premier crime de Macbeth, Ross constate "Tu vois les cieux, comme troublés par les actes des hommes, / Menacer leur sanglant théâtre" (II, 4) – ce théâtre sanglant, donc, est d'une certaine manière le reflet du mal-être collectif, du vertige existentiel qui caractérise la période jacobéenne. Il fait fi de toute règle de bienséance, contrairement au théâtre français classique.

La nuit, catalyseur et vecteur du tragique

Comment définir le tragique ?

Qu'est-ce que c'est que le tragique ?

J'aime bien la définition qu'en donne le critique André Jolles dans *Formes simples* (1931) : "le tragique, c'est quand ce qui doit être ne peut pas être, ou quand ce qui ne peut pas être doit être". Le philosophe Vladimir Jankélévitch condense cette même idée dans une formule choc, en deux mots : "l'impossible nécessaire".

Dans le cas de Macbeth, il s'agit de cette nécessité qui s'impose à lui de devenir roi. C'est impossible puisqu'il y a déjà un roi, Duncan, qui a en outre une descendance : deux fils, Malcolm et Donalbain. Pour devenir roi, Macbeth doit tuer le roi, et se débarrasser de sa descendance légitime, ce qui, humainement, moralement, *ne peut pas être*.

Cela *ne peut pas être* pour de multiples raisons, dont Macbeth a bien conscience :

En premier lieu, il s'agit d'un homicide, ce qui serait une raison suffisante en soi. Mais il s'agit aussi d'un régicide (d'ailleurs, dans l'esprit des spectateurs élisabéthains, le régicide a un impact sur l'ordre divin, puisqu'à l'époque non pas de l'action dramatique mais de la réception de la pièce, au début du XVIIe siècle, le roi était de droit divin. Tuer le roi, c'était supprimer le représentant de Dieu sur terre). Qui plus est, c'est un parricide (Duncan est membre de sa famille ; le texte dit qu'ils sont "cousins", ce qui à l'époque désigne plus largement un lien de parenté), ainsi qu'une violation du devoir d'hospitalité : Macbeth accueille le roi sous son toit pour la nuit et doit / devrait assurer sa protection.

Entendre de faire advenir cette impossibilité nécessaire, c'est risquer le désordre universel et bafouer l'humanité. On croyait ferme, à la Renaissance, à la correspondance entre le macrocosme universel et le microcosme social et humain. La transgression des Macbeth provoque donc une crise à plusieurs niveaux. Là encore, c'est la nuit qui cristallise la crise :

D'une part une crise macrocosmique qui se traduit par le désordre des éléments : la nuit du meurtre de Duncan, une terrible tempête se déclenche. La nuit se pare de toutes sortes d'adjectifs : "unruly night", "rough night", "sore night" (turbulent, rude, horrible). Si Lennox, qui doit être assez jeune, n'a pas le souvenir d'avoir vécu pareille nuit auparavant, le vieil homme qui a soixante-dix ans passés n'a jamais rien vu d'approchant de toute sa vie non plus. Il se passe cette nuit-là des choses contre nature : la terre a la fièvre, la nuit se prolonge indument en mordant sur le jour, les morts orient, les chevaux se dévorent entre eux, un faucon est attaqué et tué par une chouette souricière. Bref, le monde marche à l'envers, et ce désordre de la nature est attribué aux actes contre nature des hommes :

LE VIEIL HOMME :

De soixante dix ans je garde la mémoire ;

Tout au long de ce temps, j'ai vu

Des heures effroyables et des choses étranges, mais cette horrible nuit

A réduit à néant tout ce que j'ai connu.

ROSS :

Ah ! bon vieillard,

La nuit, enfin, cristallise la *nemesis* : c'est dans la solitude, l'intimité de la nuit que les Macbeth éprouvent le doute, les scrupules, le conflit intérieur, qu'ils sont hantés par leurs crimes, que leur conscience devient champ de bataille, et qu'ils se constituent en héros tragiques. Convoquée par les meurtriers, la nuit convoque à son tour visions, hallucinations et cauchemars : la vision du poignard qui apparaît à Macbeth juste avant qu'il ne tue Duncan ("Is this dagger which I see before me, / The handle toward ma hand?", II.1), la vision du fantôme de Banquo qui apparaît à Macbeth juste après que ses hommes de main l'ont tué ("'Avant, and quit my sight!", "Hence, horrible shadow", IV.1), la tache qui ne part pas sur la main de Lady Macbeth ("Out, damned spot; out, I say", V.1).

La nuit brise le repos, mue le mal en maladie. Lady Macbeth bascule dans la folie jusqu'à en mourir. Du spectaculaire au spéculaire, le parcours nocturne se fait introspectif, plongée dans les ténèbres intérieures, la part obscure du moi. Ce qui définit le tragique, en fin de compte, ce n'est pas le bain de sang permanent, ou la bataille finale, mais plutôt le fait que la conscience des deux protagonistes devient un champ de bataille. Les Macbeth sont en proie à un conflit intérieur que la forme du monologue donne à voir.

Si l'on considère la pièce d'un point de vue structurel, il existe une contradiction entre, d'une part, la prophétie des sorcières qui initie le drame (elles prédisent à l'acte I, scène 3 que Macbeth montera sur le trône et que les enfants de Banquo lui succéderont) et, d'autre part, le dénouement (puisque, si Macbeth monte effectivement sur le trône, c'est Malcolm, le fils du roi Duncan assassiné, qui lui succède). Pourquoi cette contradiction ?

D'un point de vue historique, la prophétie des sorcières peut s'expliquer par une référence au roi Jacques Ier, qui était un lointain descendant de Banquo (Shakespeare s'est inspiré pour écrire *Macbeth* des *Chroniques* de Holinshed). Shakespeare place d'emblée la pièce sous le signe du nouveau roi, lui rendant ainsi hommage. Mais je crois que l'on peut également avoir une autre lecture de cette contradiction structurelle. La prophétie des sorcières, des "trois Sœurs du Destin" comme les appelle Banquo (II, 1, 20), ne se réalise que partiellement, parce que le tragique résulte non pas seulement d'un Destin dont l'homme ne serait que le jouet, mais d'une combinaison de la fatalité, les circonstances, et de la responsabilité individuelle. La Renaissance, c'est, du point de vue de l'humanisme, l'invention de la responsabilité (voir l'ouvrage de Michèle Vignaux : *L'invention de la responsabilité*). La *deuxième tétralogie de Shakespeare*, coll. Coup d'essai, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1995). Macbeth devient un meurtrier parce qu'il le veut bien, parce qu'il le décide, envers et contre sa conscience. C'est ce qui en fait un héros tragique.

La nuit théâtrale : un défi pour la représentation

Macbeth en chiffres :

Environ 2500 vers

Au moins 10 meurtres (Duncan, ses deux gardes du corps, Banquo, le fils de Macduff, Lady Macduff et tous ses autres enfants, le jeune Siward, Macbeth)

43 rôles (avec attribution de discours)

1 champ de bataille

3 sorcières

1 fantôme

Ces chiffres montrent que la pièce pose un véritable défi au théâtre. L'une des pièces les plus courtes écrites par Shakespeare, *Macbeth* concentre de nombreux personnages et événements... La tragédie se déroule donc dans l'urgence, à un *tempo* très soutenu.

La nuit, en particulier, défie le théâtre. Étymologiquement, le théâtre signifie "le lieu où l'on voit", le spectateur est "celui qui regarde". Or la nuit, par définition, on ne voit pas (à moins d'être nyctalope, comme les chats !). La nuit faisant obstacle à la vision, comment, dès lors, représenter la nuit au théâtre ? La question de la nuit renvoie le théâtre à sa nature, sa fonction, au champ de son possible, à ses limites, qu'elle l'invite à repousser. La nuit invite donc le théâtre à faire retour sur lui-même ; elle invite à une réflexion sur le médium utilisé. On a vu que la nuit se définissait comme complice des Macbeth dont elle masque les crimes. C'est précisément dans cette idée de "masque" que réside tout le paradoxe de la nuit au théâtre. Le masque, comme accessoire théâtral, dissimule tout en se donnant à voir, cèle et révèle à la fois. Paradoxalement l'écran de la nuit exhibe la théâtralité, les artifices du théâtre qu'elle se propose d'interroger.

Tu vois les cieux, comme troublés par les actes des hommes
Menacer leur sanglant théâtre. A l'horloge il fait jour,
Et pourtant une sombre nuit étrangle la torche errante.
Est-ce l'ascendant de la nuit ou la honte du jour
Si la ténèbre ensevelit la face de la terre,
Qu'une vivante lumière devait embrasser ?

VIEIL HOMME :

C'est contre nature,

Tout comme l'acte qui fut commis. Mardi dernier,

Un faucon, montant au plus fier de son vol

Fut par une chouette souricière attaqué et tué.

(II, 4)

Il y a une crise sociale, puisqu'il y a vacance du trône.

Et, à l'origine, il y a une crise du microcosme humain : on assiste à une dénaturation de l'humain. Pour pouvoir accompagner Macbeth dans le crime, Lady Macbeth renie ainsi sa nature humaine (que l'humanisme de la Renaissance définit par la conscience), et son identité sexuelle féminine : "unsex me here".

Venez, esprits

Qui veillez sur les pensées de mort, désexutez-moi,

Et du crâne à l'orteil, gorgez-moi

De la cruauté la plus noire. Epaissez mon sang

Barrez tout accès et passage à la pitié

Ainsi que nul retour à la nature, que nulle compassion

N'ébranle mon farouche projet et ne s'interpose

Entre l'exécution et lui. Venez à mes seins de femme

Changez mon lait en fiel, ministres du meurtre,

Où que vous vous trouviez, invisibles substances,

A présider aux violations de la nature. Viens, épaisse Nuit,

Enveloppe-toi des plus sombres fumées de l'Enfer,

Que mon couteau pointu ne voit pas la blessure qu'il fait,

Que le Ciel ne vienne pas épier à travers la couverture des ténèbres,

Pour me crier : « Arrête, arrête ». (I, 5)

C'est ce que diagnostique le médecin à l'acte V : "Les actes contre nature/ Engendrent des troubles contre nature".

Macbeth va donc se construire comme un héros (ou un anti-héros) tragique durant la pièce, en suivant le parcours que décrit Aristote dans sa *Poétique*. Ce parcours se compose de trois étapes : le protagoniste fait preuve d'*hubris*, c'est-à-dire d'un orgueil démesuré, ce qui le conduit à commettre une erreur tragique, l'*hamartia*, punie par le châtiment final, la *nemesis*, qui engendre le plus souvent sa mort.

La nuit accompagne et même conditionne le parcours tragique des Macbeth, la construction de Macbeth comme héros tragique selon le schéma aristotélicien : l'*hubris* des Macbeth, consiste à croire qu'en vidant leurs victimes de leur sang pendant la nuit, ils vont s'emparer de gloire pour le restant de leurs jours, et à penser qu'ils peuvent instaurer une frontière étanche entre le monde clandestin, surnaturel, maléfique de la nuit, et celui du jour. Mais, selon les propres termes de Lady Macbeth : "Elle (La nuit) livre au matin une lutte indécise" (III, 4). Dans la pièce, la nuit est en conflit avec le jour, qu'elle contamine et dont elle tente d'usurper la place et le temps.

La nuit catalyse l'erreur tragique, la transgression, puisqu'elle permet ce qui ne peut et ne doit pas être, soit. Personnifiée, elle est complice des Macbeth dont elle dissimule les crimes. Telle un épais manteau, une couverture, un masque, elle couvre leur forfait. La nuit a donc une fonction dramatique : c'est grâce à sa présence physique, que le drame, du grec *drama* : l'action, progresse et s'emballe. Mais les Macbeth sont aussi victimes de cette nuit noire, métaphore de leur aveuglement.

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

30 janvier 2014

Atelier de transmission :

Les sorcières ! Un thème d'atelier qui attire du monde : douze personnes. Les encadrants sont trois – justement le nombre des sorcières de Macbeth. Les douze sœurs terribles de ce matin ne se caractérisent pas par leur discrétion. Les gens du théâtre s'interrogent sur ce qui se passe dans la salle : quels sont ces bruits ? Ils en ont égorgé une ?

Pourtant, revenant sur cet atelier, Virginie Colemyn remarque : « Nous avons beaucoup discuté. L'échange a notamment porté sur la traduction, point qui intéressait beaucoup les participants. A quand un atelier de transmission mené par les traducteurs ? »

Répétition :

«Touille, retouille et tambouille
Que ce chaudron chauffe et bouille ! »

Et hop ! Une blanche main pioche un papier dans le chaudron du destin. Iago, ou Desdémone ? Dans le

chaudron des sorcières de Macbeth chacun pioche ainsi un rôle à jouer pour la lecture d'aujourd'hui. Les acteurs retrouvent le texte d'*Othello* là où ils l'avaient laissé la veille. Distribution hasardeuse, certes, mais imprégnation de tous par cette nouvelle pièce et peut-être que, ce soir, à l'heure de la représentation, *Othello* sera bien présent, macérant dans le chaudron de toile blanche, décor de Macbeth.

Peut-être que César sera là aussi, car entre généraux friands de couronne, on se comprend. Dans le cinéma improvisé des comédiens du Point du jour, il est du moins de passage sur la toile blanche du décor qui sert d'écran de projection. La séance du jour : *César doit mourir*, film de Paolo Taviani et Vittorio Taviani, qui suit une mise en scène le *Jules César* de Shakespeare, jouée par des détenus de la prison de Rebibbia. Puisque le thème du journal du jour et l'insertion du Théâtre dans le quartier, remercions au passage la bibliothèque du Point du jour, qui attend le retour de ce DVD, dont le temps de prêt est quelque peu dépassé...

Représentation : 130 personnes

Chronique du hall :

A la billetterie, on frôle le désespoir : pas de questions bizarres, aucune anecdote amusante. Mais comment est-ce possible ? Un public lisse et uniforme, cela existe donc ? Pourtant ils vont voir Shakespeare ! Où sont les aspérités du baroque ?

Heureusement, après la cure du spectacle, ils se mettent au diapason et fournissent enfin de quoi alimenter cette petite chronique. Une dame s'approche de la billetterie « Mais ce n'était pas le texte de Shakespeare ! – Si, si – Non !... Vous en êtes sûre ? – Tout à fait sûr ». Ou, c'est un monsieur qui demande : « Ce sont tous des comédiens amateurs n'est-ce pas ? » « Ah non ?... En tout cas nous avons vraiment passé une excellente soirée ! »

Chronique du public:

Rieurs et rieuses, continuez de vous réjouir ! Ce soir en tout cas la scène du Théâtre Permanent vous appartenait. Un public joyeux, donc, et un brin indiscipliné. Quelques sonneries de téléphone portable viennent ainsi ajouter une bande son inédite à la pièce.

Chronique de la représentation :

Pourquoi les chaises du public disposées sur scène, laissent toujours une allée centrale nettement délimitée au comédien ? Et si un peu de désordre était introduit dans cette disposition ? Qu'est-ce que cela donnerait ?

Cela donnerait par exemple la représentation de ce soir, où cette disposition semble avoir favorisé le rapport de proximité entre les acteurs et le public. Et l'expérience multiplie certes les accidents de parcours pour les comédiens, mais ne les dessert pas pour autant. Plus rapidement que d'ordinaire, ils doivent demander à des personnes du public de se déplacer pour leur laisser le passage. L'Acte I, où les rires sont d'habitude plus rares, est aujourd'hui particulièrement dynamique.

Capucine Berthon



SARAH BERNHARDT EN LADY MARGARET (1884)



CECILIE DANS HAMLET (1887)