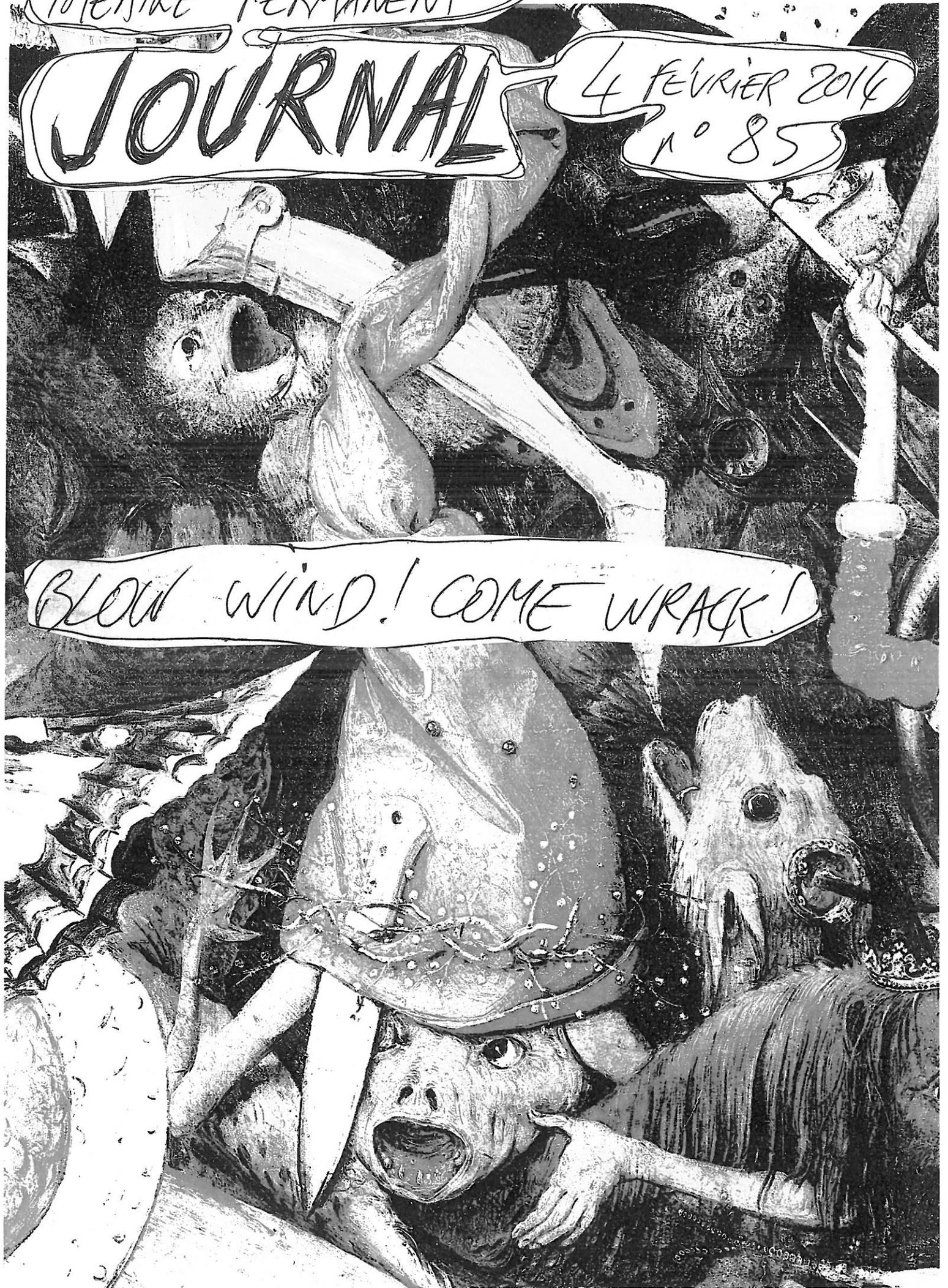


THEATRE PERMANENT

# JOURNAL

4 FEVRIER 2014  
n° 85

BLOW WIND! COME WRACK!



**'TIS SAFER TO BE THAT WHICH WE DESTROY  
THAN BY DESTRUCTION DWELL IN DOUBTFUL JOY**



Être ce qu'on détruit il le vaut mieux cent fois. Que dans la destruction vive une inquiète joie.

# Sa propre catastrophe

Depuis plusieurs semaines, les ultimes répliques de la pièce me restent en mémoire. J'y entends la puissance de l'imprécateur. Et dans ce souffle des dernières heures, dans ce congé donné au monde, par son abolition ou par sa réparation, deux voix se font entendre : si la traversée du chaos est tout autant politique – c'est le désordre engendré par une politique de terreur – que cosmique – les signes sont détraqués comme le temps est sorti de ses gonds –, la rhétorique de la rage, commune à Macbeth et Macduff, les deux figures du guerrier de l'acte V, se déploie dans deux directions opposées. Les imprécations de Macduff sont des mantras galvanisants, une sorte de maïeutique du pire à vocation belliciste :

*Make all our trumpets speak; give them all breath,  
Those clamorous harbingers of blood and death  
Que clairons et trompettes résonnent haut et fort !  
Qu'ils annoncent le sang, le carnage et la mort ! (V,7)*

On y retrouve l'habituelle fonction des cris, des chants et des insultes de n'importe quel va-t-en guerre : on ouvre le bal par l'annonce du carnage. Ça échauffe, ça rassure, ça remet les tripes et le courage en place et, avec un peu de chance, ça effraye l'adversaire. L'équivalent contemporain se trouverait aujourd'hui dans le Haka « Ka Mate » des All Blacks :

*Frappez des mains sur les cuisses  
Que vos poitrines soufflent  
Pliez les genoux  
Laissez vos hanches suivre le rythme  
Tapez des pieds aussi fort que vous pouvez  
C'est la mort ! C'est la mort !  
C'est la vie ! C'est la vie !  
Voici l'homme poilu  
Qui est allé chercher le soleil, et l'a fait briller de nouveau  
Faites face ! Faites face en rang !  
Faites face ! Faites face en rang !  
Soyez solides et rapides devant le soleil qui brille !*

Bien. Mais ceci posé, nous sommes forcés de reconnaître que les imprécations de Macbeth sont en revanche d'une toute autre nature et qu'il n'y rien là-dedans qui puisse ressembler au Haka. Je pense en particulier à ces deux vers :

*Ring the alarum-bell! Blow, wind! come, wrack!  
At least we'll die with harness on our back.  
Qu'on sonne le tocsin. Souffle, vent ! Viens, chaos !  
Au moins on périra l'armure sur le dos. (V, 6)*

J'entends derrière eux les braillements brisés de Timon, sa haine obstinée, recluse et hargneuse, l'humanité percluse, abîmée et dressée contre elle-même, j'entends la voix de celui qui a été trahi pour avoir trop cru, la voix de celui qui ne se contente pas de hausser les épaules et de griffonner sur deux pages blanches, *après moi le déluge*, mais bien

plutôt la voix de celui qui envisage sa propre fin comme destruction absolue, la voix de l'effondrement de la croyance qui se veut effondrement du monde, la voix qui est devenue indissociable d'une vocation beaucoup plus vaste à la catastrophe. Cette voix, elle se fait entendre au début de l'acte IV, quand Macbeth revient voir les sorcières :

*I conjure you, by that which you profess,  
Howe'er you come to know it, answer me:  
Though you untie the winds and let them fight  
Against the churches; though the yesty waves  
Confound and swallow navigation up;  
Though bladed corn be lodged and trees blown down;  
Though castles topple on their warders' heads;  
Though palaces and pyramids do slope  
Their heads to their foundations; though the treasure  
Of nature's germins tumble all together,  
Even till destruction sicken, answer me  
To what I ask you.*

*Au moyen de votre art, quelle qu'en soit la source, je vous conjure de répondre à mes questions. Peu importe si pour cela vous devez déchaîner les vents et les lancer contre les églises, si les flots écumeux doivent engloutir des armadas entières, les maïs en épis se coucher, les arbres se déraciner, peu importe si les châteaux s'écroulent sur la tête de leurs gardiens, si les pyramides et les palais plient la tête vers leurs fondations et si les merveilles de la nature toujours recommencée sont réduites à néant au point d'en écœurer la destruction elle-même ! Répondez à ce que je vous demande.*

Cette voix, c'est celle de la misanthropie, celle qui annonce un pessimisme anthropologique profond, une crise de confiance dans l'humanité de l'homme. Si Timon passe du monde de la fête de surface à un désenchantement noir, Macbeth passe, lui, de la croyance en une exceptionnalité de son propre destin à un désir absolu d'abolition. Là où Timon en appelle à la destruction d'Athènes (« Burn house! Sink Athens! », « Brûle maison ! Croule, Athènes ! »), Macbeth, lui, en appelle au vent et au « wrack » que l'on pourrait littéralement traduire par la « destruction » ou la « ruine », sachant que le terme désigne tout autant le procès de la destruction (le geste) que ses conséquences (les décombres). C'est à ces mêmes éléments d'abolition que fait appel le Roi Lear dans la scène 2 de l'acte III :

*Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!  
You cataracts and hurricanoes, spout  
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!  
You sulphurous and thought-executing fires,  
Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts,  
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,  
Strike flat the thick rotundity o' the world!  
Crack nature's moulds, all germens spill at once  
That make ingrateful man!*

*Soufflez, vents, jusqu'à ce que vos joues en crèvent. Ouragans, cataractes, versez vos torrents jusqu'à ce que vous ayez inondé nos clochers, noyé leurs coqs ! Feux sulfureux, rapides comme la pensée, bruyants avant-coureurs des coups de foudre qui brisent les chênes, venez roussir mes cheveux blancs. Et toi, tonnerre, qui ébranles tout, aplatit le globe du monde, brise tous les moules de la nature, disperse d'un seul coup tous les germes qui produisent l'homme ingrat !*

Autrement dit, le point commun à Macbeth, Timon d'Athènes et au Roi Lear c'est le trajet d'une désillusion, le même chemin de désenchantement, éprouvé sur un mode excessif et destructeur : la désillusion n'intervient pas au même moment dans les trois pièces, l'œuvre au noir du négatif ne tranche pas leur destin au même moment, mais chacun, à un moment ou à un autre, fait l'expérience d'un désir d'abolition, chacun à un moment touche à ce point aveugle du nihilisme où la part critique elle-même s'efface derrière le chagrin de l'inconsolable, chacun veut être à lui-même sa propre catastrophe.

Dès lors, le théâtre devient le moyen d'expérimenter une responsabilité éthique sur le mode du négatif : interrogeant par l'écart, par l'excès, par l'expérience du chaos, les possibilités du commun et du collectif, et la solidarité entre les sphères politique, intime et écologique, le théâtre de ces tragédies de la véhémence critique les fictions destructrices ou négatives qui ont rendu possible ces cadres anthropologiques. Par cette variabilité du négatif – qui ne saurait se solidifier dans des formes édifiantes ou moralistes –, le théâtre répond à sa vocation expérimentale, il se fait sismographe des expériences de la rage et de l'excès comme des expériences du politique – politique de la terreur chez Macbeth, politique de la corruption chez Timon, politique de la compétition pour Lear. La scène de l'excès devient ainsi l'exercice du négatif à partir duquel peuvent s'inventer les fictions et les scènes d'affirmation qui sauront répondre à l'injonction qu'adressait le torse d'Apollon à Rilke, alors qu'il déambulait au Louvre sans trop savoir quoi faire : « Tu dois changer ta vie ».

Barbara Métais-Chastanier

CONFUSION NOW HATH MADE HIS MASTERPIECE!



G.V.I.A.

Le chaos vient d'accomplir son chef d'œuvre !

Chers Maîtres,  
Chers démons,  
Chères puissances occultes,

Soyez assurés  
Nous sommes pleinement vôtre  
à votre service toutes trois  
et toutes trois maudites  
et toutes trois sœurs par cette allégeance.

Soyez certains que nous ne nous serions pas permis de vous déranger, s'il ne s'agissait pas d'un cas majeur.

Macbeth  
s'est encore permis de nous interroger,  
de demander des réponses  
des explications.

Il nous a écrit hier.

Il veut savoir pourquoi

Il se demande ce que nous voulons dire au début de la pièce

ces questions portent sur cette expression  
formule

à la première scène, vous vous rappelez ?

« L'affreux est beau et le beau affreux »

Et ces mots toutes ensemble

Nous ne sommes pas d'accord

Que doit-on lui répondre ?

Nous n'avons pas à lui répondre !

Nous avons donc besoin que vous nous éclairiez sur la démarche à suivre.

Mais comment peut-il ne pas avoir compris, il le dit lui-même

Mais il n'a pas fait le lien

Si, il comprend : « je commence à me demander si je ne me suis pas fait emberlificoter  
par le démon qui ment comme on dit vrai. »

Ah bon, il dit ça ?

Oui et après : « Qu'on sonne le tocsin. Souffle, vent ! Viens, chaos !

Au moins on périra l'armure sur le dos. »

Il en dit des choses !

Ce n'est qu'un instrument, je te rappelle.

Mais pas si bête. Quand il arrive à ce point

Il comprend qu'il est un instrument ?

Quelle est sa fonction – « fonction » est moins immédiatement péjoratif qu'  
« instrument ».

Il l'endosse même, cette fonction

d'instrument

il se fait chaos

instrument du

volontairement

Alors, il a d'autres choix ? Vous vous imaginez si

Il n'a jamais eu le choix, c'est un ins...

Là il est lucide.

En fait je ne sais pas, si quoi, mais tout aurait changé

Il accomplit sa tâche, comme un tsunami accomplit sa tâche.

C'est lucide un tsunami ?

C'est bien le fond de la question

C'est une question stupide

Un tsunami ne peut pas être lucide tandis que

Oui, au bout de cinq actes !

Un tsunami c'est en combien d'actes ?

[ ...]<sup>1</sup>

Et nous nous soumettons à votre jugement sur la démarche à suivre.

Veuillez agréer l'expression de nos sentiments les plus respectueux,

Première Sorcière, Deuxième Sorcière et Troisième Sorcière

[Alias Capucine Berthon]

---

<sup>1</sup> Les paragraphes suivants n'ont pu être retranscrits. Les écritures s'y superposent, quand les phrases ne sont pas raturées. Des traces de griffe ont même été identifiées. Suite à l'expertise, il apparaît très nettement que ces traces se répartissent en trois catégories qui se distinguent par des variations dans la technique de griffure.

**AS THEY SAY LAMENTINGS HEARD I' THE AIR; STRANGE SCREAMS OF DEATH, AND PROPHEYSING WITH ACCENTS TERRIBLE OF DIRE COMBUSTION**



Il paraît que l'air était plein de lamentations, d'étranges cris de mort, et des voix aux terribles accents prédisaient d'effroyables combustions.

# Naufrage

Pour avoir contrarié Poséidon, dieu des mers et des océans, en prenant la ville de Troie, placée sous sa protection, puis en crevant l'unique œil de son fils, le cyclope Polyphème, Ulysse est puni par les Dieux qui ne lui permettra jamais de voyager en toute tranquillité sur les mers. Ce ne sont pas les actes en eux-mêmes d'Ulysse qui lui valent cette punition mais bien le manque d'humilité avec lequel il les a accomplis. Ulysse n'avait-il pas affirmé à Polyphème que son nom était « Personne » afin de prévenir toute tentative de dénonciation du cyclope à son père ? Alors pourquoi, une fois à l'abri sur son vaisseau, ne peut-il s'empêcher de crier, dans une ultime bravade, qu'il est le « fils de Laërte, roi d'Ithaque, Ulysse » ?

Comme le signale Hans Blumenberg dans *Naufrage avec spectateur*, tous les mythes de conquête associés à un autre espace que terrestre sont liés à la déraison audacieuse et condamnés à l'échec. Qu'il s'agisse de la conquête des océans ou de celle du ciel – dans le cas d'Icare notamment ou dans le mythe des androgynes, ces espaces sont réservés aux dieux : et essayer de les atteindre, c'est les défier. Cependant, si ce genre de châtement clôt les mythes, comme c'est le cas d'Icare – c'est le mort d'Icare qui clôt le récit – à l'opposé, le naufrage constitue souvent le début du récit.

Que l'on pense à *la Tempête* de Shakespeare, à *L'Île des esclaves* de Marivaux, à *Robinson Crusoe* de Defoe, au *Seigneur des mouches* de Golding ou même à la série *Lost*, c'est un naufrage préliminaire qui initie la fiction.

Pourtant, le naufrage est la catastrophe par excellence. Catastrophe cosmique, elle replace l'homme dans sa mesure vis-à-vis de l'univers. Il est violemment renvoyé à son impuissance face aux éléments déchaînés. C'est de cette impuissance que fait état Macbeth : rattrapé par les prédictions des sorcières, il sait qu'il n'est qu'un homme malmené par des forces qui le dépassent. S'il s'est fait roi par la seule force de sa volonté, les prédictions des sorcières sont pour Macbeth la marque du Destin lancé à sa poursuite.

Au chaos des éléments fait écho un chaos social de la communauté qui expérimente le naufrage. Les règles valables sur la terre sont réduites à néant. Dans *la Tempête* de Shakespeare, le Bosseman qui est condamné à mort est le seul qui maintient ses efforts pour ne pas mourir noyé alors qu'il est celui qui doit être pendu, tandis que les autres jettent l'éponge et prient. A l'inverse, l'anabaptiste Jacques, dans *Candide* de Voltaire, est jeté à la mer par un matelot qu'il vient de sauver de la noyade.

Le chaos des éléments défait les configurations de la société, il brise les évidences, dévoile des vérités. Le naufrage est d'ailleurs la métaphore de la chute des civilisations. Le navire que constituait une société aux rouages bien huilés vacille. Des banques, des empires « coulent », « sombrent ».

Si Macbeth invoque la puissance du naufrage à l'acte V, il est déjà annoncé depuis le second acte. On nous en donne des indices : la tempête gronde, la nature ne suit plus son cours, le

vent souffle, la pluie s'abat depuis les prémisses de la pièce. Les éléments réagissent à l'orgueil démesuré de Macbeth qui lui fait commettre régicide, parricide, et lui fait bafouer les règles de l'hospitalité dans un seul meurtre. Les lames s'agitent. On attend déjà le naufrage.

Camille Khoury

~~Le genre d'écriture a pu finir de son siècle, mettre en évidence la dénonciation de la lecture critique des sciences par des scientifiques furieux, c'est qu'ils étaient eux-mêmes offusqués et irrités.~~ Ils savaient que la critique renvoyait leurs savoirs à ce à quoi eux-mêmes n'avaient cessé de renvoyer tout ce qui « n'est pas scientifique », à savoir à une simple « construction sociale ». Cependant, cette guerre elle-même fait sans doute partie du passé. Avec l'économie de la connaissance, la critique pourra œuvrer en toute redondance. Pour de nouvelles générations de chercheurs « professionnels », habitués désormais à l'injonction d'avoir à intéresser l'industrie, l'idée même d'une réussite imposant des critères de fiabilité plus exigeants que ce que demandent le partenaire et la prise de brevet apparaîtra sans doute comme une illusion romantique appartenant au passé.

Aujourd'hui, le héros de l'épopée critique est devenu postmoderne. Délié de sa référence à la Science et concluant à la terrible relativité de toute chose, il erre dans une triste galerie de miroirs. L'émancipation semble se résumer à la tâche interminable – et d'autant plus sacrée, apparemment, qu'elle est interminable – de briser chaque reflet, avec toujours le même refrain, « c'est construit ! ». À moins qu'un nouveau sacré soit postulé – droits de l'homme, démocratie – dont l'abstraction vide défie la critique. Comment critique-t-on un postulat ? La critique est désormais en situation de lévitation, ce qui d'ailleurs est célébré par certains comme lucidité ultime, assumant enfin le drame abyssal de l'humaine condition. Je supplie ceux que peut séduire ce chant de mort de penser avec moi qu'il y a peut-être une certaine obscénité à cette radicalité un peu « chic », comme une démonstration par l'absurde de ce que la critique, loin de libérer de nouvelles questions et de nouveaux possibles, pourchasse l'ombre de ce qui avait importé, avait fait vivre et penser, et honore ce qui ne peut plus faire vivre et penser qui que ce soit.

Si la question, désormais, est celle des causes susceptibles de nous faire penser, inventer et agir, de nous permettre de repeupler notre histoire dévastée, il faut savoir *a priori* qu'elles seront toutes vulnérables à l'attaque critique, celle que nous avons opérée à la manière de chimistes fous soumettant systématiquement tout ce qu'ils rencontrent à la morsure de l'acide et concluant triomphalement : « Cela ne résiste pas ! » Elles auront en revanche besoin de l'attention critique que propose l'art du *pharmakon*, mais il n'est plus alors question d'illusions à vaincre, bien plutôt du savoir que ce qui peut

être remède est d'autant plus susceptible de devenir poison qu'il en est fait usage sans prudence et sans expérience. Et il s'agit là d'une attention qui n'a rien d'épique, qui a pu appartenir à toute époque et à toute tradition.

Je le rappelle, je me suis adressée à ceux et celles pour qui ce que je propose pourrait être ressenti comme un « terrible renoncement », la trahison de ce qui nous a été le plus précieux. Mais ce désarroi peut se doubler d'un cri « mais ce serait ouvrir la porte à tous les monstres ! », et la scène change alors car ce qui est en question avec ce cri, ce sont les « autres », ceux qui seront vulnérables aux tentations les plus monstrueuses. Ici encore, il va s'agir de nommer, pour forcer à penser. Dans notre monde dit moderne, le genre épique, lorsque son héros se fait pourfendeur des illusions qui entravent le processus d'émancipation de l'humanité, peut avoir pour conséquence le pouvoir donné à ce que je nommerai la bêtise.

# 1. STENGERS, AU TEMPS DES CATASTROPHES

## PERSPECTIVE

### L'impératif absolu

« Voyez avec quelles grandes lettres je vous ai écrit de ma propre main. »

Saint Paul, Épître aux Galates, 6, 11.

#### Qui a le droit de le dire ?

« Tu dois changer ta vie ! » La voix que Rilke entend lui parler au Louvre s'est entre-temps détachée de son origine. En l'espace d'un siècle, elle s'est intégrée à l'esprit général du temps, elle est même devenue le contenu dernier de toutes les communications qui volent en bruissant autour du globe. Il n'existe pour l'instant aucune information dans l'éther du monde qui ne doive, par sa structure profonde, être mise en relation avec cet impératif absolu. C'est l'appel que l'on ne peut jamais neutraliser en faisant la simple constatation d'un fait, il représente l'impératif qui agit à travers tous les indicateurs. Il exprime le mot récurrent qui dispose les innombrables particules d'information pour en faire une figure morale prégnante. Par lui s'exprime le souci du Tout. C'est indéniable : l'unique fait ayant une signification éthique universelle dans le monde actuel est l'intuition, qui croît partout de manière diffuse, que cela ne peut pas continuer ainsi.

Nous avons de nouveau un motif de rappeler Nietzsche. Il avait été le premier à comprendre sur quel mode on peut transmettre l'impératif éthique, y compris dans les temps modernes : il nous

parle sous la forme d'un ordre constituant une exigence inconditionnelle qui nous dépasse. Il s'opposait ainsi au consensus pragmatique selon lequel on ne peut légitimement demander aux hommes que ce qu'ils sont capables d'effectuer dans le *statu quo*. Nietzsche y opposait l'axiome originel de la vie en exercice, tel qu'il est fixé depuis l'irruption de la différence éthique dans les formes de vie traditionnelles : l'homme ne progresse que tant qu'il s'oriente vers l'impossible. Les commandements mesurés, les prescriptions rationnelles, les exigences quotidiennes qu'il faut satisfaire : tous supposent déjà, pour leur réalisation, une tension hyperbolique qui découle d'une ambition impossible à exaucer et inéluctable. Qu'est-ce que l'homme, sinon l'animal dont on exige trop ? Seul celui qui relève le premier commandement peut faire suivre les dix commandements. Dans le premier, c'est l'impossible lui-même qui s'adresse à moi : tu n'auras pas d'autres critères que moi-même. Quand on n'a pas été saisi par des dimensions excessives, on ne fait pas partie du genre *Homo sapiens*. Celui-ci compte déjà le premier chasseur qui, dans la savane, a levé la tête et compris que l'horizon n'est pas une frontière protectrice, mais le portail par lequel passent les dieux et les dangers.

Pour exprimer l'exigence excessive actuelle à la hauteur de l'état du monde, Nietzsche a pris le risque de transmettre au public « un livre pour tous et pour personne » – une éruption prophétique, à six mille pieds au-delà de l'homme et du temps, lancée sans égard au-dessus des têtes de tous les auditeurs, mais aussi et en même temps associée de manière invasive à la connaissance qu'a chaque individu de son ébauche intime dans le pas-encore. On peut laisser en l'état le programme du surhomme dès que l'on sait qu'il incarne la tension verticale en général. Sa proclamation était devenue nécessaire lorsque l'on n'avait plus eu la certitude de l'hypothèse Dieu pour garantir la tension qui, dans un pôle transcendant, assurait la traction vers le haut. Mais même sans Dieu et sans surhomme, il suffit d'indiquer que chaque individu, même celui qui connaît le plus grand succès, le plus créatif, le plus généreux, s'il se soumet à un examen sérieux, devrait admettre qu'il est devenu moins que ce qu'il aurait dû devenir selon sa capacité d'être, mis à part les rares moments où il était autorisé à dire qu'il avait obéi au devoir d'être

P. SLOTEKBIJK, TU DOIS CHANGER TA VIE

un bon animal. En tant que suranimal moyen, chatouillé par les ambitions, hanté par les symboles excessifs, l'homme reste en deçà de ce que l'on exige de lui, même dans le maillot du vainqueur, même sous l'habit du cardinal.

La phrase « Tu dois changer ta vie ! » fournit la forme fondamentale de l'appel à tous et à personne. Elle s'adresse certes sans ambiguïté à un destinataire déterminé, mais interpelle aussi tous les autres à côté de lui. Quand on se laisse imprégner sans se défendre, on fait l'expérience de la rencontre avec le sublime comme s'il nous était personnellement destiné. Est sublime ce qui, par la représentation de ce qui nous submerge, fait apparaître à l'observateur la possibilité de son naufrage dans le supérieurement grand, possibilité dont la mise en œuvre est cependant reportée jusqu'à nouvel ordre. Le sublime dont la pointe me désigne est aussi personnel que la mort et insaisissable que le monde. Pour Rilke, c'est la dimension dionysiaque de l'art qui s'adressa à lui de la statue mutilée d'Apollon et lui inspira le sentiment d'une rencontre avec quelque chose d'infiniment supérieur. Aujourd'hui, en revanche, on n'entend presque plus la voix qui fait autorité dans les œuvres d'art. L'autorité de commandement ne revient plus non plus aux « religions » établies et aux conseils des Églises, et *a fortiori* aux conseils des sages, pour autant qu'il est encore possible d'employer ce terme sans ironie.

L'unique autorité en droit de dire, aujourd'hui, « Tu dois changer ta vie », est la crise globale dont chacun perçoit, depuis un bon moment, qu'elle a commencé à envoyer ses apôtres. Elle a de l'autorité parce qu'elle se réfère à quelque chose d'inconcevable dont elle est la manifestation — la catastrophe globale. Il n'est pas besoin d'être religieusement musical<sup>1</sup> pour comprendre pourquoi la Grande Catastrophe devait forcément devenir la déesse du siècle. Comme elle dispose de l'aura du monstreux, elle est pourvue de caractéristiques essentielles que l'on attribuait jusqu'alors aux puissances transcendantes : elle reste masquée, mais se donne déjà à reconnaître par des signes ; elle est en route, et pourtant déjà présente de

1. L'expression est de Max Weber (N.d.T.).

manière authentique à travers ses messagers ; elle se révèle aux intelligences individuelles, dans des visions criardes, et dépasse en même temps la compréhension humaine ; elle appelle des individus à son service et en fait des prophètes ; en son nom, ses délégués s'adressent à l'entourage, mais la plupart les repoussent comme des importuns. Considérée globalement, elle ne va pas très différemment du dieu d'aujourd'hui : monothéisme lorsqu'il entra en scène voici un peu moins de trois mille ans : son message était déjà trop grand pour le monde, et seul un petit nombre d'individus étaient disposés à commencer une vie nouvelle en son nom. Mais dans un cas comme dans l'autre, le refus de la multitude accroît la tension qui pèse sur le collectif humain. Depuis qu'a commencé la catastrophe globale, avec ses dévoilements partiels, c'est une nouvelle forme de l'impératif absolu qui est au monde et qui s'adresse à tous et à personne sous la forme d'une vive exhortation : Change ta vie ! Dans le cas contraire, tôt ou tard, le dévoilement complet vous démontrera ce que vous avez négligé de faire au temps des signes précurseurs !

Dans ce contexte, on peut expliquer l'origine du malaise dans le débat éthique actuel, que cela concerne ses expressions académiques ou éditoriales. De la disproportion entre les monstruosité qui sont dans l'air depuis l'époque de la guerre froide qui a suivi 1945, et la banalité paralysante de tous les discours courants, qu'ils argumentent en se fondant sur l'éthique de l'opinion ou de la responsabilité, sur l'éthique du discours ou de la situation, sans parler de la réanimation désemparée des théories de la valeur et de la vertu. Le retour souvent cité de la « religion » n'est lui non plus pas beaucoup plus que le symptôme d'un malaise qui attend de se résoudre dans une formulation lucide. En vérité, l'éthique ne peut se fonder que dans l'expérience du sublime, aujourd'hui comme depuis le commencement des évolutions qui ont mené aux premières sécessions éthiques. C'est sous son appel que l'humanité des deux vitesses a commencé sa campagne à travers les époques. Seul le sublime est en mesure d'élever l'exigence excessive qui pousse les hommes à mettre le cap sur l'impossible. ~~C'est la seule éthique qui pousse les hommes à mettre le cap sur l'impossible.~~

plement compte pour qu'on puisse l'identifier » : « quand la victime en arrive à une photographie donnée, elle reconnaît l'agresseur et en éprouve un choc : c'est ce choc de la reconnaissance que je souhaite ». À travers « l'effet-choc », la frayeur ne se constitue plus comme seulement ce qui *donne à voir*, mais bien comme ce qui *se donne à voir*. Certaines des dramaturgies les plus récentes le démontrent : chez Kane ou Mayenbung, il ne s'agit pas tant d'écrire sur ou au moyen de la panique que *dans* la panique.

Resterait à savoir si à l'instar de la frayeur, d'autres matériaux cathartiques (postcathartiques) traversent encore le théâtre immédiatement contemporain, en particulier la pitié. Si la peur est devenue ou redevenue un foyer de force pour le drame, en va-t-il de même de la compassion ? Au vu des différentes dramaturgies contemporaines, il semble qu'il y ait sur ce point un traitement inégal des deux composantes de la catharsis antique et que la peur constitue le principal matériau cathartique sur lequel le théâtre moderne se fonde. Encore que : il est sans doute possible de discerner dans le corpus des textes et des spectacles écrits depuis les années 1990, notamment du côté du théâtre documentaire\* — que l'on pense par exemple à *Rwanda 94* du Groupov — une volonté de témoigner de la souffrance d'autrui, qui, pour ne pas en appeler nécessairement à la compassion directe du spectateur, met en jeu tout ou partie de cette pitié si longtemps tenue à la lisière du drame. Un tel geste constituerait, au-delà de la panique et de la violence, une nouvelle dimension politique pour le théâtre de demain.

C. N.

Aristote, 1980 ; Artaud, 1978 ; Bond, 2000 ; Brecht, 2000 ; Müller, 1991 ; Naugrette, 2004 ; Sloterdijk, 2000.

## Catastrophe

La notion de catastrophe est issue de l'esthétique théâtrale classique. Corneille souligne ainsi qu'il n'a donné aux personnages de *Nicomède* « aucun dessein de parricide » afin d'ôter de la scène « l'horreur d'une catastrophe si barbare ». C'est pour faire part d'une même réticence à l'égard d'une trop grande violence du dénouement tragique que Racine emploie le mot « catastrophe » en préface à *La Thébaïde* : « La catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante. En effet, il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin ». Ces deux exemples témoignent d'une familiarité qui n'est plus la nôtre à l'égard de la notion dramaturgique de catastrophe. Aussi l'analyse de son devenir — de ses troubles — dans le drame moderne et contemporain implique-t-elle à la fois une définition et une réactualisation.

À partir de la *Poétique*, la catastrophe peut être définie comme un dénouement qui est le lieu d'un renversement et d'un effet violent (*pathos*). Elle procède selon un renversement vers le malheur, pour lequel Aristote affirme une préférence qui ne fait l'objet d'aucune démonstration, comme s'il était évident que l'issue funeste d'une histoire est ce qui lui confère son caractère tragique. Face à ce défaut d'explication, on peut avancer l'hypothèse qu'Aristote privilégie le renversement funeste parce qu'il produit un effet violent, une « action causant destruction ou douleur », associant ainsi les différentes « parties de l'histoire » que distingue la *Poétique*. Parce qu'elle rassemble les catégories

qu'Aristote place au sommet de son esthétique tragique, la catastrophe constitue le lieu par excellence de la production des émotions tragiques. Moment même du malheur, la catastrophe fonde le paradoxe de la *catharsis*. Forme épigonale de l'ataraxie – le spectacle du danger recherché pour mieux mettre à l'épreuve le confort du spectateur –, la catastrophe est au centre d'une esthétique de la réception correspondant à ce que Hans Blumenberg appelle la « configuration du naufrage avec spectateur ». C'est la crainte d'un tel naufrage qui explique les réserves de Corneille ou Racine à l'égard d'une catastrophe qu'ils qualifient de « si barbare » ou de « trop sanglante » : leur réticence témoigne d'une méfiance, commune aux dramaturges de l'âge classique, envers une catastrophe si destructrice et douloureuse qu'elle ne pourrait être réduite à une interprétation sensée.

La catastrophe relève aussi de l'étude des stratégies conclusives du texte dramatique. Elle apporterait, selon les termes de Hegel, « une solution définitive et complète » au conflit dramatique et un « apaisement » tout aussi « définitif » au spectateur. « La progression irrésistible vers la catastrophe finale » que théorise Hegel en fait le terme d'un déroulement logique, le lieu d'une clôture du sens. De ce point de vue, elle semble subir dans le théâtre contemporain une perte de sens radicale remettant en question ses fonctions traditionnelles et son existence. Devant l'effacement ou l'éclatement de l'action\*, la fragmentation et l'hybridation de l'écriture, la catastrophe, devenue dérisoire ou superflue, pourrait disparaître pour seulement se survivre au second degré. Au sein d'un drame désormais sans solution, la catastrophe fonctionne comme une résurgence citationnelle – *Catastrophe* de Beckett – ou comme une image réinvestie de sens par un phénomène de métonymie sémantique : pur malheur, image de mort.

C'est précisément la prise en compte du sens courant du mot « catastrophe » qui donne tout son intérêt à une réactualisation de la notion. L'incendie qui ouvre *La Maison brûlée* de Strindberg, la mort de la jeune fille à partir de laquelle Maeterlinck construit l'action d'*Intérieur* constituent des malheurs déjà accomplis quand le rideau se lève. Derrière ces catastrophes non plus finales mais inaugurales se joue ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « la grande conversation » du théâtre moderne et contemporain ». C'est désormais comme un préalable que fonctionne la catastrophe, resémantisée, dans les *Pièces de guerre* d'Edward Bond, par la fiction d'une explosion nucléaire, ou associée, chez Müller, à une vision plus générale de l'Histoire comme succession de catastrophes. Dans *Fin de partie*, Beckett construit aussi, à partir d'un désastre indéfini, une dramaturgie d'après la catastrophe. C'est un renversement fondateur de notre modernité dramatique que prolongent ces catastrophes déplacées, et par conséquent privées de toute capacité conclusive.

Au-delà de l'épuisement de sa fonction de dénouement, la catastrophe demeure essentielle au théâtre en ce qu'elle représente un changement d'état. Ce sens, dérivé de la théorie mathématique des catastrophes, permet de réinterpréter la pièce homonyme de Beckett. Elle montre un metteur en scène et un éclairagiste en train de mettre au point une image théâtrale qui suscite du metteur en scène ce commentaire final : « Bon. On la tient notre catastrophe ». Pour « faire un malheur », il faut une catastrophe. Dès lors, on pourrait dire que la mise en scène est une catastrophe, et préférer à la notion classique de conflit celle de catastrophe, plus opératoire pour saisir les changements d'état que manifestent ou entraînent les paroles échangées sur la scène de théâtre. Par malheur, il arrive que le théâtre ne soit pas ca-

tastraphique. Une absence de catastrophe a un signe très clair, c'est l'ennui, et éventuellement le sommeil, changement d'état qui remplace la catastrophe manquante.

H. K., C. N. et J.-L. R.

Aristote, 1980; Blumenberg, 1994; Hegel, 1997; Kuntz, 2002; Sarrazac, 1989 et 2000 a.

## Choeur / Choralité

Né des manifestations théâtrales et rituelles de la Grèce archaïque et classique, et parmi elles du dithyrambe, le chœur demeure, tout au long de l'histoire, l'un des éléments structurels de la scène dramatique occidentale. Dès les premières formes de la tragédie attique, le chœur, ce personnage collectif qui rassemble chanteurs et danseurs, joue divers rôles de mise en relation. Par sa parole épique\* et distanciatrice, il commente, généralise et exprime un pathos qui figure celui-là même des spectateurs; par l'adjonction à la parole poétique de la danse et du chant, il s'adresse à la fois à l'esprit et au corps, mobilisant ainsi autant l'imaginaire que la pensée discursive. Ainsi le chœur antique dessine des rapports, ouvre des perspectives. Le sème du collectif, s'il demeure intact dans toute son histoire, pourra cependant passer, à l'ère de la philosophie du sujet, de la forme au contenu : c'est dans un seul personnage que Shakespeare l'incarnera (*Henry V*). Dès lors, ainsi que le reflètent les théorisations de Schlegel ou de Hegel, le chœur peut

refléter soit un sujet divisé en plusieurs réalités irréductibles soit une réalité extérieure au sujet mais perçue par lui comme plurielle. Cette évolution restitue paradoxalement au chœur une importance mythique considérable : Nietzsche y voit la possibilité formelle de transmission d'un récit mythique des origines communautaires et, sans le nommer, Artaud s'en souviendra. Dès lors, convoquer la forme chorale aujourd'hui, c'est situer historiquement l'œuvre : dans le théâtre occidental, entre les années 1950 et les années 1980, les œuvres avec chœur situent toujours les pièces dans une tradition dramatique, fût-ce pour en établir le bilan critique : le brechtisme (Aimé Césaire, Heiner Müller, Max Frisch; le Michel Vinaver des *Huissiers*); les écrits d'Artaud (expériences de création collective; *Marat-Sade* de Peter Weiss, et Peter Shaffer); les « écritures au présent » qui ont pour point commun un contenu souvent explicite (chez Tremblay ou Gatti) ou implicite (chez Vinaver par exemple) de critique sociale ou politique.

Au théâtre, la présence des chœurs crée toujours sur la représentation des faisceaux d'effets convergents visant à modifier le rapport du spectateur à la fable\*. Le travail opéré par le chœur à l'intérieur de la forme dramatique déstabilise les catégories usuelles de la représentation selon lesquelles on oppose l'intelligible au sensible, la scène à la parole, la parole au chant : il impose au spectateur un régime de représentation multiforme, orienté vers le *spectacle total* participatif et dionysiaque jadis pressenti par Nietzsche et Artaud.

En outre, la présence d'un chœur dans les dramaturgies contemporaines pose la question même de sa représentabilité. Trop métamorphique et imposant pour se limiter au rôle de porte-parole, le chœur *manque* en fait toujours à la représentation, par le trop de réel qui s'engouffre avec lui

# Le Déluge

Louise Ackermann

À Victor Hugo

## LE VIEUX MONDE

Dieu t'a dit : « Ne va pas plus loin, ô flot amer ! »  
Mais quoi ! tu m'engloutis ! Au secours, Dieu ! La  
mer  
Désobéit ! la mer envahit mon refuge !

## LE FLOT

Tu me crois la marée, et je suis le déluge.

Épilogue de l'Année Terrible.

Tu l'as dit : C'en est fait ; ni fuite ni refuge  
Devant l'assaut prochain et furibond des flots.  
Ils avancent toujours. C'est sur ce mot, Déluge,  
Poète de malheur, que ton livre s'est clos.  
Mais comment osa-t-il échapper à ta bouche ?  
Ah ! pour le prononcer, même au dernier moment,  
Il fallait ton audace et ton ardeur farouche,  
Tant il est plein d'horreur et d'épouvantement.  
Vous êtes avertis : c'est une fin de monde  
Que ces flux, ces rumeurs, ces agitations.  
Nous n'en sommes encor qu'aux menaces de l'onde,  
A demain les fureurs et les destructions.

Déjà depuis longtemps, saisis de terreurs vagues,  
Nous regardions la mer qui soulevait son sein,  
Et nous nous demandions : « Que veulent donc ces  
vagues ?  
On dirait qu'elles ont quelque horrible dessein. »  
Tu viens de le trahir ce secret lamentable ;  
Grâce à toi, nous savons à quoi nous en tenir.  
Oui, le Déluge est là, terrible, inévitable ;  
Ce n'est pas l'appeler que de le voir venir.

Pourtant, nous l'avouons, si toutes les colères  
De ce vaste océan qui s'agite et qui bout,  
N'allaient qu'à renverser quelques tours séculaires  
Que nous nous étonnions de voir encor debout,

Monuments que le temps désagrège ou corrode,  
Et qui nous inspiraient une secrète horreur :  
Obstacles au progrès, missel usé, vieux code,  
Où se réfugiaient l'injustice et l'erreur,  
Des autels délabrés, des trônes en décembre  
Qui nous rétrécissaient à dessein l'horizon,  
Et dont les débris seuls projetaient assez d'ombre  
Pour retarder longtemps l'humaine floraison,  
Nous aurions à la mer déjà crié : « Courage !  
Courage ! L'œuvre est bon que ton onde accomplit. »  
Mais quoi ! ne renverser qu'un môle ou qu'un  
barrage ?  
Ce n'est pas pour si peu qu'elle sort de son lit.  
Ses flots, en s'élançant par-dessus toute cime,  
N'obéissent, hélas ! qu'à d'aveugles instincts.  
D'ailleurs, sachez-le bien, ces enfants de l'abîme,  
Pour venir de plus bas, n'en sont que plus hautains.  
Rien ne satisfera leur convoitise immense.  
Dire : « Abattez ceci, mais respectez cela, »  
N'amènerait en eux qu'un surcroît de démence ;  
On ne fait point sa part à cet Océan-là.  
Ce qu'il lui faut, c'est tout. Le même coup de houle  
Balaiera sous les yeux de l'homme épouvanté  
Le phare qui s'élève et le temple qui croule,  
Ce qui voilait le jour ou donnait la clarté,  
L'obscur sacristie et le laboratoire,  
Le droit nouveau, le droit divin et ses décrets,  
Le souterrain profond et le haut promontoire  
D'où nous avions déjà salué le Progrès.  
Tout cela ne fera qu'une ruine unique.  
Avenir et passé s'y vont amonceler.  
Oui, nous le proclamons, ton Déluge est inique :  
Il ne renversera qu'afin de niveler.  
Si nous devons bientôt, des bas-fonds en délire,  
Le voir s'avancer, fier de tant d'écroulements,  
Du moins nous n'aurons pas applaudi de la lyre  
Au triomphe futur d'ignobles éléments.  
Nous ne trouvons en nous que des accents funèbres,

Depuis que nous savons l'affreux secret des flots.  
Nous voulions la lumière, ils feront les ténèbres ;  
Nous rêvions l'harmonie, et voici le chaos.

Vieux monde, abîme-toi, disparais, noble arène  
Où jusqu'au bout l'Idée envoya ses lutteurs,  
Où le penseur lui-même, à sa voix souveraine,  
Pour combattre au besoin, descendait des hauteurs.  
Tu ne méritais pas, certe, un tel cataclysme,  
Toi si fertile encore, ô vieux sol enchanté !  
D'où pour faire jaillir des sources d'héroïsme,  
Il suffisait d'un mot, Patrie ou Liberté !  
Un océan fangeux va couvrir de ses lames  
Tes sillons où germaient de sublimes amours,  
Terrain cher et sacré, fait d'alluvions d'âmes,  
Et qui ne demandais qu'a t'exhausser toujours.  
Que penseront les cieus et que diront les astres,  
Quand leurs rayons en vain chercheront tes  
sommets,  
Et qu'ils assisteront d'en haut à tes désastres,  
Eux qui croyaient pouvoir te sourire à jamais ?

De quel œil verront-ils, du fond des mers sans  
borne,  
A la place où jadis s'étaient tes splendeurs,  
Émerger brusquement dans leur nudité morne,  
Des continents nouveaux sans verdure et sans fleurs  
?  
Ah ! si l'attraction à la céleste voûte  
Par de fermes liens ne les attachait pas,  
Ils tomberaient du ciel ou changeraient de route,  
Plutôt que d'éclairer un pareil ici-bas.  
Nous que rien ne retient, nous, artistes qu'enivre  
L'Idéal qu'ardemment poursuit notre désir,  
Du moins nous n'aurons point la douleur de survivre  
Au monde où nous avions espéré le saisir.  
Nous serons les premiers que les vents et que l'onde  
Emporteront brisés en balayant nos bords.  
Dans les gouffres ouverts d'une mer furibonde,  
N'ayant pu les sauver, nous suivrons nos trésors.  
Après tout, quand viendra l'heure horrible et fatale.  
En plein déchaînement d'aveugles appétits,  
Sous ces flots gros de haine et de rage brutale,  
Les moins à plaindre encor seront les engloutis.

# Comment vivre ensemble

*(Notes de répétition 18 janvier 2014)*

**Gwenaël Morin.** J'aimerais qu'on retravaille l'acte IV qui est véritablement celui de la tragédie de la guerre : on y découvre l'enfant tué, la mère violée, le père absent. Voilà comment tu dessines une nation après une guerre. C'est aussi ce qu'on appelle un génocide. La destruction par l'intime. Il faut qu'on trouve comment ouvrir sur un trouble, une interrogation. Ça recommence comme au début. Au début les sorcières disent « Voilà ce qui va arriver », et la pièce se déroule en déclinant les conséquences des choix de celui qui a voulu trop croire en son destin. On découvre dans les trois premiers actes une histoire et une politique et le quatrième nous fait découvrir les conséquences de cette politique de la terreur. C'est ce qui ouvre le drame de l'ambition sur des questions politiques. Macbeth n'est pas Macbeth avant de le devenir. En Écosse, le principe électif est celui de la méritocratie, vous savez, la chefferie élective : les plus forts accèdent au pouvoir. Bon, il y a plein de moyens de se faire passer pour le plus fort. Ce n'est pas forcément plus démocratique que la voie du sang. Mais Duncan, par rapport à ce système de valeurs et de règles, se conduit de manière absolument abjecte. Sa décision est totalement injuste. Certains disent que les conservateurs écossais étaient contre Duncan. Et d'autres disent que c'était le contraire, que Duncan était beaucoup plus réactionnaire. Quoiqu'il en soit les tensions se nouent autour de la question du droit divin et de la méritocratie.

**Pierre Germain.** Duncan propose d'établir un système héréditaire en nommant son fils Malcolm. C'est ça la nouveauté.

**Gwenaël Morin.** En même temps, on est dans un monde de méritocratie qui repose sur une guerre de contact. L'ennemi est celui qui permet de générer du héros. Pour accéder au pouvoir, il faut tuer l'homme qui te fait face. C'est un système catastrophique. Pour être le chef, il faut tuer. Dire que c'est Dieu qui nomme le chef – puisque le principe héréditaire devient très vite un système vertical d'élection –, c'est une manière de se dégager de la question de la responsabilité et d'assainir la gestion politique en la pacifiant.

**Renaud Bechet.** C'est le drame de Pétain. Pétain un jour est au pouvoir parce qu'il était le héros de la Première Guerre mondiale. De même pour Charles de Gaulle. Alors qu'il n'était pas seul. Mais on a construit un héros pour reconstruire la nation.

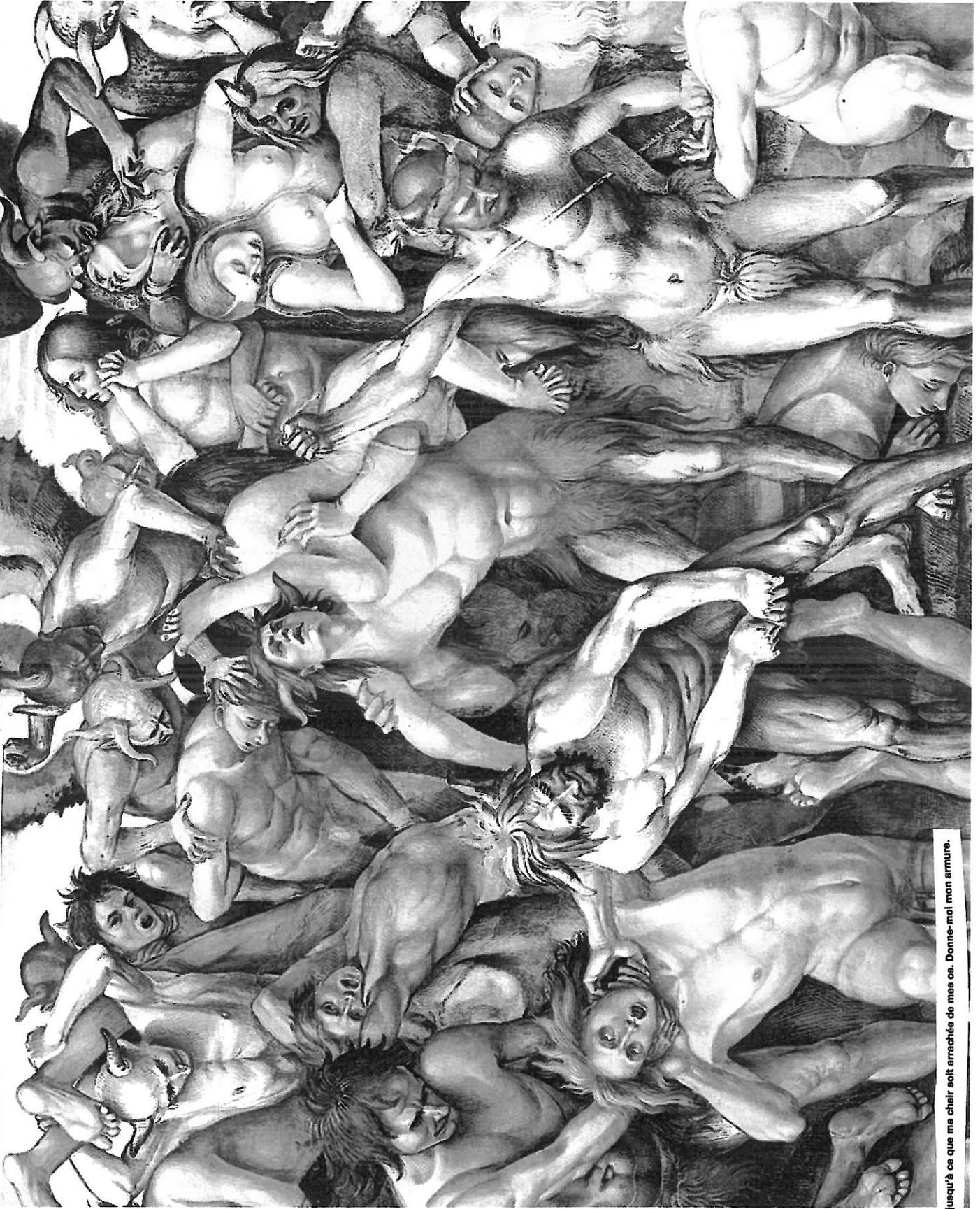
**Gwenaël Morin.** La question, c'est qu'il faut – pour que les hommes puissent vivre ensemble – établir un système de valeurs vis-à-vis de quoi on peut établir des différences, sans que ce soit léthal. Comment établir un système qui permette de répartir les différences, en contribuant à l'émancipation de l'ensemble ? C'est ça la question tapie dans l'Acte IV et l'acte V. Dans l'Angleterre de l'an mille, il n'y a pas de système économique. Donc comment on fait pour savoir qui est plus légitime qu'un autre ? Comment s'organise la répartition des forces vives ? Avoir de la force, très bien, mais comment en donner la preuve ? Peut-être qu'à ce moment-là tout ce qui fait la valeur d'un homme – la vaillance, le courage, l'intelligence – n'a pas trouvé d'autre moyen d'expression que le champ de bataille. Mais construire la valeur sur le champ de bataille

ce n'est pas possible. Donc à un moment donné, quelqu'un au pouvoir décide que Dieu choisit la valeur. Qui est assassin, qui est cardinal ? Qui règle l'équilibre ? Si tout s'adosse à Dieu, ça établit un système de valeurs qui pacifie le social.

**Pierre Germain.** C'est un système qui a bien marché. Regarde l'Europe : ça correspond à la période des grandes conquêtes.

**Gwenaël Morin.** Moi, je crois que le système de valeurs de Macduff n'est ni moderne ni ancien. Mais dans la pièce s'affrontent deux systèmes de valeurs. Et Macbeth croit dans les deux : il lit des signes dans le ciel, donc il croit aux messages des dieux. Et c'est aussi un valeureux guerrier qui croit à la légitimité de son ambition. Il a travaillé pour. Il croit en deux systèmes de valeurs contradictoires et complémentaires. C'est comme s'il n'avait pas confiance en lui. Il ne reconnaît pas sa propre légitimité. Il attend des garanties. Il veut les deux garanties, les deux ordres de valeur.

**I'LL FIGHT TILL FROM MY BONES MY FLESH BE  
HACK'D. GIVE ME MY ARMOUR.**



Je me battrai jusqu'à ce que ma chair soit arrachée de mes os. Donne-moi mon armure.

# LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

1 février 2014

## Atelier de transmission :

Renaud fait débiter cette séance à gros effectifs (12 participants !) par quelques exercices de Kathakali - katha... quoi ?? non, pas « catastrophe » ! enfin, le Kathakali quoi, cette forme de théâtre indien, centrée sur le corps et qui a développé une sorte de grammaire gestuelle à travers des "mudras" (des mou... quoi?? bon bon d'accord, on s'arrête là). Ensuite Pierre propose de travailler la scène 3 de l'Acte IV : Malcolm vs Macduff. Pour tester la fiabilité du second – qui vient d'abandonner femme, enfants, titres et château quand-même ! – Malcolm se fait passer pour un être des plus perfides - pire que le tyrannique Macbeth, si si. Il faut trouver une couleur nette aux personnages afin d'intensifier l'impact de chacune de leurs répliques et d'animer le dialogue avec puissance, voire fureur. Il s'agit de rendre précis chacun de leurs déplacements et adresses. Ainsi, le public devient l'entité que l'on interpelle lorsqu'on évoque « la tyrannie » ou « la nation malheureuse ». Et Malcolm pousse les limites de la provocation jusqu'à faire sortir Macduff *hors de ses gonds...*

## Répétition :

Après avoir tiré au sort les rôles pour Othello, on procède à une lecture de la pièce dans son intégralité. Cette traversée permet à chacun d'éprouver d'ores et déjà son personnage et de s'y essayer. On réalise ensuite un point sur le programme de la semaine prochaine. Ainsi on décide de réaliser un grand story board qui serait affiché dans le hall du théâtre et qui aurait pour but de résumer chaque scène de chaque acte d'Othello, de les intituler, de préciser les personnages qui y figurent et le lieu dans lequel elles se déroulent, afin de donner une vue d'ensemble de la pièce. Ensuite les comédiens prévoient de réaliser un inventaire de tous les adjectifs attribués à leur personnage, de leur éventuelle récurrence, afin de voir de quelle manière ceux-ci sont perçus par leur entourage et déterminer ainsi la couleur qui pourrait être la leur. Enfin, l'on décide de réunir un maximum de matière (textes, images, films...) pour nourrir l'interprétation d'Othello et tenter d'en enrichir la mise en scène.

## Représentation : 68 personnes

### *Chronique du hall :*

A la billetterie, on s'interroge sur cette baisse d'affluence. Les deux hypothèses retenues sont : la faute à la pluie et les gens pensent que c'est le début d'Othello. De fait, il pleut et il y a eu un changement de programme, puisque Macbeth joue les prolongations. Certains spectateurs, un peu perdus dans la programmation, posent d'ailleurs la question : quelle pièce sont-ils venus voir, au juste ? Et quel type de spectacle est-ce ? C'est la question que pose une dame : Est-ce comme « Au théâtre ce soir » avec des comiques qui font leur one man show ? Pas tout à fait. La dame n'assistera donc pas à la représentation. Elle n'ose pas ? Avant de partir elle précise qu'elle trouve tout de même bien que ce type de Théâtre existe. Un monsieur en fauteuil roulant ce soir et cela demande toute une organisation. On ne peut que regretter avec lui le manque d'installation qui rendrait le lieu plus accessible aux personnes dans sa situation.

### *Chronique du public:*

Bien que les spectateurs soient moins nombreux que l'ordinaire des samedis ils ont l'esprit de week-end : détente. L'arène est tout de même pleine. Et cinq personnes observent avec distance, dispersées dans les gradins.

Un jeune garçon et une jeune fille échangent, d'oreille à oreille des paroles dont il est impossible de connaître la nature : s'agit-il de mots doux, de grande réflexion sur ce que la pièce suscite en eux, ou est-il question de tour de ménage et de liste de courses ? Quelque soit le sujet qui les préoccupe, ils semblent persuadés de la discrétion de leur manège. C'aurait pu être le cas s'ils n'étaient pas placés au centre de l'arène de toile, sur scène, juste en face des fenêtres percées pour les gens des gradins. Ils n'ont pas conscience d'être acteurs d'une scène que tous les yeux peuvent saisir, y compris ceux des comédiens. Des spectateurs-acteurs, il y en a d'autres ce soir. L'un d'eux n'hésite pas à renvoyer une éponge attrapée au vol lors du bombardement des sorcières, comme s'il s'agissait de jouer à la balle au prisonnier. Un autre, sans oser se mêler au jeu, récite dans son coin le texte des sorcières en même temps que les acteurs : « Touille, retouille et tambouille ». Souvenir d'un atelier de transmission ? Relevons aussi l'inventivité d'un monsieur qui trouve une fonction scénique au journal du théâtre, s'abritant dessous lorsqu'il se met à pleuvoir - c'est-à-dire lorsqu'une des comédiennes envoie de petites gouttes au public.

### *Chronique de la représentation :*

Le public est moins nombreux, certes, mais ce n'est pas un public morne, ni réticent. Les comédiens ne peinent pas à l'entraîner dans la pièce. Cela permet en outre d'explorer d'avantage certaines perspectives, remarque l'un des acteurs, au sortir de la représentation. Les acteurs sont moins portés par les réactions d'un public qui serait venu en foule... aussi le rire n'est pas la pierre de touche du spectacle, ce soir. Cela permet parfois d'approfondir les rapports entre les personnages. Moins d'accentuation qui tire vers la caricature, mais aussi peut-être un peu moins de joie pour cette représentation.

Manon Castellano et Capucine Berthon

Le Théâtre Permanent reçoit le soutien de la ville de Lyon, du Ministère de la Culture/DRAC Rhône Alpes et de la Région Rhône Alpes.

Illustrations (par ordre d'apparition) : Pieter Brueghel, *La Chute des Anges Rebelles* / Pieter Brueghel, *La Chute des Anges Rebelles* / Pieter Brueghel, *l'intempérance* / Photo AP / Hans Baldung / Luca Signorelli / Charles Lebrun, *La Chute des Anges Rebelles*.

**RING THE ALARUM-BELL ! BLOW, WIND! COME WRACK!  
AT LEAST WE'LL DIE WITH HARNESS ON OUR BACK**



Qu'on sonne le tocsin. Souffle, vent ! Viens, chaos ! Au moins on périra l'armure sur le dos.