

THEATRE PERMANENT

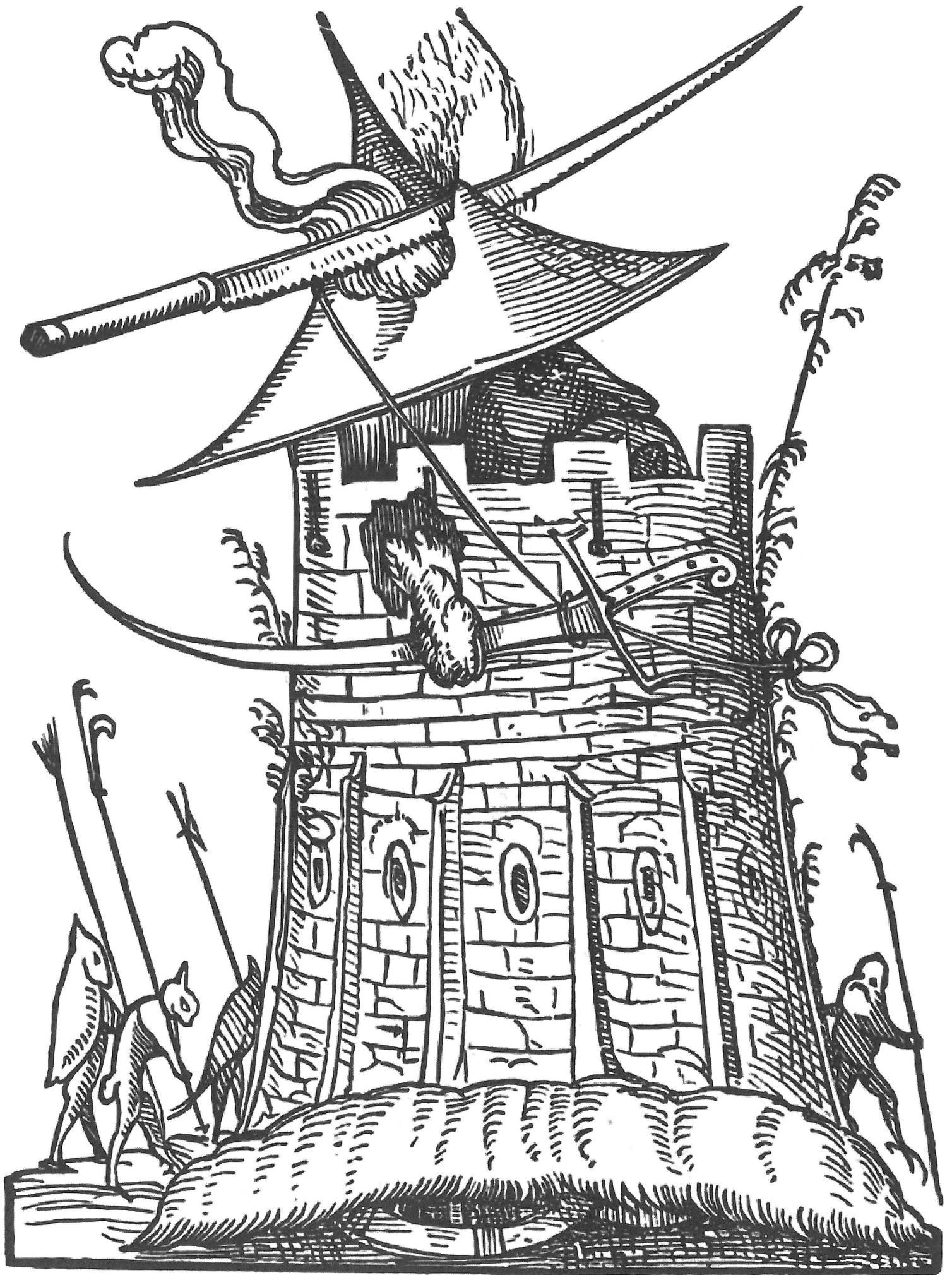
JOURNAL

6 FEVRIER 2014

N° 87

HERE MAY YOU SEE THE TYRANT





L'abysse nous scrute

Je repense à cette phrase de Nietzsche : « Quiconque lutte contre des monstres devrait prendre garde, dans le combat, à ne pas devenir monstre lui-même. Et quant à celui qui scrute le fond de l'abysse, l'abysse le scrute à son tour. »

Ne pas devenir monstre soi-même, être au combat toujours l'autre,
et du dehors celui qui ne s'excède pas,
celui qui ne déborde pas,
ne contrevient pas à la règle du face-à-face.

Prise isolément la première partie de cette pensée semble relativement limpide. Il y est question de cette tension propre à l'identité, contradiction qui arme le sujet comme une double corde et que met en mouvement le combat comme scène de l'excès, comme scène de l'altérité, comme scène du dérèglement, cet affûtage qui place le sujet en son centre, là où la diagonale se fait orbe.

J'y entends Hegel, ce qui de l'unité se fuit :

*Je suis la relation de ces deux côtés ;
ces deux extrêmes sont chacun moi, le terme qui les lie ;
et la connexion, la relation est :
se combattre en étant un, s'unifier dans le combat ;
car le combat est bien cette opposition qui n'est pas l'indifférence de deux termes
simplement dissemblables, mais leur corrélativité.
Je ne suis pas un de ceux qui sont engagés dans le combat, je suis les deux combattants,
je suis le combat même.
Je suis le feu et l'eau qui se touchent, je suis le contact, l'unité qui se fuit elle-même.*

La seconde phrase, *Et quant à celui qui scrute le fond de l'abysse, l'abysse le scrute à son tour*, nomme pourtant tout autre chose, elle s'engage à un point d'énigme qui nous oblige à reconsidérer l'impensé de la première : inversant le principe du regard, elle renverse l'œil dans son foyer. Cet abysse que je contemple, fosse aux monstres, promontoire du rebut, n'est pas seulement objet de mon regard – scène de la distance, pacifiée et tranquillement réglée du *suave mari magno* – ; je suis moi-même surpris du regard qui me scrute, du regard vivant, voyant, qui me renvoie ainsi à ma position de voyeur.

Rilke dans son poème consacré au *Torse archaïque d'Apollon* nommait lui aussi cette réversibilité du vu/voyant, concluant le parcours du regard spectateur sur la statue par ce renversement : « Car il n'y est de point / qui ne te voie ». Ce qui ne devait pas voir, voit, ce qui était vu regarde : « Sur la position où apparaît d'ordinaire l'objet, qui, pour la raison même qu'il est un objet, ne regarde jamais en retour, je reconnais à présent un sujet qui détient la faculté de regarder et de répondre aux regards. » (P. Sloterdijk)

Celui qui regarde le monstre, il est regardé, par lui.

Ce retrait du regard de John Merrick, sa voix dans le métro après l'attroupement, je ne suis pas un monstre, et son corps chétif et difforme, son regard qu'on ne voit toujours

pas, ses gestes maladroits, sa démarche chancelante, je ne suis pas un éléphant, les corps bien mis, bien faits, les moustaches lisses, je ne suis pas un animal, et ce corps qui n'est plus un corps, affirmant pourtant, je suis un être humain, je suis un homme, dans le couloir du métro, et son regard enfin :

Ce n'est pas toi

qui compte, c'est lui, l'homme-éléphant ;

ce n'est pas ta peur qui m'intéresse, c'est la sienne ;

ce n'est pas ta peur d'avoir peur que je veux manipuler, c'est sa peur de faire peur, la peur qu'il a de se voir dans le regard de l'autre.

Le vertige change de camp. (S. Daney)

Violence qui est d'abord celle du regard, d'un type de regard – si par le regard je décide de comment m'arrive le monde et de comment je lui adviens – et d'une différence, violence obscène cerclant le corps de Saartjie dans la *Vénus noire* d'A. Kechiche, regards cliniques et effarés des académiciens à Londres, du public de la baraque de foire et des pubs de Réaux et de Jeanne, du cabaret parisien et du salon libertin, regard blanc, obscène, où rien de ce qu'est l'autre ne me traverse, et pourtant dans son silence, l'abysse les scrutait tour à tour.

Celui qui regarde et celui qui est vu.

Que voyions-nous, nous alors, privés du spectacle du Tyran puisque Macbeth ne se rend pas, l'ayant pourtant éprouvé pendant plus de deux heures ? À quel spectacle avons-nous assisté ? À quelle exhibition ?

Eux // Nous

Se méfier toujours de ce « eux », de la distance de l'abysse.

Se rappeler que le « nous » marche aussi à quatre pattes.

Le Monstre, l'étymologie latine (*monere*, avertir, éclairer, inspirer), nous le rappelle, c'est « ce qui montre », tout autant que « ce qui est montré ».

Le monstre m'avertit de quelque chose. Il me fait signe. Mais de quoi est-il le signe ? Sinon d'une résistance et d'un renversement.

MACBETH devenu à lui-même son MONSTRE : son excès et son signe.

Tout au fond de l'abysse, le monstre me regardait.

Et j'étais cet abysse, penché sur moi-même au-dedans de moi.

Je repense à la scénographie qui s'est peu à peu imposée pour *Macbeth*, à cette scène d'arracheur de dents, à ce cercle de tissu qui dessine une baraque de foire, à ce public autour qui devient lui-même objet du spectacle pour le public des gradins.

Vous ne le savez pas mais tous les soirs je vous regarde voir.

Il y a ce vers, aussi, de Hölderlin : *in Zeichen sind wir, und deutunglos*. Qu'on peut traduire comme Gustave Roux par « Un signe, tels nous sommes, et de sens nul » ou comme Gérard Granel par « Nous sommes un monstre, dénué de sens », signe et monstre, vide et nu, car pour Heidegger : « L'homme est le Montrant. L'homme en cela n'est cependant

pas premièrement homme, et ensuite, encore, en dehors de cela ou accidentellement, un Montrant. Au contraire, l'homme n'est homme qu'en tant qu'il est tiré vers ce qui se retire, qu'il est en mouvement vers lui, et qu'il montre ainsi dans la direction de retirement. Son être repose en ceci, qu'il est un tel Montrant. Ce qui, en soi, selon son être, est un Montrant, nous le nommerons un « Monstre » ; dans ce mouvement vers ce qui se retire, l'homme est un Monstre. Parce que le Monstre, cependant, montre dans la direction de ce qui se re-tire, il n'annonce pas tant ce qui se re-tire, mais plutôt le retirement lui-même. Le Monstre demeure sans signification. » (Cours de Heidegger du semestre d'hiver 1951-1952.)

Le monstre alors, ce qui se retire de l'homme quand il se montre,
Enigme ouverte qui demande grâce.

Barbara Métais-Chastanier



Macbeth, entre Charybde et Scylla

Lors de sa longue errance maritime, Ulysse croise dans *l'Odyssée* les deux figures féminines monstrueuses de Charybde et Scylla. Dans la mythologie, Charybde était fille de Poséidon et de Gaïa. Son appétit sans fond la poussa un jour à engloutir le troupeau d'Hermès. Alors pour la punir, Zeus l'envoya au fond d'un détroit, à 20 000 lieues sous les eaux... Depuis elle est un tourbillon engloutissant tous ceux qui osent s'en approcher, terrible figure manducatrice de la mort qui avale, du gouffre qui engloutit, qui happe. Tout près d'elle gémit Scylla. Celle-ci était à l'origine une nymphe dont Glaucos était tombé éperdument amoureux. Demandant à Circé un philtre d'amour pour enchanter l'objet de ses désirs, celui-ci conduisit Scylla à sa perte : en effet, Circé jalouse et elle-même amoureuse du fils de Poséidon, changea Scylla en un monstre terrifiant doté de douze pieds difformes et de six longs cous au bout desquels une gueule possédant une triple rangée de dents attrape les infortunés (ou inconscients) passant trop près d'elle.

Ulysse les rencontre. Ulysse les affronte. Ulysse, au prix d'importantes pertes humaines dans son équipage, les vainct.

Mais Macbeth, qu'en est-il de Macbeth ?

Dans son ambition irraisonnée, au cours de son errance vers le pouvoir, Macbeth rencontre sa Charybde, sa Scylla... son épouse, Lady Macbeth. Elle est là, elle guette, elle le pousse à agir et marche au-devant de lui pour guider son pas de meurtrier, ses gestes de traître, pour attiser son courage (sa lâcheté ?) de monstre en devenir.

Il lutte. Il se défend : finalement, pourquoi tuer Duncan, ce roi doux et juste, auprès duquel il est engagé sous un triple titre : cousin, sujet et hôte ? « Nous n'irons pas plus loin. [...] J'ose ce qui est digne d'un homme, c'est tout. Celui qui ose davantage n'en est pas un ».

Dernier cri de l'homme face au monstre ; il s'époumone et se débat face à cette ambition qui était sienne hier – figure difforme qui se présente aujourd'hui à lui et l'emplit de frayeur.

Mais la femme dévoreuse est là. Une seule chose la retient d'accomplir ce meurtre que son mari hésite à commettre... « Si le roi n'avait pas ressemblé à mon père quand il dort, je l'aurais fait moi-même ». Dernière bribe d'humanité chez la future reine que le souvenir paternel ne suffit pourtant pas à arrêter. Elle n'accomplira pas le meurtre elle-même, mais le roi qui ressemble à son père lorsqu'il dort mourra bel et bien. Affamée par « le pouvoir absolu et l'autorité souveraine », comme Charybde l'était de chair animale, Lady Macbeth n'entend pas se rassasier d'une ambition évanouie, d'une pulsion essoufflée, d'une folie abandonnée. Elle insiste, elle exhorte son époux, son Macbeth, sa proie... et commence ainsi son travail carnassier de femme monstre.

J'ai allaité, je sais l'amour qu'on a pour l'enfant qui nous tète : eh bien, j'aurais été capable de regarder le mien me sourire, et puis d'arracher mon sein de sa gencive nue et de lui faire jaillir la cervelle, si j'avais juré de le faire comme vous avez juré de faire ceci.

Même la peur d'échouer ne tient plus face à la poigne sanglante et sans pitié de Lady Macbeth. Alors Macbeth cède, « c'est bon, je suis résolu », il ira accomplir leur sinistre dessein... et accepte ainsi d'entamer son processus de transformation.

Le monstre Lady Macbeth ne se contente pas : il est conquérant. Il veut d'autres espaces, d'autres corps sur lesquels exercer son autorité, sa puissance, sa cruauté. Elle happe Macbeth dans sa propre folie du pouvoir et cherche à faire de lui ce qu'elle est elle-même.

Macbeth la suit, la laisse le pousser, mais bientôt il prend les commandes... l'homme timide face au meurtre s'efface pour laisser place au monstre endormi au fond de lui, réveillé en sursaut, qui s'élève soudain et s'engouffre dans un carnage irrévocable.

Lady Macbeth est allé trop loin. Elle s'est enfouie dans l'ancre d'une créature qu'elle ne peut bientôt plus contrôler, plus contenir... Et cela parce que c'est LA PEUR qui nourrit cette créature rendue monstrueuse.

La peur est son moteur, elle déclenche ses visions, elle est à l'origine de la folie dans laquelle s'embourbe progressivement Macbeth. La peur qui sourd en lui est annonce de sa mort à venir, elle est la voix de cette Mort qui s'approche de lui et dont l'ombre se fait un peu plus grande à chaque meurtre qu'il commet.

Mais le monstre qu'il est devenu se nourrit de cette peur. Il est saturé de sa propre peur, comme repu d'elle.

Alors, il ne la craint même plus.

J'ai presque oublié le goût de la peur. Fut un temps, un hurlement dans la nuit aurait glacé mes sens, un récit d'épouvante aurait fait dresser mes cheveux comme s'ils étaient vivants. Mais là je suis saturé d'atrocités : maintenant que l'horreur a fait son lit dans ma tête de boucher, elle ne risque plus de me faire sursauter.

Macbeth a fait abdiquer sa peur. Il s'est fondu en elle. Aussi, tout pétri de Mort, il regarde cette dernière sans ciller. Il l'apprivoise, il devient Elle. Alors, Seyton arrive qui lui annonce que Lady Macbeth, l'être sanguinaire de qui il tient son impulsion destructrice, vient de mourir...

Elle serait morte de toute façon. Ces mots, ils auraient bien fini par venir. Demain, et demain, et demain à petits pas se traîne, jour après jours, jusqu'à la page du registre du Temps. Et tous nos hiers n'auront fait qu'éclairer le chemin de la mort pour des imbéciles qui retournent à la poussière. Eteins-toi plus vite, chandelle !

Et voilà que Macbeth engloutit son épouse. Lady Macbeth, la créature monstrueuse du début se voit avalée par le monstre qu'elle a elle-même mené à éclosion. Elle disparaît dans ce qu'elle a engendré et Macbeth enfin, essoufflé, insensible à tout ce qui fait le monde, semble arriver au bout de sa course, au sommet de sa monstruosité, à l'apogée de son désespoir...

« Je commence à être fatigué du soleil. J'aimerais voir s'écrouler toute la structure du monde ».

Pourtant il se bat : plutôt mourir que de se rendre à l'autre alternative que lui propose Macduff :

Alors rends-toi, lâche, et vis pour devenir une bête de foire. On t'exhibera à la foule comme on fait avec les monstres, on collera ton portrait sur un poteau avec écrit en dessous « Venez voir le tyran ! »

Mieux vaut rester un monstre de sang, de cruauté, de terreur qui reste à vaincre... et que l'on exhibera oui, mais seulement à la fin de l'histoire, à la fin de sa vie, mais mort, vaincu, c'est-à-dire absent déjà, parvenu au terme de sa folie meurtrière, démesurée et inhumaine, dans l'absolu de sa monstruosité.

Manon Castellano.

Cher Macduff,

On m'a dit. Il faut dire merci à Macduff. On m'a dit que tu as tué le monstre qui avait tué mon papa. Maintenant, je sais bien écrire et je ne fait plus de pâté avec l'encre et le monsieur qui a une grande barbe blanche qui me fait la leçon a dit que c'était mon devoir et je t'écrit la lettre de remercimant.

Je t'ai fait un dessin. Il représente toi avec la tête du monstre mais je ne l'envoie pas avec ma lettre parce que les adultes ils envoient pas de dessin avec les lettres pour dire merci. Maintenant je dois être un grand comme j'ai plus de papa.

Mais je vais terminer le dessin. Toi je t'ai bien dessiné. Mon papa m'avait montré une fois que tu étais Macduff et je me souviens parce que je trouve que ton kilt il était rigolo et que tes cheveux c'était n'importe quoi. Mais moi j'ai jamais vu de monstre et je sais pas très bien les dessiner, sauf les dragons parce que tout le monde sait à comment ils sont les dragons.

Papa il m'avait aussi montré Macbeth et moi je trouve que c'était un adulte et puis c'est tout. Mais le vieux monsieur il m'a dit dans ces leçons que c'était après que c'est devenu un monstre et donc moi je dois être parti trop tôt parce que j'ai rien vu.

Es-tu que tu peux dessiner pour moi la tête avant qu'elle soit mise dans un cimetière ? Le vieux Monsieur il a pas voulu m'emmené la voir quand elle était accroché et que tout le monde est allé la voir. Il dit que c'est trop loin et que c'est pas un spectacle pour les petits. Je suis grand maintenant je lui est dit. Et je lui est aussi dit que c'étais moi l'homme de la famille et que si tu avais pas tué le monstre et bien moi je lui aurais planté mon épée dedans et j'aurais pu le dessiner facile.

Si tu ne sait pas bien dessiner c'est pas grave tu peux me dire comment il ai. Tu me dit si il a des écailles et des poils sur le visage, tu vois, et moi je dessine comme pour les dragons. Parce que moi j'ai l'imagination.

Mais je pense que c'est mieux que tu m'envoie la tête et après pour le corps tu me dit. Parce que moi j'aurais pas peur même si il est pas joli joli. Parce que on m'a dit que c'était pas du joli joli comme roi. Et puis la dame qui s'occupe de la maison quand elle en parle elle fait toujours un signe de croix et elle dit que c'était pas un homme mais un démon. Est-ce que les monstres et les démons c'est les mêmes ?

Et puis y a dit que parfois il faisait vraiment peur et puis qu'il rugissait et tout et tout et qu'en plus il était venimeux. Moi j'ai vu des serpents et puis des lions qui étaient dans des cages quand je suis allé voir le spectacle avec la cuisinière, celle qui est gentille parce que l'autre elle dit que il faut pas aller voir les gens qui montrent les animaux. Mais même la gentille elle a pas voulu que je voit les monstres. Y avait une femme à barbe à dit le monsieur qui criait de venir. Aussi, je crois, il y avait un homme avec une trompe. Mais lui non plus je ne l'ai pas vu. Sinon je les aurais tous dessinés et puis après j'aurais mis le tyran au milieu et même que je suis sûre qu'il fait le plus peur, parce que les gens quand y en parle soit y regarde leur chaussures soit y ce

mette à gesticulé et ils ont un regard méchant. En plus tyran c'est un peu comme les nom de dragon.

J'ai une beaucoup meilleur idée que tout ce que j'ai écrit avant et c'est que tu dise au vieux monsieur et à la dame qui fait les signe de crois qu'il faut que je vienne au château parce qu'en plus je vais peutêtre mettre longtemps à dessiné la tête. Mais en vrai c'est parce que c'est pas amusant ici parce que y a pas de monstre que je peux voir et il y a personne qui veut bien m'apprendre à faire la guerre. Alors comme t'est un héro je te demande de m'aidé.

A bientôt si tu es vraiment super génial comme y dise,

Fléance

[Alias Capucine Berthon]

Le faciès monstrueux du tyran

On dit : « mais c'est un monstre ! ». On entend « quel acte monstrueux ! », « c'est monstrueux ce qu'il a fait ! »

Dans ces locutions, le terme de monstre est associé au criminel. Est monstrueux ce qui déborde la morale et/ou la loi. On s'horripile de ce que peut oser l'être humain. Être humain vous avez dit ? Non pas. Non plus. Le monstre est justement celui qui dépasse l'humain, mais qui en le débordant l'avilie.

Une des étymologies attribuée au terme « monstre » est le latin *monstrare* qui signifie montrer, donner à voir, racine latin elle-même issue de *monstrum*, et donc du verbe *monere* (donner des avertissements, avertir de). Si cette étymologie est défailante, elle a au moins l'intérêt de souligner le lien entre la figure du monstre et la problématique du regard. Le monstre se caractérise en effet par le regard sidéré que l'on porte sur lui. Entre dégoût et évitement, le regard posé sur le monstre est toujours complexe.

Mais cette étymologie marque aussi une attitude historique vis-à-vis du monstre : le monstre est celui que l'on exhibe, qui se fait voir. Qu'il s'agisse des nains, femmes à barbe ou hommes squelettes qui attirent la foule dans les foires et les cirques, ou de la nudité impudique des postures lascives ou agressives qu'adoptent les hystériques de la Salpêtrière. Mais la l'exhibition spectaculaire du monstre n'a pas seulement lieu dans le cas où la monstruosité résulte d'une anomalie génétique ou d'une déformation au stade embryonnaire. Le monstrueux criminel est lui aussi donné en spectacle lorsque ses méfaits prennent une envergure nationale, et qui plus est lorsqu'il s'agit d'un dirigeant politique. Le tyran, ou le monstre politique.

Sous cet angle, la guillotine a été une machine à fabriquer des monstres. L'engin de mort donne la possibilité, enfin de regarder le tyran dans les yeux. Il permet au monstre d'être vu sans craindre les représailles. Beaucoup de gens à l'époque n'ont vu de Louis XVI que son chef le jour de sa décollation.

En effet, le monstre, c'est d'abord un visage, c'est un ensemble de traits reconnaissables. On connaît le faciès des grands dictateurs, plus que leur aspect physique. Qu'on l'on pense à Hitler, à Mussolini, Kadhafi, Milosevic, c'est d'abord leur visage que l'on voit.

Cependant, comme si le faciès isolé du tyran n'était pas assez insoutenable, des expérimentations médicales font circuler du courant électrique dans les nerfs du visage de têtes guillotonnées. Nous disposons encore des photographies de ces expériences, représentant des têtes grimaçantes et des visages tordus d'une manière peu naturelle. On peut alors rendre le visage du monstre monstrueux, afin que son image corresponde à la noirceur de son âme, que sa figure un seul des traits de son caractère : son infamie.

Pourquoi exhiber le monstre ? Non seulement l'exhiber, mais souligner sa monstruosité.

Il semble que cet acte ait une valeur cathartique. Montrer la tête du monstre, du criminel, du tyran, c'est dire au monde qu'on l'on est enfin autorisé à le regarder en face, que son visage seul, isolé de son corps, est devenu une simple image qui n'est plus à craindre. Tête exhibée par les cheveux comme l'on isole le visage des tyrans par une photographie cadrée en gros plan, publiée dans la presse politique. Une fois la Terreur terminée, s'il faut n'en garder qu'une image, gardons celle du tyran, celle de l'opresseur inoffensif, cette image morte et figée qui nous rappelle que nous sommes, nous, en vie.

Camille Khoury


































A	B	C	D	E
				
				
				
				
				
				
				
				
				
				
				






































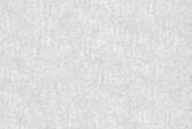
















































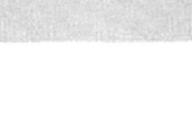
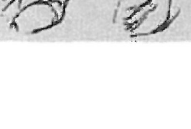










Figure 46

Richer, synoptic table of the "complete and regular great hysterical attack," with typical positions and their "variants," *Etudes cliniques* (1881).

2° Période de clownisme.

3° Période des attitudes passionnelles

4° Période de délire.

F	G	H	I	J	K	L
						
						
						
						
						
						
						
						
						
						
						
						
						
						

Leçon

Le célèbre tableau d'André Brouillet (1857-1914), *Une leçon à la Salpêtrière* (1887), concrétise la rencontre entre recherche médicale et sensibilité esthétique, leçon et théâtre, observation scientifique et voyeurisme, regards masculins et corps féminins. L'arrivée de Jean-Martin Charcot (1825-1893), en 1862, dans ce qu'on nomme alors l'Hospice de la Vieillesse-Femmes, constitue un véritable tournant dans le monde de la santé mentale : de ce « cloaque affreux », lieu de contentation d'une féminité déviante, l'ambitieux savant veut faire le « nombril de l'univers psychiatrique », un centre moderne dévolu à la recherche, à l'enseignement et à la vulgarisation.

Car Charcot, homme charismatique et médiatique avant la lettre, est un grand communicant : il entend faire connaître ses recherches – en particulier sur l'hystérie – à partir des années 1870 – par-delà les murs de la Salpêtrière. D'où l'organisation de leçons publiques à caractère sensationnel, le mardi, au cours desquelles le médecin produit des hystériques devant un public médusé de spécialistes, mais aussi d'artistes, d'écrivains et d'intellectuels. Ce sont ces derniers qui, par leurs écrits ou leurs représentations plastiques, contribueront à populariser l'imagerie de l'hystérie, marquée par l'outrance et l'exces. Dans l'œuvre très emblématique de Brouillet, une des plus célèbres et photographiques patientes de Charcot, Blanche Wittman (1859-1913), mains contractées, yeux révulsés, illustre parfaitement un épisode de la « grande attaque hystérique » diagnostiquée par le savant, s'abandonnant, dans la posture de l'arc de cercle, aux mains secourables des infirmières.

PULSION(S). ART & DÉRISION, C. EIDENBENZ

« Le docteur prenait entre ses mains, comme un sculpteur eût manié de la glaise, ces bras et cette chair de femme, interrogeait, palpait et jetait, de temps à autre, des observations que recueillaient les élèves [...] »

Jules Claretie, *Les Amours d'un interne*, 1881

Albert Londe, *Attaque d'hystérie. Homme, s.d. (1880-1910)*, négatif sur plaque de verre, tirage moderne, 12 x 9 cm, Toulouse, Bibliothèque de Toulouse, TRU C 1329

prêtes à recevoir son corps privé de tout contrôle. Assis derrière Charcot, son collaborateur Paul Richer (1849-1933), artiste de talent et auteur des célèbres dessins représentant les différentes phases de la grande attaque hystérique, observe avec attention, crayon à la main. Au fond de la salle est accroché au mur son célèbre dessin illustrant la « phase des contorsions », qui reproduit, dans un effet-miroir, la scène qui se joue devant les spectateurs réunis. Parmi ceux-ci, on notera la présence d'un critique d'art, Philippe Burty (1830-1890), debout devant le dessin mural, et surtout de Jules Claretie (1840-1913), écrivain et journaliste qui contribua pour beaucoup, par ses articles et ses romans (*Les Amours d'un interne*, 1881), à faire connaître les expériences de Charcot sur les hystériques. D'autres hommes de lettres, comme Guy de Maupassant, Alphonse et Léon Daudet ou encore Octave Mirbeau, fréquentaient également le salon de Charcot, en son hôtel particulier du boulevard Saint-Germain, sorte de prolongement privé et informel de l'amphithéâtre où pouvaient se poursuivre les « leçons »

parmi un public choisi d'hommes politiques, d'artistes et de collectionneurs. Les écrivains, à travers le relais du reportage, de la chronique ou de la fiction, populariseront, en le dramatisant, l'univers de la Salpêtrière. Alfred Binet (1857-1911), disciple du savant, écrira, en collaboration avec André de Lorde (1869-1942), une pièce intitulée *Une leçon à la Salpêtrière* pour le Théâtre du Grand Guignol : il y décrit les expériences inouïables que pratique un célèbre neurologue sur ses patientes... Un autre élève de Charcot – dissident, il écrira en 1909 son *Démembrement de l'hystérie traditionnelle. Pithiatisme* –, le neurologue Joseph Babinski (1857-1932), également présent dans le tableau de Brouillet, écrira quant à lui une pièce sous le nom d'Olaf (en collaboration avec Pierre Palau) : *Les Détraquées* (1921). Celle-ci relate le meurtre d'une jeune élève par la directrice d'un collège de filles et sa complice, professeur de danse ; elle fascinera l'un des externes de Babinski, André Breton, qui l'évoquera dans son célèbre roman surréaliste *Nadja* (1928).

LB

Louise Abbéma, *Sarah Bernhardt dans le rôle d'Adrienne Lecouvreur*, vers 1884-87, huile sur toile, 29,4 x 24,5 cm. Étampe, Musée intercommunal, 992.2.1

Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril, Jardin de Paris*, 1893, lithographie au crayon et au pinceau, crachis en cinq couleurs, 124 x 91,5 cm. Lvelles, Musée communal, CC175

Les témoins de la grande attaque hystérique, médecins ou spectateurs, ont souvent mis en évidence la théâtralité des attitudes prises par les malades, souvent comparées à des actrices au sommet de leur art. Ainsi Charcot et Richer évoquent-ils « des attitudes d'une expression si vraie et si intense que les acteurs les plus consommés ne sauraient mieux faire »²².

Quant à Joseph Delbœuf, il admire la « puissance d'expression » d'une jeune hystérique qu'il va jusqu'à comparer aux divas de la scène parisienne, Rachel (1821-1868) et Sarah Bernhardt²³ (1844-1923). Cette dernière se rendra d'ailleurs à la Salpêtrière en 1884 pour perfectionner l'interprétation d'une crise nerveuse pour la représentation du drame d'Eugène Scribe et Ernest Legouvé, *Adrienne Lecouvreur*²⁴ (illu, p. 141). L'actrice aurait assisté aux leçons de Charcot²⁵ et même tenté une interview²⁶. La grande Sarah a également joué dans *La Baronne* (1871), pièce de Charles Edmond et Edouard Fournier, inspirée de l'asile du Dr. Blanche : l'actrice y jouait le rôle d'une femme rendue folle suite à une séquestration abusive dans un asile d'aliénés et qui, revenue à la raison, tue la personne qui l'a fait interner et échappe à la justice en feignant la démence. Avant

de faire carrière au Moulin Rouge, Jane Avril (1868-1943) effectue elle aussi, durant sa jeunesse, un séjour à la Salpêtrière, mais en tant que patiente. Dans ce lieu qu'elle perçoit comme un « éden », elle acquiert « une sorte de petite célébrité », choyée de tous et heureuse d'être admise parmi l'« aristocratie des salles du bas » – autrement dit parmi les « grandes étoiles de l'hystérie qui, à ce moment-là, faisaient fureur »²⁷. C'est dans cet asile, dont la majesté architecturale l'impressionne, que Jane Avril a la révélation de la danse. À l'occasion d'un bal masqué organisé par le corps médical dans un pavillon de l'hôpital, elle met pour la première fois son jeune corps en mouvement – ce qui, par la même occasion, la guérit de ses symptômes, mais lui vaut ensuite le surnom bien connu de « Jane la folle »²⁸ (illu, p. 165).

Névrose

Sous le pseudonyme de Daniel Lesueur, Jeanne Loiseau (1860-1921), romancière et nouvelle liste extrêmement prolifique, publie en 1890 un roman intitulé *Névrosée*, qui met en scène deux périls pouvant mener une jeune femme à l'hystérie : l'éducation et la lecture.

L'héroïne, Étienne, nouvelle Emma Bovary, est très déçue de la vie qu'elle mène auprès de son mari Maxime, jeune savant peu attiré par la vie mondaine. L'« exaltation systématique du cerveau, très malsaine chez la femme » (pp. 141 et 142) la détourne de la vie régulière, paisible et dévouée d'une jeune épouse. Excitée par ses lectures, elle se laisse séduire par les sirènes de l'adultère. Son mari, médecin comme Charcot, tente de contrôler ses lectures et veut bannir de son hygiène de vie les livres « dangereux » tels qu'*Autour de l'adultère*, *psychologie d'une névrosée* (illu. pp. 191-192) :

« – Comment, tu n'en as pas entendu parler ? C'est la dernière étude de ce profond analyste du cœur féminin qui s'appelle... »

– Ah ! oui, je sais, ton roman favori. Tu trouves qu'il connaît les femmes ? Est-ce parce qu'il les peint toutes comme des filles ?

Étienne ne répondait que par un regard de superbe dédain.

– Et... – reprit Maxime en souriant – ça t'intéresse, la *Psychologie d'une névrosée* ?

– Énormément, c'est d'une profondeur !... Vous autres gens de science, comment pouvez-vous comprendre les délicatesses d'un cœur de femme ? Va, mon pauvre Maxime, les subtilités infinies de notre âme échapperont toujours à vos instruments de précision.

– Mais, disait Maxime, il me semble que mon ami Charcot connaît les névrosées aussi bien, au moins, que ton sublime auteur. Il a des moyens infailibles pour mettre en ordre les subtilités de leurs âmes. À la Salpêtrière, quand elles s'exaltent, ont des crises, sanglotent ou s'attristent sans cause, il les envoie à la douche. Un bon jet d'eau froide... Tu ne te figures pas, Nénette, comme cela guérit le vague des aspirations, l'infini des désirs, et autres symptômes hystériques de ce genre. »

Face à l'incompréhension de son mari et l'insatisfaction de ses désirs, Étienne, victime de « cette mystérieuse névrose dont on parle tant », cherchera la consolation dans la morphine.

On retrouve, dans une perspective nettement plus féministe, une semblable jeune épouse dépressive dans le récit de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), *The Yellow Wallpaper*⁸ (1892). Atteinte d'une « légère hystérie », consécutive, on le devine, à ses nouveaux devoirs de mère et à la frustration domestique, l'héroïne est séquestrée dans une chambre, couverte d'un horrible papier peint jaune, par son docteur de mari qui lui interdit lecture et écriture. Bravant l'ordre patriarcal incarné par le mari-docteur, et à l'instar des silhouettes féminines, rampantes, qu'elle distingue entre les motifs du papier peint, la jeune femme tentera d'échapper à son geôlier, quitte à lui passer sur le corps... Dénonçant les méthodes thérapeutiques prônées pour ramener dans le droit chemin les femmes exprimant des aspirations non conformes à leur statut et la tyrannie d'un ordre domestique soutenu par le discours médical, le récit de Gilman propose une lecture aux vertus curatives : la romancière se substitue au médecin dont les soins intéressés n'apportent aucun bienfait, mais rendent au contraire malades les femmes qu'il prétend guérir.

Si certaines femmes intériorisent le discours sur le sexe féminin que sa nature prédisposerait à l'hystérie (pour Charcot, l'hystérie féminine est « une exagération du tempérament féminin en général »⁹), de nombreuses féministes, comme André Léo (1824-1900) ou Jenny d'Héricourt (1809-1875) s'attacheront, dès le milieu du siècle, à déconstruire le discours de la science, qui tend à légitimer l'infériorité congénitale du sexe féminin.

Le monstre dans le discours politique argentin : de la légende noire de l'anarchisme au combat contre la bête immonde

Hélène Finet
Université de Paris VII

Habita en las aguas del Nilo, y en las playas de sus riberas deposita los huevos de su fecundación un terrible animal; el cocodrilo, saurio monstruoso, semejo de lagarto, provisto de una ferocidad y armas que aterrorizan. También la locura teológica, igual en todos los siglos, hizo Dios y elevó templos a esta fiera. Y cuéntase que entre otras de sus perversas mañas, usa la de llorar como un recién nacido sobre los restos de las personas que devora, para que los incautos acudan al sitio y devorarlos a su vez. La anécdota y el monstruo son la pintura exacta de otro reptil enorme y cruel; reptil no clasificado por la zoología, pero aún más sanguinario y bestial que el Nilo.¹

Lorsque l'on interroge l'imaginaire politique des sociétés libérales, on constate que la figure de l'anarchiste est fréquemment associée à celle d'un monstre. Sa représentation renvoie, selon Christian Ferrer, à « la bombe, l'appel à la sédition, le geste blasphématoire, l'art de la barricade, le régicide, l'air vicié de la catacombe ».² En Argentine, au début du XX^e siècle, alors que libéraux et socialistes construisent une culture alternative devant l'exclusion des secteurs populaires de la construction de la nation, les élites commencent à diffuser une légende noire de l'anarchisme. Peuplé de démons, barbares, sauvages, hérésie religieuse, l'anarchisme est considéré comme une épidémie sociale qu'il faut éradiquer tant elle gagne du terrain. La lecture de l'anarchisme à travers le prisme migratoire renforce le malaise causé par ce monstre terrifiant chez les élites, profondément heurtées par l'altérité radicale des libertaires. L'association entre le monstre et l'anarchisme renvoie à cette peur éternelle de l'autre, au déni de l'autre, entraînant sa marginalisation sociale. Personnage hors norme, l'anarchiste transgresse les règles, la loi et la moralité. Il est donc un obstacle à la construction de l'identité nationale. Dans sa version violente, l'anarchisme

¹ López Montenegro, *El Baño de Jugo. Catolicismo libertario*, Buenos Aires, s/d, p. 205, in *Mina libertaria*, p. 85-86.

² V. Cabrerat..., p. 15.

crystallise la peur du retour des instincts refoulés. Élément incontrôlable, fauve indomptable, créature inhumaine, le monstre anarchiste hante l'imaginaire social des élites.

Mais qui sont les monstres ? Une analyse de l'utilisation de la terminologie du monstre dans le discours politique dans son ensemble nous permet d'observer le phénomène des deux côtés du miroir. Il existe bien deux formes de réception de la représentation du monstre dans l'espace social, qui renvoient à des problématiques différentes selon la nature des énonciateurs du discours. La dialectique civilisation/barbarie revisitée par les anarchistes met en scène un combat furieux entre l'hydre capitaliste et la phalange des proscrits.³ Le monstre hideux sera-t-il terrassé par les forces de la lumière que sont la science et la raison ? C'est en tout cas tout le sens que prend le prêche anarchiste dans cette exhortation à la destruction de cette société 'pourrie' et barbare. Finalement, les représentations du monstre finissent par traverser les deux imaginaires politiques dans une multitude d'entrelacs qui perpétuent le rite binaire et manichéen d'un discours fondateur de l'altérité dangereuse.

Le monstre, le barbare et l'étranger

En ce début de XX^e siècle, Buenos Aires ressemble à cette tête de Goliath décrite par Ezequiel Martínez Estrada, abritant une multitude de pauvres entassés dans des quartiers sordides et des *conventillos* aux accents de Babel. La modernisation économique du pays engendre le développement monstrueux de la ville lié à la "mauvaise immigration européenne". Les élites redoutent la fameuse dégénérescence qui hante les discours politiques des années 1890, comme le souligne Oscar Terán :

La representación de la ciudad como espacio de transformaciones violentas y refugio de signos desconocidos, y como ámbito de multitudes pobladas de tipos desviados, construía otra imagen de la urbe porteña.⁴

Le mythe babylonien gagne Buenos Aires. Les monstres qu'elle a engendrés, prostituées, misérables, incultes et criminels s'adonnent au vice et au jeu, à la "mala vida", entre les bordels et la crasse qui forment "el submundo del arrabal".⁵ Dans cette "colonia hufarada" du lumpenproletariat, on

³ *La Voz de la mujer*, n°8, 14 novembre 1896.

⁴ V. *Vida intelectual...*, p. 129.

⁵ Goldfar, Ernesto, « La mala vida », in *Buenos Aires 1880-1930...*, p. 238.

croise 'ladrones', 'escruchantes', 'chacadores', 'punguistat'⁶, mais aussi le 'rufián', le 'cañolo', le 'cañén', et puis cette catégorie censée participer à la modernisation économique et industrielle du pays : les ouvriers d'origine européenne et leurs familles, qui viennent se mêler aux *criollos*. Dans ce monde interlope, on trouve aussi des anarchistes...

Où Buenos Aires cache-t-elle ses enfants miséreux ? Dans les *comentillos*. Refuges de l'immondice, ils sont les preuves tangibles des inégalités sociales. Samuel Gache écrit en 1912 :

Rien n'est plus immonde, plus répugnant que ce tableau de la pauvreté, de la saleté et de l'immoralité dans lequel le naturalisme s'étale au grand jour dans toute sa laideur [...] ces étales à cochons, infectes [...] sont de véritables foyers dans lesquels tous les sentiments se corrompent, toutes les affections se perdent [...] ces maisons d'ouvriers représentent par suite de grands dangers : pour la santé publique puisqu'ils sont des véritables foyers d'immondices, dans lesquels toutes les maladies infectieuses germent et se développent dans un milieu favorable ; pour la morale, parce que ces maisons sont le théâtre de scènes honteuses de libertinage et de lupanar.⁷

Cette description de lieux monstrueux favorisant des pratiques du même ordre n'est pas sans rappeler la vision de Buret du monde ouvrier parisien, associé à la "vie sauvage"⁸, à la barbarie urbaine⁹ qui engendre le "racisme antiouvrier"¹⁰ dont parle Robert Castel. Devenus la honte de Buenos Aires, les *comentillos* sont également des foyers de propagande anarchiste, comme le démontre la grève des locataires de 1907, soutenue par la puissante organisation anarchiste ouvrière, la F.O.R.A, qui dénonce le caractère monstrueux de la misère sociale et matérielle engendrée par le capitalisme.

⁶ V. *Los liberales reformistas*, p. 126-127. *Escombros* et *chaadores* désignent les voleurs ; *punguista*, le voleur à la tire ; *cañolo*, le maquerelle ; et *cañén*, le trafiquant dans la traite des blanches.

⁷ Gache, Samuel, *Los hogares obreros a Buenos Ayres* (sic), Paris, 1900, cité dans *Literatura Argentina...*, p. 230.

⁸ V. *Clases laborantes, clases peligrosas*, p. 452.

⁹ Souvenons nous des paroles d'Eugène Sue adressées au lecteur dans *Les Mystères de Paris* : « Les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous ; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent ; où ils se rassemblent pour concevoir le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leur victimes. Ces hommes ont des meurs à eux, des femmes à eux, un langage à eux ; langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégoûtantes de sang », in Sue, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Laffont, 2005, p. 7.

¹⁰ V. *Les métamorphoses de la question sociale*, p. 356.

Par ailleurs, cette *mezcolanza* irrespectueuse, obstacle à la cohésion identitaire de la nation, renvoie au débat sur la bonne et la mauvaise immigration. Alberdi, qui affirmait que « *gobernar es poblar* », mettait en garde contre les dérives possible d'une immigration mal contrôlée :

Poblar es apestar, corromper, degenerar, envenenar un país cuando en vez de poblarlo con la flor de la población trabajadora de Europa se lo puebla con la basura de la Europa atrasada o menos culta.¹¹

Et les élites sont rapidement déçues par ces hordes de sauvages qui débarquent dans le port de Buenos Aires, devenue le refuge de la « *gente maleante de Europa, el receptáculo de la basura europea* »¹². Rapidement, le discours de l'oligarchie argentine exsude la xénophobie. Et pour comble, le monstre barbare s'exprime dans un langage hybride qui lui reste étranger : *zoológico, antropólogo, teatro, categorías designadas de l'argot criminal*¹³. L'immigrant devient mi-homme, mi-bête, comme le dépeint José María Ramos Mejía :

El inmigrante [...] es un cerebro lento, como el del bucy a cuyo lado ha vivido ; miope en la agudeza psíquica, de torpe y obtuso oído en todo lo que se refiere a la espontánea y fácil adquisición de imágenes por la vía del sentido cerebral.¹⁴

Images de violence

Afin de comprendre le rapprochement opéré par les élites entre l'immigré, l'anarchiste et le criminel, revenons sur la représentation de l'anarchisme dans la sphère publique. Le verbe provocateur et volontiers violent des anarchistes individualistes, très en vogue dans la presse des années 1890, alimente un sentiment de terreur chez les élites, effrayées par l'aspect clandestin et cryptique de ces groupes libertaires. Pullulant dans un monde souterrain pétri de sociétés parallèles, membres de sociétés secrètes, les anarchistes s'occupent de projets destructeurs. Ils naissent et meurent, se reproduisant à l'infini en dignes fils de l'hydre anarchiste. On retrouve des traces de cette dynamique souterraine dans la littérature argentine sous la plume de Roberro Arlt, dans *El Jugete Rabioso*, décrivant le

¹¹ V. *Anarquismo y defensa social*, p. 142, citant Alberdi dans un texte rédigé en 1878 et rajouté à la troisième édition de *Bases*.

¹² *Ibid.*, p. 142.

¹³ V. Luis María Drago, *Literatura del Slang* (1882).

¹⁴ Ramos Mejía, José María, *Las multitudes argentinas*, 1899, cité dans *Anarquistas...*, p. 220.

APTITUDE DES CORPS À SE TRANSFORMER

N'avait pas encore été diffusé quand l'édition allemande a paru (1996)

Heiner Müller revient sur les Métamorphoses d'Ovide. Qu'arrive-t-il aux hommes dont les vies sont brisées par l'Histoire? L'ancienne vie continue-t-elle à exister à côté de la nouvelle vie quotidienne comme une douleur fantôme? Jusqu'où peut aller la capacité de transformation des corps? Heiner Müller et l'expérience de la drogue : Ovide prévoit-il des drogues?

MULLER.- Il n'y a pas seulement la mort et la naissance, il y a aussi la transformation du corps, au sens où je tombe malade ou bien je suis obligé de changer. Je vis à l'intérieur d'une histoire, c'est-à-dire dans un monde possible, par exemple ici, à l'Est. Et le corps se modifie lorsque ce lieu se transforme et, par exemple, devient invivable. Alors il m'est retiré. J'ai besoin d'avoir un sol sous mes pieds, sans quoi commence la spirale des transformations, qui ne cessera que lorsque j'aurai retrouvé le lieu qui m'est propre. D'où les officiers de la Sécurité qui souffrent des reins, qui ont tendance à faire de l'hypertension...

KLUGE.- Le cœur ne suit plus?

MULLER.- Par exemple. Mais il y a aussi que les infrastructures encore relativement simples de l'Est, en comparaison de celles, plus compliquées, des pays industriels de l'Ouest, ont un effet beaucoup plus direct sur le corps; du coup, celui-ci réagit plus vite aux crises de son environnement.

KLUGE.- Plus vite que l'esprit?

MULLER.- En tout cas, de manière plus immédiate. De plus, l'esprit est lent.

KLUGE.- Et pourquoi est-ce différent à l'Ouest?

MULLER.- À cause de l'indifférence.

KLUGE.- La même que dans les tranchées de Verdun?

MULLER.- D'une part, les sensations deviennent plus raffinées, plus abstraites, d'autre part, une nouvelle insensibilité fait son apparition. Cette modification vient apparemment de l'esprit. En réalité, c'est l'esprit, l'âme, le corps et l'environnement interhumain, qui englobe le collectif. L'homme se cuirasse, car il ne tient pas le coup dans la bataille de matériel. Cela donne les morts-vivants de Verdun.

KLUGE.- Et pourquoi arrive-t-il aujourd'hui la même chose à l'Ouest?

MULLER.- Une profusion de petites batailles-éclair, de petites batailles de matériel, fabriquent le même blindage de caractère entre l'âme et le corps : mais pas comme une armure, plutôt comme une couche de poussière qui se dépose petit à petit. La relation au corps se ralentit. De tels êtres peuvent supporter beaucoup de choses. Les sensations ne sont pas moins fortes, elles sont à part, comme un membre fantôme. La douleur fonctionne ailleurs que là où elle est causée.

KLUGE.- Revenons aux réactions corporelles dues à l'effondrement de la RDA...

MULLER.- Il faut les décrire.

KLUGE.- Il n'y avait pas d'industrie puissante comme à l'Ouest, n'est-ce pas?

MULLER.- C'était une industrie forcée. Une production d'armements contre l'ennemi extérieur. Les industries d'armements sont toujours des industries pénibles. Une société qui a atteint un degré agricole et artisanal concentre en très peu de temps toute une technique industrielle sur un point central. Cela n'industrialise pas le côté subjectif; cela ne passe pas par la tête des hommes eux-mêmes, c'est au contraire une mise en scène extérieure. Même des hommes industrialisés peuvent prendre part à une société de transition comme celle-là, mais sans acquérir la cuirasse de protection qui sépare suffisamment les sensations de l'expérience de la réalité. Ils s'identifient, ils souffrent, ils vivent de manière différente leur côté subjectif et leur côté objectif et souffrent aussi lorsque cet équilibre insensé est rompu.

KLUGE.- Existe-t-il une attitude propre à l'Est?

MULLER.- Manifestement oui : dans les reins.



LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

5 février 2014

Atelier de transmission : Séance fort dynamique aujourd'hui ! Maxime et Natalie proposent aux quatre participants des exercices d'échauffement et d'improvisation. On commence par se réveiller avec le fameux PIKPOUDI avant d'enchaîner avec un non moins entraînant I-TCHA-PO ! Ces deux exercices consistent à se passer une énergie, dans des modalités différentes, avec dynamisme et réactivité. Ils exigent une profonde concentration afin d'être à l'écoute des autres partenaires et de répondre immédiatement à leurs sollicitations, permettant ainsi à un rythme soutenu, énergique et entraînant de se créer. Après ce réveil du corps : place aux improvisations ! Deux personnes se croisent sur le plateau, se lancent un bonjour et continuent leur chemin avant de s'arrêter, comme si elles venaient de reconnaître la personne croisée. Le visage tourné face public, elles doivent rendre compte de ce que cette rencontre leur rappelle et leur inspire : mauvais souvenir, anxiété, tendresse, joie, peur, colère... Sans une seule parole, le décalage entre les deux réactions tisse une histoire en filigrane qui se laisse saisir dans une sorte de jubilation par les observateurs. Autre improvisation : une personne est assise sur scène, une autre entre et commence à lui parler, installant ainsi une situation, des personnages, un lieu. Lorsque le premier finit de parler alors seulement le second peut prendre la parole. Il s'agit

là de se laisser surprendre par son partenaire, d'être réactif et de chercher à l'étonner à son tour en laissant libre cours à son imagination : et si on était un martien, un chat, une sorcière ? Et puis l'improvisation n'a pas pour vocation première d'être « drôle » aussi peut-on imaginer une situation plus tendue, créant une atmosphère oppressante, située en milieu tortionnaire par exemple. Après avoir joué les statues (on prend une posture figée que vient compléter une autre personne pour former un tableau racontant une situation), on s'empare du texte (Acte IV, scène 2: Lady Macduff face à son fils humilié). La consigne est de lire sans mettre d'intonation, de le dire sans jugements afin de retrouver une parole pure, limpide. La ponctuation passe après ce mouvement qui pousse le participant à dire la réplique sur un souffle continu. Natalie y voit quelque chose du théâtre : « Ce que je sais, je le dis. Ce que je ne sais pas, je le demande ». Aussi s'agit-il de poser de vraies questions invitant des réponses simples et sincères. Atelier très enrichissant et qui met en forme pour le reste de la journée !

Répétition : En raison d'un contrôle de sécurité obligatoire, la salle ne peut être utilisée cet après-midi : pas de répétition donc.

Représentation : 31 personnes

Chronique du hall :

Il fait calme, ce soir dans le hall.

19h30 : deux jeunes filles et un Monsieur, seul, qui ne cache pas son admiration pour Bizhub, l'énorme imprimante photocopieuse qui chaque soir, imprime sans broncher entre cinquante et cent journaux. Fasciné et impressionné, l'homme tourne autour d'elle à une distance respectueuse. Il ne sait pas à quel point elle est capricieuse et s'amuse parfois à jouer avec les nerfs de l'équipe du journal.

19h55 : Toujours dans le calme, les trente spectateurs du hall entrent dans la salle. Mais où est le trente et unième ?

20h15 : Une jeune fille déboule en courant dans le théâtre. Le souffle court elle demande s'il est encore possible d'assister à cette représentation. Le spectacle a commencé, mais la caisse n'est pas encore fermée, tout est encore possible. Entre remerciements et excuses, elle achète donc un billet et est conduite dans les gradins.

Chronique du public:

Beaucoup de chaises vides dans l'arène et l'ultime spectatrice est seule dans les gradins, donc moins de cibles que d'ordinaire pour les éponges des sorcières. Et ce soir, il y en a qui jouent de malchance et se trouvent presque systématiquement sur la trajectoire des projectiles. Une dame en reçoit plusieurs en un seul jet. Une jeune fille se recroqueville sur sa chaise – il y a sur son sweatshirt une trace humide en forme d'éponge, mais elle garde le sourire.

Chronique de la représentation :

Si différent que soit le public, c'est toujours au même moment qu'il commence à donner des signes tangibles de sa présence, c'est-à-dire, toujours à partir de l'annonce de la mort du roi Duncan. De plus en plus, Macbeth semble emprunter à Iago, depuis que les comédiens se sont lancés dans la lecture d'*Othello*. Dès le début de la pièce il est ainsi perçu comme un personnage ambitieux à l'extrême, déjà diabolique, qui se joue de son monde jusqu'à ce qu'il quitte son masque dans le dernier acte. Manipulateur, il n'a plus la même nervosité malade qu'auparavant. Les autres personnages gardent quant à eux les traits déterminants précédemment mis en place

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 : couverture et pages intérieures : François Desprez, *Les songes drolatiques de Pantagruel*, 1565 / 4e de couverture : Giovanni Battista de' Cavalieri, *Opera nel a quale vie molti Mostri de tute le parti del mondo antichi et moderni*.

