

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

MARS 2014

n° 110

IF SHE CONFESS



**LIE WITH HER! LIE ON HER! WE SAY LIE ON
HER, WHEN THEY BELIE HER. LIE WITH
HER! THAT'S FULSOME. HANDKERCHIEF-
CONFESSIONS-HANDKERCHIEF!**



**Couché avec elle ? Couché sur elle ? (...) Oh bon dieu, c'est répugnant. Le mouchoir ! Je veux des
aveux ! Le mouchoir !**

Anatomie d'une confession

Othello le Maure, Othello l'étranger, Othello qui n'a pas compris que l'oreiller est un lieu de parole. L'Etranger, l'inconscient, il en fait une arme. Il s'est trompé de temporalité. La nuit du sommeil n'est pas celle de la trahison, c'est celle de la parole.

La nuit du sommeil, non pas la nuit pour dormir, mais la nuit pour la veille, la nuit pour l'assoupissement des frontières, la nuit pour l'insomnie. Sans le sommeil, la nuit éveillée est fracture dans la course commencée depuis le jour. Là où la course devait prendre fin, on repousse la ligne d'arrivée. Et le coureur perd pied, le coureur perd terre, il ré-envisage les dimensions, il regarde le monde et voit que sans cette ligne le monde a changé. Peut-être est-ce le changement d'éclairage, la lumière troublée qui procure cette lucidité nouvelle, cette faculté instantanément acquise de regarder au fond de soi et de communiquer plus librement ce qui s'y trouve.

Les yeux ouverts ou fermés, peu importe puisque ce qui compte, c'est d'être allongé sur le matelas souple ou rigide du lit, avec ou sans couverture, en ayant un peu froid ou le corps brûlant d'une chaleur agréable sous l'épaisseur des draps. Ainsi couché, étendu, le monde se renverse. Sur un lit, tout le monde est à la même hauteur, le plafond comme le ciel nous regardent d'aussi loin. Peut-être est-ce grâce à cette horizontalité nouvelle que la parole se libère. Les amants après l'amour peuvent enfin être étendus l'un à côté de l'autre, parallèles l'un à l'autre, sans autre dynamique que la pesanteur respective de leur corps sur le lit. La position allongée prend une horizontalité symbolique, elle adoucit les aspérités du face-à-face, ses rodomontades et ses airs de défi. Couché, le corps disparaît, personne n'en est plus embarrassé. Personne n'est confronté à la question cruciale de savoir quoi faire de ses bras pendant une discussion lourde de conséquence, ni de la position à adopter, assis debout les bras ballants les bras croisés doigts crispés d'une main à l'autre derrière le dos courbé la tête haute ou basse le regard perçant fuyant. Etendu, le regard n'a plus besoin d'un autre regard pour se fixer. Il peut s'attarder sur le lointain- un ciel d'étoiles ou un ciel de plâtre. Le lit est le lieu où l'on peut arrêter de se regarder dire pour dire enfin, dire seulement, dire tout court. Ecouter et parler.

Ecouter le silence aussi. Etendu, le silence ne s'enlise pas dans l'espace vide entre les deux corps mais remplit l'espace au dessus d'eux, plaçant les amants sortis de l'amour ensemble face au silence, à l'écouter tous deux, à en apprécier le teneur : un silence gêné, un silence réflexif, un silence contemplatif.

Pourquoi croyez-vous que l'on parle du divan comme topographie de la psychanalyse ? Le divan n'est pas un accessoire de confort, il est la condition nécessaire à la libération de la parole, il en permet l'émergence débridée, déliée de la gêne et des conventions.

*

Desdémone dans son lit ne dort pas elle attend en silence. Elle attend de demander des explications. Elle attend pour avouer son dessein. Elle attend celui qui libèrera sa parole, car seule une présence peut

permettre aux mots, à cette heure, de se former. Ceux-ci attendent l'être qui saura leur donner une surface où se réfléchir. Les mots ne se réfléchissent pas contre des parois, ils ne peuvent entrer en résonance que lorsqu'ils se heurtent à Autrui.

Mais Othello qui entre dans la chambre presque encore conjugale ne veut pas être lui-même chambre d'écho. Il affirme il exige il assène. Il demande mais refuse les réponses. Il crée une verticalité dans le clos de la parole libre. Il ferme les portes à la réconciliation d'oreiller. Othello et Desdémone ne se chuchoteront pas ce soir les silences qui les entravent. Alors, il somme sa femme sa chérie sa salope de femme de se confesser.

Yes, presently:

Therefore confess thee freely of thy sin;

Parle, parle, avoue, confesse-toi à moi comme tu le ferais à un prêtre. Et Othello dit Amen, Othello dit Amen. Othello dit Amen comme le prêtre dans le confessionnal, là où il n'y a pas d'horizontalité, tout au contraire. Là où on parle comme sous la torture, on parle pour éviter les repréailles. On parle assis, assis face à une forme de transcendance. Assis parce qu'écrasé face au Tout puissant. On parle presque à genoux, on vient rendre des comptes, on vient alléger son âme. On vient avoir des réponses et on s'incline devant celles que l'on obtient comme Othello exige qu'on s'incline devant ses paroles, paroles divines parce qu'il est – ou croit être – celui qui sait.

Alors Desdémone ne peut pas parler, Desdémone veut parler pourtant, Desdémone veut du temps *Laissez-moi vivre cette nuit ! ... Rien qu'une demi-heure !* Desdémone veut qu'Othello vienne s'étendre à côté d'elle, et qu'elle puisse lui parler, qu'il se place de manière à ce qu'ils puissent converser ensemble, qu'ils se placent d'égal à égal allongés dans le lit de leurs amours. Desdémone a compris qu'ils ne pourraient se parler avant qu'Othello soit couché avec elle, Desdémone sait que dans le confessionnal infernal, elle perdra comme l'agneau toujours face au loup sera mangé quoiqu'il dise. Parce que Desdémone à cette heure tardive de la nuit, empêchée de parler, retenue dans la force de ses conviction, se voit refusé l'utilisation de la seule arme propre à l'homme, et redevient tendre agnelle.

Alors Othello fait de la condition de la parole l'arme qui l'empêchera à jamais, il prend l'oreiller et étouffe Desdémone. Il prend l'oreiller et il coupe le souffle de Desdémone où meurent ses derniers mots.

Camille Khoury

Venger ma race

« Il y a ceci dans la honte : l'impression que tout maintenant peut vous arriver, qu'il n'y aura jamais d'arrêt, qu'à la honte il faut plus de honte encore. » Annie Ernaux, *La Honte*.

En 1962, elle a vingt-deux ans, elle a quitté depuis deux ans à peine la petite épicerie-mercerie-café que tenaient ses parents dans une obscure ville de province,

Sa mère lui dit : « La vie te dressera »,

C'était à la fois un laissez-passer, une consigne et un mode de survie.

Qu'est-ce qu'elle pouvait dire d'autre la mère, elle qui avait été dressée, elle qui avait plié avant même de penser qu'elle pourrait résister, elle qui avait été ainsi nommée par la tyrannie des convenances – elle qui avait traîné ses douze ans entre des bœufs, elle qui avait éreinté l'enfance dans les champs, elle qui avait eu l'adolescence aux pieds glacés, l'adolescence aux sabots et à la couche humide, l'adolescence rompue par ces temps infinis où elle frappait le cul des vaches, les ongles froids, les ongles noirs, cerclés de résignation, la violence des frères, ce qu'ils prennent dans son corps, tout était à tous, ça pas plus pas moins que le reste, et pourtant elle riait, elle jouait au théâtre aussi paraît-il, souvent elle dit ça « Le théâtre », avec un soupir comme le soupir des plus belles années, effacées depuis les belles années par l'âpreté de ce mariage qu'elle n'avait pas choisi, par les gosses dans le ventre qui sortent les uns après les autres comme d'une grosse marmite fendue d'avoir fait trop de soupes, fendue la mère par les rideaux qu'il faut chaque jour baisser, par ces comptes qu'il faut faire pour mesurer jour après jour que la vie n'est pas là, qu'elle manque à l'appel, que faire alors ? Hurler ? Sans doute que partout dans son corps il y avait des cris, des cris que n'avait poussé aucune des femmes qui l'avaient précédée, et elle, pas plus, elle ne le pousserait ce cri, alors qu'est-ce qu'elle pouvait dire d'autre à la fille que ce cri qu'elle n'avait pas poussé, rien d'autre que cette leçon qui partout s'inscrivait dans son corps, qu'est-ce qu'elle pouvait dire d'autre elle qui n'avait même pas eu le courage de son désespoir, elle qui n'avait été que chair soumise et blanche, une âme édifiée par des devoirs, une âme sculptée par des rôles, une âme dessinée par la discrétion – une âme qui entre dans la vie avec l'espoir de ne surtout pas déranger – une âme qui entrouvre la porte qui ne fera pas grincer les planches ni le lit et qui repartira comme elle est venue : ignorée de tous, ignorée d'elle-même, et la porte dans le silence elle se refermera, à peine si on se rappellera qu'elle était entrée, que quelqu'un était là, qui portait un nom des désirs des silences.

« La vie te dressera. »

C'était dire : ta différence connaîtra une courte existence.

C'était dire : ce que tu crois être précieux, distinct en toi, cela même la vie te le prendra.

C'était dire : tes rêves ton corps ton visage tout cela va tomber bientôt.

Souvent je pense qu'Othello a entendu de tels récits, souvent je pense qu'on lui a dit : « La vie va te dresser ». Et à peu près à la même époque, la fille de la mère au cri qui n'est pas poussé, dans ses carnets, elle note : « J'écrirai pour venger ma race. »

Cette race, c'est celle des obscurs des sans-grades des prolétaires des pas grand-chose, de ceux qui n'ont ni événement, ni désastre, ni infamie à rapporter pour s'en faire un destin, pas de moi à tenir en écharpe, pas de biographie en bandoulière, cette race c'est celle des greniers vides, celles des armoires

sans pages ni photographies, peuple gris et amnésique qui meurt par conformisme par économie par fatigue par abdication par ignorance ce monde lent et plat des journées dictées par la noyade, ce monde de ceux qui disparaissent sans bruit, la race des conformismes, la race des peurs d'oreiller, la race des peurs de parking, la race des peurs d'autoroute, d'une peur qui prend tellement de place qu'elle étouffe toute place, cette race c'est celle du retrait, celle de l'être à l'évasif, de l'être capitulé, aucun visage ne sera le bon et pourtant tous les traits auront vieilli, race de ceux qui n'ont de cesse de tenter de rattraper la honte première que d'être né, race de ceux qui portent le poids de leur naissance, et qui mettront en jachère ce qu'on leur reprochait quand c'était là que dansait leur étoile propre, race qui vit comme un chien toléré par la patronne parce qu'il est inoffensif, race ainsi fabriquée dans l'humiliation par ceux qui ont la parole par ceux qui ont le récit par ceux qui portent les armes, race produite pour la souillure parce qu'il faut à celui qui domine quelqu'un à dominer.

Dans son œil il y avait un cri
Un cri qui n'avait pas été poussé par la larme
Un cri plus grand qu'elle plus vieux qu'elle
Un cri vieux de mille ans
Un cri qui n'avait pas été poussé par sa mère
Ni par sa grand-mère
Ni par son arrière-grand mère
Ni par aucune des femmes qui l'avait précédée
Un cri jamais entendu avant
Un cri de nulle part un cri perdu fatigué éreinté par les marches un cri
Que disait-il au juste ?
Qu'appelait-il
Ce cri que personne n'entendait ?

Dans ses carnets à vingt deux ans, la fille a décidé, elle, qu'elle ne capitulerait pas. Et pour cela il lui faudrait trahir. « Écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi », souffle Genet au peuple des voleurs qu'il abandonne, alors elle aussi elle abandonne, elle, à qui la parole n'a pas été donné, elle écrira, elle les vengera de leur silence, elle les vengera de leur abdication.

Comme elle, Othello trahit, comme elle, Othello se rêve en vengeur de sa race – de sa honte il voudrait faire une cible une proie une attaque, il rejoint le monde de ceux qui ont réglé les protocoles de la domination, il prendra leurs armes pour être celui qu'il se voulait être, il adoptera leurs masques, il adoptera leur bravoure, il adoptera leur héroïsme, il se rendra à la Sérénissime parce qu'elle est la plus fardée, la ville qui meurt jusqu'à la nausée de la beauté de son prestige – sans valeur à qui donc les emprunter sinon à ceux qui vous humiliaient de n'avoir pas été comme vous ? la honte pourtant, elle ne le quittera pas, elle sera là toujours – culpabilité de n'être pas coupable,
Et dans ce qui ressemble à une victoire, il se perdra,
Il aura déjà commencé à sombrer,
Bien avant l'oreiller, bien avant Desdémone, morte sous ses mains, bien avant la détresse, il aura déjà commencé à sombrer, il se sera perdu en croyant se trouver dans ces terres où il ne serait rien qu'une copie de leurs désirs,
Conformité morte d'être conforme à qui elle n'était pas,
Et de cet amour séparé, de l'humiliation, il n'aurait pas su quoi faire,
Il haïrait cet endroit d'où il était venu, il n'aurait pas su aimer cette part d'aliénation
Il aurait trahi pour avoir été trahi
Parce que
L'enfant qu'il était n'aurait pas aimé l'homme qu'il était devenu
La honte d'avoir eu honte elle resterait dans sa gorge,
Il n'en ferait rien,
Le monde des pauvres, ce monde gros comme une île, il le rangerait toujours dans sa poche, comme un moignon qu'on voudrait cacher aux yeux des autres,

Par moment on entendrait l'accent de l'Afrique revenir dans sa bouche, et ce serait alors avec involontaire qu'il voudrait étouffer,
Pour les autres toujours, l'Étranger,
Et cette haine alors avec laquelle il grandit
Cette haine qui le prend au ventre cette haine qu'il tente de fuir en allant plus loin encore au-delà du désert, au-delà de l'Afrique en gagnant l'Europe, mais il ne l'a pas tuée en marchant, il ne l'a pas noyée dans la mer, elle est restée à ses côtés – toutes ces années à ses côtés, elle a vieilli sa haine, elle a les tempes grises à présent – mais elle tient bon toujours – il crèvera qu'elle veillera toujours, sa honte.

Othello, je l'imagine dans ses récits à Desdémone, faisant ses récits qui disent son amour, j'imagine surtout que dans son récit la honte – cette chose si douloureuse en lui – n'aurait aucune part. Il ne lui parlera pas de la colère de n'être rien, il ne dira pas la défaite, l'humiliation, la souillure, il racontera seulement les épopées, le vertige de l'événement, la splendeur des palmes et des blessures,
Il ne saura pas convertir sa honte en révolte,
il ne saura pas voir dans l'injustice naturelle une injustice construite,
il restera en lui brisé et sans contestation
Et pour cela il la perdra
Pour ce silence dans le récit
Pour ce silence qui n'aurait pas dû rester muet
Un silence qui avait peur des surfaces un silence qui avait peur de se risquer
Il est cette honte, il est cet effondrement, il est ce désamour,
Quand Iago nomme ce qu'il porte déjà en lui, l'orphelin qui n'avait pas su quitter la forteresse de la misère se noie dans le bassin des douves – il n'avait pas vu que depuis belle lurette, le pont on l'avait démonté.

On passe sa vie à se désenfanter.
Apprendre à tuer l'autre né en soi,
Apprendre à dé-naître
Oui
Mais aussi je crois,
se réconcilier avec ce qui précède
et se réconcilier avec l'Enfant qui demande à naître en soi
avec celui qui s'est perdu quelque part dans l'enfance
que l'enfance aura oublié mais qui attend là-bas, hier demain, qu'on vienne le chercher en lui prenant la main, comme un gosse qui aurait passé la nuit à chialer dans un parc parce qu'on a oublié qu'il jouait seul là-bas dans l'herbe,

(quelque forme que cela prenne)

Faire sien cet appel, qui n'est pas – ne saurait être, se contenter d'être – appel des entrailles, mais bien l'improbable devenu qui nomme dans le suspens la plénitude du soi.

L'Amour Fou, écrit Breton. Qui n'est pas qu'un titre. Qui est auspice sous lequel inscrire le seul vertige possible. Monde joujou et Monde corsage – où la pensée de l'autre et de toute lutte possible cesse d'exister comme pensée abstraite mais devient réalité pour tous,

La parole à lui restituée en dehors de tout aveu.

S'avouer

Une fois n'est pas coutume, laissez-moi mettre à profit neuf années de latin et revenir sur l'étymologie du verbe « *to confess* », « confesser ». Au delà de l'acception religieuse, du sens lourd de la « confession » qui vient charger le verbe, « *confiteri* » existait auparavant, avec un emploi propre et précis, composé de « *cum* », avec et de « *fateor* », avouer.

Que tirer de là ? Que diable va-t-elle sortir de son dictionnaire latin-français ? « *Fateor* » est un verbe déponent, un verbe toujours conjugué à la voix passive mais ne recevant que le sens actif. Un verbe donc auquel on refuse tout usage passif. On ne peut « être avoué ». Le latin n'accorde aucune valeur à l'aveu qui se fait sous l'impulsion d'autrui, interdit d'envisager l'aveu comme autre chose qu'une démarche personnelle. L'aveu ne peut venir que de soi. Faire avouer ne compte pas, dénoncer ne vaut rien.

Nous voilà déjà face à ce que *Othello* nous donne à entendre, à penser de la parole. Dans l'acte joué ce soir, Othello exige de savoir ce que pense Iago. Pour seule réponse, il obtient ceci :

« Vous tiendrez mon cœur entre vos mains que vous ne le pourriez pas. Et tant qu'il est sous ma gouverne, n'y pensez même pas. »

La parole est personnelle, propre à chacun, outil donnant matière à la pensée, le langage se fait support de l'insaisissable. Aucun autre moyen que le langage ne s'offre à nous pour accéder à ce que l'autre est, fait, pense, produit en son for intérieur.

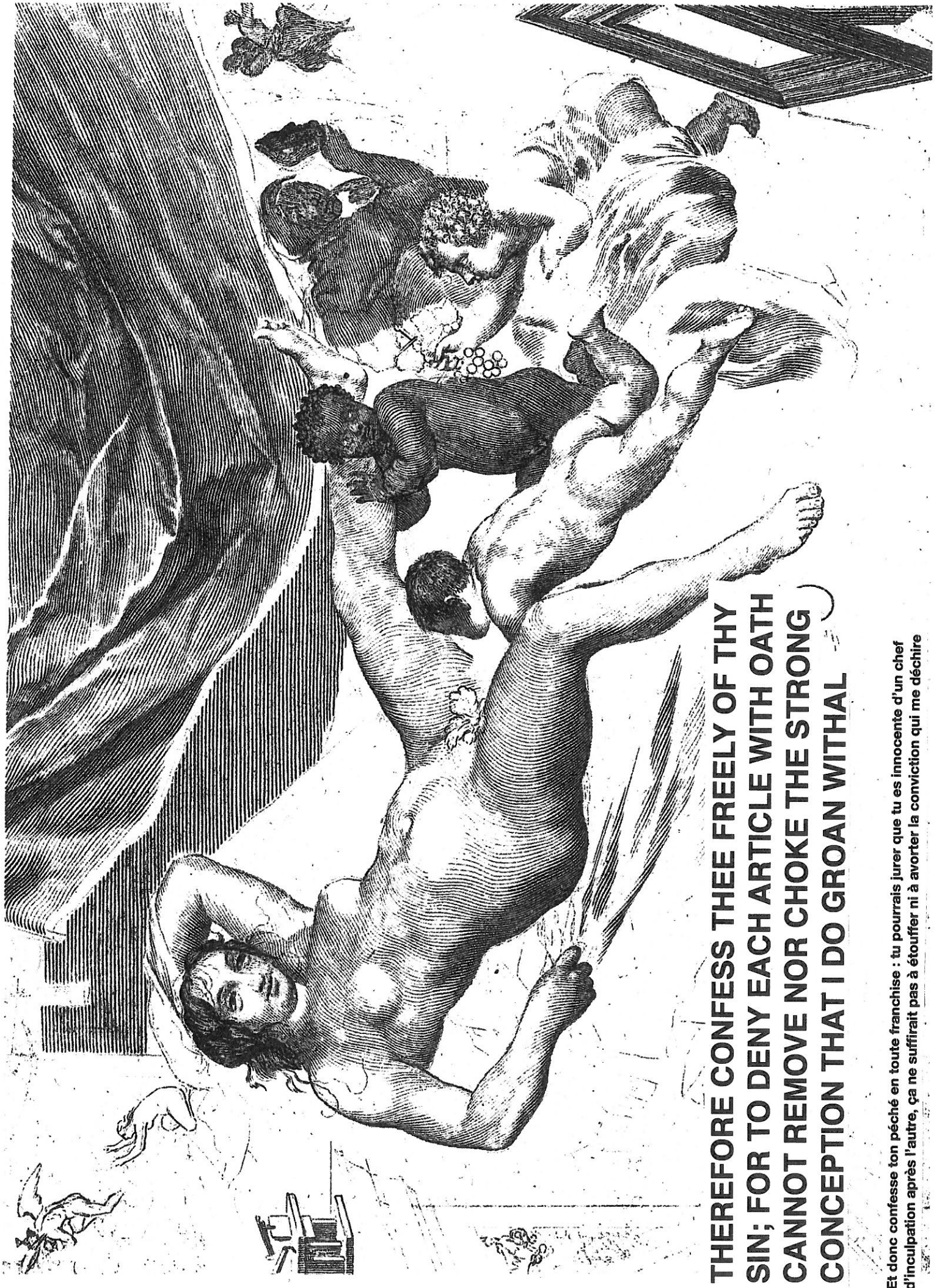
Mais Shakespeare ne choisit pas « *to tell* », « *to narrate* » ; c'est la confession qu'il fait attendre à ses personnages. Confesser un acte, un fait, un meurtre, une faute, c'est le reconnaître comme vrai, assumer et déclarer sa réalité, son existence et ses conséquences. C'est faire apparaître une réalité nouvelle, lever le voile sur un pan du réel qu'on avait délibérément laissé dans l'ombre, c'est s'avouer à soi-même, ouvrir les yeux sur soi. C'est ce que les personnages d'Othello exigent les uns des autres ; une parole par laquelle chacun prend ses responsabilités, assume ses actes et les avoue à lui autant qu'aux autres.

Ici éclate l'importance de ce « *cum* », « *con-* » - non, je ne l'ai pas oublié. Confesser, ce n'est pas seulement faire le geste d'avouer, c'est avouer à un autre, devant un autre et donc accepter que cet autre s'immisce dans l'aveu, soit témoin et garant de l'aveu et on donne alors à l'autre le droit de nous voir, de nous regarder. Par la confession, on donne à autrui la voie pour posséder la parole qui était nôtre. Une confession n'appartient pas à soi, elle dévore celui qui la fait, la met en cause et l'expose, le met à nu. En même temps que l'on dévoile la réalité jusqu'alors cachée, on se dévoile soi-même.

C'est ce que cherche Othello tout au long de la pièce. Ne trouvant plus dans les signes et les images ce qui fonde habituellement sa perception, Othello ne se fie plus qu'au langage, n'a plus recours qu'à celui-ci. Face à une réalité qui se trouble, dans l'impossibilité de trouver les « preuves », devant des signes qui le trahissent, le mouchoir disparu, Othello trouve appui dans la parole : « Ici et maintenant, par le ciel de marbre qui est au dessus de nous, avec toute la solennité qui doit présider à un serment sacré, j'engage ma parole. »

Incapable de lire les signes, Othello se prend au jeu de la parole, espérant pouvoir y exercer un véritable pouvoir, sans jamais percevoir que cette parole est, elle aussi, insaisissable et illisible. Se faisant assister de Iago, il se dote d'une parole habile mais lieu de distorsion.

Lucie Skouratko



**THEREFORE CONFESS THEE FREELY OF THY
SIN; FOR TO DENY EACH ARTICLE WITH OATH
CANNOT REMOVE NOR CHOKE THE STRONG
CONCEPTION THAT I DO GROAN WITHAL**

Et donc confesse ton péché en toute franchise : tu pourrais jurer que tu es innocent d'un chef d'inculpation après l'autre, ça ne suffirait pas à étouffer ni à avorter la conviction qui me déchire

Phèdre

Racine

ACTE II, SCÈNE V

PHÈDRE, HIPPOLYTE, OENONE

PHÈDRE, à Oenone

Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.
J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.

OENONE

Souvenez-vous d'un fils qui n'espère qu'en vous.

PHÈDRE

On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous,
Seigneur. A vos douleurs je viens joindre mes
larmes.

Je vous viens pour un fils expliquer mes alarmes.
Mon fils n'a plus de père, et le jour n'est pas loin
Qui de ma mort encor doit le rendre témoin.
Déjà mille ennemis attaquent son enfance;
Vous seul pouvez contre eux embrasser sa défense.
Mais un secret remords agite mes esprits.
Je crains d'avoir fermé votre oreille à ses cris.
Je tremble que sur lui votre juste colère
Ne poursuive bientôt une odieuse mère.

HIPPOLYTE

Madame, je n'ai point des sentiments si bas.

PHÈDRE

Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrais pas,
Seigneur. Vous m'avez vue attachée à vous nuire;
Dans le fond de mon cœur vous ne pouviez pas lire.
A votre inimitié j'ai pris soin de m'offrir.
Aux bords que j'habitais je n'ai pu vous souffrir.
En public, en secret, contre vous déclarée,
J'ai voulu par des mers en être séparée;
J'ai même défendu par une expresse loi
Qu'on osât prononcer votre nom devant moi.
Si pourtant à l'offense on mesure la peine,
Si la haine peut seule attirer votre haine,
Jamais femme ne fut plus digne de pitié,

Et moins digne, Seigneur, de votre inimitié.

HIPPOLYTE

Des droits de ses enfants une mère jalouse
Pardonne rarement au fils d'une autre épouse.
Madame, je le sais. Les soupçons importuns
Sont d'un second hymen les fruits les plus communs.
Toute autre aurait pour moi pris les mêmes
ombrages,
Et j'en aurais peut-être essuyé plus d'outrages.

PHÈDRE

Ah! Seigneur, que le Ciel, j'ose ici l'attester,
De cette loi commune a voulu m'excepter!
Qu'un soin bien différent me trouble et me dévore!

HIPPOLYTE

Madame, il n'est pas temps de vous troubler encore.
Peut-être votre époux voit encore le jour;
Le ciel peut à nos pleurs accorder son retour.
Neptune le protège, et ce Dieu tutélaire
Ne sera pas en vain imploré par mon père.

PHÈDRE

On ne voit point deux fois le rivage des morts,
Seigneur. Puisque Thésée a vu les sombres bords,
En vain vous espérez qu'un Dieu vous le renvoie,
Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie.
Que dis-je? Il n'est point mort, puisqu'il respire en
vous.
Toujours devant mes yeux je crois vois mon époux.
Je le vois, je lui parle, et mon cœur... Je m'égare,
Seigneur; ma folle ardeur malgré moi se déclare.

HIPPOLYTE

Je vois de votre amour l'effet prodigieux.
Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux;
Toujours de son amour votre âme est embrasée.

PHÈDRE

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des voeux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors? Pourquoi sans Hyppolyte
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?
Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite.
Pour en développer l'embarras incertain,
Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée:
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.
C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûté cette tête charmante!
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante.
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;
Et Phèdre, au Labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée ou perdue.

HIPPOLYTE

Dieux! qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux?

PHÈDRE

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire;?

HIPPOLYTE

Madame, pardonnez. J'avoue, en rougissant,
Que j'accusais à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue;
Et je vais...

PHÈDRE

Ah! cruel, tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans
mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces Dieux qui se sont fait une gloire; cruelle
De séduire le coeur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé.
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux
charmes.
J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
Que dis-je? Cet aveu que je viens de te faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?
Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
Je te venais prier de ne le point haïr.
Faibles projets d'un coeur trop plein de ce qu'il aime!
Hélas! je ne t'ai pu parler que de toi-même.
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!
Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point
t'échapper.
Voilà mon coeur. C'est là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
Donne

La Confession

Lhasa de Sela

Je n'ai pas peur
De dire que je t'ai trahi
Par pure paresse
Par pure mélancolie
Qu'entre toi
Et le Diable
J'ai choisi le plus
Confortable
Mais tout cela
N'est pas pourquoi
Je me sens coupable
Mon cher ami

Je n'ai pas peur de dire
Que tu me fais peur
Avec ton espoir
Et ton grand sens
De l'honneur
Tu me donnes envie
De tout détruire
De t'arracher
Le beau sourire
ET meme ca
N'est pas pourquoi
Je me sens coupable
C'est ca le pire

Je me sens coupable
Parce que j'ai l'habitude
C'est la seule chose
Que je peux faire
Avec une certaine
Certitude
C'est rassurant
De penser
Que je suis sûre
Se ne pas me tromper
Quand il s'agit
De la question
De ma grande culpabilité

Je n'ai pas peur
De dire que j'ai triché
j'ai mis les plus pures
De mes pensées
Sur le marché
J'ai envie de laisser tomber
Toute cette idée
De "vérité"
Je garderais
Pour me guider
Plaisir et culpabilité

sexuatis. Ou plutôt, à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour l'essentiel à une forme de pouvoir-savoir rigoureusement opposée à l'art des initiations et au secret magistral ^{qui} s'agit de l'aveu.

Depuis le Moyen Age au moins, les sociétés occidentales ont placé l'aveu parmi les rituels majeurs dont on attend la production de vérité : réglementation du sacrement de pénitence par le Concile de Latran, en 1215, développement des techniques de confession qui s'en est suivi, recul dans la justice criminelle des procédures accusatoires, disparition des épreuves de culpabilité (serments, duels, jugements de Dieu) et développement des méthodes d'interrogation et d'enquête, part de plus en plus grande prise par l'administration royale dans la poursuite des infractions et ceci aux dépens des procédés de transaction privée, mise en place des tribunaux d'Inquisition, tout cela a contribué à donner à l'aveu un rôle central dans l'ordre des pouvoirs civils et religieux. L'évolution du mot « aveu » et de la fonction juridique qu'il a désignée est en elle-même caractéristique : de l'« aveu », garantie de statut, d'identité et de valeur accordée à quelqu'un par un autre, on est passé à l'« aveu », reconnaissance par quelqu'un de ses propres actions ou pensées. L'individu s'est longtemps authentifié par la référence des autres et la manifestation de son lien à autrui (famille, allégeance, protection); puis on l'a authentifié par le discours de vérité qu'il était capable ou obligé de tenir sur lui-même. L'aveu

de la vérité s'est inscrit au cœur des procédures d'individualisation par le pouvoir.

En tout cas, à côté des rituels de l'épreuve, à côté des cautions données par l'autorité de la tradition, à côté des témoignages, mais aussi des procédés savants d'observation et de démonstration, l'aveu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance; on avoue ses maladies et ses misères; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue ou on est forcé d'avouer. Quand il n'est pas spontané, ou imposé par quelque impératif intérieur, l'aveu est extorqué; on le débusque dans l'âme ou on l'arrache au corps. Depuis le Moyen Age, la torture l'accompagne comme une ombre, et le soutient quand il se dérobe : noirs jumeaux¹.

1. Le droit grec avait déjà couplé la torture et l'aveu, au moins pour les esclaves. Le droit romain impérial avait élargi la pratique. Ces questions seront reprises dans le *Pouvoir de la vérité*.

Comme la tendresse la plus désarmée, les plus sanglants des pouvoirs ont besoin de confession.

L'homme, en Occident, est devenu une bête d'aveu.

De là sans doute une métamorphose dans la littérature : d'un plaisir de raconter et d'entendre, qui était centré sur le récit héroïque ou merveilleux des « épreuves » de bravoure ou de sainteté, on est passé à une littérature ordonnée à la tâche infinie de faire lever du fond de soi-même, entre les mots, une vérité que la forme même de l'aveu fait miroiter comme l'inaccessible. De là aussi, cette autre manière de philosopher : chercher le rapport fondamental au vrai, non pas simplement en soi-même dans quelque savoir oublié, ou dans une certaine trace originare mais dans l'examen de soi-même qui délivre, à travers tant d'impressions fugitives, les certitudes fondamentales de la conscience. L'obligation de l'aveu nous est maintenant renvoyée à partir de tant de points différents, elle nous est désormais si profondément incorporée que nous ne la percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint; il nous semble au contraire que la vérité, au plus secret de nous-même, ne « demande » qu'à se faire jour; que si elle n'y accède pas, c'est qu'une contrainte la retient, que la violence d'un pouvoir pèse sur elle, et qu'elle ne pourra s'articuler enfin qu'au prix d'une sorte de libération. L'aveu affranchit, le pouvoir réduit au silence; la vérité n'appartient pas à l'ordre du pouvoir, mais elle est dans une parenté originare avec la liberté : autant de thèmes traditionnels dans la philosophie, qu'une

« histoire politique de la vérité » devrait retourner en montrant que la vérité n'est pas libre par nature, ni l'erreur servie, mais que sa production est tout entière traversée des rapports de pouvoir. L'aveu en est un exemple.

Il faut être soi-même bien piégé par cette ruse interne de l'aveu, pour prêter à la censure, à l'interdiction de dire et de penser, un rôle fondamental; il faut se faire une représentation bien inversée du pouvoir pour croire que nous parlent de liberté toutes ces voix qui, depuis tant de temps, dans notre civilisation, ressassent la formidable injonction d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on a fait, ce dont on se souvient et ce qu'on a oublié, ce qu'on cache et ce qui se cache, ce à quoi on ne pense pas et ce qu'on pense ne pas penser. Immense ouvrage auquel l'Occident a plié des générations pour produire pendant que d'autres formes de travail assuraient l'accumulation du capital l'assujettissement des hommes; je veux dire leur constitution comme « sujets », aux deux sens du mot. Qu'on s'imagine combien dut paraître exorbitant, au début du xiii^e siècle, l'ordre donné à tous les chrétiens d'avoir à s'agenouiller une fois l'an au moins pour avouer, sans en omettre une seule, chacune de leurs fautes. Et, qu'on songe, sept siècles plus tard, à ce partisan obscur venu rejoindre, au fond de la montagne, la résistance serbe; ses chefs lui demandent d'écrire sa vie; et quand il apporte ces quelques pauvres feuilles, griffonnées dans la nuit, on ne les regarde pas, on lui dit seulement : « Recommence, et dis la vérité. » Les fameux

CITATION DU JOUR

BRABANTIO

I pray you, hear her speak:
If she confess that she was half the wooer,
Destruction on my head, if my bad blame
Light on the man! Come hither, gentle mistress:
Do you perceive in all this noble company
Where most you owe obedience?
(Shakespeare, *Othello*, I, 3)

BRABANTIO

Ecoutez-la, je vous en prie. Si elle avoue qu'elle a fait la moitié du chemin, la destruction s'abatte sur ma tête si je blâme injustement cet homme. Venez par ici, ma petite dame : est-ce que vous voyez, parmi cette noble assemblée, à qui vous devez le plus obéissance ?
(trad. Julie Etienne & Joris Lacoste pour le Théâtre Permanent)

BRABANTIO

Ecoutez-la, je vous prie ! Si elle confesse
Qu'elle fut pour moitié dans ces mots d'amour,
Que la foudre tombe sur moi si tombe sur lui
Mon blâme, dès lors injuste ! Approchez, gente fille.
Dans cette noble compagnie reconnaissez-vous
A qui vous vous devez d'obéir d'abord ?
(trad. Yves Bonnefoy)

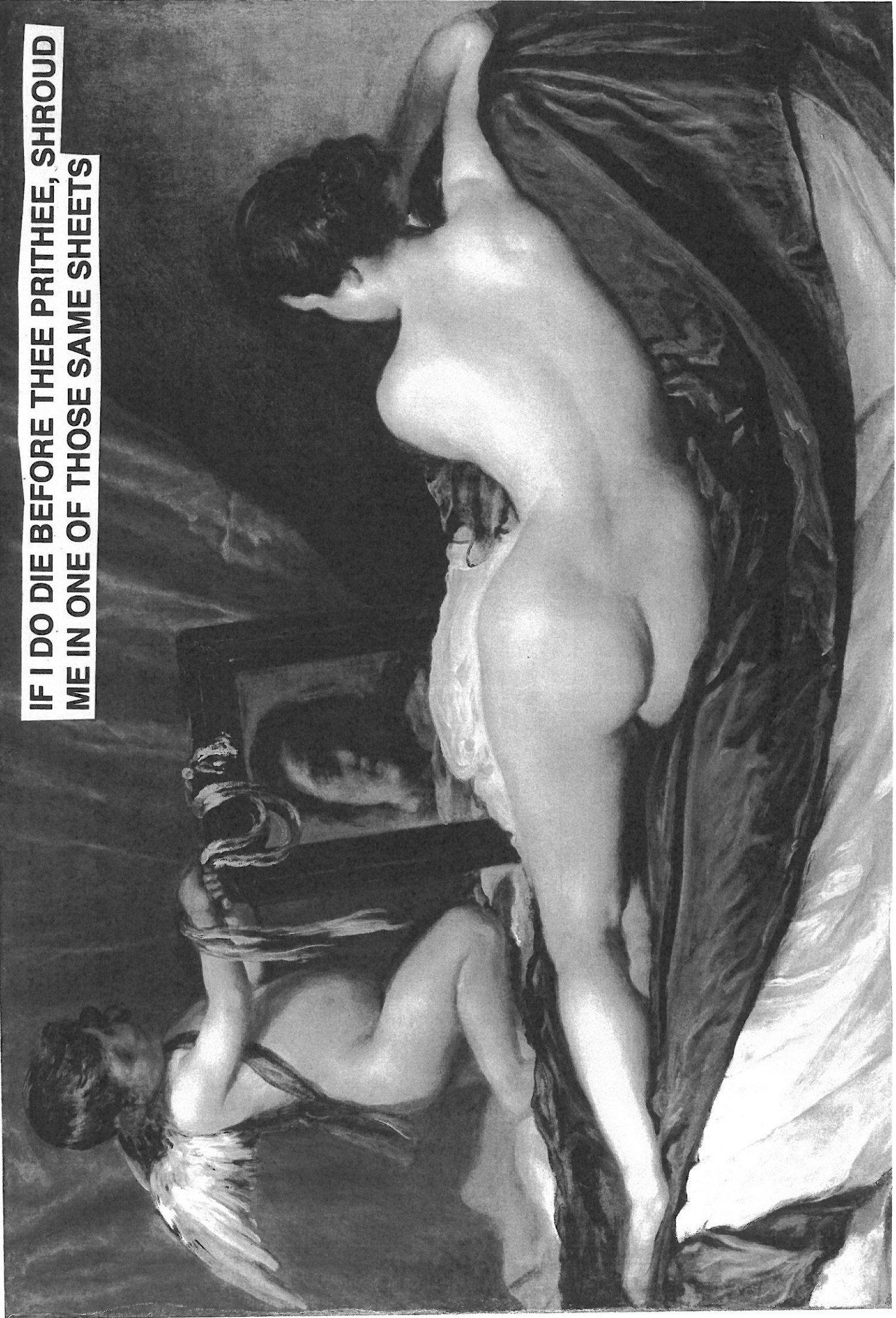
BRABANTIO

Je vous en prie, écoutez-la parler.
Si elle avoue qu'elle fut pour moitié dans cet amour,
La ruine tombe sur ma tête si mon injuste blâme
S'abat sur cet homme... Venez ici, gentille fille :
Percevez-vous en toute cette compagnie
A qui vous devez le plus obéissance ?
(trad. Armand Robin)

BRABANTIO

Laissez-la s'expliquer :
Si elle a bien séduit son courtisan,
La ruine sur ma tête si mon blâme
Retombe sur cet homme. Allons, ma douce,
Comprenez-vous dans l'assemblée présente,
A qui vous devez plus obéissance ?
(trad. André Markowicz)

**IF I DO DIE BEFORE THEE PRITHEE, SHROUD
ME IN ONE OF THOSE SAME SHEETS**



Attente de la mort

Jules SUPERVIELLE

*Une paillotte au Paraguay
Où j'attendrais dans un hamac
Celle qui vient bien toute seule.*

*Un boeuf gris passerait la tête
Et ruminerait devant moi,
J'aurais tout le temps de le voir.*

*Un chien entrerait assoiffé,
Et courant à mon pot à eau
Il y boirait, boirait, boirait.*

*Enfin il me regarderait
Et de sa langue rouge et claire
Des gouttes tomberaient à terre.*

*Des oiseaux couperaient le jour
De la porte dans leur vols vifs.
Et pas un homme pas un homme !*

Je serai moi-même évasif.

interdits de langage auxquels on prête tant de poids devraient-ils faire oublier ce joug millénaire de l'aveu?

Or, depuis la pénitence chrétienne jusqu'aujourd'hui, le sexe fut matière privilégiée de confession. Ce qu'on cache, dit-on. Et si c'était au contraire ce que, d'une façon toute particulière, on avoue? Si l'obligation de le cacher n'était qu'un autre aspect du devoir de l'avouer (le celer d'autant mieux et avec d'autant plus de soin que l'aveu en est plus important, exige un rituel plus strict et promet des effets plus décisifs)? Si le sexe était, dans notre société, à une échelle de plusieurs siècles maintenant, ce qui est placé sous le régime sans défaillance de l'aveu? La mise en discours du sexe dont on parlait plus haut, la dissémination et le renforcement du disparate sexuel sont peut-être deux pièces d'un même dispositif; elles s'y articulent grâce à l'élément central d'un aveu qui contraint à l'énonciation véridique de la singularité sexuelle aussi extrême qu'elle soit. En Grèce, la vérité et le sexe se liaient dans la forme de la pédagogie, par la transmission, corps à corps, d'un savoir précieux; le sexe servait de support aux initiations de la connaissance. Pour nous, c'est dans l'aveu que se lient la vérité et le sexe, par l'expression obligatoire et exhaustive d'un secret individuel. Mais, cette fois, c'est la vérité qui sert de support au sexe et à ses manifestations.

Or, l'aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé; c'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de

pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier; un rituel où la vérité s'authentifie de l'obstacle et des résistances qu'elle a eue à lever pour se formuler; un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'article, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le libère, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut. Pendant des siècles, la vérité du sexe a été prise, au moins pour l'essentiel, dans cette forme discursive. Et, non point dans celle de l'enseignement (l'éducation sexuelle se limitera aux principes généraux et aux règles de prudence); non point dans celle de l'initiation (restée pour l'essentiel une pratique muette, que l'acte de déniaiser ou de déflorer rend seulement risible ou violente). C'est une forme, on le voit bien, qui est au plus loin de celle qui régit « l'art érotique ». Par la structure de pouvoir qui lui est immanente, le discours de l'aveu ne saurait venir d'en haut, comme dans l'*ars erotica*, et par la volonté souveraine du maître, mais d'en bas, comme une parole requise, obligée, faisant sauter par quelque contrainte impérieuse les sceaux de la retenue ou de l'oubli. Ce qu'il suppose de secret n'est pas lié au prix élevé de ce qu'il a à dire et au petit nombre de ceux qui méritent d'en bénéficier; mais à son obscure familiarité et à sa bassesse géné-

rale. Sa vérité n'est pas garantie par l'autorité hautaine du magistère ni par la tradition qu'il transmet, mais par le lien, l'appartenance essentielle dans le discours entre celui qui parle et ce dont il parle. En revanche, l'instance de domination n'est pas du côté de celui qui parle (car c'est lui qui est contraint) mais du côté de celui qui écoute et se tait; non pas du côté de celui qui sait et fait réponse, mais du côté de celui qui interroge et n'est pas censé savoir. Et ce discours de vérité enfin prend effet, non pas dans celui qui le reçoit, mais dans celui auquel on l'arrache. Nous sommes au plus loin, avec ces vérités avouées, des initiations savantes au plaisir, avec leur technique et leur mystique. Nous appartenons, en revanche, à une société qui a ordonné, non dans la transmission du secret, mais autour de la lente montée de la confiance, le difficile savoir du sexe.

L'aveu a été, et demeure encore aujourd'hui, la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe. Il a été toutefois considérablement transformé. Longtemps, il était resté solidement encastré dans la pratique de la pénitence. Mais, peu à peu, depuis le protestantisme, la Contre-Réforme, la pédagogie du xviii^e siècle et la médecine du xix^e, il a perdu sa localisation rituelle et exclusive; il a diffusé; on l'a utilisé dans toute une série de rapports : enfants et parents, élèves et pédagogues, malades et psy-

chiatres, délinquants et experts. Les motivations et les effets qu'on en attend se sont diversifiés, de même que les formes qu'il prend : interrogatoires, consultations, récits autobiographiques, lettres; ils sont consignés, transcrits, réunis en dossiers, publiés et commentés. Mais surtout l'aveu s'ouvre, sinon à d'autres domaines, au moins à de nouvelles manières de les parcourir. Il ne s'agit plus seulement de dire ce qui a été fait

l'acte sexuel et comment; mais de restituer en lui et autour de lui, les pensées qui l'ont doublé, les obsessions qui l'accompagnent, les images, les désirs, les modulations et la qualité du plaisir qui l'habitent. Pour la première fois sans doute une société s'est penchée pour solliciter et entendre la confiance même des plaisirs individuels.

Dissemination, donc, des procédures d'aveu, localisation multiple de leur contrainte, extension de leur domaine : il s'est constitué peu à peu une grande archive des plaisirs du sexe. Cette archive s'est longtemps effacée à mesure qu'elle se constituait. Elle passait sans traces (ainsi le voulait la confession chrétienne), jusqu'à ce que la médecine, la psychiatrie, la pédagogie aussi, aient commencé à la solidifier : Campe, Salzmann, puis surtout Kaan, Krafft-Ebing, Tardieu, Molle, Havelock Ellis, ont réuni avec soin toute cette lyrique pauvre du disparate sexuel. Ainsi les sociétés occidentales ont commencé à tenir le registre indéfini de leurs plaisirs. Elles en ont établi l'herbier, instauré la classification; elles ont décrit les déficiences quotidiennes comme

les bizarreries ou les exaspérations. Moment important : il est facile de rire des psychiatres du XIX^e siècle, qui s'excusaient avec emphase des horreurs auxquelles ils allaient devoir donner la parole, en évoquant les « attentats aux mœurs » ou les « aberrations des sens génériques ». Je serais prêt plutôt à saluer leur sérieux : ils avaient le sens de l'événement. C'était le moment où les plaisirs les plus singuliers étaient appelés à tenir sur eux-mêmes un discours de vérité qui avait à s'articuler non plus sur celui qui parle du péché et du salut, de la mort et de l'éternité, mais sur celui qui parle du corps et de la vie — sur le discours de la science. Il y avait de quoi faire trembler les mots; se constituait alors cette chose improbable : une science aveu, une science qui prenait appui sur les rituels de l'aveu et sur ses contenus, une science qui supposait cette extorsion multiple et insistante, et se donnait pour objet l'inavouable avoué. Scandale, bien sûr, répulsion en tout cas du discours scientifique, si hautement institutionnalisé au XIX^e siècle, quand il dut prendre en charge tout ce discours d'en bas. Paradoxe théorique aussi et de méthode : les longues discussions sur la possibilité de constituer une science du sujet, la validité de l'introspection, l'évidence du vécu, ou la présence à soi de la conscience, répondaient sans doute à ce problème qui était inhérent au fonctionnement des discours de vérité dans notre société : peut-on articuler la production de la vérité selon le vieux modèle juridico religieux de l'aveu, et l'extorsion de la confiance selon la

règle du discours scientifique? Laissons dire ceux qui croient que la vérité du sexe a été éliée plus rigoureusement que jamais au XIX^e siècle, par un redoutable mécanisme de barrage et un déficit central du discours. Déficit, non pas, mais surcharge, reduplication, plutôt trop que pas assez de discours, en tout cas interférence entre deux modalités de production du vrai : les procédures d'aveu et la discursivité scientifique.

Et, au lieu de faire le compte des erreurs, des naïvetés, des moralismes qui ont peuplé au XIX^e siècle les discours de vérité sur le sexe, il vaudrait mieux repérer les procédés par lesquels cette volonté de savoir relative au sexe, qui caractérise l'Occident moderne, a fait fonctionner les rituels de l'aveu dans les schémas de la régularité scientifique : comment est on parvenu à constituer cette immense et traditionnelle extorsion d'aveu sexuel dans des formes scientifiques?

~~1. Par une codification clinique du « faire-parler » : combiner la confession avec l'examen, le récit de soi même avec le déploiement d'un ensemble de signes et de symptômes déchiffrables; l'interrogatoire, le questionnaire serré, l'hypnose avec le rappel des souvenirs, les associations libres : autant de moyens pour réinscrire la procédure d'aveu dans un champ d'observations scientifiquement acceptables.~~

~~2. Par le postulat d'une causalité générale et diffuse : devoir tout dire, pouvoir interroger sur tout, trouvera sa justification dans le principe que~~

Traduire Shakespeare

Entretien avec Julie Etienne et Joris Lacoste

Traducteurs de *Macbeth* et *Othello*

3 mars 2014

Barbara Métais-Chastanier — Comment vous retrouvez-vous à traduire Shakespeare aujourd'hui ?

Joris Lacoste — C'est le produit de circonstances particulières. En 2009, les Laboratoires d'Aubervilliers dont j'étais à l'époque le co-directeur avaient produit la première saison du Théâtre Permanent. Gwenaël Morin et ses acteurs avaient choisi de monter 6 pièces dans l'année, *Lorenzaccio*, *Tartuffe*, *Antigone*, *Woyzeck*, *Bérénice* et *Hamlet*, lequel était prévu à l'automne. Vers le printemps, comme je voyais qu'ils n'étaient pas en avance, j'ai proposé à Gwenaël de m'occuper de l'adaptation d'*Hamlet* : il fallait faire en sorte que la pièce dure moins de 3h (le texte intégral dure près de 5h) et qu'elle puisse être jouée par 6 acteurs (il y a une quinzaine de personnages). Le projet initial de Gwenaël était d'utiliser des textes du domaine public : en l'occurrence, dans le cas d'*Hamlet*, la traduction de François-Victor Hugo. Mais en commençant à travailler sur l'adaptation, je me suis vite rendu compte que cette version serait impraticable : c'est une traduction de défricheur, dont la dimension littérale était sans doute nécessaire à l'époque où elle a été faite, mais qui aujourd'hui nous semble très lourde, avec un style daté et des tournures souvent embrouillées. J'ai essayé dans un premier temps de l'arranger, mais très vite je l'ai complètement laissée tomber : je me suis plongé dans le texte original et j'ai entrepris de tout retraduire. J'y ai passé plusieurs mois et il y a peu de choses dans ma vie qui m'ont donné autant de peine et de joie (à égalité).

Julie Etienne — Je suis traductrice mais jusqu'ici je n'avais traduit que des textes contemporains, et jamais pour le théâtre. Il ne me serait pas venu à l'idée d'entreprendre une traduction de Shakespeare dans le vide, sans destination précise et juste pour le plaisir de l'exercice intellectuel. L'envie de se lancer dans cette traduction vient de la commande de Gwenaël Morin, dont j'ai découvert le travail avec *Hamlet* à une époque où je me méfiais du théâtre. Joris m'avait parlé de sa traduction et proposé de venir voir la pièce, j'en étais sortie admirative et toute exaltée et je lui avais envoyé un mail de félicitations intitulé "Quand tu veux pour *Macbeth*." Et donc quatre ans plus tard, Gwenaël Morin a effectivement commandé à Joris une traduction de *Macbeth*, plus *Othello* et *Lear*, et Joris m'a proposé de les faire ensemble. Alignement des planètes.

BMC — Ces traductions ne sont pas destinées en premier lieu à la publication mais à la scène. Cela détermine-t-il leur forme ? Connaissant le travail de Gwenaël Morin et ses partis pris esthétiques (pauvreté volontaire de la scénographie et des éléments scéniques, simplicité, efficacité, énergie, etc.) vous êtes vous appuyés sur ceux-ci pour établir vos partis pris de traduction ?

JL — On ne traduit jamais dans le vide, de manière abstraite : on répond toujours à un contexte particulier, et ce contexte détermine beaucoup de partis pris et de décisions. Ce n'est pas la même chose de traduire pour une édition universitaire bilingue ou pour une mise en scène contemporaine. Ce n'est pas que l'exigence soit moindre, mais les critères, les priorités seront différentes.

JE — Shakespeare ne s'est jamais occupé de publier ses pièces. Quand il écrivait, il ne visait pas un lecteur mais un spectateur. De même, pour nous, ce qui était clair dès le départ, c'est qu'on traduisait non

pour le livre et le lecteur, mais pour le théâtre et le spectateur — et en particulier le théâtre de Gwenaël Morin et le spectateur du Théâtre du Point du Jour, aujourd’hui en 2014. C’est un choix simple mais qui dicte un certain nombre de partis pris et d’injonctions.

JL — La première injonction est une injonction d’oralité : c’est un texte qui va être dit. Cela suppose que tout puisse passer à l’oral : pas d’effets “pour l’œil”, une attention particulière à la dimension sonore du texte (“Desdémone” sonne infiniment mieux que “Desdémona”), et avant tout à son rythme : le texte de Shakespeare est rythmé de manière très sophistiquée, notamment par l’usage du fameux pentamètre iambique (la majorité du texte : il y a aussi de la prose). Cette sophistication permet au texte d’être très savamment écrit et en même temps parfaitement oral, puisque le système prosodique s’accorde naturellement à la diction des acteurs de l’époque, comme des paroles que l’on place sur un air connu. Il permet aussi de répartir les accents toniques de façon réglée et donc d’infléchir telle ou telle syllabe, tel ou tel mot, de privilégier tel ou tel sens. Il n’existe pas de système comparable en français contemporain, et il serait très artificiel de reproduire tel quel le système shakespearien. Nous avons choisi d’écrire notre version dans la forme qui est la nôtre, c’est-à-dire en prose, mais en nous efforçant toujours de prendre en compte l’économie prosodique du texte original. Ici, transposition signifie : comprendre comment le texte anglais fonctionne, et trouver une équivalence rythmique dans une autre langue (le français) et une autre forme (la prose).

JE — La deuxième injonction, c’est la clarté : tout ce qui se dit, tout ce qui se passe doit être compréhensible pour le spectateur. Contrairement au lecteur, le spectateur ne peut pas revenir sur ce qu’il n’a pas saisi la première fois. Il ne peut pas se référer au texte original ou aux notes. Il y a bien sûr toutes sortes de niveaux de sens dans le texte de Shakespeare, et certains ne sont pas immédiatement perceptibles par tous. Mais il fallait pour nous qu’il y ait toujours au moins un niveau, le premier, le plus basique, le niveau narratif, qui soit compréhensible, de manière à ce que le spectateur ne soit jamais perdu. On n’a pas lâché le texte tant que l’un de nous deux estimait que quelque chose restait obscur ou incompréhensible. Toute la difficulté, c’est de trouver cette clarté sans simplifier les nuances qu’on perçoit dans le texte original. Notre ambition, c’était de produire la traduction à la fois la plus limpide et la plus fidèle.

JL — Et puis il y a aussi une injonction d’efficacité scénique. Il faut que ça fonctionne. Le théâtre de Morin est une machine à produire de l’action, de la fiction, des émotions, de la réflexion. Il ne cherche pas à “faire entendre un texte” ou à transmettre un patrimoine culturel, mais à proposer un spectacle qui ait sa propre consistance et qui parle directement aux gens qui sont venus le voir. C’est là toute son efficacité : rien ne doit tomber à plat. Les blagues doivent être drôles. Les insultes doivent être blessantes et non pittoresques. Les chansons doivent pouvoir se chanter, avec des rimes et des rythmes sûrs. Une traduction bilingue plus académique privilégiera toujours davantage la lettre du texte. Par exemple, pour la chanson des sorcières dans *Macbeth*, la recette du sortilège, nous avons interverti certains ingrédients de manière à retrouver des rimes. Il nous a semblé qu’il était plus important ici d’avoir une chanson chantable que de suivre strictement un ordre qui de toutes façons paraîtrait arbitraire aux oreilles du spectateur. Qui peut comprendre pourquoi la langue de vipère doit venir avant le poil de chauve-souris ? Est-ce si important ? Alors que si la chanson tombe à plat, elle tombe à plat.

JE — Il y a aussi les jeux de mots, auxquels il faut parfois renoncer, notamment ceux qui jouent sur la polysémie d’un terme dans la langue source, et qui ne se retrouve pas dans la langue d’arrivée. Par exemple il y a une réplique d’*Othello* où Iago parle de Desdémone et joue sur la polysémie du verbe “lie”, qui veut dire à la fois “coucher” (“lie with her”) et “mentir” (“lie on her”) : dans ces cas, il vaut mieux

laisser tomber complètement que de se contorsionner pour essayer de faire quand même quelque chose pour le principe. Car non seulement ça ratera son effet, mais ça risque même de produire l'effet inverse : le personnage n'aura pas l'air spirituel et brillant mais laborieux, et le texte signalera juste qu'il est une traduction, parce qu'on entendra qu'il a fallu se contenter d'un pis-aller.

JL — Rien de pire que les acteurs qui rient de toutes leurs forces à des blagues qu'ils sont les seuls à comprendre...

BMC — *Peut-on parler avec Shakespeare de double traduction ? Puisqu'il s'agirait tout à la fois de traduire une langue archaïque (des références historiques, sociales, linguistiques) et de traduire plus simplement d'une langue à une autre ? Compte tenu de cette hétérogénéité et de cette complexité - qui rend souvent les traductions de Shakespeare difficilement praticables à la scène par excès d'opacité - quel aura été le parti pris ?*

JL - Je pense qu'on ne traduit jamais "simplement" d'une langue à l'autre. Cela ne veut rien dire en soi "une langue" : cela n'existe que dans une situation particulière. On doit toujours se demander : quelle époque ? quel milieu ? quel contexte ? quel genre littéraire ? par qui ? pour qui ? Il serait plus juste de dire qu'on traduit ou transpose des *situations* : d'un côté la situation de Shakespeare auteur et chef de troupe, le théâtre du Globe, ses fameux acteurs, son public mixte, etc. De l'autre la situation du Théâtre Permanent, le style de Gwenaël Morin, ces acteurs en particulier, le Théâtre du Point du jour, les spectateurs lyonnais de 2014. Pour le dire autrement, nous traduisons toujours d'un code à l'autre. Dans le cas de Shakespeare, on voit à peu près quel est le code de départ, il est étudié et analysé dans des milliers d'ouvrages très intéressants. Toute la question est : quel est le code d'arrivée ? À qui s'adresse ce texte que nous écrivons ? Dans quelle langue écrivons-nous quand nous traduisons ? Quel lexique utilisons-nous ? Pourquoi traduire "whore" par "catin" plutôt que par "pute" ? "Strumpet" par "grue" plutôt que "salope" ? "Rogue" par "faquin" plutôt que "connard" ?

JE - Si on a "pétasse" et "poufiasse" dans notre traduction d'*Othello*, ce n'est pas parce qu'on a voulu "faire moderne". C'est parce qu'il y a plusieurs insultes à connotations sexuelles dans le texte anglais ("strumpet", "minx", "hobby-horse", en plus de "whore"), et qu'il faut qu'on utilise pour les traduire les mots à notre disposition en français. On ne va quand même pas dire "friponne" ou "gourgandine". La plupart des traductions se tiennent à distance de tout anachronisme : elles semblent respecter une règle d'historicité approximative qui leur défend d'utiliser des mots français qui "feraient moderne". Mais en même temps, on peut se demander : pourquoi faire ancien ? N'est-ce pas plus artificiel encore ? "Faquin" correspond à ce qu'on imagine être un certain usage de l'insulte en France à l'époque à peu près de Shakespeare (chez Corneille, disons). Mais dans ce cas, ne faudrait-il pas tout écrire dans cette langue, vérifier que tous le lexique utilisé par le traducteur est attesté chez Corneille ou Rotrou ? Quel sens cela a-t-il de traduire aujourd'hui Shakespeare pour un spectateur de cour du 17ème ? À partir du moment où l'on (re)traduit un texte, pourquoi ne pas s'exprimer directement dans la langue de ceux qui vont l'entendre ?

BMC — *Justement, avez vous cherché à prendre en charge (et donc à rendre sensible) l'hétérogénéité des expressions archaïques et celle d'un anglais plus moderne ?*

JE — Les expressions archaïques et références historiques ne sont pas si nombreuses dans les deux pièces que nous avons traduites. Bien sûr il y a toujours des choses sur lesquelles on bute, surtout si on s'interdit les notes de bas de page, mais en fait ce n'est pas si différent de ce à quoi on est confronté quand on traduit un roman contemporain. Là aussi il y a toujours des passages impossibles qui demandent ou bien d'explicitier par une note si on veut être complètement fidèle au texte, ou bien d'adapter légèrement le

texte pour intégrer l'explication qu'on aurait mise dans une note.

JL — On a un exemple de cette situation quand Lady Macbeth dit à Macbeth : *“Ça ne vous gêne pas, de convoiter ce que vous considérez comme tout l'or de la vie et de vivre comme un lâche à vos propres yeux, de dire "mais je n'ose pas" juste après avoir dit "je voudrais", comme le chat du proverbe ?”* C'est incompréhensible parce que le proverbe en question, s'il était connu de tous les spectateurs de l'époque, ne dit plus rien à personne aujourd'hui — a fortiori en français. Si on traduit pour le livre on peut mettre une note. Mais si on traduit pour le plateau, on doit l'explicitier sans quoi la phrase tombe complètement à plat. C'est pourquoi nous avons rajouté *“qui voudrait bien manger du poisson mais ne veut pas se mouiller les pattes”*.

JE — Il arrive aussi qu'on décide d'être fidèle à l'esprit du texte plutôt qu'à la lettre quand on voit que la traduction la plus exacte d'un terme ne dira rien aux spectateurs, et que du coup un effet qui marchait dans le texte original sera gâché. Par exemple dans le premier monologue de Iago, où Iago dit son dépit de n'avoir pas été choisi par Othello comme lieutenant, et évoque celui qui lui a été préféré: *“Et c'est qui ? Je vous le donne en mille, un grand arithméticien, un certain Michel Cassio, un Florentin, le genre à se damner pour une jolie femme, qui n'a jamais aligné un escadron et qui, en manœuvre militaire, s'y connaît à peu près autant qu'une dentellière — sauf pour la théorie, là il peut rivaliser avec les sénateurs en toge.”* Le mot qu'on a traduit par “dentellière”, c'est “spinster”, qui veut dire “fileuse” et n'avait pas encore, à l'époque de Shakespeare, pris le sens de “vieille fille” qu'il évoque aujourd'hui aux spectateurs anglophones. Mais si on traduit “s'y connaît autant qu'une fileuse”, ce n'est pas drôle, on voit moins surgir une image complètement incongrue, en partie parce que la fileuse est attachée à la métaphore du destin et ramène à un registre plus grave. Avec “fileuse” le texte serait compréhensible pour un spectateur français contemporain, mais le personnage de Iago y perdrait, parce qu'on sentirait bien qu'il n'aurait pas choisi ce mot-là s'il s'exprimait en français. Donc on dit “dentellière”, parce qu'on estime qu'on ne perd rien par rapport à “fileuse”, et qu'on gagne quelque chose dans le naturel et la justesse du personnage et la tonalité qui est en train d'être posée.

JL — Il y a aussi des allusions historiques qui apparemment étaient évidentes pour les contemporains de Shakespeare et qui sont perdues pour nous, mais qui n'arrêtent pas le spectateur, ne gênent pas sa compréhension. Dans ce cas, on estime que ça ne pose aucun problème, on n'a pas besoin de tout expliciter. Dans *Macbeth*, le “portier des enfers” fait allusion à un “equivocator”, qui d'après les commentateurs, serait une allusion au jésuite Henry Garnet, condamné à mort à l'époque pour son implication dans la Conspiration des Poudres. Si on écrit pour le livre, là, normalement, on fait une note. Mais à l'oral ça n'a aucun sens d'essayer de faire passer la référence. On ne va pas transposer non plus en faisant une allusion à l'affaire Cahuzac... Donc on essaie de trouver quelque chose de plus général qui puisse parler à tout le monde : *“Je parie que c'est un emberlificoteur, le genre à miser sur le rouge et le noir à la fois, qui n'a pas lésiné sur la trahison pour l'amour de Dieu, et pourtant n'a pas su emberlificoter le ciel.”*

JE — Ou encore, toujours dans *Macbeth* : *“Mais voilà maintenant le huitième, qui tient un miroir et m'en montre toute une série. Et je vois que certains portent un double globe avec un triple sceptre. Vision d'horreur !”* Peu importe si le “double globe et triple sceptre” ne sont pas complètement transparents, on comprend que ce sont des attributs de la royauté, à la rigueur si on est très attentif, on devine qu'il y a peut-être quelque chose de plus précis, mais en aucun cas on ne se sent mis à distance.

JL — Oui, en fait les rois d'Écosse recevaient pour insignes un globe et un sceptre tandis que les rois d'Angleterre recevaient un globe et deux sceptres, ce qui rend probable une allusion du texte à cet endroit

au double couronnement de Jacques 1er, à Scone et Westminster. Mais ce n'est pas grave si on ne le sait pas.

JE — Mais donc, ces trois types de difficultés, et ces trois réponses (expliquer, transposer, renoncer), ce n'est pas spécifique à la traduction de Shakespeare ou de textes éloignés de nous dans le temps. On les retrouve quand on traduit des choses complètement contemporaines.

BMC — *Si on en croit les deux écoles de traduction du grec ancien on peut choisir - quand il est question de texte de théâtre - d'être fidèle au texte lui-même (la syntaxe libre du grec chez Bollack par exemple qui donne à la langue française une composition assez sibylline) ou à l'effet que produisait le texte sur les spectateurs de l'époque (la simplicité de la langue de Sophocle, l'immédiate compréhension d'un texte connu de tous et d'un médium véritablement populaire). Avez-vous l'impression d'avoir été confronté à ce dilemme concernant Shakespeare ?*

JL — Encore une fois, je ne sais pas ce que cela veut dire, "le texte lui-même". Un texte n'a pas d'essence pure, il n'existe que par les usages qu'on en fait. Vous lisez toujours à un moment donné, depuis un point de vue particulier, et c'est ça qui va déterminer ce qui, pour vous, est important. Le dilemme est plutôt : est-ce qu'on cherche un équivalent de l'effet produit sur le spectateur anglophone d'aujourd'hui, ou bien sur le spectateur contemporain de Shakespeare ? Dans le premier cas, on va inventer une langue désuète et obscure, pleine de mots surannés, une sorte d'ancien français recomposé qui serait ce que Shakespeare aurait écrit s'il était né à Gyf-sur-Yvette plutôt qu'à Stratford-upon-Avon. Dans le second cas, on va faire en sorte de rendre le texte le plus effectif et limpide possible : car pour le spectateur du Théâtre du Globe, rien n'était obscur ni compliqué.

JE — Ce n'était pas du tout un dilemme pour nous. On y est allé en ayant déjà tranché pour la deuxième option, c'était la condition de départ du projet. On s'est donné peu de contraintes formelles, parce qu'effectivement, quand on traduit ce type de texte, on ne peut pas tout garder, il faut hiérarchiser les contraintes, avoir défini ce qui nous importe pour cette traduction-ci, et renoncer à d'autres aspects. Mais c'est ce qui fait que pour Shakespeare, on ne peut pas se dire qu'il a été traduit une fois pour toutes, s'arrêter sur une traduction qui ferait autorité. On a besoin d'en avoir plusieurs, et de les juger en fonction des critères de départ qu'on a privilégiés.

JL — En d'autres termes, nous nous attachons plus aux effets qu'aux causes. Quand Markowicz transpose tel quel le système métrique des pièces de Shakespeare, il s'attache davantage aux causes : il fait le pari qu'en dépit de la différence des langues et des époques, les mêmes causes produiront les mêmes effets. C'est une belle croyance, mais que nous ne partageons pas vraiment. Pour transposer au plus fort tout l'efficace du texte shakespearien, nous avons choisi pour notre part d'utiliser le français contemporain avec son système d'effets propre. Ce n'est pas mieux ou moins bien, c'est juste un parti pris différent.

JE — Les seuls vers que nous avons traduits en vers réguliers sont les vers rimés qui ont toujours une fonction plus solennelle, notamment les distiques (qu'on appelle en anglais "couplets") que l'on trouve à la fin de certaines répliques, parce que l'effet en anglais est celui d'une conclusion en forme de maxime, par exemple :

Away, and mock the time with fairest show

False face must hide what the false heart doth know.

ici il nous a semblé judicieux de les traduire en alexandrins réguliers, car c'est une forme qui résonne à toutes les oreilles françaises, et qui est à même de rendre cette dimension sentencieuse :

Et pour tromper le monde, allons nous faire beaux :

Cachons sous de faux airs le fond de nos cœurs faux.

BMC — *Est-ce que vous parleriez de transposition ? De réécriture ?*

JE — Il ne s'agit certainement pas de réécriture : il s'agit de traduction au sens le plus strict, c'est-à-dire que nous avons tenté de rendre le plus de nuances possibles du texte de Shakespeare. Nous nous sommes efforcés de ne jamais simplifier, raccourcir ou "faire contemporain". Le traducteur a toujours une balance à ses côtés : elle lui sert à peser ce qu'il y a à perdre et ce qu'il y a à gagner à choisir tel mot plutôt que tel autre, telle ou telle forme, tel ou tel temps. Ce qu'on gagne à un endroit on le perd toujours à un autre, et il faut essayer de garder un équilibre entre tous les niveaux à la fois.

BMC — *Vous êtes engagés dans la traduction de plusieurs pièces de Shakespeare, trois, voire quatre pour Joris, si l'on compte Hamlet. Qu'est-ce que cela produit de traduire une série ? Des récurrences ? des automatismes ? Des codes de lecture ? Un oeil plus vigilant sur les chevilles et la mécanique d'écriture ?*

JE — Des récurrences, oui. Il y a quelques moments où une solution qu'on avait trouvée pour *Macbeth* pouvait aussi s'appliquer pour *Othello*. Par exemple, Macbeth dit "*Mon esprit, où le meurtre n'est pour l'instant qu'un fantôme, ébranle l'intégrité de mon être au point que toute ma machine se voit paralysée par des chimères, et que plus rien n'existe que ce qui n'existe pas*", et Desdémone dit à Othello : "*Hélas, pourquoi vous vous mordez la lèvre comme ça ? Toute votre machine est secouée par je ne sais quel transport meurtrier.*"

JL — On est contents quand ça arrive, pas seulement parce que ça nous facilite la vie, mais aussi parce que ça permet d'établir une continuité, de tisser un lien entre les pièces.

JE — Mais des automatismes, non, pas vraiment. En fait, avant de regarder d'aussi près le texte de Shakespeare, je n'aurais pas pensé que la langue changeait autant d'une pièce à l'autre. En tout cas, entre *Macbeth* et *Othello*, c'est très flagrant, et j'ai été surprise (et un peu dépitée) au début du travail sur *Othello*, de voir que je ne pouvais pas vraiment m'appuyer sur les acquis de *Macbeth*. *Othello* est une pièce où la rhétorique et l'insinuation créent une langue très contournée, très différente de celle beaucoup plus directe de *Macbeth*. En fait c'est vraiment à l'échelle d'une pièce qu'il faut mettre en place un système cohérent.

JL — Il y a quand même des petites choses auxquelles on s'habitue, des mots qui reviennent souvent, des notions qu'il affectionne, des tournures, des formules... À la longue on repère quelques uns des trucs de Will...

BMC — *Comment avez vous travaillé à deux ? Premier jet à deux mains et comparaison ? Répartition des actes ? Quels ont été vos principaux points de débat ?*

JE — On s'est réparti les actes pour faire chacun de notre côté les premiers jets. Ensuite, quand le brouillon d'un acte était prêt, celui qui l'avait traduit l'envoyait à l'autre, qui le relisait avec le texte anglais et ajoutait sur le fichier ses propositions de modifications et commentaires. Troisième étape : l'auteur du brouillon intègre toutes les propositions qu'il accepte. Puis on relit à deux, à haute voix, et c'est à cette étape qu'on discute les points sur lesquels on n'est pas d'accord. On a travaillé sur des google docs, qui permettent de travailler ensemble sur le même document, de voir les modifications en temps réel, et donc d'avoir toujours le bon fichier à jour, sans risquer de se mélanger dans les versions. Pour la dernière étape, qui est la plus intéressante, on s'est servi de skype pour pouvoir être ensemble alors qu'on n'était pas dans la même ville. Depuis que je suis traductrice, j'ai beaucoup travaillé à quatre mains, ça m'a donc paru assez naturel comme fonctionnement.

JL — Nous n'avons pas d'ego du premier jet, et heureusement, car sinon nous ne pourrions jamais travailler à deux : chacun est toujours très disposé à revenir sur ce qu'il a proposé. Et parce que nous

partageons les mêmes parti pris, nous arrivons assez bien à tomber d'accord sur la meilleure version. Dans les cas ambigus, c'est la lecture à haute voix qui nous met d'accord. On relit et il y en a un qui dit « ce n'est pas clair, on ne comprend rien » ou « ce n'est pas fidèle, le texte ne dit pas ça, il manque quelque chose » ou « ce n'est pas beau, cela ne sonne pas bien ». Alors on revient au texte anglais et on cherche une autre solution. Il nous est arrivé de rester des heures bloqués sur deux vers, quasiment en silence, en grommelant de temps en temps une piste possible et en attendant de voir ce que l'autre allait en faire : « Et si on le tournait autrement ? en le passant à l'infinitif ? au participe présent ? » La plupart du temps, la solution se trouve ensemble, dans une sorte d'escalade joyeuse.

JE — Mais il y a eu quelques occasions (rares mais quand même), où on a failli se brouiller à vie parce qu'aucun de nous deux ne voulait renoncer à son interprétation.

BMC — N'y a -t-il pas un peu d'immodestie à proposer une nouvelle version de ces pièces si souvent traduites ?

JL - On ne demande jamais à un pianiste pourquoi il propose une nouvelle énième interprétation des Variations Goldberg... L'idée d'actualiser à nouveau (au sens non pas de moderniser, mais de réaliser, d'effectuer encore) est inhérente à la pratique de l'interprète. Je ne suis pas musicien, mais j'imagine que s'il y a sans doute une fierté et une excitation à créer une partition qui n'a jamais été jouée, il doit y avoir une excitation tout aussi intense, peut être même plus profonde, à proposer la dix millionième version des sonates pour violon de Bach. L'excitation de s'inscrire dans une lignée, dans une histoire de l'interprétation de telle ou telle partition. Et c'est la même chose avec la mise en scène ou la chorégraphie : pourquoi proposer une énième version de *Dom Juan* ? La 198ème version du *Sacre du Printemps* ? D'abord et avant tout : parce que c'est génial à faire. Mais aussi parce que, quand on traduit un texte qui l'a déjà beaucoup été (il existe paraît-il plus de 80 versions françaises d'*Hamlet*), on se lance dans un dialogue non seulement avec Shakespeare mais avec toute une communauté de traducteurs vivants et morts qui chacun ont travaillé dans des circonstances différentes, avec des problématiques particulières, des parti pris, des points de vues différents sur le même texte. On participe à une sorte de furie interprétative : un grand texte est un texte qui permet un nombre infini d'interprétations et d'actualisations, et le traduire une nouvelle fois, c'est participer à l'exploration d'une petite partie de cette infinité.

JE — C'est sûr que ça n'aurait pas de sens, de faire comme si Shakespeare n'avait jamais été traduit. Dans tous les cas, la question de la nécessité de (re)traduire ces textes se pose forcément d'une toute autre manière que pour un texte contemporain inédit : ce n'est pas la même responsabilité. Dans le cas de Shakespeare on est plus libre de proposer un point de vue particulier sur le texte, puisqu'on sait qu'il va cohabiter avec une multiplicité de points de vue provenant d'autres traducteurs.

BMC — Comparez-vous les traductions ? Vous appuyez-vous sur un travail comparatif ?

JE — Oui, bien sûr, il nous arrive d'aller voir ce que les autres ont fait, notamment après un passage avec lequel on s'est un peu débattus. Mais ce n'est pas tant pour s'en inspirer que pour s'assurer qu'on ne fait pas la même chose.

JL — Chaque traducteur a son parcours, ses commandements, ses critères. On ne peut pas les comparer sans prendre en compte les parti pris et les usages (de lecture, de jeu) qui en découlent. Pour nous, il était important de pouvoir nous positionner par rapport à certains choix de nos confrères : la compréhension de leurs choix a pu nous aider à trouver intuitivement *notre* voix — non pas la seule, la vraie, la meilleure, mais celle qui nous semblait la plus juste dans ce contexte précis du Théâtre Permanent, ici et maintenant, à Lyon en 2014.

BMC — Vous lancerez-vous à l’avenir dans d’autres traductions de Shakespeare ? Aimerez-vous voir vos traductions jouées par d’autres metteurs en scène ?

JE — Bien sûr. Nos traductions partent de la commande de Gwenaël Morin et de son projet, mais j’espère qu’elles ne gauchissent ni ne marquent le texte de Shakespeare au point de ne convenir qu’à ces circonstances-là. Il n’y a pas de raison que d’autres metteurs en scène et d’autres acteurs ne puissent s’en servir pour faire le théâtre qui est le leur.

JL — Quant à traduire de nouvelles pièces, on aimerait beaucoup, à commencer par *Lear* auquel nous avons dû renoncer pour cette fois, faute de temps. Mais peut-être dans une cadence plus raisonnable... On aimerait surtout reprendre et relire celles-ci : nous sentons bien que nous pourrions aller encore plus loin, mieux colmater certaines fuites, revenir sur des sacrifices que nous avons faits à contrecœur, trouver de plus belles solutions. On pourrait passer une vie entière sur ces trois pièces.



**I WOULD NOT KILL THY UNPREPARED
SPIRIT; NO; HEAVEN FORFEND! I WOULD
NOT KILL THY SOUL**

Je ne voudrais pas tuer ton esprit sans qu'il ait pu se confesser. Non, le Ciel m'en garde, je ne voudrais pas tuer ton âme.

LE THÉÂTRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Samedi 8 mars

Atelier de transmission :

Atelier animé par Renaud Béchet et Marion Couzinié avec 10 participants. Comme souvent, l'atelier du samedi matin s'effectue avec un groupe plus nombreux que d'habitude. C'est sur le personnage de Montano que se porte le travail. Montano, qui a manifesté dès la première scène de l'acte II son désarroi concernant le mariage du général, finit par se morfondre pendant tout le reste de l'acte. Les larmes de Montano, larmes de rage et de jalousie, sont l'objet principal du travail de cet atelier.

Répétition :

La répétition du jour est essentiellement consacrée aux premiers filages de l'acte III. On traverse l'acte une fois, deux fois, trois fois dans l'après midi afin de mettre les choses en place pour la première. Le système de d'évacuation de certains dialogues hors de l'arène de toile est repris pour cet acte, notamment pour les scènes de surveillances ou les dialogues qui ne doivent pas être entendus, à la manière des entretiens Iago/ Rodrigue à l'acte I. En parallèle, les acteurs qui ne jouent pas dans l'acte III, très discursif et présentant peu de scènes de foule, continuent de travailler Ajax en autonomie dans le hall.

Représentation : 58 spectateurs

Chronique du hall :

Moins de spectateurs que la veille peuplent le hall, ce qui semble finalement assez peu surprenant pour un samedi soir en plein milieu des vacances scolaires où tout le monde a dû vouloir profiter de ce week-end pour skier loin des théâtres. Si le système de représentation par épisode ne surprend plus guère, deux personnes renoncent tout de même à assister à la représentation, n'étant pas disponibles les semaines suivantes.

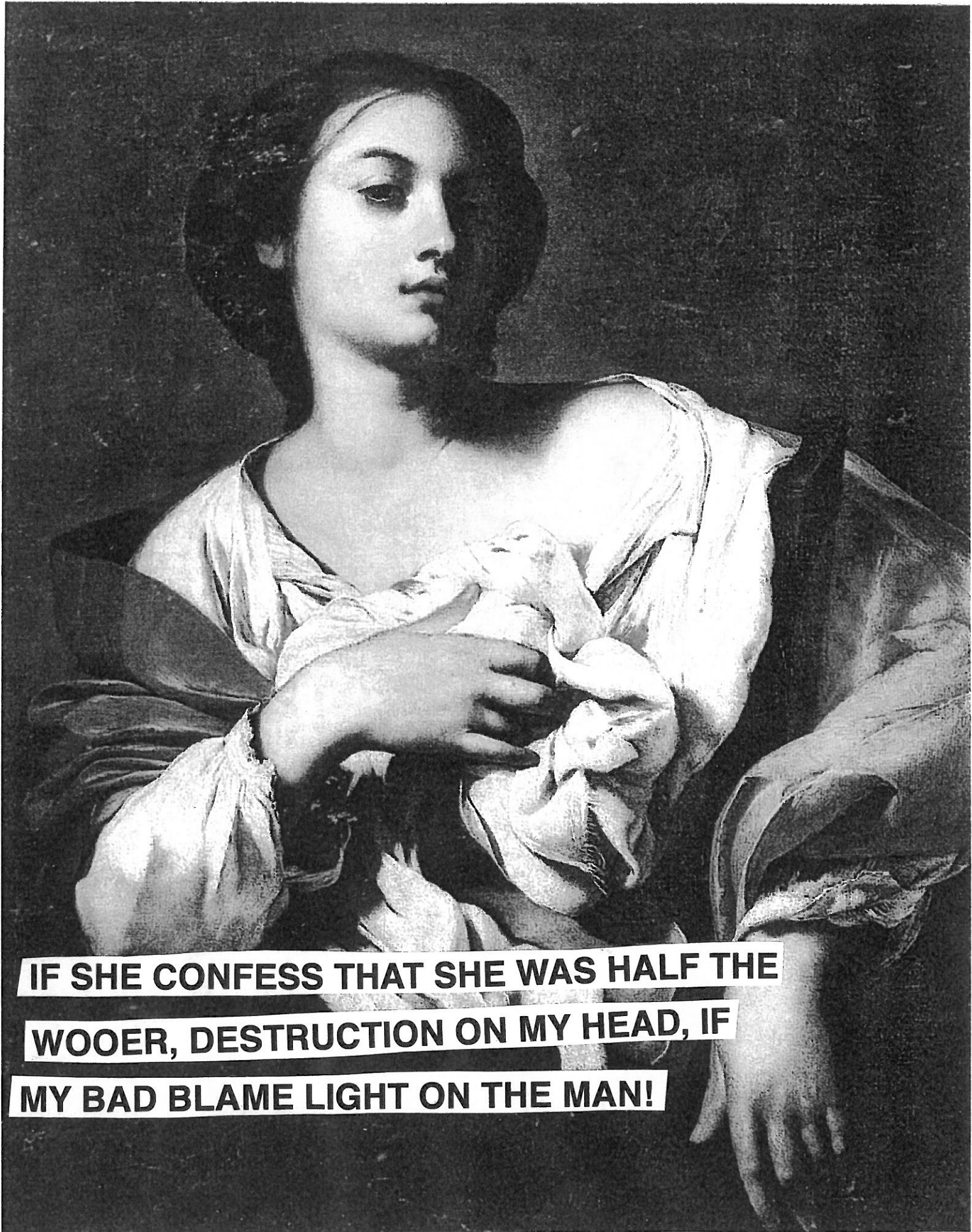
Chronique de la représentation:

Dernière représentation de l'acte II qui s'est posé pour l'occasion. La répartition des voix pour les scènes de foule s'effectue mieux que la veille. Lorsque certains événements sont montrés en parallèle du dialogue principal, notamment le désespoir de Montano, les acteurs parviennent à harmoniser le jeu afin de conserver une hiérarchie plus évidente entre la trame principale de la scène et les enjeux périphériques. Ainsi, la scène de beuverie devient plus audible. Dans la même scène, l'apparition de Montano et de Cassio hors de la trappe fait voir non plus le désir homosexuel de Montano mais la violence du combat des deux soldats ivres.

Chronique du public:

Le public est attentif mais peu réactif ce soir. Si les rires sont bien présents, ils sont plus discrets que la veille et le spectacle est écouté avec attention sans que d'éventuels éclats du public créent un appui dynamisant pour les comédiens. Public, la teneur de ta présence n'est jamais sans conséquence !

Camille Khoury



**IF SHE CONFESS THAT SHE WAS HALF THE
WOOER, DESTRUCTION ON MY HEAD, IF
MY BAD BLAME LIGHT ON THE MAN!**

Si elle avoue qu'elle a fait la moitié du chemin, la destruction s'abatte sur ma tête si je blâme injustement cet homme