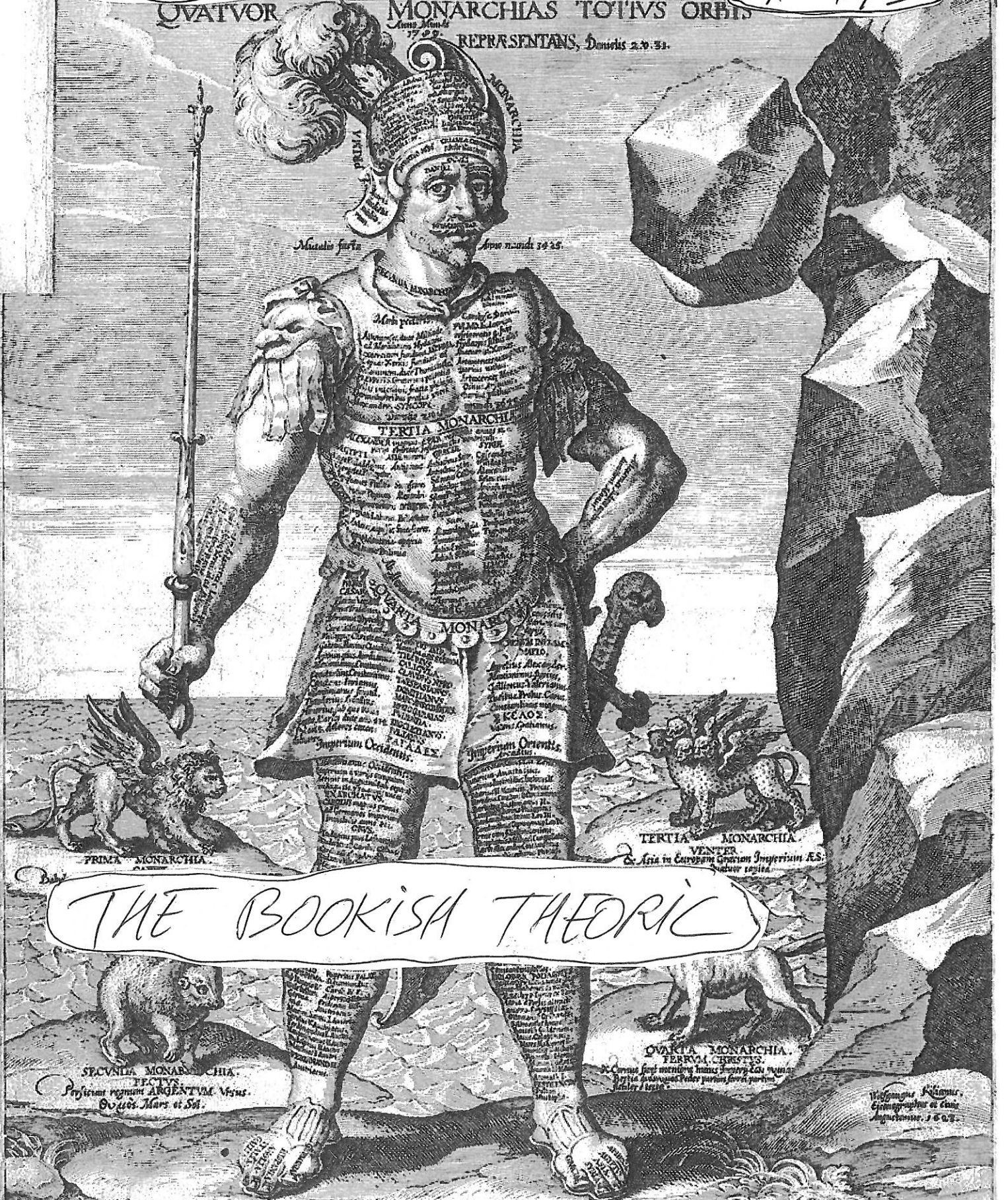


TREASURE PERMANENT

JOURNAL

18 MARS 2014
n° 115

QUATVOR MONARCHIAS TOTIVS ORBIS
REPRESENTANS, Dominis 2. 20. 31.



THE BOOKISH THEORIC

Willelmus Blaeuw
Geographus et Carto-
graphus. 1645.

**MERE PRATTLE, WITHOUT PRACTISE, IS
ALL HIS SOLDIERSHIP**



Beaucoup de paroles, aucune pratique : voilà tout son métier de soldat.

Frapper ce qui est faible

« Pour éviter ce qui est fort, frapper ce qui est faible » Sun Tzu

Le premier traité de stratégie militaire n'est ni Français ni Allemand mais Chinois : on doit en effet les plus célèbres pages sur l'art de la guerre à un général chinois répondant au nom de Sun Tzu. Qu'importe qu'il ait ou non existé, cet hypothétique général que certains hissent au rang de sage, voire de philosophe aura au moins eu le mérite d'accoucher il y a fort fort fort longtemps (IVe, Ve av. JC) de quelques pages parfaitement immorales et donc terriblement éclairantes (en plus d'être passionnantes), pages dont on peut tirer des éléments utiles à la compréhension de notre Clausewitz de lagune, j'ai nommé l'enseigne Iago. Car celui qui, dans les toutes premières répliques, dénonce chez son rival – Cassio – une connaissance toute abstraite et toute théorique de la guerre (Cassio serait une sorte de Polytechnicien de la première heure, un stratège de papier, un meneur d'hommes arraché à la crèche encore roussi à la chaleur des bancs, en bref, un incapable nommé là où lui, l'homme du terrain, l'homme de l'acte aurait été on ne peut plus légitime), se découvre être en réalité un génie de l'abstraction et un prodigieux virtuose de la stratégie diplomatique. Si la pièce avance, à la manière d'une petite machine de guerre brechtienne, en récapitulant sans arrêt ses propres cibles et ses propres acquis, c'est parce que Iago se trouve placé aux commandes de la fiction et de ses principes opératoires. De l'intérieur du drame, Iago officie à l'histoire – il en place les structures, il en assoie le cadre, il déploie la manœuvre – tout autant qu'il la provoque : boulimique des circonstances qui viendraient appuyer son désir premier – désir qui ne cesse de se transformer au gré des aléas auxquels le conduit le réel – il la force sans arrêt à fabriquer de nouvelles fictions. Véritable combustible – foyer et source du récit –, il sculpte les événements en faisant proliférer les possibles que recelait chaque situation. En somme, il y a en lui : (du pervers) (du génie) (du poète) (du stratège).

« Gouverner, c'est détruire, détruire les parasites, détruire ses propres troupes, détruire l'ennemi. » Shang Yang

Alors Iago détruit, il fait fructifier le chaos, il ménage les étapes – avec douceur, avec délicatesse, avec fermeté, il dispose l'un après l'autre les éléments du piège qui bientôt se refermera tout à fait. La stratégie indirecte, cet art de l'écho et du rebond – véritable manœuvre d'échiquier – est véritablement son outil comme le mensonge est sa vertu. Car – et c'est ce que nous apprend ce merveilleux quoiqu'hypothétique général Sun Tzu – la guerre reposerait d'abord sur le mensonge. Cela pourrait étonner celui qui penserait qu'elle commençait par les armes (que nenni), cela réjouira celui qui sait – avec l'article 13 – que lorsque « un habile général se met en mouvement, l'ennemi est déjà vaincu » : il en va des troupes comme de la mayonnaise, on sait bien avant même de les battre si le dosage était judicieux.

« Quand j'ai gagné une bataille, je ne répète pas ma tactique, mais je réponds aux circonstances selon une variété infinie de voies. » Sun Tzu

Éclairé par les feux de *L'Art de la guerre*, il nous serait donc possible d'envisager notre Iago non pas comme un simple personnage (aussi haut en couleur et malintentionné qu'on puisse s'imaginer à le singulariser) ni comme le chef d'orchestre épique d'une machination (qui serait machination contre Othello et contre la fable, guerre de l'un contre l'autre) mais véritablement comme un personnage métaphysique – au même titre que le sont les figures des contes ou des mythes premiers –, figure réflexive à travers laquelle se donneraient à lire les principes d'un monde qu'on imagine ici soumis sans ménagement à un sacré renversement des valeurs.

Déplions donc ce petit cosmos et regardons le monde à partir de ses règles.
Là-bas donc :

LE SOUPLE DOMINE LE RIGIDE

=====> COMPRENDRE : moi, l'être des CIRCONSTANCES je suis plus fécond que toi, l'être des PRINCIPES

L'IMPROVISTE SE CONJUGUE A L'HARASSEMENT

=====> COMPRENDRE : je suis têtu, obstiné mais je ne sacrifie pas mon plan aux promesses de l'imprévu.

L'OBSERVATION PRIME SUR LA CONFIDENCE

=====> COMPRENDRE : je saurai tout de l'autre comme il ignorera tout de moi-même.
LA REVERSIBILITE PREND LE PAS SUR LA COHERENCE

=====> COMPRENDRE : je fais du plein le vide et du vide le plein – chaque chose est pour moi possiblement son contraire.

LE MOUVEMENT DE L'ADVERSAIRE GUIDE LES MOUVEMENTS DU STRATEGUE

=====> COMPRENDRE : je laisse l'autre travailler pour moi à sa propre perte.

LA FAIBLESSE EST L'IMAGE QUE PREND LA FORCE

=====> COMPRENDRE : je n'avance que dans le retrait dans l'hésitation et c'est ainsi que ma puissance se masque sous les habits de la fragilité.

Ainsi simplifiés, ainsi polis, élimés, les principes d'action qui guident la démarche d'un Iago révèlent un champ d'application beaucoup plus vaste que le seul domaine de la stratégie militaire.

Si la guerre est le prolongement de la politique selon d'autres moyens,
Les principes métaphysiques du cosmos-Iago seraient les règles de l'extension du domaine de la lutte.

De là à conclure que Michel Houellebecq serait le nouveau Iago,
C'est une hypothèse que je me garderais bien de faire,
Mais que j'aurais risquée si j'avais été l'un ou l'autre.

Michel Bovary

Michel Bovary, était un jeune homme comme les autres. Assez timide, sa jeunesse lui donnant l'air tendre du jeune homme qui a gardé certains traits d'enfance. De l'enfance, il lui restait aussi une certaine naïveté, une certaine candeur, le sourcil haut de ceux que la vie n'a pas encore endurci, l'œil frais de celui qui n'a pas souffert, la main douce de ceux qui n'ont pas connu les champs de bataille.

Car Michel Bovary n'avait humé l'odeur du sang mêlé à la terre que lorsqu'on ne pouvait distinguer ce parfum de celui de la page du livre neuf acheté pour la rentrée. L'odeur des feuilles mâtes ou du papier glacé. Cette odeur, Michel la connaissait bien. Il l'avait reniflé dans les endroits et les plus variés. Dans le grenier de sa grand-mère étant tout jeune, à l'ombre des frondaisons des cerisiers en fleurs, sur le sol de sa chambre, le dos à même le plancher, avachi contre un arbre en automne, dégageant les feuilles mortes des arbres tombées entre ses pages blanchies. La lecture devenait une ascèse, une rigueur de vie. Lire n'était pas une activité faite pour les endroits mous, c'était s'astreindre à découvrir le monde en sachant que la vie est dure. Alors Michel ne lisait jamais dans le confort matelassé des fauteuils, il n'a jamais connu la lecture de minuit où l'on s'enroule dans ses draps. Le savoir livresque était une discipline austère.

Pourtant, la douceur de la lecture n'a pas pu faire de Michel un homme dur, un homme de guerre, un soldat viril. Les pages qui se tournent lui ont donné une prévenance rare dans les casernes au milieu des fantassins, et un raffinement encore plus rare dans les beuveries agitées des tavernes. Sculpté par la force des mots, Michel a appris à penser et agir avec raison et circonspection. C'est sans doute de là que lui vient sa réputation. Si Michel est invétéré dans un domaine, c'est bien celui de la séduction. Il plaît aux femmes c'est un fait. Il les connaît aussi. Il en a croisé beaucoup plus dans les livres que ses camarades n'en ont croisées au champ de bataille. Michel a appris à aimer de la même façon qu'Emma B. a découvert l'amour – emporté/s par les pages brûlantes d'une romance fictive. Il a connu la douceur de la passion avant la moiteur brûlante des cuisses ouvertes dans des tentes de fortune. Michel a vu la beauté lisse de l'amour avant de voir les aspérités que lui procure le réel.

Les femmes l'apprécient parce qu'il sait leur parler, il connaît leur langage, il a lu des hommes qui parlaient des femmes, et des femmes qui parlaient d'elles-mêmes. Michel, avec les femmes, fait preuve de civilité, il pratique l'art du baisemain et de l'œillade flatteuse dans les limites du respect. A l'arrivée de Desdémone au port de Chypre, Michel se saisit du rôle du galant au milieu des soldats qui crachent sur l'arrivée de femmes en temps de guerre, gage de malheur. Montano crache au sol sa rage de n'être plus le premier de qui s'inquiète Othello en arrivant sur l'île, les valeureux forgés par des années de combats regardent avec dédain la scène d'accueil chaleureux que Michel réserve à Desdémone, et qu'ils voient comme des minauderies. A force de fréquenter des femmes, Michel va peut-être finir par en devenir une, ou peut-être en avait-il déjà un peu l'allure.

Il a été l'entremetteur entre Othello et Desdémone comme Cyrano a aidé Christian à se déclarer à Roxane. Il avait la langue, et Othello avait le prestige, il avait la tournure percutante lorsqu'Othello avait le récit brut. Michel croyait alors avoir le beau rôle. Celui de l'amoureux transi qui n'ose avouer son amour parce que c'est de son ami que Desdémone est éprise. Michel aurait pu être le héros de cette histoire après tout, celui qui se sacrifie pour l'amour mal donné, tout en lui prêtant ses mot pour ne jamais être préféré.

Tout savoir qu'ils lui apportent, les livres lui jouent des tours. Habitué qu'il est à ce qu'on lui offre un point de vue sur le monde, à ce qu'on lui fasse regarder le monde à travers le cadre qu'on a choisi, il saisit dans le réel le premier cadre qu'on lui offre. Si Iago devient le narrateur, c'est sans doute que le lecteur peut lui faire confiance. S'insinuer dans les cadres de Iago est un mauvais pari, mais Michel n'y réfléchit pas. On vit avec candeur lorsqu'on lit ainsi. Il s'engouffre dans le schéma qu'on lui propose sans en mesurer les enjeux. Il n'a pas prêté attention aux personnages secondaires, aux pensées qu'ils peuvent formuler sans que le narrateur ne les transmette. Alors il ne se dit pas qu'il existe d'autres moyens que les femmes pour parvenir à ses fins, puisque c'est ainsi dans les romans d'apprentissage, on se sert des femmes, mêmes si on les aime bien, c'est elles qui nous permettent de parvenir. Mais Le XIXème siècle n'est pas encore là, et pendant l'invasion des Turcs, il aurait plutôt fallu voir les regards sombre d'Othello et sentir qu'aveuglé par l'idée de parvenir, le piège se refermait sans crier garde.

Camille Khoury

Des affres de la promotion

Dans l'armée, univers ô combien rigide, la promotion a toujours posé problème. Si les militaires ont pour habitude de se soumettre aux ordres, l'humain est parfois moins docile que l'uniforme et les jalousies ou ce qui est ressenti comme une injustice poussent parfois les hommes à agir en dehors des cadres.

Alors faut-il favoriser l'âge, les diplômes, le maniement de l'arme ou la maîtrise du terrain ? Dans *Othello*, la haine d'Iago provient, au-delà du racisme latent, du fait que Cassio ait été nommé lieutenant à sa place. Lui, plus âgé et plus expérimenté, s'est fait souffler la place par un « bleu » à peine sorti de l'école et bardé de diplômes faute de cicatrices.

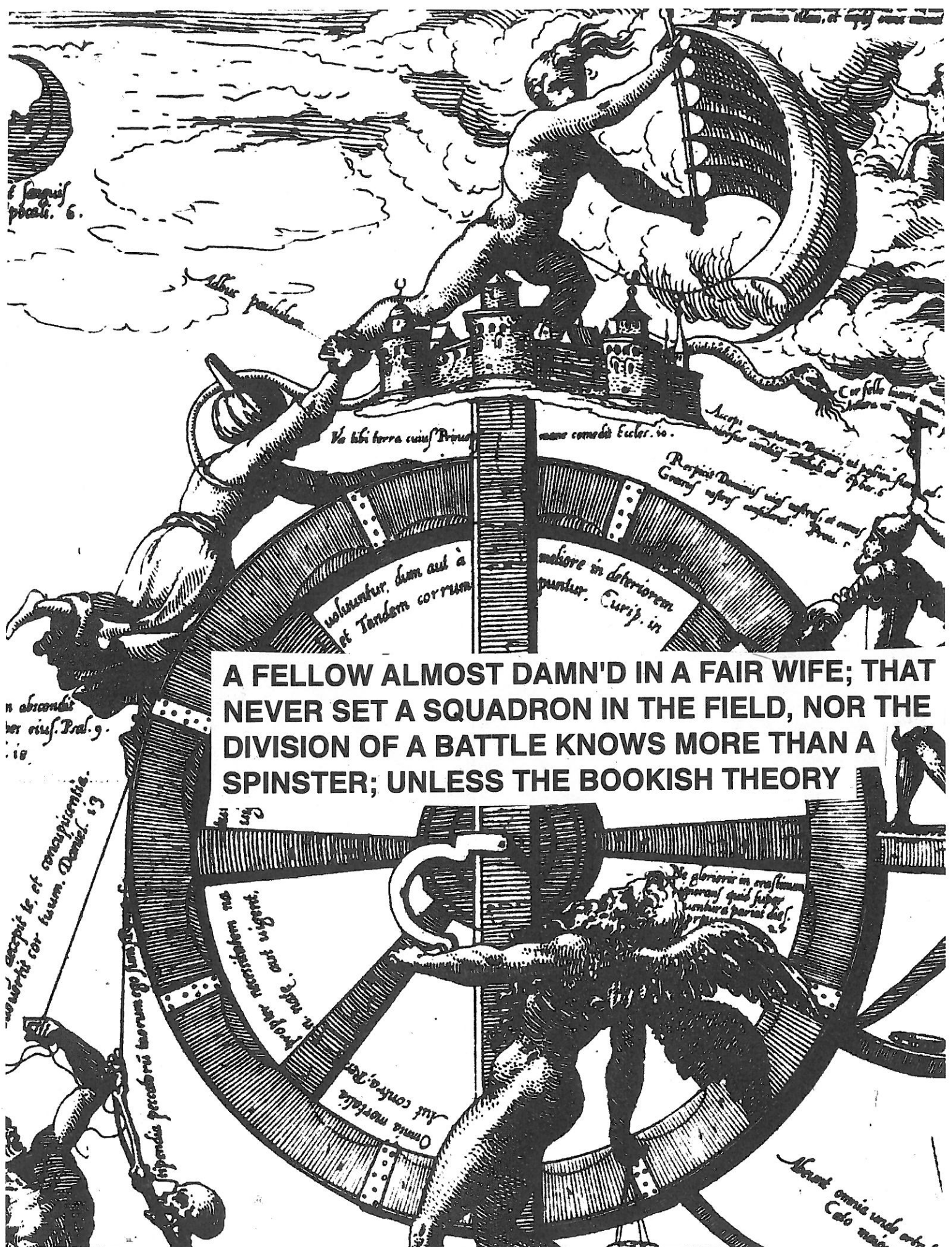
Iago, fou de rage et merveilleux manipulateur va précipiter le sort des héros de la tragédie. On dit parfois que la réalité peut dépasser la fiction... Si Shakespeare, déjà merveilleusement moderne avait vécu au XXe siècle, il aurait probablement été fasciné par le sort de l'Espagne qui, pour une querelle relativement similaire, a connu près de quarante ans de dictature.

En 1930, l'armée espagnole est divisée en deux groupes. Sur la péninsule, la promotion est donnée à l'âge et à l'avancée, sur les territoires indexés, le Maroc notamment, la promotion est octroyée au mérite. Cette querelle des galons provoque une scission dans l'armée Espagnole. En 1934 et à seulement 34 ans, Franco est déjà général. La seconde République le soupçonne d'une possible rébellion, et le général de province qui a brillé sur le champ est envoyé aux îles Canaries, sorte d'exil dont il sait qu'il ne bénéficiera pas.

Le soldat, fâché, et poussé par une ambition aussi certaine que sa capacité de stratégie est indéniable, se rebelle. Il réunit une armée et organise une révolte. Il se rend d'abord au Maroc où il recrute les soldats blessés par le fait que leurs aînés, sans nécessité de combattre, restent paisiblement à Madrid derrière leurs bureaux.

Le général remonte la péninsule, prend progressivement du terrain, fait tomber Madrid en 1938 et Barcelone en 1939. L'Espagne entame ce qui sera la plus longue dictature de son histoire.

L'Histoire a peut-être trouvé un maître à Iago...



A FELLOW ALMOST DAMN'D IN A FAIR WIFE; THAT NEVER SET A SQUADRON IN THE FIELD, NOR THE DIVISION OF A BATTLE KNOWS MORE THAN A SPINSTER; UNLESS THE BOOKISH THEORY

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

CITATION DU JOUR

IAGO

And what was he?
Forsooth, a great arithmetician,
One Michael Cassio, a Florentine,
A fellow almost damn'd in a fair wife;
That never set a squadron in the field,
Nor the division of a battle knows
More than a spinster; unless the bookish theoretic,
Wherein the toged consuls can propose
As masterly as he: mere prattle, without practise,
Is all his soldiership.

(Shakespeare, *Othello*, I,1)

IAGO

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. Beaucoup de paroles, aucune pratique : voilà tout son métier de soldat.

(trad. Julie Etienne & Joris Lacoste pour le Théâtre Permanent)

IAGO

Et qui, imaginez ? Ah, par ma barbe,
Un grand calculateur, je vous le jure,
Un Florentin, du nom de Michel Cassio,
Un qui se damnerait pour de belles femmes,
Mais qui, jamais, jamais, n'a mené se battre
La moindre escouade ; et qui ne sait pas mieux
Que fille à son fuseau commander la troupe !
La théorie, pour sûr, comme dans les livres,
Tout ce qu'un sénateur peut prétendre, en robe,
De façon péremptoire, et c'est du bavardage,
Cela manque de fond ! Telle sa science des armes [...]

(trad. Yves Bonnefoy)

IAGO

Et qui était-ce ?
Morbleu, un arithméticien sublime,
Un Michel Cassio, un Florentin,
Semi-damné pour une belle épouse,
Qui n'a jamais conduit un escadron
Dans la bataille et connaît les manœuvres
Comme une vieille fille, en théories livresques
Où les consuls en toge se découvrent
Aussi experts que lui. Verbiage sans pratique
Voilà son expérience militaire [...]

(trad. André Markowicz)

LA FAC DE LETTRES

JACQUELINE TAÏEB

Assise sur les bancs du grand amphithéâtre
Tout près de la sortie c'est une place en or
Je regarde les gens qui meublent ce théâtre
Et qui baillent et rebailent et qui rebailent encore
Le professeur fait son cours sur l'histoire d'Angleterre
En 1066 invasion des Normands, en 1338 il y a eu la guerre
Celle qu'on a appelé la guerre de cent ans

Qu'est-ce qu'on se marre à la fac de lettres
J'en ai encore pour quelques années peut-être
Qu'est-ce qu'on se marre à la fac de lettres

Mais enfin vers midi le cours est terminé
Deux heures de cours ça creuse et ça semble bien long
Cent balles dans la machine et vous pouvez manger
Des sandwiches au jambon où y a pas de jambon
Les étudiants déjeunent ou bien se désaltèrent
Moi je pense à lundi où je serai au studio
Sans oublier que les mines de charbon d'Angleterre
Se trouvent à Liverpool, à Cardiff et Glasgow

Qu'est-ce qu'on se marre à la fac de lettres
J'en ai encore pour quelques années peut-être
Qu'est-ce qu'on se marre à la fac de lettres

Assis tout près de moi, il y a des gens de psycho
Des petits gars boutonneux qui parlent de leur âme
Et avec de grands gestes, chacun fait son solo
Sur la pensée de Kant, de Bergson ou de Sartre
Quand ça devient mignon, c'est une licence de lettres
Petit costar cintré, grande fente dans le dos
Qui vous dit volontiers, avec fierté peut-être
Je ne lis que Gide, Verlaine ou Rimbaud

Qu'est-ce qu'on se marre à la fac de lettres
J'en ai encore pour quelques années peut-être
Qu'est-ce qu'on se marre à la fac de lettres

vers ~~la quarantaine~~ ~~enfant~~, épousait des ~~frémines~~. Dans les cabinets de restaurant où l'on soupe après minuit riait, à la clarté des bougies, la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices. Ils étaient, ceux-là, prodiges comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques. C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise, et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions. Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes,

G. FLAUBERT. MADAME BOVARY

les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée.

Le garçon de la poste, qui, chaque matin, venait panser la jument, traversait le corridor avec ses gros sabots ; sa blouse avait des trous, ses pieds étaient nus dans des chaussons. C'était là le groom en culotte courte dont il fallait se contenter ! Quand son ouvrage était fini, il ne revenait plus de la journée ; car Charles, en rentrant, mettait lui-même son cheval à l'écurie, retirait la selle et passait le licou, pendant que la bonne apportait une botte de paille et la jetait, comme elle le pouvait, dans la mangeoire.

Pour remplacer Nastasie (qui enfin partit de Tostes, en versant des ruisseaux de larmes), Emma prit à son service une jeune fille de quatorze ans, orpheline et de physionomie douce.

Elle lui interdit les bonnets de coton, lui apprit qu'il fallait vous parler à la troisième personne, apporter un verre d'eau dans une assiette, frapper aux portes avant d'entrer, et à repasser, à empeser, à l'habiller, voulut en faire sa femme de chambre. La nouvelle bonne obéissait sans murmure pour n'être point renvoyée ; et, comme Madame, d'habitude, laissait la clef au buffet, Félicité, chaque soir, prenait une petite provision de sucre qu'elle mangeait toute seule, dans son lit, après avoir fait sa prière.

L'après-midi, quelquefois, elle allait causer en face avec les postillons. Madame se tenait en haut, dans son appartement.

Elle portait une robe de chambre tout ouverte, qui laissait voir, entre les revers à châle du corsage, une chemisette plissée avec trois boutons d'or. Sa ceinture était une cordelière à gros glands, et ses petites pantoufles de couleur grenat avaient une touffe de rubans larges, qui s'étalait sur le cou-de-pied. Elle s'était acheté un buvard, une papeterie, un porte-plume et des enveloppes, quoiqu'elle n'eût personne à qui

écrire ; elle époussetait son étagère, se regardait dans la glace, prenait un livre, puis, rêvant entre les lignes, le laissait tomber sur ses genoux. Elle avait envie de faire des voyages ou de retourner vivre à son couvent. Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris.

Charles à la neige, à la pluie, chevauchait par les chemins de traverse. Il mangeait des omelettes sur la table des fermes, entraînait son bras dans des lits humides, recevait au visage le jet tiède des saignées, écoutait des râles, examinait des cuvettes, retroussait bien du linge sale ; mais il trouvait, tous les soirs, un feu flambant, la table servie, des meubles souples, et une femme en toilette fine, charmante et sentant frais, à ne savoir même d'où venait cette odeur, ou si ce n'était pas sa peau qui parfumait sa chemise.

Elle le charma par quantité de délicatesses : c'était tantôt une manière nouvelle de façonner pour les bougies des bobèches de papier, un volant qu'elle changeait à sa robe, ou le nom extraordinaire d'un mets bien simple, et que la bonne avait manqué, mais que Charles, jusqu'au

bout, avalait avec plaisir. Elle vit à Rouen des dames qui portaient à leur montre un paquet de breloques ; elle acheta des breloques. Elle voulut sur sa cheminée deux grands vases de verre bleu, et, quelque temps après, un nécessaire d'ivoire, avec un dé de vermeil. Moins Charles comprenait ces élégances, plus il en subissait la séduction. Elles ajoutaient quelque chose au plaisir de ses sens et à la douceur de son foyer. C'était comme une poussière d'or qui sablait tout du long le petit sentier de sa vie.

Il se portait bien, il avait bonne mine ; sa réputation était établie tout à fait. Les campagnards le chérissaient parce qu'il n'était pas fier. Il caressait les enfants, n'entraînait jamais au cabaret, et, d'ailleurs, inspirait de la confiance par sa moralité. Il réussissait particulièrement dans les catarrhes et maladies de poitrine. Craignant beaucoup de tuer son monde, Charles, en effet, n'ordonnait guère que des potions calmantes, de temps à autre de l'émétique, un bain de pieds ou des sangsues. Ce n'est pas que la chirurgie lui fût peur ; il vous saignait les gens largement, comme des chevaux, et il avait pour

l'extraction des dents une *poigne d'enfer*.

Enfin, *pour se tenir au courant*, il prit un abonnement à *la Ruche médicale*, journal nouveau dont il avait reçu le prospectus. Il en lisait un peu après son dîner ; mais la chaleur de l'appartement, jointe à la digestion, faisait qu'au bout de cinq minutes il s'endormait ; et il restait là, le menton sur ses deux mains, et les cheveux étalés comme une crinière jusqu'au pied de la lampe. Emma le regardait en haussant les

épaules. Que n'avait-elle, au moins, pour mari un de ces hommes d'ardeurs taciturnes qui travaillent la nuit dans les livres, et portent enfin, à soixante ans, quand vient l'âge des rhumatismes, une brochette de croix, sur leur habit noir, mal fait. Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France. Mais Charles n'avait point d'ambition ! Un médecin d'Yvetot, avec qui dernièrement il s'était trouvé en consultation, l'avait humilié quelque peu, au lit même du malade, devant les parents assemblés. Quand Charles lui raconta, le soir, cette anecdote, Emma

s'emporta bien haut contre le confrère. Charles en fut attendri. Il la baisa au front avec une larme. Mais elle était exaspérée de honte, elle avait envie de le battre, elle alla dans le corridor ouvrir la fenêtre et huma l'air frais pour se calmer. « Quel pauvre homme ! quel pauvre homme ! » disait-elle tout bas, en se mordant les lèvres.

Elle se sentait, d'ailleurs, plus irritée de lui. Il prenait, avec l'âge, des allures épaisses ; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles vides ; il se passait, après manger, la langue sur les dents ; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes.

Emma, quelquefois, lui rentrait dans son gilet la bordure rouge de ses tricots, rajustait sa cravate, ou jetait à l'écart les gants déteints qu'il se disposait à passer ; et ce n'était pas, comme il croyait, pour lui ; c'était pour elle-même, par expansion d'égoïsme, agacement nerveux. Quelquefois aussi, elle lui parlait des choses

qu'elle avait lues, comme d'un passage de roman, d'une pièce nouvelle, ou de l'anecdote du *grand monde* que l'on racontait dans le feuilleton ; car, enfin, Charles était quelqu'un, une oreille toujours ouverte, une approbation toujours prête. Elle faisait bien des confidences à sa levrette ! Elle en eût fait aux bûches de la cheminée et au balancier de la pendule.

Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vînt pas ; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain.

Le printemps reparut. Elle eut des étouffements aux premières chaleurs, quand les poiriers fleurirent.

Dès le commencement de juillet, elle compta sur ses doigts combien de semaines lui restaient pour arriver au mois d'octobre, pensant que le marquis d'Andervilliers, peut-être, donnerait encore un bal à la Vaubyessard. Mais tout septembre s'écoula sans lettres ni visites.

Après l'ennui de cette déception, son cœur de nouveau resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença.

Elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien ! Les autres existences, si plates qu'elles fussent, avaient du moins la chance d'un événement. Une aventure amenait parfois des péripéties à l'infini, et le décor changeait. Mais, pour elle, rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu ! L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée.

Elle abandonna la musique. Pourquoi jouer ? qui l'entendrait ? Puisqu'elle ne pourrait jamais,

en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Érard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier. Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. À quoi bon ? à quoi bon ? La couture l'irritait. « J'ai tout lu », se disait-elle. Et elle restait à faire rougir les pincettes, ou regardant la pluie tomber.

Comme elle était triste le dimanche, quand on sonnait les vêpres ! Elle écoutait, dans un hébètement attentif, tinter un à un les coups fêlés de la cloche. Quelque chat sur les toits, marchant lentement, bombait son dos aux rayons pâles du soleil. Le vent, sur la grande route, soufflait des traînées de poussière. Au loin, parfois, un chien hurlait : et la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne.

~~Cependant on sortait de l'église. Les femmes en robes noires, les paysans en blouse neuve, les petits enfants qui sautillaient nu-tête devant eux,~~

ETUDIANT

RENAUD

Boutonneux et militants
Pour une société meilleure
Dont y s'raient les dirigeants
Où y pourraient faire leur beurre
Voici l'flot des étudiants
Propres sur eux et non-violents
Qui s'en vont grossir les rangs
Des bureaucrates et des marchands
Etudiant poil au dents
J'suis pas d'ton clan pas d'ta race
Mais j'sais qu'le coup d'pieds au cul
Que j'file au bourgeois qui passe
Y vient d'l'école de la rue
Et y salit ma godasse
*Maman quand j's'rais grand
J'voudrais pas être étudiant
Alors tu seras un moins que rien
Ah oui ça j'veux bien*
Etudiant en architecture
Dans ton carton à dessin
Y a l'angoisse de notr'futur
Y a la société d'demain
Fais-les nous voir tes projets
Et la couleur de ton béton
Tes H.L.M. sophistiqués
On n'en veut pas nous nos maisons
On s'les construira nous même
Sur les ruines de tes illusions
Et puis on r'prendra en main
Quoi donc? L'habitat urbain
Je sais ça t'fait pas marrer
J'pouvais pas m'en empêcher
Maman quand j's'rais grand
J'voudrais pas être étudiant
Ben alors qu'est-ce que tu veux faire?
Je sais pas moi gangster
Etudiants en médecine
Tu vas marnier pendant sept ans
Pour être marchand d'péniciline
Tes saloperies d'médicaments
Aux bourgeois tu r'fileras
Des cancers à tour de bras
Et aux prolos des ulcères
Parc'que c'est un peu moins cher
Et l'tiers-monde qu'a besoin d'toi
Là c'est sur que t'iras pas

Malgré tous ceux qui vont crever
T'oublieras que j'ai chanté
La médecine est une putain
Son maquereau c'est l'pharmacien
Maman quand j's'rais grand
J'voudrais pas être étudiant
Ben alors qu'est-ce que tu veux être?
Je sais pas moi poète
Etudiant en droit
Y a plus d'fachos dans ton bastion
Que dans un régiment d'paras
Ça veut tout dire eh ducon!
Demain c'est toi qui viendras
Dans ta robe ensanglantée
Pour faire appliquer les lois
Que jamais on a voté
Ta justice on en veut pas
Pi si tu finis notaire
P't'être qu'on débarqu'ra chez toi
Pour tirer les choses au clair
Et tant pi s'il est pas là
Maman quand j's'rais grand
J'voudrais pas être étudiant
Ben alors qu'est-ce que tu veux faire?
Je sais pas moi infirmière
Etudiant en que dalle
Tu glandes dans les facultés
T'as jamais lu l'Capital
Mais y a longtemps qu't'as pigé
Qu'y faut jamais travailler
Et jamais marcher au pas
Qu'leur culture nous fait gerber
Qu'on veut pas finir loufiats
Au service de cet Etats
De cette société ruinée
Qu'des étudiants respectables
Espèrent un jour diriger
En trapinant dans leurs cartables
La conneries de leurs aînés

Maman quand j's'rais grand
J'voudrais pas être étudiant
Alors tu s'ras un moins que rien
Ah oui ça j'veux bien

la prudence et la fermeté d'un petit nombre de gens peuvent venir à bout de lasser et de dompter même une nombreuse armée. Ainsi vous êtes à la fois capable de vous protéger et de remporter une victoire complète.

Celui qui est à la tête des armées peut se regarder comme le soutien de l'État, et il l'est en effet. S'il est tel qu'il doit être, le royaume sera dans la prospérité; si au contraire il n'a pas les qualités nécessaires pour remplir dignement le poste qu'il occupe, le royaume en souffrira infailliblement et se trouvera peut-être réduit à deux doigts de sa perte.

Un général ne peut bien servir l'État que d'une façon, mais il peut lui porter un très grand préjudice de bien des manières différentes.

Il faut beaucoup d'efforts et une conduite que la bravoure et la prudence accompagnent constamment pour pouvoir réussir: il ne faut qu'une faute pour tout perdre; et, parmi les fautes qu'il peut faire, de combler de sorts n'y en a-t-il pas? S'il lève des troupes hors de saison, s'il les fait sortir lorsqu'il ne faut pas qu'elles sortent, s'il n'a pas une connaissance exacte des lieux où il doit les conduire, s'il leur fait faire des campements désavantageux, s'il les fatigue hors de propos, s'il les fait revenir sans nécessité, s'il ignore les besoins de ceux qui composent son armée, s'il ne sait pas le genre d'occupation auquel chacun d'eux s'exerçait auparavant, afin d'en tirer parti suivant leurs talents; s'il ne connaît pas le fort et le faible de ses gens, s'il n'a pas lieu de compter sur leur fidélité, s'il ne fait pas observer la discipline dans toute la rigueur, s'il manque du talent de bien gouverner, s'il est irrésolu et s'il chancelle dans les occasions où il faut prendre tout à coup son parti, s'il ne fait pas dédommager à propos ses soldats lorsqu'ils auront eu à souffrir, s'il permet qu'ils soient vexés sans raison par leurs officiers, s'il ne sait pas empêcher les dissensions qui pourraient naître parmi les chefs; un général qui tomberait dans ces fautes rendrait l'armée boiteuse et épouserait d'hommes et de vivres le royaume, et deviendrait lui-même la honteuse victime de son incapacité.

Sun Tzu dit: Dans le gouvernement des armées il y a sept maux:

- I. Imposer des ordres pris en Cour selon le bon plaisir du prince.
- II. Rendre les officiers perplexes en dépêchant des émissaires ignorant les affaires militaires.
- III. Mêler les règlements propres à l'ordre civil et à l'ordre militaire.
- IV. Confondre la rigueur nécessaire au gouvernement de l'État, et la flexibilité que requiert le commandement des troupes.
- V. Partager la responsabilité aux armées.

VI. Faire naître la suspicion, qui engendre le trouble: une armée confuse conduit à la victoire de l'autre.

VII. Attendre les ordres en toute circonstance, c'est comme informer un supérieur que vous voulez éteindre le feu: avant que l'ordre ne vous parvienne, les cendres sont déjà froides; pourtant il est dit dans le code que l'on doit en référer à l'inspecteur en ces matières! Comme si, en bâtissant une maison sur le bord de la route, on prenait conseil de ceux qui passent; le travail ne serait pas encore achevé!

Tel est mon enseignement:

Nommer appartient au domaine réservé au souverain, décider de la bataille à celui du général.

Un prince de caractère doit choisir l'homme qui convient, le revêtir de responsabilités et attendre les résultats.

Pour être victorieux de ses ennemis, cinq circonstances sont nécessaires:

- I. Savoir quand il est à propos de combattre, et quand il convient de se retirer.
- II. Savoir employer le peu et le beaucoup suivant les circonstances.
- III. Assortir habilement ses rangs.

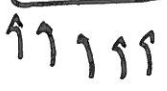
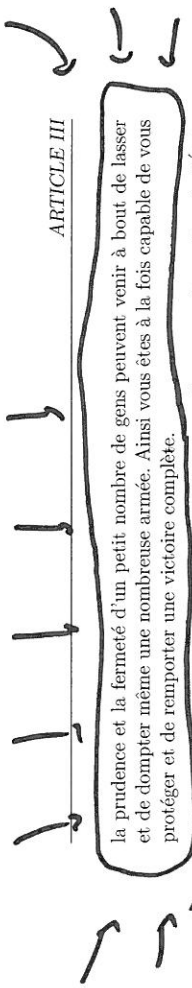
Mensius dit: «La saison appropriée n'est pas aussi importante que les avantages du sol; et tout cela n'est pas aussi important que l'harmonie des relations humaines.»

IV. Celui qui, prudent, se prépare à affronter l'ennemi qui n'est pas encore; celui-là même sera victorieux. Tirer prétexte de sa rusticité et ne pas prévoir est le plus grand des crimes; être prêt en-dehors de toute contingence est la plus grande des vertus.

V. Être à l'abri des ingérences du souverain dans tout ce qu'on peut tenter pour son service et la gloire de ses armes.

C'est dans ces cinq matières que se trouve la voie de la victoire.

Connais ton ennemi et connais-toi toi-même; eussiez-vous cent guerres à soutenir, cent fois vous serez victorieux.





ARTICLE III

*Si tu ignores ton ennemi et que tu te connais toi-même, tes chances de perdre et de gagner seront égales.
Si tu ignores à la fois ton ennemi et toi-même, tu ne compteras tes combats que par tes défaites.*



Article IV

Sun Tzu dit : Anciennement ceux qui étaient expérimentés dans l'art des combats se rendaient invincibles, attendaient que l'ennemi soit vulnérable et ne s'engageaient jamais dans des guerres qu'ils prévoyaient ne devoir pas finir avec avantage.

Avant que de les entreprendre, ils étaient comme sûrs du succès. Si l'occasion d'aller contre l'ennemi n'était pas favorable, ils attendaient des temps plus heureux.

Ils avaient pour principe que l'on ne pouvait être vaincu que par sa propre faute et qu'on n'était jamais victorieux que par la faute des ennemis.

Se rendre invincible dépend de soi, rendre un coup sûr l'ennemi vulnérable dépend de lui-même.

Être instruit des moyens qui assurent la victoire n'est pas encore la remporter.

Ainsi, les habiles généraux savaient d'abord ce qu'ils devaient craindre ou ce qu'ils avaient à espérer, et ils avançaient ou reculaient la campagne, ils donnaient bataille ou ils se retranchaient, suivant les lumières qu'ils avaient, tant sur l'état de leurs propres troupes que sur celui des troupes de l'ennemi. S'ils se croyaient plus forts, ils ne craignaient pas d'aller au combat et d'attaquer les premiers. S'ils voyaient au contraire qu'ils fussent plus faibles, ils se retranchaient et se tenaient sur la défensive.

L'invincibilité se trouve dans la défense, la possibilité de victoire dans l'attaque.

Celui qui se défend montre que sa force est inadéquate, celui qui attaque qu'elle est abondante.

L'art de se tenir à propos sur la défensive ne le cède point à celui de combattre avec succès.

Les experts dans la défense doivent s'enfoncer jusqu'au centre de la Terre. Ceux, au contraire, qui veulent briller dans l'attaque doivent s'élever jusqu'au neuvième ciel. Pour se mettre en défense contre l'ennemi, il faut être caché dans le sein de la Terre, comme les poissons d'eau douce ne sont pas la source, et dont on ne saurait

Comment tu fourbis tes armes

Entretien avec Virginie Colemyn,
réalisé les 15 janvier 2014
et 26 février 2014

15 janvier

6^e représentation de *Macbeth*

Virginie Colemyn. Le théâtre c'est un processus d'amnésie. Ce n'est pas immédiat. C'est là, c'est déposé, je ne sais pas sous quelle forme. Et vous, avec le journal, vous faites émerger. Toutes les phases d'incubation où tu lis énormément, où tu regardes des images, où tu divagues, où tu te laisses imprégner ré-émergent à la surface avec le journal.

Adèle Gascuel. Pour toi, cette phase-là d'incubation est-elle longue ?

Virginie Colemyn. Ça dépend des projets, mais avec Gwenaël elle est très condensée. En même temps, elle peut être très longue. Surtout quand tu te prépares à fréquenter, à rencontrer pendant des mois un auteur. C'est la contradiction parce qu'on se dit toujours « j'ai le temps, c'est devant moi ». Et puis avec Gwenaël, les années de collaboration fabriquent une mémoire commune, et cette période est incluse aussi dans cette phase-là.

Adèle Gascuel. Pour *Macbeth*, vous avez eu la distribution très tard, as-tu l'impression d'avoir eu le temps de te nourrir ?

Virginie Colemyn. Pour *Macbeth*, on a reçu la traduction du texte mi-octobre, c'est-à-dire plus d'un mois avant le 1er décembre, date où ont démarré les répétitions. On l'a donc reçu assez tôt, contrairement à ce qui va se passer sur *Othello*. Et à ce moment-là, je me suis dit : « Il faut tout apprendre. J'apprends tout le texte. ». Et je ne l'ai pas fait. Mais le processus d'apprentissage de la totalité était engagé. On revient à cette histoire d'imprégnation par la lecture à voix haute, l'écoute du texte et du rythme qu'il propose. J'avance aussi avec des lectures comparatives grâce aux multiples traductions dont *Macbeth* a fait l'objet.

Adèle Gascuel. As-tu la sensation que cette traduction te correspond ?

Virginie Colemyn. Oui. Et il n'y a pas de coupes, à part la scène d'Hécate [Acte III scène 5, considérée comme n'étant pas de la main de Shakespeare]. Il y avait comme une évidence dans la traduction : c'est celle-là et il n'y a pas à revenir dessus. Je sais que pour *Hamlet*, j'avais plus de résistance, il y avait beaucoup de coupes et je me raccrochais aux autres traductions, même pendant les représentations. Alors que là, je me suis très vite recentrée sur la traduction de Julie Etienne et Joris Lacoste. Et puis le fait que Julie Étienne suive le travail, qu'on puisse parler avec elle, ça joue aussi.

Sinon, sur ce qui a pu me nourrir : la lecture obsessionnelle. Victor Hugo sur les maîtres océans¹, sur

1 William Shakespeare par Victor Hugo :

« Il y a des hommes océans en effet. Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, ces végétations propres au gouffre, cette démagogie des nuées en plein ouragan, ces aigles dans l'écume, ces merveilleux levers d'astres répercutés dans on ne sait quel mystérieux tumulte par des millions de cimes lumineuses, têtes confuses de l'innombrable, ces grandes foudres errantes qui semblent guetter, ces sanglots énormes, ces monstres entrevus, ces nuits de ténèbres coupées de rugissements, ces furies, ces frénésies, ces tourmentes, ces roches, ces naufrages, ces flottes qui se heurtent, ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins, ce sang dans l'abîme ; puis ces grâces, ces douceurs, ces fêtes, ces gaies voiles blanches, ces bateaux de pêche, ces chants dans le fracas, ces ports splendides, ces fumées de la terre, ces villes à l'horizon, ce bleu profond de l'eau et du ciel, cette âcreté utile, cette amertume qui fait l'assainissement de l'univers, cet âpre sel sans lequel tout pourrirait ; ces colères et ces apaisements, ce Tout dans Un, cet inattendu dans l'immuable, ce vaste prodige de la monotonie inépuisablement variée, ce niveau après ce bouleversement, ces enfers et ces paradis de l'immensité éternellement émue, cet insondable, tout cela peut être dans un esprit, et alors cet esprit s'appelle génie, et vous avez Eschyle, vous avez Isaïe, vous avez Juvénal, vous avez Dante, vous avez Michel-Ange, vous avez Shakespeare, et c'est la même chose de regarder ces âmes ou de regarder l'océan. »

Shakespeare. Une biographie de Shakespeare que j'ai en permanence avec moi, celle d'Ackroyd². Et puis la relecture de certaines de ses pièces comme *Coriolan*, *Titus Andronicus*, *Jules César* – des pièces qu'on a lues en juin déjà, quand on préparait le travail. Et puis après, c'est ce que je disais : j'oublie au fur et à mesure la matière, je ne capitalise pas une somme de références, de savoirs. Il y a cette alchimie où la matière se diffuse dans le corps : une fois que ça a été oublié, alors quelque chose est rendu au plateau.

Adèle Gascuel. Là, le fait de partir pendant plusieurs mois avec Shakespeare, est-ce que tu as l'impression que la démarche de travail est différente du travail au coup par coup, par exemple quand vous avez monté *Hamlet* ?

Virginie Colemyn. Oui, parce que quand on a présenté *Hamlet*, après on passait à *Woyzeck* de Büchner, dans un dispositif totalement différent. Alors que là, on va faire l'expérience du même dispositif et observer comment on va démarrer de zéro sur *Othello*, et puis à quelques degrés de plus d'avancement sur *Macbeth*. Cet écart-là, on va de toute façon le vivre chaque jour. J'aime bien le soir ce que dit Gwenaël à la fin de chaque représentation quand il invite les gens à revenir : « À demain pour quelque chose qui sera à la fois pareil et totalement différent » ; c'est-à-dire que plus qu'ailleurs, au-delà de l'essence éphémère de la représentation, on puise les ressources dans l'inachèvement, malgré l'achèvement de la représentation. Et là, le décalage entre les répétitions d'*Othello* et les représentations de *Macbeth* vont donner une force – ou en tout cas un relief – à cette contradiction.

Adèle Gascuel. Tu veux dire qu'il y a une continuité malgré le changement de pièce ?

Virginie Colemyn. Oui, c'est comme si *Macbeth* devenait l'aîné, ou peut-être même le petit frère. Qu'est-ce qu'*Othello* va faire de nous ? Comment les répétitions d'*Othello* vont-elles projeter aussi sur *Macbeth* ? Comment les pièces vont-elles s'éclairer mutuellement ?

Adèle Gascuel. Et sur *Lady Macbeth*, comment abordes-tu ce rôle, par quoi es-tu passée ?

Virginie Colemyn. Je suis d'abord passée par la déception de ne pas jouer le rôle de *Macbeth*. Je m'explique. Au début, il y avait les tirages au sort sur les lectures et les premières répétitions. Et je tirais tout le temps *Macbeth*. Je disais à Gwenaël « C'est truqué là, ce n'est pas possible ! ». Et je me souviens très bien, je suis née le 26 juin. Et le 26 juin au Point du Jour, on a lu *Macbeth*. Gwenaël a dit : « Qui veut lire *Macbeth* ? » Personne n'a levé la main, alors j'ai dit pour rire « moi je veux bien m'offrir *Macbeth* pour mon anniversaire ! » Et puis après, quand on s'est retrouvé en décembre, sur quatre tirages j'ai tiré trois fois *Macbeth* et une fois *Lady*. Ça me faisait un peu blêmir. Et puis *Lady Macbeth*, ça m'intéressait moins parce que j'en avais une image erronée, un peu clichée, qui ne me correspondait pas du tout en tant que comédienne. Et puis Gwenaël a renoncé au hasard, il s'est dit : « Finalement je ne vais pas tirer au sort, on va faire une distribution ». Et l'incroyable voire l'inimaginable s'est produit, à savoir *Virginie* dans le rôle de *Lady* !

Adèle Gascuel. Tu veux dire que le passage à la distribution n'a pas non plus été une évidence, et qu'il n'y avait pas forcément dans ce geste la recherche d'une concordance entre les acteurs et leurs rôles ?

Virginie Colemyn. Oui, et ça fait travailler l'imaginaire : le nôtre et celui des spectateurs. Ça a été une distribution inattendue. Il me semble que ça ouvre une écoute et un espace d'imagination, parce qu'il y a un chemin à faire de l'acteur à son rôle.

De toute façon on ne peut pas échapper à ce rapport de l'acteur à son rôle : soit tu vas vraiment dans l'image, dans le cliché – ce n'est pas négatif mais avec *Lady Macbeth* tu penses à des grandes tragédiennes, des grandes beautés sulfureuses –, soit tu n'as pas tout ça, et tu dois passer par ailleurs. C'est comme si ça devait être fait sérieusement mais pas très sérieusement. C'est important de ne pas trop s'enfermer dans « une idée de », mais être sur une échelle de jeu variable. Le spectre est large : il s'agit de pouvoir naviguer entre ce qui est – c'est-à-dire à l'intérieur des tensions propres à la tragédie-comédie.

Et il y avait au début cette rusticité, on cherchait quelque chose d'une ruralité ou de ce sentiment d'être dans un borbier. On se disait : *Macbeth* et *Lady Macbeth*, c'est l'an mil, c'est rude. Mais à un moment, il faut quand même trouver la verticalité là-dedans. Au début, on les a imaginé

2 *Shakespeare, la biographie*, Peter Ackroyd, 2008, Points

complètement empesés, privés de mouvements dans des cuirasses, plombés par un costume trop lourd. Comme si l'accession au trône et la fonction royale les immobilisaient.

Pour revenir à mon cheminement avec Lady Macbeth, cette pièce porte le poids d'une malédiction, et dans les théâtres on ne prononce pas son titre mais on l'appelle « la pièce écossaise ». Elle charrie tout un monde de superstitions. Du coup, à la première répétition où nous avons travaillé avec la distribution, c'est comme si la prophétie s'était réalisée : il y avait les tréteaux sur scène et à la première improvisation, on est tombé avec Renaud [*Renaud Béchet qui jouait le rôle de Macbeth*], ça a été une chute spectaculaire. On s'est retrouvé les quatre fers en l'air. On ne s'est pas fait mal, c'était assez miraculeux mais en même temps c'était un peu comme une mise en garde : « Attention, vigilance. »

Adèle Gascuel. Et avec les spectateurs et le fil des représentations, est-ce que ta perception du rôle se transforme ?

Virginie Colemyn. Les deux dispositifs scéniques que nous avons expérimentés sont très différents. Ce qui se jouait dans le dispositif frontal où on avait tout le plateau, c'était vraiment des lignes de tension ; on n'était pas collé les uns aux autres, il y avait des respirations. Le jeu produit quand on était au fond du plateau avait une dimension plus grande, plus épique, plus spectaculaire. Ça, c'est fini, ou en tout cas ça ne peut plus se traduire de la même façon. Maintenant nous sommes dans une arène, dans le chaudron des sorcières.

La ligne de jeu reste la même, mais les points d'appui se font beaucoup plus avec les gens ; c'est complètement tactile, c'est-à-dire que tu as des adresses qui sont davantage ciblées, mais quelque fois, je trouve que cela crée un jeu où la complicité peut basculer vers un théâtre trop extérieur, un théâtre du dehors, de plein-air où l'extérieur pourrait nous couper d'un accès à l'intériorité. Quelque fois l'accès est piétiné. Je sais que là, il faut trouver, ou retrouver le mystère. Vraiment. Parce que sinon il ne va rester que la dimension farcesque. Il faut se demander comment faire pour que cet excès de générosité ne nuise pas ; parce que c'est quelque chose que le dispositif réclame – dans la relation à l'autre, à l'autre interprète et au public. Comment faire pour que cette générosité ne soit pas nivelante ? Pour qu'elle ne nous conduise pas dans quelque chose où tu perds en précision, où tu ne sais plus ce qui se joue ?

Adèle Gascuel. J'ai vu que tu avais fait l'école Jacques Lecoq, qui est une école très centrée sur le travail du corps, et je me demandais si le savoir-faire que tu as pu acquérir dans cette école te servait dans le travail avec Gwenaël et de quelle manière. Je me posais aussi la question d'un éventuel savoir-faire propre au travail avec Gwenaël : comment définirais-tu ce que Gwenaël demande de la part du comédien ?

Virginie Colemyn. De Lecoq, j'utilise toute la grammaire, c'est-à-dire le dessin du corps. Ne serait-ce que la tenue de base qui est la tenue noire avec les parties du corps cachées, que je porte toujours. Je ne répète pas en tenue de ville. J'arrive avant le début et il y a l'acte de te changer c'est-à-dire de passer à la fiction, au travail, et c'est pour moi la base, la donnée fondamentale : être habillée et avoir une tenue neutre – cette neutralité du masque de Lecoq que l'on découvre les premiers mois pour savoir où se trouve le corps dans l'espace. C'est la première chose que je fais quand j'arrive en répétitions. Ensuite, c'est le dessin c'est-à-dire comment commencer un geste et comment le terminer. L'enjeu, c'est celui de la précision des adresses : est-ce que c'est tout le corps qui regarde, et si ce n'est pas tout le corps est-ce que c'est la tête, est-ce que ce sont les pieds, etc. Il y a une vigilance dans le dessin. Enfin, il y a l'espace : marcher l'espace, que ce soit à l'intérieur ou autour, regarder quels sont les pièges aussi.

L'autre chose, c'est qu'il s'agit de prendre garde au travail préparatoire : comment tu nettoies tes outils ? Comment tu fourbis tes armes pour être prêt à entrer ? Et quand c'est le chaos, tu ne peux pas mettre un pied devant l'autre. Pour moi en tout cas ce n'est pas possible. Et là aussi il y a quelque chose qui abîme : autour du plateau, quand tu sors de scène, il faut repérer ces moments où tu peux marcher et ceux où tu ne peux pas. Tu dois être en arrêt et tu dois toujours te tenir au courant de ce qui se passe sur scène. L'apprentissage chez Jacques Lecoq c'est l'interdépendance, c'est le groupe, tu ne fais que ça, travailler en groupe. Comment tu agis, comment il y a un chœur,

un coryphée, et dans l'instant toujours se demander « Qui est le coryphée ? ».

Ça c'est la première partie de la question, de ce que je convoque ou de ce que je mets à l'œuvre de façon très personnelle de mon expérience et de mon apprentissage.

Maintenant, j'en viens au travail avec Gwenaël. La première chose, c'est la clarté et la simplicité. Il crée tous les jours les conditions nécessaires à ce que l'acteur soit clair. En ce moment, il emploie des métaphores musicales, il est troublé quand on prend la partition de manière « jazzy », c'est-à-dire à l'improvisation, un peu dans le sentiment, un peu comme ça vient. En tout cas là, dans ce qu'il cherche avec Shakespeare, c'est terrible quand chacun y va de son moment, c'est-à-dire qu'il infléchit tout à partir de lui-même. Ce n'est pas ce que Gwenaël cherche. Mais pas du tout ! Ce sont des attaques très claires, des ponctuations, des appuis. Il ne cherche jamais le lyrisme. Si ça doit venir, ça vient. Moi, je sais que souvent il me reprend sur la solennité de certaines choses. Il faut que ce soit droit, concret. Il y a assez à voir dans le dispositif, dans la manière dont il nous donne des appuis extrêmement concrets – même si on est très libres dans nos déplacements. Mais le cheval de bataille, c'est de dire le texte, entrer, sortir, monter sur la table qui nous sert de tréteau et jouer avec le rideau qui est un partenaire au même titre qu'un acteur. Ce sont des actions d'une très grande simplicité où il ne faut pas être inspiré. Je crois que c'est ça, il ne cherche pas des acteurs inspirés. Ou en tout cas pas sur un plan égocentrique. Et pas de débordement. C'est ça, pas de débordement égocentrique, mais de la joie par la contamination du jeu de l'autre. C'est parce qu'un autre acteur me voit comme Lady Macbeth et que je le vois de la même manière, que je peux jouer avec, grâce à cette crédulité absolue que nous nous renvoyons.

Adèle Gascuel. Tu as l'expérience de la troupe déjà avec le Théâtre du Soleil. Qu'est-ce que ça fait de travailler en troupe, de se dire que vous allez passer plus d'un an ensemble ?

Virginie Colemyn. Déjà, j'adore la troupe, je ne peux pas être sans, je ne peux pas travailler sans. Elle m'est absolument nécessaire, je l'ai toujours recherchée. Parce que le théâtre pour moi ne s'envisage que dans la camaraderie, la fréquentation quotidienne. Isolément je n'ai pas les moyens, c'est trop difficile de s'arracher seule. C'est extrêmement rassurant d'aller au travail, de se rendre quelque part, et le quelque part que j'ai choisi est un théâtre. C'est faire la ronde entre un chez soi et un autre chez soi, le théâtre. Il y a quelque chose dans la monotonie qui est très beau pour moi, qui fait grandir, que ce soit dans le travail d'acteur au plateau ou dans le quotidien. Non pas que j'ai peur de travailler au coup par coup, parce que ça m'est arrivé quand même d'être engagée sur « un » projet, mais il y a trop de frustrations, ça ne me convient absolument pas. Je ne dis pas que je fais du théâtre pour m'épanouir, surtout pas, mais pour être augmentée par le biais de l'autre. C'est beaucoup plus simple d'être dans l'évitement quand tu es sur des projets ponctuels. Et c'est beaucoup de solitude, parce qu'il y a des distributions qui sont faites, on répète de tant à tant, c'est calibré, mais c'est d'un ennui mortel : ça ne m'intéresse pas.

Après, dans une troupe sur du long terme se pose la question de l'engagement, comme dans le mariage : tu dis oui à quoi ? Où est le terme ? Et il en faut un : là, c'est la fin de l'année 2014, sinon on s'épuise en spéculations. Le terme renforce le temps de l'engagement et il le circonscrit. Et ça, ça se questionne tous les jours. Beaucoup de comédiens souffrent d'être isolés ou de répéter énormément et de jouer si peu. Nous on est dans l'inverse absolu, c'est-à-dire qu'on répète, on continue de répéter pendant les représentations, et on joue énormément. Mais c'est quoi un acteur ? C'est ça un acteur. Il joue. On joue. Et il y a un metteur en scène qui te propose ça, de « jouer à ». Moi je célèbre ça beaucoup, quotidiennement. Et puis ça me cadre.

De vivre aussi en collectivité, j'adore ça : arriver et qu'il y ait plein de monde dans la cuisine, que ça travaille. Vous savoir là-haut, au journal ; il y a une contribution permanente de chacun. Sentir le lieu qui vit. C'est le lien, sinon ça ne m'intéresse pas de faire du théâtre.

26 février

2^e représentation de l'Acte I d'*Othello*

Adèle Gascuel. Tu veux partir de tes notes, peut-être, ou nous en lire un passage ?

Virginie Colemyn. Oui d'accord. Donc déjà ce début de l'entretien. Par exemple je fais un peu des grandes phrases, je dis le théâtre alors c'est ceci [*« Le théâtre est un processus d'amnésie »*]. Quand je dis un processus d'amnésie, je veux dire peut-être que ça procède en partie d'un processus d'amnésie ; ce n'est pas ça une fois pour toute et rien d'autre que ça ; j'ai mis « rendre quelque chose au monde ». C'est remettre au dehors, ou rendre quelque chose des multiples lectures, de la connaissance, ne serait-ce que pour préparer le travail.

Macbeth, déjà, c'est la géographie, ce sont des choses tout à fait élémentaires ; on se dit « On va travailler sur *Macbeth*, d'accord, la pièce se passe où ? En Écosse. C'est où l'Écosse ? » Et Manuela [*Manuela Mangalo – régisseuse du théâtre*], elle répond immédiatement aux demandes qu'on peut lui faire, c'est elle qui nous amène la matière visuelle dont on a besoin sur le moment, ne serait-ce que pour savoir où se situer. Elle nous emmène en Écosse, on regarde les cartes, on se dit « Tiens, il y a beaucoup d'eau, il y a des failles, c'est une terre assez lointaine, isolée aussi de l'Angleterre » ; par où on y va, par où on y accède. Et donc on se pose des questions.

Il y a donc les cartes de l'Écosse, les cours de géographie et il y a aussi tout le contexte historique, qui a été très important sur *Lady Macbeth*. Au commencement, Gwenaël m'a dit : « Travaille à partir de la Reine Élisabeth ». Donc j'ai regardé des gravures d'elle. Je me rappelle, je me faisais des collerettes en carton. J'arrivais avec des collerettes en carton découpées que je scotchais. Et tu t'imprègnes. C'est ça aussi cette imprégnation par le visuel.

Donc le contexte historique, la Reine Élisabeth, la Reine vierge, donc *Lady Macbeth*, celle qui n'a pas d'enfant, qui est traversée par des visions épouvantables : cet enfant qu'elle regarde la têter et qu'elle arrache de son sein pour lui faire jaillir la cervelle. Ce sont des images d'une violence inouïe. Donc, elle est marquée par cette expérience : est-ce que c'est une femme qui aurait eu de multiples grossesses et qui n'aurait jamais pu garder un enfant ? Y aurait-il eu une maternité qui n'aurait pas été vécue ? ou qui aurait été avortée en permanence ? *Lady Macbeth*, qu'est-ce qu'elle enfante ? Je relisais mes notes et il apparaît que ce qui va lier *Macbeth* et *Lady Macbeth*, c'est non pas la décision de mettre au monde un enfant – peut-être, qu'il y a une impuissance de *Macbeth*, ou une stérilité de *Lady* – mais ce qui va les lier, c'est l'enfant du crime. Ce sont des choses qui sont dans mes notes, dans le texte, qui sont venues en répétitions, où on a parlé du moment où se crée une complicité presque surnaturelle de ce couple. Où est l'ambition ? Où se place la décision d'aller faire quelque chose d'absolument irréversible qui va les lier pour le reste du temps, comme le choix d'avoir un enfant qui peut unir ou séparer à un moment, mais auquel on sera toujours renvoyé ? Et donc *Lady* et *Macbeth*, ils enfantent. C'est sûrement très cliché, mais ça m'a aidée. Ils enfantent le crime, donc ils vont mettre ça au monde, et c'est ce qui va les détruire : entre eux il y aura d'abord la mort du roi et ensuite tous les autres crimes.

Donc, j'ai parlé du contexte historique, de la géographie ; il y a les contextes et les mouvements artistiques. Très vite aussi, on est abreuvé, on est plein d'images, par exemple des reproductions de Jérôme Bosch, et des toiles peintes aussi, des étoffes. J'avais lu que Shakespeare enfant habitait dans une maison où tous les murs étaient recouverts de toiles, dont une qui à la fois le fascinait et le terrorisait : *Daniel dans la fosse aux lions ou le siège de Troie*. Donc je suis allée regarder. Ça aussi, pour nourrir quand *Lady Macbeth* dit « Les dormeurs et les morts ne sont que des images » et « Il faut avoir l'œil d'un enfant pour être effrayé par le diable en peinture ». Je pense aux murs recouverts de Bosch, où il y a des figures de diable partout, où il y a des personnages à têtes d'écrevisse, ou avec des corps absolument hallucinants, ça m'a servi d'appui d'imaginer cette maison pleine d'images, comme chez les *Macbeth* peut-être, avec ces chevaux en permanence qui s'entredévorent, de développer un phénomène de contamination par ces peintures, ces toiles. Un jour, au tout début des répétitions, on est arrivé et il y avait un espèce de cyclo, une toile un peu dégueulasse mais on s'est dit que si on l'éclairait par l'arrière ça faisait des cyclos à la Bob Wilson, et Gwenaël parlait de persistance rétinienne ; ça a été oublié, mais ça m'avait énormément parlé

pour Lady Macbeth, ces choses qui viennent comme ça, qui sont omniprésentes dans ce qu'on voit, ou des persistances auditives qui la conduisent à la folie.

Adèle Gascuel. Tu veux dire que Lady Macbeth elle-même serait dans ce rapport de persistance des images qui reviendraient avec le temps ?

Virginie Colemyn. Oui, au point de ne plus dormir, d'avoir des hallucinations, de devenir somnambule, et de sombrer dans une folie où elle s'abolit dans son propre crime. Ensuite, moi, je fais des mélanges entre ce que je peux lire, entendre, retenir, et ce que Lady Macbeth a comme obsession et que j'ai également comme actrice, ou comme personne. À un moment, on fait feu de tout bois.

Il y a aussi les adaptations, que ce soit le théâtre filmé de Kenneth Branagh³ ou même chez Welles⁴, Polanski⁵. On a regardé ça, on a cité souvent, Welles, Kurosawa⁶ beaucoup, et c'est revenu finalement avec le blanc, le maquillage, c'est-à-dire le masque, qui vient du théâtre japonais, du Nô. Tout d'un coup ça revient, et c'est comme une citation : ce sont des choses qu'on a oubliées et qu'on redonne, qu'on redonne au monde et qui reviennent. Et c'est vrai que ça pourrait être la Lady Macbeth de Kurosawa juste sur une vision. Ou dans le film, même si c'est en noir et blanc, on sent que les murs sont maculés de sang ; j'ai l'impression que là aussi, on a souillé, il y a eu un pont avec la peinture rouge. Il y a eu des moments où on souillait le plateau ; on avait fait un soleil en carton jaune que je peignais en rouge, je peignais les chaises, et puis à la fin je peins la fresque des chevaux.

J'avais noté aussi les adaptations littéraires comme le *Macbeth* de Heiner Müller⁷ qui réduit le drame à quelques personnages et où, dans mon souvenir, Seyton est une sorte de double de Lady Macbeth. Ça, c'est une intuition très forte de Heiner Müller, une intuition que Gwenaël reprend finalement. Après coup, j'y pense et je me dis : « Oh, mais c'est vrai ! ». Mais sur le moment, je me dis seulement qu'une fois que Lady Macbeth est morte, je joue Seyton parce que ça tombe bien dans la distribution. Mais en y repensant, ça vient de quelque part, ça a une origine. Il y a eu aussi Alfred Jarry et *Ubu Roi*⁸. Quand je parle de l'an mil et qu'on joue des figures grotesques, ça vient d'*Ubu*. Il y a aussi cette première scène du *Macbeth* de Polanski dans la cour de ferme, où elle lit la lettre dans la boue au milieu du poulailler.

Adèle Gascuel. En même temps *Ubu* vient de *Macbeth*. Que ce soit Müller ou Jarry c'est un peu comme une loupe, c'est des fils qu'ils ont tiré. Et on va s'aider de cette loupe parce qu'elle est juste.

Virginie Colemyn. Et nous, on s'accroche à ça aussi. Mais dans les carnets, dans les notes que je peux prendre, quand je les relis – là ça fait un mois, deux mois –, tout est à peu près là, toutes les intuitions sont là et on y revient petit à petit. Par exemple, les mottes de terre : on avait fait des lectures du *Roi Lear* en Juin l'année dernière et je me rappelle que sur le plateau, on jouait à se lancer des mottes de terre. Ça participe des obsessions de Gwenaël. Et la terre revient. On passe alors des mottes de terre de la cour de ferme du premier acte, cette Écosse retirée qui n'a pas encore accès à la modernité, à la terre qui revient à la fin de l'acte III, celle où Macbeth creuse comme un chien le sol pour retrouver les sorcières. Il y a des motifs comme ça, des intuitions dont on ne fait rien au départ, dont on ne s'empare pas, qui sont sur le papier et quand on relit on se dit que ça s'est transformé ou que ça persiste sous une autre forme. Pourtant les propositions ont été faites très vite : on passe son temps à retrouver.

Adèle Gascuel. Tes notes, tu les relis régulièrement ?

Virginie Colemyn. Ce que je relis régulièrement, c'est les notes de jeu.

Adèle Gascuel. Les notes que Gwenaël vous donne ?

Virginie Colemyn. Oui. Par exemple, dès que je recommence à m'emballer, à me précipiter dans le jeu ou à boursouffler quelque chose, je reviens toujours à la simplicité et à la construction dans l'élaboration, c'est-à-dire que j'essaye de refuser la tentation de recouvrir par une fabrication ou par

3 Kenneth Branagh, *Hamlet*, 1996

4 Orson Welles, *Macbeth*, 1948

5 Roman Polanski, *Macbeth*, 1971

6 Akira Kurosawa, *Le Château de l'Araignée*, film adapté de *Macbeth*, 1957

7 Heiner Müller, *Macbeth d'après Shakespeare*, Les Editions de Minuit, 2006 (1971), 112 p.

8 Alfred Jarry, *Ubu Roi*, 1896

une composition qui trouverait trop vite sa limite. Je me méfie de ces choses sur lesquelles rien ne pourra plus advenir – Gwenaël dit « fleurir ». Comme quelque chose que tu arroserais trop et que tu noierais. Tu voudrais voir germer prématurément et tu asphyxies la terre. Alors qu'il faut seulement attendre.

Adèle Gascuel. Ce travail de simplification passe-t-il par la lecture de tes notes ?

Virginie Colemyn. Si je me concentre sur le travail avec Gwenaël, ce que je peux oublier, ce sont les bases de son travail, les éléments fondamentaux – auxquels il a accès en permanence, puisque c'est sa science, c'est sa mécanique théâtrale, qu'il nous offre à partager et à pratiquer avec lui. À force d'être requestionnée, mise en jeu, cette mécanique devient comme une science. Encore une fois, je parle de ses obsessions parce que je me réfère beaucoup à lui, à ce qu'il dit, et ce qu'il dit je le note, et ce que je relis ce sont des points, comme des points cardinaux, des directions dans lesquelles tu regardes toujours. Par exemple la précision des gestes, le calme pour éviter des espèces de paniques réalistes : dans *Macbeth*, il y a une scène où je dois me débarrasser des couteaux pour effacer les traces, tout d'un coup on était pris par quelque chose qui était un peu « une idée de », donc un certain folklore, une panique qui brouillait tout. Il disait « Revenez à des épaisseurs de silence » par exemple, comment retrouver le son après le silence, la dilatation du temps pour de nouveau acter de la précipitation.

On apprend l'alphabet, on apprend les lettres, on apprend à lire, et ça depuis l'âge de trois quatre ans. Et donc à huit ou neuf ans, on commence à savoir lire correctement, on ne déchiffre plus, il s'est passé quelques années et on ne passe plus par l'alphabet : on sait lire. Qu'est-ce qui fait qu'au théâtre, j'ai toujours besoin de retourner regarder l'alphabet ? Pourquoi me faut-il retourner faire des petits bâtons, comme ces peintres qui ont déjà un certain savoir-faire et qui peuvent partir étudier avec un maître au Japon qui leur fera faire des bâtons pendant un an ou deux ans ? Il faut avoir une grande foi ; après ça, il y aura connaissance du geste. Eh bien c'est ça : je me dis qu'avec Gwenaël ou avec d'autres metteurs en scène, on apprend l'alphabet, la grammaire, tout le temps – à faire, à refaire. C'est aussi le théâtre permanent : se redire à soi, pour soi, des règles de base sans lesquelles on ne peut pas tenir et se perfectionner. Avec Gwenaël, on fait une chose, une seule chose, il me semble. C'est comme au yoga. Pour pouvoir faire une posture, il faut pouvoir mettre en place chaque petite chose qui va te permettre de créer la posture. Sinon, tu crées la posture sans conscience : ça peut aller très vite et puis tomber. Alors tomber d'accord, mais de plus en plus, chercher à savoir pourquoi tu es tombée, à quel moment, et comment tu t'es préparée à tenir une posture.

Adèle Gascuel. Si j'essaie de relier ce dont on parle à l'idée d'amnésie et à ce processus d'effacement et de reprise des matériaux, est-ce que tu as l'impression que dans le travail que vous faites, vous allez plus précisément décortiquer ce qui fait la base du jeu ?

Virginie Colemyn. Oui, ce qui fonde c'est un mouvement incessant comme celui des marées à l'océan ou celui du bassin – peut-être je parle de ça parce que je viens du bassin d'Arcachon – mais il y a ces mouvements-là, où l'eau arrive et où l'on ne voit plus le grouillement. Ça se retire, et tout à coup de nouveau on peut se nourrir, de nouveau il y a les petits crabes, il y a toute la vie qui ré-affleure, qui revient, ça grouille, ça travaille, et puis de nouveau il y a une nappe qui vient comme une période de gestation. Voilà, c'est cette alternance, c'est ça ces oublis. Il y a une gestation, il y a l'eau qui vient remplir le bassin, donc on est plein – moi des fois, je suis jusqu'à écœurement pleine, il y a un trop plein de choses – et puis, il y a l'étalement – qui dure peut-être une heure – et puis de nouveau, on va se vider, comme un jeûne, mais il y a quelque chose qui n'est plus là. Petite, je disais : « Mais où est l'eau ? Où est l'eau ? ». Tout d'un coup, on était resté au même endroit, sauf qu'à un moment donné il y avait l'eau, et à un moment donné il n'y avait plus l'eau, mais on n'a pas voyagé ! Et voilà qu'on est vidé, on est assez creux, déposé, pour que vienne à nouveau se nourrir le sol.



**DO, WITH LIKE TIMOROUS ACCENT AND DIRE
YELL AS WHEN, BY NIGHT AND NEGLIGENCE,
THE FIRE IS SPIED IN POULOUS CITIES**



Allez-y, avec les accents de panique et les cris d'épouvante de qui verrait, dans la nuit négligente, un feu se propager au cœur de la cité.

LE THÉÂTRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Samedi 15 Mars

Atelier de transmission :

L'atelier est animé par Renaud Bechet et Marion Couzinié. Dix participants sont présents. On travaille la dernière scène de l'acte IV en insistant sur le parallèle établi entre la première et la dernière nuit d'amour. Emilie tente de raisonner Desdémone mais rien n'y fait ; Desdémone veut une dernière fois obéir à son mari et tenter de sauver, à ses risques et périls, ce couple qui semble perdu. L'enjeu est double, il s'agit d'une part pour les comédiens d'observer leur propres scènes afin d'y découvrir, peut-être, des enjeux que seul le regard extérieur permet. D'autre part, les acteurs – souvent amateurs – sont invités à *jouer*. Pour débloquer une présence parfois trop rigide, les acteurs proposent aux participants une improvisation où ils reprennent le *playback* de la chanson de Desdémone. Séparés en deux groupes, ils doivent *être* la musique

Répétition :

La partition du Point du Jour continue. Sophocle dans le hall : italienne d'*Ajax* ; Shakespeare sur le plateau : l'acte IV continue. On travaille la scène où Desdémone, définitivement perdue par les égarements d'Othello, se prépare à se coucher seule et renvoie Emilie contre son avis. On réfléchit à ces personnages ignobles qui font frémir dans la vie mais font le bonheur de la scène. Dans *Othello*, Iago rayonne, il manipule l'ensemble des personnages et retourne toutes les situations, même celles qui mettent ses manigances en danger. L'enjeu est de ne pas perdre la dimension comique de cette tragédie de la perversion. Sur le plateau, on salue la finesse de Shakespeare, dans le hall, la beauté de la plume de Sophocle.

Représentation : 58 spectateurs

Chronique du hall :

19h25, seulement 5 personnes... Les spectateurs semblent avoir pris le pli, ils savent qu'il y aura de la place. 19h40 : une soixantaine de personnes attendent tranquillement l'ouverture des portes. Tous les âges sont représentés par ce public varié : familles, amis et quelques habitués qui sont venus avec leurs proches pour découvrir la saga *Othello*. Parmi les habitués, une mention spéciale au couple (presque) tout de rose vêtu : pas de costume sur scène, ils sont dans la salle. C'est aussi ça le renversement des codes au Point du Jour...

Chronique de la représentation:

Dernière de l'acte III, celle d'hier s'est très bien passée, on en attend beaucoup. Le jeu a gagné en fluidité, les acteurs s'amuse et prennent des libertés dans une structure que l'on sent maîtrisée. Echauffés, les comédiens sont prêts à tout donner mais les spectateurs sont un peu froids; ils écoutent mais renvoient peu. Sans appui, sur un public pourtant proche, les comédiens trouvent l'énergie dans la troupe, dans le groupe qu'ils constituent et les semaines de répétitions /représentations qui font qu'*Othello*, aujourd'hui, est une pièce tenue.

Chronique du public:

Le public s'installe, la pièce commence. Peut-être dérouté par l'énergie des acteurs, le parti-pris de mise en scène qui bouscule les codes de la frontalité ou le fait que les fauteuils de velours rouges attendus sont des chaises de plastique blanches. Ça ne rit pas beaucoup, ça réagit peu, le public écoute très attentivement mais se comporte davantage comme s'il était à l'école qu'au forum. A la fin, les acteurs sont rappelés trois fois. Le public a aimé, la question n'est pas là. L'enthousiasme des applaudissements ne s'est pas ressenti pendant la représentation... *Sagesse* et Point du Jour ne font pas bon ménage.

Pauline Rousseau

**WE CANNOT ALL BE MASTERS, NOR ALL
MASTERS CANNOT BE TRULY FOLLOW'D**

1550
A
G



On ne peut pas tous être maîtres, et tous les maîtres ne peuvent pas être fidèlement servis.