

THEATRE PERMANENT

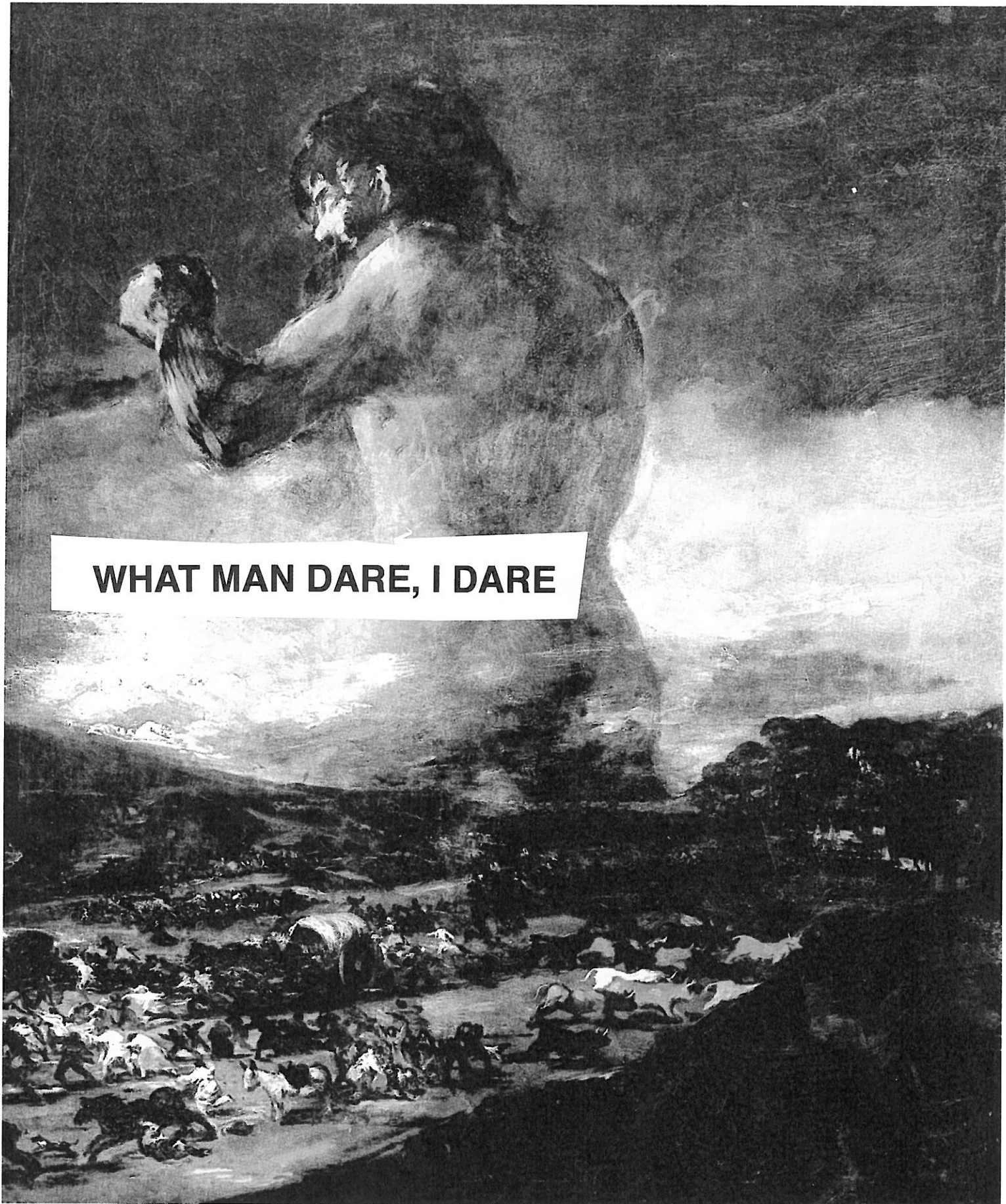
JOURNAL

8 JANVIER 2014

n° 66



WE ARE YET BUT
YOUNG IN DEED



WHAT MAN DARE, I DARE

Les transformations silencieuses

Je pense à la réponse que m'a faite Judith Rutkowski, l'une des comédiennes de la troupe des Molière, quand je lui ai demandé quel souvenir elle avait conservé des différents visages de son Tartuffe, si changeant du point de vue de celle qui avait été spectatrice de ses métamorphoses.

« Une continuité. »

Je repense à ce mot de continuité.

Continu/continuer/encore/un pas l'un après l'autre/qui toujours effacera le second/car le marcheur n'a que faire de ses traces/quand ne compte que le chemin/et que l'horizon/ décide pour lui/du rythme du souffle/arpenteur, va/et ne cesse/ sur ta route.

L'acteur épouse le mouvement continu de la recherche.

Il est mémoire en acte. Mise en acte de cette mémoire déposée que constitue le texte. Rencontre entre le passé, cet hier de l'écriture, et cet aujourd'hui de son activation. Il est activateur des possibles du personnage, transsubstantiateur des voix défuntes.

Je me dis que le journal pourrait être comme le film arrêté de cette mémoire, celle de l'acteur et celle de la scène.

Je me dis qu'il pourrait être le témoin des hypothèses, témoin de l'histoire telle qu'elle s'écrit ici, jour après jour, au Théâtre Permanent.

Je me dis qu'il pourrait donner voix à la recherche tâtonnante, à celle qui trébuche, à celle qui sue, qui suinte, et pourtant apparaît avec obstination.

Je me dis aussi qu'il ne l'aura pas été. Pas suffisamment du moins dans les soixante-cinq premiers numéros consacrés au cycle Molière.

Le fusil était placé sur une autre épaule.

Il traçait un sillon parallèle. Continu. Une chambre d'échos.

Ce n'est pas dédire, c'est penser à nouveau,

Réinventer la forme.

Tout est dans la distance : il faut trouver la bonne. Celle qui correspond à la manière qu'on a de raconter, celle qui répondra à ce que l'on veut écrire, à ce que sera ce nouveau journal.

Je pense à ce que raconte Raymond Depardon dans *Errance*, d'abord complexé parce que trop près de son sujet comme journaliste, et puis trop loin comme photographe.

À San Clemente, un jour, un photographe lui aurait dit : « Tu es trop loin, rentre dedans ! ».

RENTRE DEDANS

Voilà un mois que je suis dans/dedans – sans bien savoir où commence le dehors – plongée donc, dans la salle des répétitions où a commencé à émerger *Macbeth*, (d'ailleurs, la table d'écriture s'est déplacée : j'ai depuis quelques semaines un petit bureau assis entre deux rangées de fauteuil, bureau d'où je regarde-bureau d'où j'écris), voilà un mois que j'observe la recherche, que j'en note la poursuite, que je suis portée par ses trouvailles, sa joie, ses douleurs et ses découragements – parce que l'un ne va pas sans l'autre – jamais.

Je pense qu'il va me falloir trouver la bonne distance par rapport à ce dedans, celle dont Godard parlait en expliquant à Depardon comment s'était passé le tournage de son film *Déetective* où il avait embauché un cameraman plus habitué aux plateaux de télévision qu'au cinéma d'auteur : « Ce cameraman, au fur et à mesure qu'il tournait des scènes, s'avancait, comme le ferait un journaliste au pied de l'escalier dans la cour de l'Élysée pour un Conseil des ministres. Et Godard lui a dit : « Écoutez, vous êtes trop près, c'est insupportable de se faire filmer, il faut absolument que vous restiez dans le coin de la pièce. » Après cette remarque, le cameraman s'est placé dans le coin de la pièce et n'en a plus bougé. Et il a filmé une séquence qui est une petite merveille... À un moment donné pendant le tournage, Godard est entré en colère contre Bruno Nuytten. Le cameraman a filmé cette scène en entier, en plan séquence. Et ce qui était extraordinaire, c'était tout l'environnement, c'était la scripte, les assistants qui continuaient à travailler en baissant la tête, qui n'intervenaient pas dans le monologue de Godard. Si le cameraman a pu filmer cette scène c'est parce qu'il était resté dans un coin. Godard n'aurait pas pu entrer dans cette colère s'il avait été suivi de trop près par un cameraman. » (*Errance*)

VOUS ÊTES TROP PRÈS

Aujourd'hui, nous allons faire entrer le journal sur le plateau. Faire sonner dans le journal ce qu'il y a de quotidien ; et si le journal est un « genre littéraire qui *scande* le temps » selon Nancy Huston dont je parcours depuis quelques jours les pages du *Journal de création*, alors ces pages raconteront les buttées, les stases, les bégaiements, les ratages, les joies, les folies toquées, les moments de grâce, les découragements, les retours, les rebroussements, les envolées, les emportements du temps. Ces pages s'efforceront de montrer le sens naissant dans l'acte, les hypothèses, leur abandon, leur reprise, leur persistance. Ces pages donneront la parole à l'intelligence à l'œuvre dans le corps, au sens naissant dans le travail physique concret car « c'est à l'occasion du choix entre un geste et un autre geste que l'idéologie, l'histoire, la politique peuvent s'engouffrer ». Antoine Vitez poursuivait ainsi : « Aller à droite ou aller à gauche, sur la scène, a toujours un sens, ce n'est pas neutre, ça prend sens dans le tissu de la mise en scène, et ce sens se dégage dans le travail, dans la conversation. »

Non pas

Le sens

Contre l'anecdote

Mais ce qui tremble du sens derrière l'anecdote ou le sensible

Ce qui émerge par le concret de la recherche collective d'un sens.

Comment naît le théâtre ? Où commence la mise en scène ? À partir de quel geste, de quelle intonation, de quel déplacement ?

Raconter la naissance du théâtre,

La naissance au plateau,

Se faire l'écho de ses transformations silencieuses.

Écrire le théâtre au présent, s'en faire la chambre d'écriture, prêter l'oreille et l'œil à sa fabrique continue.

Donner la parole à l'instant, à l'immédiat, « c'est presque toujours un échec, mais il y en a d'élégant » (G. Limbour).

WE ARE YET BUT YOUNG IN DEED

ce que l'on pourrait aussi littéralement traduire par

« nous sommes encore inexpérimenté dans l'acte »

Là aussi on est (DE)DANS

Ce qu'il va nous falloir trouver :

La manière de rendre compte du labyrinthe d'une journée de travail,
Où les répétitions sont elles-mêmes traversées de quotidien, où le théâtre est fendu par
La confusion des plans,
Les bribes les voix les relances
Les béances et les trous dans une surface continue.
L'importance de l'ordinaire.
Des échanges surpris, des discussions entre deux plats, deux portes, deux chaises,
ce qui est là sans crier gare,
et qui le plus souvent,
compte.

Il y a deux manières de décrire un chemin :

La première est celle du géomètre. Il relève, détaille, distingue. Le sentier, il le découvre de l'œil du méthodique. À la fin : la carte, ses chiffres, son langage.

La seconde est celle du marcheur. Il avance, il suit avec plus ou moins de bonne volonté le sentier, parfois il est scrupuleux – il a en main un guide et il ne ratera pas un signe qui lui indique qu'il est encore sur le GR –, d'autres fois capricieux – il coupe à travers champs, rebrousse chemin, se contrefiche de quitter les balises, de faire du hors piste, de marcher douze heures plutôt que les trois initialement prévues –, dans tous les cas, il traverse. Du chemin : restera le récit, l'image, ce qui s'est imprimé sensiblement dans le corps comme expérience d'un nouveau.

J'aimerais que le journal puisse réconcilier le géomètre et le marcheur pour nous donner le bénéfice de jouir des deux chemins.

Hamlet est, après la Bible, le texte le plus commenté au monde.

On ne compte plus en articles ou en livres

Mais en kilomètres linéaires les études, commentaires, paratextes,

Qui s'ajoutent les uns aux autres et disent cette mainmise de l'interprétation arrêtée, du parasitage trop souvent infécond.

Et s'il nous faut « réapprendre à voir ce qu'implique une pleine expérience d'un sens qui a été créé, ce qui implique l'énigme de la création telle qu'elle se révèle dans le poème, le tableau ou la partition » (Steiner) alors on cherchera dans ces 65 PROCHAINS JOURNAUX à donner la parole à la recherche collective d'un sens, ce qui existe au sein d'une fable pour qu'une interprétation puisse s'y dessiner.

Et si l'œuvre n'a besoin de personne, le théâtre lui dans son récit peut apparaître comme un outil de lisibilité, une activité d'élucidation, le geste qui fait jouer les fictions du sens en les mettant en jeu, en crise, en devenir,

Nouer ces deux dimensions,

Celle de l'élucidation

Celle de l'affirmation ludique d'une différence par l'expérimentation.

Le monde est étroit,

Mais le théâtre est grand.

DE LA PEUR / Macbeth au premier jour

Et si rien n'était prêt ?

« Il faut aller au bout » dit MACBETH, et un pas devant l'autre crime sur crime à la guerre comme à la guerre THERE IS NO ALTERNATIVE l'enfant tremblant et terrifié se vaccine par saturation de crimes.

Et si on se prenait une claque ?

« - Quel triste spectacle !

- Quelle remarque imbécile. »

Quel est l'horizon – quelle est la direction.

L'enfant germe. « Je viens de te planter en terre ».

Macbeth au premier jour était un peu tremblant, regrettant de s'être jeté dans l'eau du bain – pardon, trempé petit dans la marmite des sorcières, elle était plus alléchante –

Touille retouille et ratatouille, il y fait bon et rouge

Macbeth au premier jour a la main qui chancelle – les mots qui dérapent aussi, peut-être ? – Pour que la main cesse de trembler il faut recommencer, encore, faire l'expérience de, trouver la ligne de la main qui tient, vise, crie « j'ai presque oublié le goût de la peur »

Et après,

Éventuellement

Oh, ça me manque, je vais me cuisiner une petite peur. Quel goût ça a déjà ?

Ici, au premier jour et Point du Jour, il faut se mettre en situation de nouveau-né – le bébé plastique ensanglanté éliminé, les tâches et brouhaha élocutoires pour plus tard, simple, simple, tout doux l'enfant do, doux, simple, simple, enfant jeune avec son jouet.

Et si on casse le jouet ?

Je ne suis pas à cheval sur le texte

Oui- mais le jouet- le jouet il est si- si- si plaisir- si plaisant il faut prendre le risque,

Le plaisir du jouer est bien trop grand pour s'arrêter au risque du kaputt mein lieblich

Imbécile, « ce qui est fait est fait » dit LADY MACBETH « ce qui est fait ne peut pas être défait » dit MACBETH, et nous irons de l'avant toujours un peu jeunes, toujours un peu tremblants

- à cet endroit-même où le jouet n'a pas encore été abandonné par l'anniversaire suivant

- à cet endroit-même où le jouet pourrait se casser, mais n'en est que plus délicieux.

Et si on se prenait une claque ?

La main frappe contre la joue « tu es un homme, oui ou non » dit LADY MACBETH la main dérape et tombe dans la pâte, nous sommes en travail, laisse toi blanchir ma face et me salir tes mains clac clac traversée-travail nouveau-né accouché

(Les épées en bois ça donne envie, hein, ça donne envie de taper fort, de les casser d'un coup casser le jouet –

Et les chaises en plastique, hein, les chaises, c'est jouable non ?)

« nous sommes encore jeunes dans la tuerie » - traduit HEINER MÜLLER

On a du retard sur la mémoire, du coup on essaie de compenser ou l'énergie du désespoir

« Je suis saturé d'atrocités », dit MACBETH caligulé. Alors retournons, partons du premier jour, là où simplement, avec ses tremblements, en aplanissant les soubresauts cahin-caha et brouhaha, il s'agit de dé-saturer

« nous sommes encore jeunes dans la tuerie »

Adèle Gascuel



MY STRANGE AND SELF-ABUSE

IS THE INITIATE FEAR THAT WANTS HARD USE

Ces étranges délires que ma tête fabrique sont l'effet d'une peur qu'il faut que je pratique.

devant lui-même mal de faute³. La figure du juste souffrant, image fantastique et exemplaire de la souffrance injuste, constitue la pierre d'achoppement sur laquelle vinrent se briser les rationalisations prématurées du malheur; mal agir et mal pâtir seront désormais incoordonnables dans une explication immédiate.

C'est donc en deçà de cette crise de la première rationalisation, en deçà de la dissociation du malheur (souffrance, maladie, mort, échec) et de la faute que la crainte de l'impur déploie ses angoisses : la prévention de souillure se charge de toutes les peurs et de toutes les douleurs; l'homme, avant toute accusation directe, est déjà sourdement accusé du malheur du monde; mal accusé, tel nous apparaît l'homme à l'origine de son expérience éthique.

Cette confusion de la souffrance et de la punition explique par choc en retour certains caractères propres de l'interdit; bien que l'interdiction précède la rétribution, c'est cette dernière qui est anticipée jusque dans la conscience de l'interdiction; un interdit, c'est bien plus qu'un jugement de valeur négatif, qu'un simple « ceci ne doit pas être », « ceci n'est pas à faire »; c'est même plus qu'un « tu ne dois pas » où je me sens visé d'un index menaçant; sur l'interdit s'étend déjà l'ombre de la vengeance dont il sera payé s'il est violé; le « tu ne dois pas » reçoit sa gravité, son poids, du « sinon tu mourras ». Ainsi l'interdit anticipe en lui-même le châtiement de souffrance; et la contrainte morale de l'interdit porte en elle-même l'effigie affective de la punition. Un tabou n'est pas autre chose : une punition anticipée et prévenue affectivement dans une interdiction; ainsi la puissance de l'interdit est-elle, dans la peur préventive, puissance mortelle.

Si l'on remonte plus haut encore, l'ombre portée par la punition s'étend à toute la région et à la source même des interdits et assombrit l'expérience du sacré. Vu à partir de la vengeance et de la souffrance anticipée dans l'interdiction, le sacré se révèle comme destruction surhumaine de l'homme; la mort de l'homme est inscrite dans la pureté originelle. Et ainsi, en craignant la souillure, l'homme craint la pureté originelle du transcendant; le transcendant, c'est ce devant quoi l'homme ne peut subsister; nul ne peut voir Dieu — du moins le dieu des tabous et de l'interdit — sans mourir. C'est de là, de cette colère et de cette terreur, de cette puissance mortelle de la rétribution, que le sacré tire son caractère de sépa-

3. V. Jankélévitch. *Le Mal*, Paris, 1947.

raison, il ne peut être touché, car s'il est touché, c'est à dire violé, se déchaine en mort.

3. — LE SYMBOLISME DE LA TACHE

Tels sont les deux traits archaïques — objectif et subjectif — de la souillure : un « quelque chose » qui infecte, une crainte qui anticipe le déchaînement de la colère vengeresse de l'interdiction. Ce sont ces deux traits que nous ne comprenons plus que comme les moments « dépassés » de la représentation du mal.

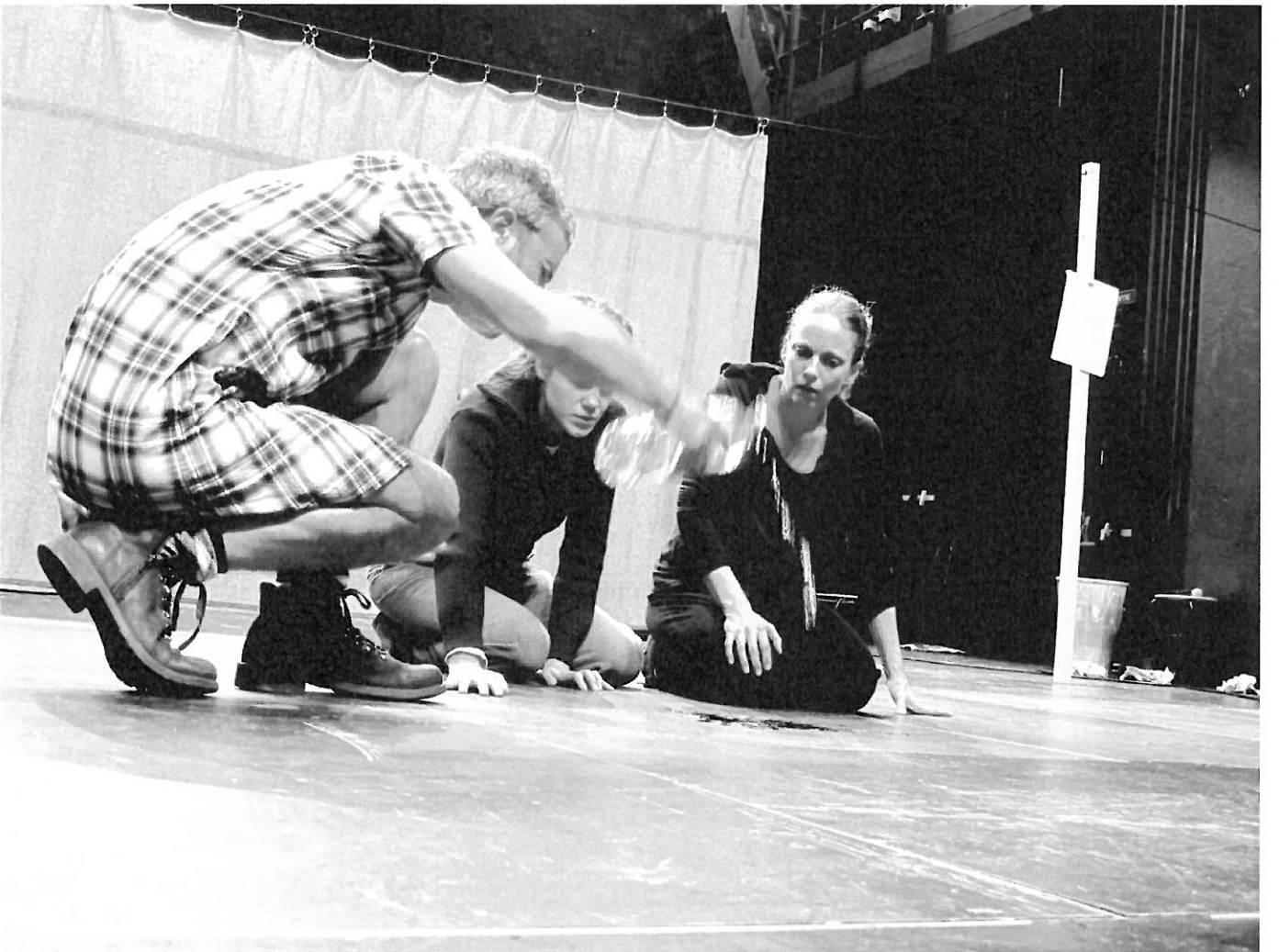
Ce qui reste étonnant c'est que ces deux traits ne seront jamais abolis simplement, mais aussi retenus et transformés dans des moments nouveaux. Chez les Grecs⁴, les poètes tragiques et les orateurs attiques sont les témoins d'une reviviscence des représentations et des pratiques cathartiques relatives à la souillure; s'il s'agissait encore d'une simple restauration tardive de croyances dépassées par l'ensemble de la vie, il n'y aurait pas véritablement problème; mais le monde de la souillure ne persiste pas seulement sous forme de survivance : il fournit le modèle imaginaire sur lequel sont construites les idées fondamentales de la *purification philosophique*. Comment une telle « transposition » de l'impureté rituelle a-t-elle été possible par principe ?

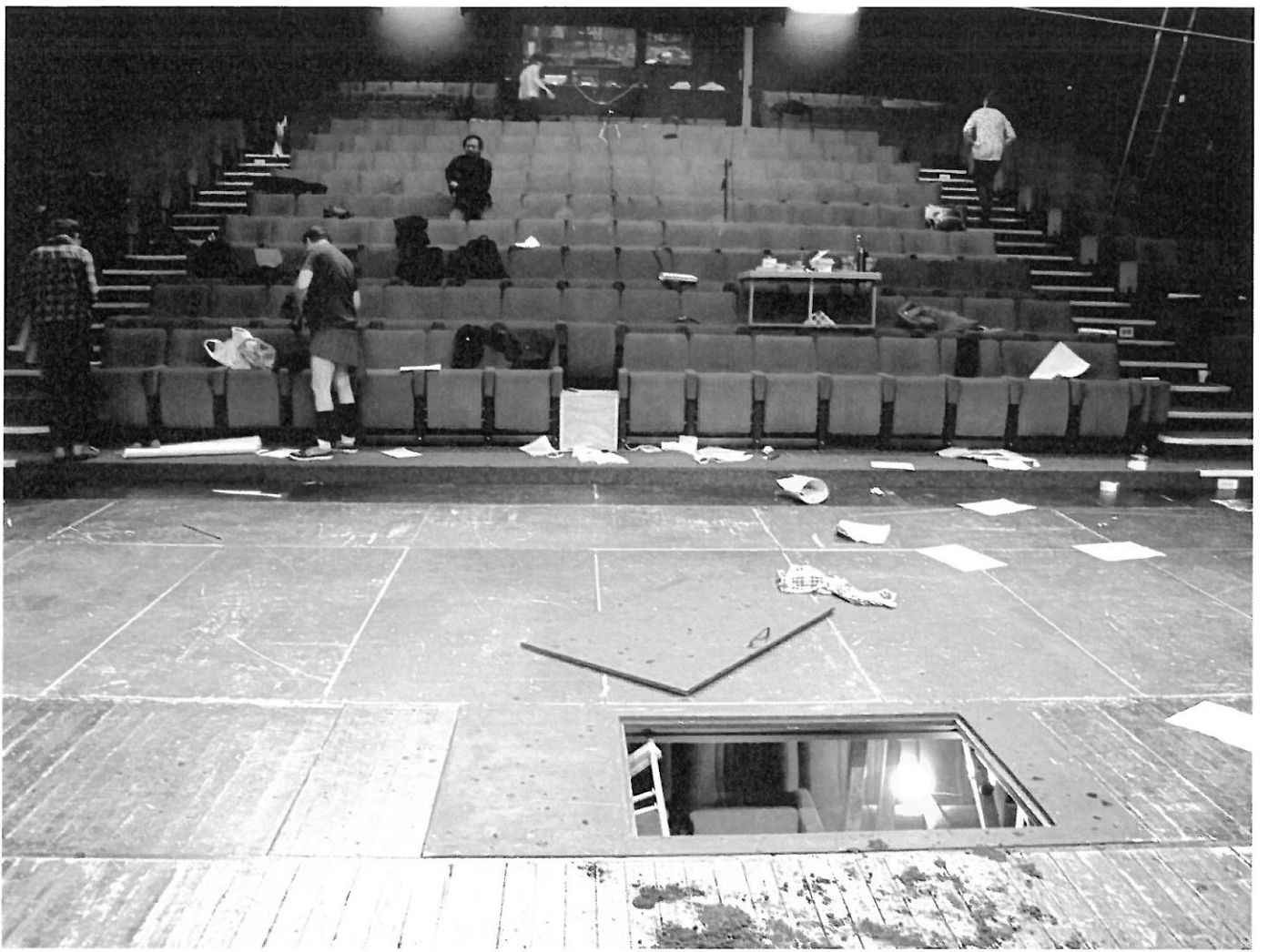
L'exemple hébraïque est plus saisissant encore⁵; on pourrait alléguer en effet que l'homme grec n'a jamais accédé au sentiment du péché, dans sa qualité propre et avec l'intensité dont seul le peuple d'Israël donne l'exemple; c'est pourquoi il n'aurait pas eu d'autres ressources que de « transposer philosophiquement » le schéma de la souillure; encore faut-il montrer pourquoi précisément le thème du pur et de l'impur a pu se prêter à une telle transposition; l'expérience hébraïque rend la question plus urgente encore; ce n'est pas seulement la législation rituelle qui maintient en Israël la croyance de la souillure; c'est l'expérience même du péché, dont nous montrerons plus loin la profonde originalité par rapport à celle de la souillure, qui s'exprime dans le vieux langage de la souil-

4. Kurt Latte, *Schuld und Sünde in griechischen Religion*, Arch. fr. Religionswiss (20), 1920-1921, pp. 254-298. — Moutinier, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs, d'Homère à Aristote*, Paris, 1952. — E.-R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Univ. of Calif. Press, 1956.

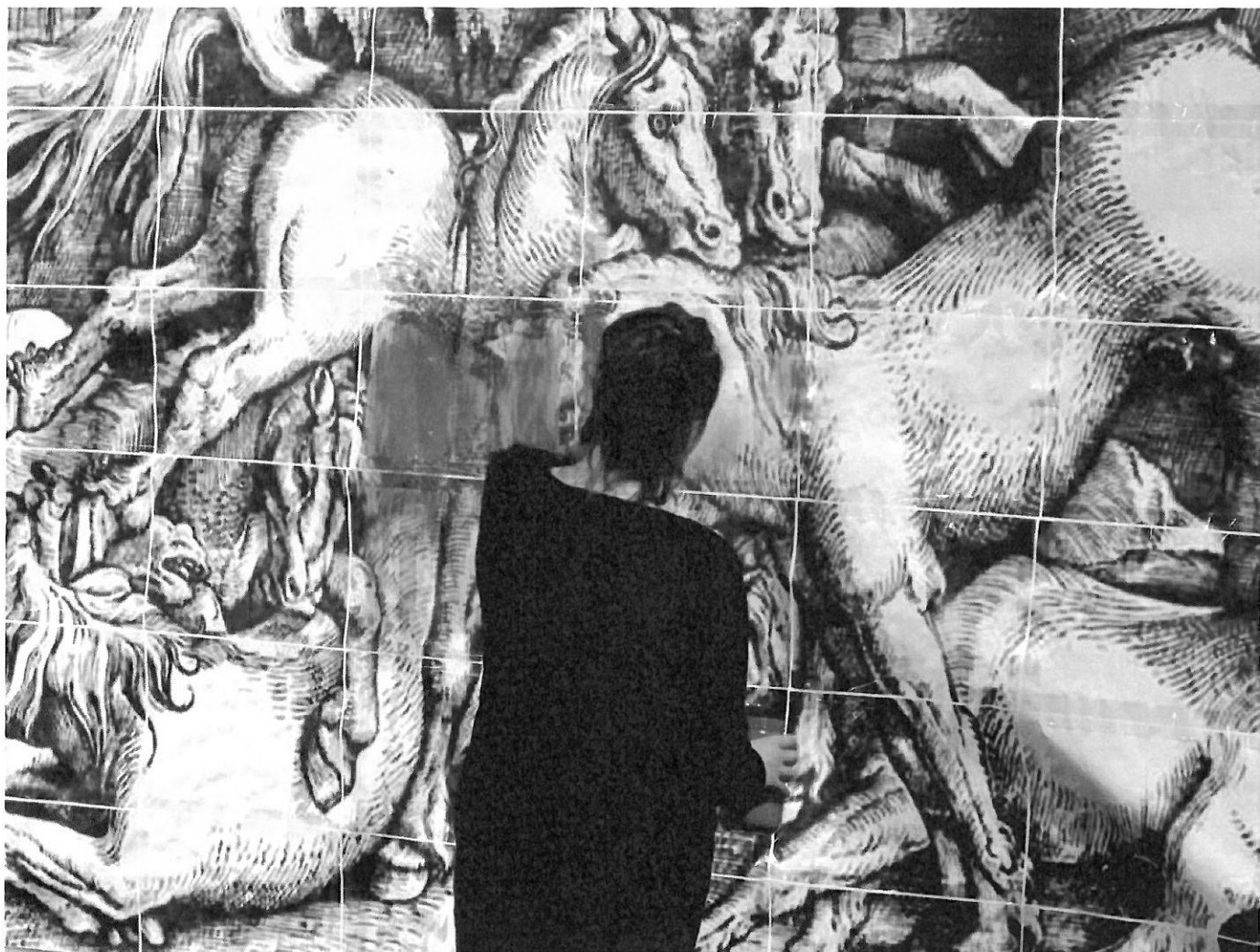
5. Eichrodt, *Theologie des alten Testaments*, Leipzig, 1933-1939, III, § 23. — Sven Herner, *Sühne und Vergebung in Israel*, Lund, 1942. — G. von Rad, *Theologie des alten Testaments*, t. I, Munich, 1957, pp. 157-165, 249-279.

PAUL RICŒUR, PHILOSOPHIE DE LA VOLONTÉ (T. 2)









dienne, sartrienne; mais la couche paulinienne est sous-jacente à toutes ces stratifications de notre histoire éthique; peut-être que l'apport de toutes les autres interprétations de l'aliénation éthique est lui-même déjà la contrepartie d'un oubli de sa signification la plus radicale, de la même manière que la culpabilité est tout entière, avec son inculpation raisonnable, un progrès et un oubli par rapport au péché entendu comme crise de l'Alliance.

Mais la malédiction de la conscience accusée est la réplique de celle de l'accusation; on peut donc reprendre de ce second point de vue le passage du péché à la culpabilité; à la confession du péché comme affectant la totalité de la personne se substitue l'examen détaillé et indéfini de la pureté des intentions; le scrupule, réinterprété par l'expérience paulinienne de la malédiction de la loi, apparaît sous un nouveau jour : il devient lui aussi l'expression de ce « mauvais infini » qui répond, du côté de la conscience, au « mauvais infini » de l'énumération indéfinie des prescriptions; à la limite la méfiance, la suspicion et finalement le mépris de soi et la bassesse se substituent à l'humble aveu du pécheur.

Les deux malédictions ne cessent de se relancer mutuellement : le pénitent zélé se donne la tâche infinie de satisfaire à toutes les prescriptions de la loi; l'échec de cette entreprise relance le sentiment de culpabilité; l'observance intégrale par quoi la conscience cherche à se disculper augmente l'inculpation; et comme l'atomisation de la loi tend à déplacer la vigilance morale sur des prescriptions isolées, voire minuscules, c'est dans un combat singulier avec chacune d'elles que la conscience dépense son énergie.

Il n'est pas étonnant alors que cette tactique d'évitement de la faute enrôle à son service les conduites ritualisées héritées de la couche culturelle de la souillure : le ritualisme, dont nous avons vu plus haut le sens comme obéissance, révèle sa culpabilité propre, car les interdits précis de type rituels-culturels proposent une satisfaction finie et vérifiable et ainsi la conscience se jette dans une technique d'évasion pour riposter à l'échec de la disculpation. Mais cet enrôlement des interdits de « pureté » sous la bannière de l'éthique, comme on l'a vu par exemple en Israël à l'époque du second Temple, aboutit à une surcharge de prescriptions; la ritualisation de la conduite, susceptible de remplacer à moindres frais l'exigence éthique indéfinie, ne fait qu'ajouter un nouveau code à l'autre; il se constitue ainsi une rhapsodie compliquée et disparate de prescriptions éthiques et rituelles, où le scrupule culturel se moralise au contact d'une éthique fine, mais où l'éthique se dilue dans

la lettre des prescriptions minutieuses du rite. Ainsi le scrupule culturel multiplie à la fois la loi et la culpabilité.

Indéfinie, la conscience coupable est aussi une conscience close, bien des mythes ont exprimé cette paradoxale coïncidence de la réitération et de l'absence d'issue : le geste vain de Sisyphe et des Danaïdes est bien connu et Platon l'a déjà interprété comme symbole de la condamnation à la fois sempiternelle et sans issue. Saint Paul parle aussi de l'existence « enfermée sous la garde de la loi ». Close, la conscience coupable l'est d'abord à titre de conscience isolée qui rompt la communion des pécheurs; or elle se « sépare » dans l'acte même par lequel elle prend sur elle, et sur elle seule, tout le poids du mal; close, la conscience coupable l'est plus secrètement encore par une obscure complaisance à son mal, par quoi elle se fait bourreau d'elle-même. C'est en ce sens que la conscience coupable est esclave et non pas seulement conscience d'esclavage; elle est la conscience sans « promesse ». C'est ici que s'annonce ce que Kierkegaard appellera le péché de désespoir; non le désespoir intérieur au monde, qui n'est que le regret des choses perdues, retourné vers l'avenir, mais le désespoir d'être sauvé. Tel est le péché du péché : non plus transgression, mais volonté désespérée et désespérée de s'enfermer dans le cercle de l'interdit et du désir. C'est en ce sens qu'il est désir de mort²⁷. Que ce désir de mort coïncide avec la bonne volonté, voilà ce que la conscience ne pouvait découvrir en suivant l'ordre progressif de la souillure au péché et du péché à la culpabilité, mais seulement en remontant de la « justification par la foi » à la malédiction de la loi. On verra plus tard comment la psychologie de l'auto-accusation, du narcissisme et du masochisme vient éclairer ces subtils processus, non sans en avoir elle-même perdu la clef.

Il faut maintenant découvrir que la malédiction de la loi, la condition de l'homme divisé et sa marche à la mort n'ont pu être décrites qu'à titre de *situation révolue* : dans le langage de saint Paul, la dernière aventure du péché est racontée au passé : « Autrefois vous étiez morts dans vos péchés, mais maintenant... » On ne saurait trop s'étonner : la mort qui dans l'expérience ordinaire des

27. Cet enfer de la culpabilité, engendré par la loi et sa malédiction, trouve son suprême symbole dans la figure satanique elle-même : on sait que le Diable a été compris non seulement comme le Tentateur mais comme l'Accusateur de l'homme au grand procès cosmique (tandis que le Christ devient Avocat, Paraclet). Ainsi le démon ne se tient pas seulement derrière la transgression, mais derrière la loi elle-même en tant qu'elle est loi de mort.

lure; ainsi le prophète Isaïe, lors de la vision dans le temple, s'écrie : « Malheur à moi, je suis perdu. — Car je suis un homme aux lèvres impures — et mes yeux ont vu le Roi, Yahvé Sabaot. » Et après que le séraphin eut touché ses lèvres avec la braise de l'autel : « Vois donc, ceci a touché tes lèvres, — ton péché est effacé, — ton iniquité est expiée » (Isaïe, 6, 5 et 7). Plus tard, dans la confession attribuée après coup à David, et que nous évoquerons plus longuement dans le cadre non seulement de la conscience du péché mais du sentiment de culpabilité, le psalmiste supplie : « Pitié pour moi, ô Dieu, en ta bonté, — en ta grande tendresse efface mon péché — lave-moi de toute malice, — de ma faute purifie-moi... O Dieu, crée en moi un cœur pur » (Ps. 51). Le thème de la souillure doit être bien fort et bien riche pour survivre ainsi à la conception magique et rituelle qui l'a d'abord porté.

Comment l'image de la souillure aurait-elle pu survivre, si, dès le début, elle n'avait pas eu le pouvoir du symbole ?

En vérité, la souillure n'a jamais été littéralement une tache; l'impur n'a jamais été littéralement le sale, le malpropre; il est vrai aussi que l'impur n'accède pas au niveau abstrait de l'indigne : sinon la magie du contact et de la contagion s'évanouirait; la représentation de la souillure se tient dans le clair-obscur d'une infection quasi physique qui pointe vers une indignité quasi morale. Cette équivoque n'est pas exprimée conceptuellement, mais vécue intentionnellement dans la qualité même de la crainte, mi-physique, mi-éthique, qui adhère à la représentation de l'impur.

Mais si la structure symbolique de la souillure n'est pas réfléchie ni représentée, elle est du moins « agie »; on peut la surprendre dans les conduites de purification et remonter de l'acte qui suppose à la « chose » supprimée. C'est le rite⁶ qui exhibe le symbolisme de la souillure; de même que le rite supprime symboliquement, la souillure infecte symboliquement.

En effet, même l'ablution n'est jamais un simple lavage; l'ablution est déjà geste partiel et fictif. Et c'est parce que l'ablution est déjà un lavage symbolique, que la suppression qu'elle signifie peut être opérée dans une diversité de gestes équivalents, qui se symbolisent mutuellement, en même temps qu'ils symbolisent tous ensemble une même action, unique en son fond; et comme cette exemption de souillure n'est produite dans aucune action totale et

6. J. Cazeneuve, *Les rites et la condition humaine*, Paris, 1958, pp. 37-154.

directe, elle est toujours signifiée dans des signes partiels, substitutifs et abrégés : brûler, éloigner, chasser, jeter, cracher, recouvrir, enfouir. Chacun de ces gestes dessine un espace cérémoniel, au sein duquel nul d'entre eux n'épuise sa signification dans l'utilité immédiate et si l'on peut dire littérale : ce sont des gestes qui valent pour une action totale qui s'adresse à la personne comprise comme un tout indivis.

Dès lors la souillure, en tant qu'elle est « l'objet » de cette suppression rituelle, est elle-même *symbole* du mal : la souillure est à la tache ce que la lustration est au lavage; la souillure n'est pas une tache, mais comme une tache; c'est une tache symbolique. Ainsi, c'est le symbolisme des rites de suppression qui manifeste pratiquement le symbolisme implicite contenu dans la représentation de l'infection.

Ce n'est pas encore le plus important : si le rite de suppression, par sa symbolique gestuelle, introduit la chose qu'il supprime dans l'univers symbolique qu'il dessine, il reste que, considéré comme geste, le rite demeure muet. Or la souillure entre dans l'univers humain par la parole; son angoisse se communique par la parole; avant d'être communiquée, elle est déterminée et définie par la parole; l'opposition du pur et de l'impur est dite; et la parole qui la dit institue l'opposition elle-même. Une tache est une tache parce qu'elle est là, muette; l'impur s'enseigne dans la parole institutionnelle du tabou.

Le cas du meurtrier est, à cet égard, saisissant⁷ : nous avons dit plus haut quelle base le sang répandu donne à une interprétation littérale de la souillure; nulle part ailleurs, sinon dans la sexualité, la souillure ne paraît plus difficile à discerner de la tache; on a là, semble-t-il, le modèle et comme le cas-limite de tous les contacts impurs. Et pourtant, la souillure du sang versé n'est pas quelque chose qu'on enlève par lavage. Bien plus, la puissance maléfique dont le meurtrier est porteur n'est pas une tare qui existe absolument sans référence à un champ de présence humaine, à une parole qui dit la souillure; l'homme est souillé sous le regard de certains hommes, sous la parole de certains hommes. N'est souillé que ce qui est tenu pour souillé : il faut une loi pour le dire; l'interdit est déjà parole définissante. Il faut *dire* aussi ce qu'il faut faire, afin que l'impur devienne pur; pas de rite sans parole qui confère un sens au geste et consacre son efficacité;

7. Moulinier, *op. cit.*, pp. 176 ss.



**STRANGE THINGS I HAVE IN HEAD,
THAT WILL TO HAND**

P.L.S.

**YOU LACK THE SEASON
OF ALL NATURES, SLEEP.**



P.L.S.

Vous manquez de ce régulateur dont tous les êtres ont besoin : le sommeil.

CITATION DU JOUR

Macbeth : « Come, we'll to sleep. My strange and self-abuse
Is the initiate fear that wants hard use:
We are yet but young in deed.

(Shakespeare, *Macbeth*, III, 4)

Macbeth:
Allons-y, allons dormir.

Ces étranges délires que ma tête fabrique
Sont l'effet d'une peur qu'il faut que je pratique.

Nous sommes encore novices dans le mal.

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

Macbeth : Allons dormir. Mon trouble étrange est la peur de l'enfant
Qui s'endurcit quand il va de l'avant.
Nous sommes, nous, encor jeunes dans l'acte.

(trad. André Marcowicz)

Macbeth : Oui, allons dormir. Mon délire étrange et moins que sage
Est peur de novice qu'endurcira l'usage.
Nous n'en sommes encore qu'à nos tout premiers pas.

(trad. J.-C. Sallé)

Macbeth : Ma folie, ma torture
Est la peur du débutant, l'entraînement ce qui me manque.
Nous sommes encore jeunes dans la tuerie.

(trad. H. Müller, *Macbeth*, d'après Shakespeare)

Macbeth: Viens, nous allons dormir. Mon étrange oubli de moi-même est une timidité
novice qui veut être aguerrie par l'épreuve. Nous sommes encore jeunes dans l'action.

(trad. F.-V. Hugo)

on lui a fait d'office une césarienne, fourré le bébé dans les bras, et intimé l'ordre de rentrer à la maison. Cette histoire ne cesse de m'obséder, tant elle me paraît emblématique d'une certaine dichotomie violente... Combien de corps de femmes ont été ainsi charcutés – combien de ventres intempesivement ouverts au bistouri, combien d'enfants prématurément arrachés aux entrailles de leur mère – à cause d'un seul homme vierge, chef spirituel de tous les catholiques ?

LE 15 FÉVRIER 1988

J'ai envie de réfléchir ici sur le *mind-body problem* (voici quelques années, une Américaine avait publié un roman désopilant sous ce titre). Le moment est tout indiqué pour le faire, il me semble que si j'espère y voir clair enfin, c'est pendant ma grossesse que j'y arriverai.

Je le vois partout, le *mind-body problem*. Chaque fois que j'écris la date, je suis consciente de commémorer un événement invraisemblable : la fécondation d'une femme vierge par l'esprit d'un homme invisible, et la naissance conséquente d'un homme immortel. C'est un scandale !

Ceci sera donc mon *Journal de la création*. Journal de bord de ma grossesse, mais réflexion aussi sur l'autre type de création – à savoir l'art – et sur les liens possibles ou impossibles entre les deux.

À vrai dire, il y a non pas deux mais trois manières distinctes de concevoir la création...

12

NANCY HUSTON, JOURNAL DE LA CRÉATION

Création I

Au commencement	Lumière
Dieu Eternel	“Je suis” Voix Verbe
“Que la lumière soit”	Eblouissement Illumination
Esprit Inspiration	saintes Ecritures
divinité	pureté beauté
paradis	doigt de Dieu doigt d'Adam
Michel-Ange	ange ange ange
Rilke-ange	élévation âme
Johann Sebastian Bach	musique des sphères célestes
génie	poésie perfection absolue
William Shakespeare	
dieux	pléiades panthéons
grands hommes	noms pères ancêtres filiation

savoir écrit transmis d'homme en homme :
AINSI FUT CRÉÉ L'HOMME
en sept jours.

Création II

Au commencement ... Ténèbres
chaos confusion obscurité entrailles
viscères rouges glissants gluants
glaires muqueuses sanguinolences ordures
hurlements ignorance terreurs aveugles
faiblesse absolue dépendance
bête bête bête animale bête stupide
la chair le péché bouche d'Eve
béance passivité souffrance fragilité
mortalité finitude anonymat
répétition cycle ronde infernale
enfer gouffre rougeoyant
amnésie cordons coupés étranglement
savoir oral transmis de femme en femme :

AINSI FUT CRÉÉ L'HOMME
en neuf mois.

Création III

BANG !!!

AINSI FUT CRÉÉ L'HOMME
en quinze milliards d'années

NOUS SOMMES ENCORE NOVICES DANS LE MAL

(notes de répétition, 27 décembre 2013)

Gwenaël. Le passage avec les assassins est très long, Shakespeare aurait tout aussi bien pu le faire plus court. Mais il nous montre ici le visage horrible de la vie : la conversion de l'amitié en haine. C'est une déclinaison du renversement, de la réversibilité, sous sa forme la plus violente : tous les signes, heureux, deviennent signes d'un désarroi, d'une colère dans la pièce. Dans *Le Roi Lear*, on trouve quelque chose de ça quand le père devient aussi haineux envers ses filles. J'ai le sentiment que l'un des intérêts de la scène des assassins c'est aussi ça. D'ailleurs, il y a toujours un serviteur qui interrompt la solitude de Macbeth. Est-ce que c'est seulement une béquille pour dessiner la solitude ou est-ce que qu'il porte en lui le devenir de Seyton. Ce serviteur est là à des moments charnières : c'est précisément lui qui amène les criminels. Pourquoi ? Le chef de la mafia se débrouille tout seul. Lui, non. Il me semble aussi que c'est à ce moment que Lady Macbeth commence à se sentir menacée.

Virginie. Pour moi, il s'agit du moment où Pygmalion découvre qu'il est dépassé par sa créature.

Gwenaël. Macbeth comme une sorte de Frankenstein, alors ? Oui. Pourquoi pas. Et là nous sommes au moment où la créature prend son autonomie : « nous sommes encore novice dans le mal », c'est le moment de l'émancipation, un point de bascule entre la créature et le tyran.

Virginie. Et puis Lady Macbeth, elle, voudrait pouvoir jouir du pouvoir maintenant qu'elle est sur le trône alors que Macbeth, lui, est rongé : il y a encore et toujours quelqu'un à tuer. Il la rabaisse. Il la démystifie, pour moi – en miroir de Macbeth – il s'agit du moment où elle cesse d'être absolument monstrueuse.

Maxime. Parce qu'elle est arrivée là où elle voulait. Alors que Macbeth lui vise plus loin : il veut tarir la descendance de Banquo, il veut aller jusqu'au terme du geste.

Barbara. À travers la descendance, c'est comme s'il tentait de rester en vie au-delà de sa propre mort. Ce que Macbeth refuse c'est qu'il puisse y avoir un prolongement hors de son existence.

Pierre G. C'est pour ça qu'il y a, de mon point de vue, une symétrie inversée entre la scène des sorcières et la scène des assassins.

Gwenaël. Et puis il fait avec les assassins ce que Lady Macbeth a fait avec lui.

Barbara. Ce que je trouve incroyable c'est qu'à peine le second meurtre commis, la machine est en route : une nouvelle tête à trancher se présente.

Gwenaël. C'est la dernière scène de folie de Lady Macbeth avant sa disparition : elle évoque le sommeil et elle disparaît. Le troisième visage de l'acte III, après le banquet et les assassins, c'est donc celui-ci : Roi Macbeth, il va y avoir la guerre. Le meurtre de Banquo, c'est le meurtre de trop. C'est après ce meurtre que la pièce nous apprend qu'une coalition se forme contre Macbeth. C'est amusant d'ailleurs comme la pièce charrie l'image du meurtre à répétitions, alors que le personnage ne tue pas tant que ça, par rapport à d'autres pièces de Shakespeare. C'est un peu comme le Dom Juan de Molière : une sorte de mythe par inflation alors que l'original dépose au final des occurrences choisies.

Virginie. Mais il fait quand même régner la terreur.

Pierre G. Et ce sont des meurtres irréparables : le régicide, l'infanticide, le meurtre de l'ami.

Thomas. Notamment parce qu'il est question de ce qui le relie à l'ami : ce « noeud que rien ne pourra défaire ». C'est aussi une manière de nommer leur lien indissoluble qui unit Banquo et Macbeth au moment même où il est tranché.

Gwenaël. Et tu lui rappelles qu'il y a un secret qui vous relie.

Renaud. Pour moi, il a un malin plaisir à lui dire ça. Quand il lui dit : « Nous verrons demain », il le renvoie à un demain qui n'existera pas.

Gwenaël. Est-ce que Macbeth n'est pas légèrement fébrile et inquiet ? Quand Banquo lui parle de ce lien et que Macbeth parle tout de suite du cheval, c'est à la fois une source de déception mais aussi cela le rassure d'apprendre qu'il va partir : peut-être que la situation lui permettra d'échapper à la nécessité de tuer.

Renaud. Je crois qu'il a déjà décidé de le tuer : c'est la seconde entrevue qu'il a avec les assassins. Donc ce n'est pas un meurtre qui serait le produit d'une hésitation. Mais ça a l'air long de les convaincre que Banquo était coupable. De les convaincre qu'ils sont en droit de le tuer.

Gwenaël. C'est peut-être pour ça que la scène est aussi détaillée. C'est comme s'il avait peur de le faire. C'est comme s'il avait besoin de se reconvaincre lui-même pour y aller. Les assassins eux-mêmes sont étonnés du temps qu'il prend à chercher à les convaincre.

Renaud. Pour moi, il dit tout ça pour se déculpabiliser et se dédouaner de le faire. Il n'empêche que ce à quoi on assiste, il a déjà décidé de le faire. Comme il a décidé, il n'a plus qu'à passer à l'étape suivante : leur montrer que ce meurtre est légitime.

Gwenaël. C'est assez affreux parce que Macbeth mobilise une rhétorique de surface qui est clairement manipulatrice : « Vengez votre liberté bafouée par Banquo ».

Renaud. Il utilise la manipulation à deux niveaux : en faisant référence à leur classe sociale et à leur intelligence à travers l'image des chiens.

Gwenaël. C'est une belle scène de manipulation cette scène des assassins. Il est manipulé par sa propre conscience quand il découvre un fantôme. Mais comme tous les manipulateurs, il n'est pas nécessairement fort ou confiant : l'aveu de sa faiblesse participe de la manipulation.

Barbara. Mais la seconde entrevue oriente le discours sur la colère vers ce qui le justifiait : le meurtre. C'est seulement lors de la seconde entrevue que Macbeth demande aux assassins de tuer Banquo et qu'on découvre ce qui faisait de la dénonciation une manipulation.

Thomas. L'autre chose étrange à propos de Banquo c'est qu'il part et qu'il revient. Qu'a-t-il fait entre temps ?

Virginie. Pour moi, il va voir les sorcières.

Gwenaël. C'est pour ça qu'il dit juste : « Je vais faire un tour ». Pourquoi va-t-il dans la forêt ? T'en connais beaucoup des invités qui vont se promener avec leur fils dans la forêt juste avant le banquet d'intronisation ? C'est un prolongement de la scène de nuit avec son fils où il rêve déjà à sa descendance. Il va voir les sorcières : il prend une longueur d'avance sur Macbeth qui ne va voir les sorcières qu'à la fin de l'acte III. C'est une hypothèse très intéressante que Banquo serait parti voir les sorcières pendant l'après-midi. Et par rapport à la prédiction, celui qui est exposé c'est Macbeth : c'est lui qui sera coiffé d'une couronne inféconde et portera un sceptre stérile. Alors que Banquo lui peut profiter d'un départ furtif. Il ne peut pas dire pourquoi il va dans la forêt et Macbeth lui peut comprendre qu'il est question de la forêt. Mais il ne l'en empêche pas. On ne sait pas nécessairement comment Macbeth réagit à ça, mais Banquo lui revient parce que la prédiction des sorcières lui parle de sa future vengeance.

HIER

Mardi 07 janvier 2014

Répétition

Travail sur l'acte III, scène 4 : le banquet. Recherches autour de l'apparition du spectre de Banquo. Comment Banquo apparaît-il ? Le fantôme de Banquo ne peut pas être joué comme le retour de Banquo, même si c'est le même acteur qui le joue. Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné on peut le prendre pour un fantôme de Banquo ? Quels signes se disposent dans l'espace ? Il s'agit également de retrouver le motif de La Cène derrière le repas des nouveaux rois : la trahison, le blasphème qui creusent le sillon de la souillure.

Acte III, 3 : le meurtre de Banquo. Trois versions sont mises à l'essai : une première où les assassins partent du public et se ruent sur scène pour assassiner Banquo. Une seconde autour d'un principe d'ombres chinoises où les figures des assassins se dessinent sur la couverture, projetés par la torche que tient Banquo. Une dernière où les assassins sont en rang à jardin et assistent à l'arrivée de Banquo en fond de scène. Cette hypothèse, conservée pour le filage intégral du soir, confirme une des orientations de la mise en scène : celle de la multiplication des assassins qui participe de la construction du monde proprement paranoïaque dans lequel plonge peu à peu Macbeth.

La soirée est consacrée à un filage intégral de la pièce. Décision est prise de faire une traversée de la pièce le lendemain pour repréciser les choses et asseoir les lignes : « D'une manière générale, j'aimerais prendre à la fois légèrement et au sérieux cette idée d'être le plus simple possible dans l'élocution du texte sans se réfugier derrière une tentative de composition, des effets de manche, des accentuations. Je veux que nous puissions nous mettre dans une situation de nouveau-né, comme le spectateur est étonné par le texte, je veux que nous puissions faire l'expérience de ce que nous sommes en train de dire. Les trous, les décalages, les retards, les mauvais placements ne me dérangent pas, en revanche, ce que j'aimerais réussir à entendre c'est une certaine disponibilité : il faut être moins volontaire. » (G. Morin)



1521
AD

WE ARE YET BUT YOUNG IN DEED