

THEATRE PERMANENT

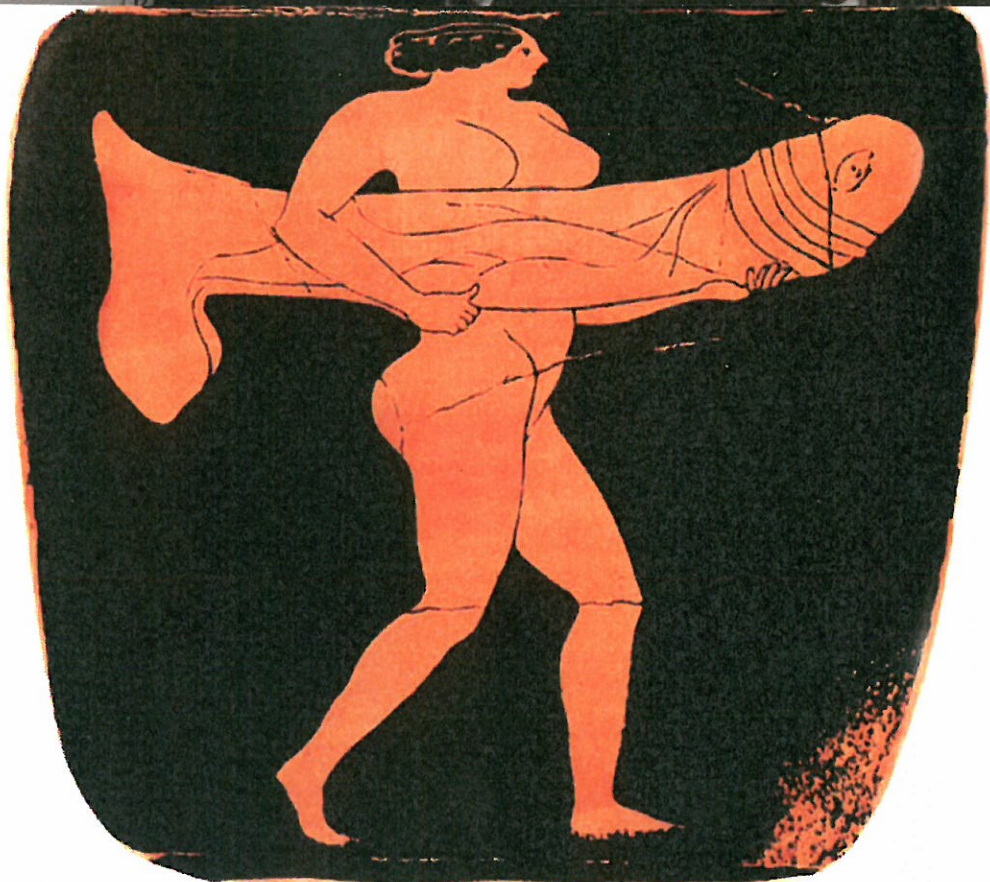
JOURNAL

10 JANVIER 2014
n° 68

THIS IS A MAN'S WORLD

AVEC
ELSA ROOKE





Chaque matin, elle sera blanche

Devant moi, il y a l'image.

Depuis plusieurs semaines, il y a cette image.

Celle de Hans Baldung.

Elle est devant moi.

Ils sont sept dans l'image. C'est ce que nous dit le titre du moins.

Elle est devant moi. Elle s'appelle « Sept chevaux sauvages dans une forêt ». Elle a été gravée sur du bois par l'élève ambitieux de Dürer en 1534. En réalité, il est difficile de dire combien ils sont.

Difficile de démêler ce qui de l'un et de l'autre appartient à l'un ou à l'autre (en regardant bien, on en compterait huit, mais cela n'a aucune importance pour ce qui nous concerne).

Devant moi, il y a l'image. Ce matin, quand je suis entrée dans le théâtre, Thierry et Vincent en ajoutaient à nouveau les bords. Ils refaisaient l'image. Ils la réparaient. Ils la recomposaient.

Car

Chaque soir, elle sera souillée.

Car

Chaque matin, elle sera blanche.

L'eau pourtant ne saura nous laver du crime que chaque soir aura commis.

Devant moi, il y a l'image. Ce qu'on voit surtout dans le désordre des membres, des cuisses, des ventres, des sabots, des crinières, des croupes, c'est l'œil. L'œil effrayé, exorbité, l'œil frénétique. Je ne regarde pas les chevaux, je ne regarde pas l'animal, je ne regarde pas les traits. Et pourtant ils sont là depuis plusieurs semaines. Ils sont apparus le 31 décembre. La veille de la nouvelle année.

D'eux, je vois seulement l'œil

et le sexe – le sexe de l'étalon – le sexe qui ne compte pas – le sexe qui est celui du cheval qui est celui de l'épée qui est celui de l'homme celui du singe dans la série des gravures de 1534.

Devant moi, il y a l'image. Cette lutte, cette confusion dont on ne sait si elle annonce le combat ou si elle parle pour la jouissance.

J'entends Ross : « Les chevaux du roi, / Si beaux, si rapides, l'élite de la race, / redevenus sauvages, brisèrent leurs stalles, se cabrant, / refusant d'obéir, comme pour déclarer la guerre / Au genre humain ».

Mais de qui parles-tu, Ross ? Et à qui ?

Tu ne le savais déjà pas à l'époque.

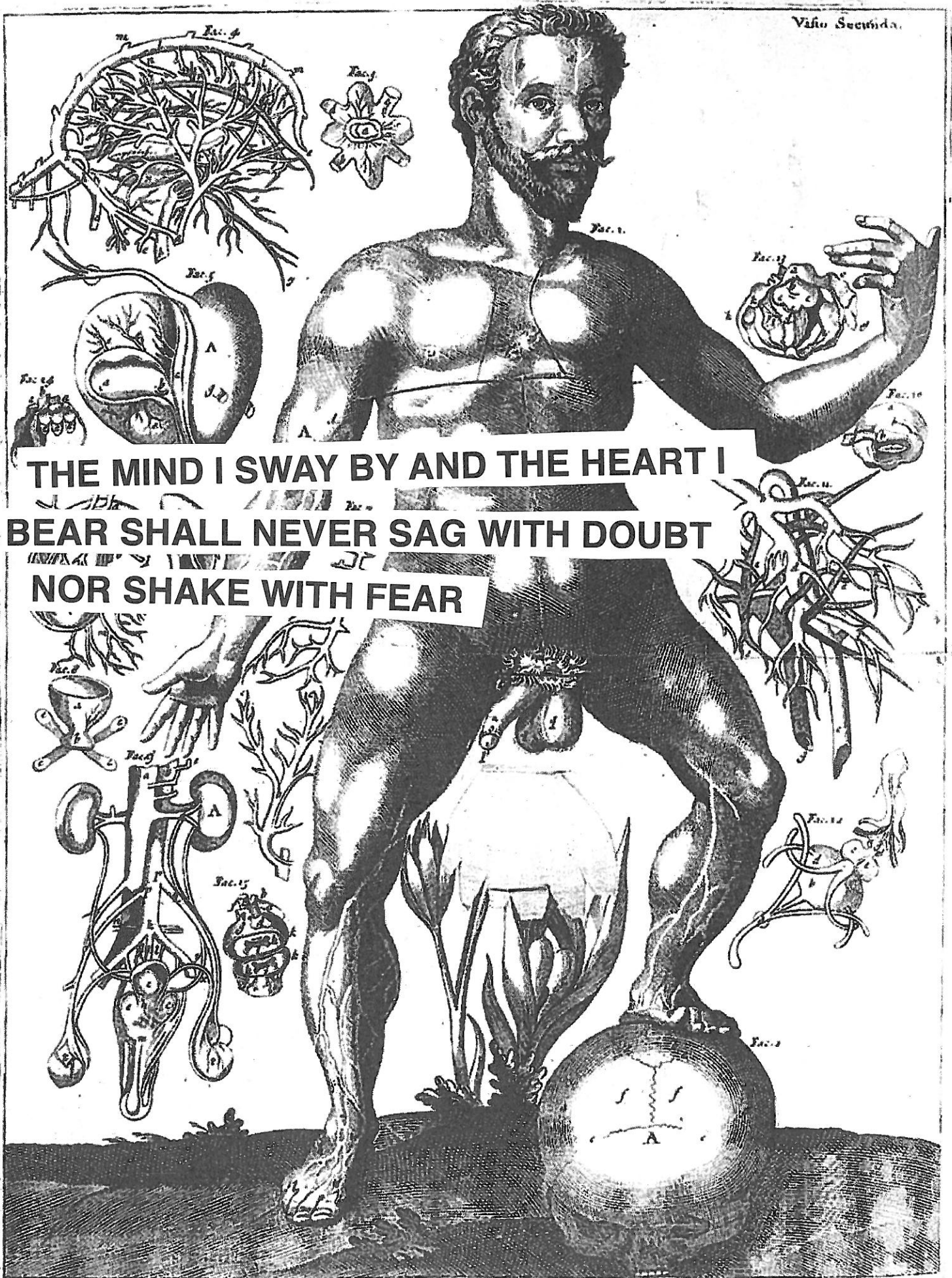
Tu étais déjà trop bon pour penser à mal.

Je revois les *Damnés* de Visconti : ces jeunes garçons SA, la délicatesse des éphèbes de Pasolini couplée à une Allemagne nazie en jupe en talons et en plumes, le maquillage qui noircit la sueur des déguisements de l'âme, la bouche épaisse qui invite au baiser et à la mort – je revois surtout cette danse, la ronde ivre dans le chalet, leur chute, parce qu'ils ne savent pas comme ils tombent, parce qu'ils ne savent pas qu'ils tombent, parce qu'ils ne savent pas que la chute ne fait que commencer – je les revois tous, je revois les corps des SA tomber sur d'autres corps de SA, les bras de ces hommes tomber dans les bras d'autres hommes, la tenue militaire et le satin blanc – des déguisements toujours – mais qui joueras-tu ce soir toi qui danse ? –, cette tache de vin qui macule le torse, puis le buste, puis la robe toute entière, le rut et la ruade, ce même mouvement violent de l'amertume et de la passion amoureuse, l'orgie d'avant les longs couteaux, l'orgie du massacre, cette douce hystérie, cette mélancolie adolescente, désespérée par le sexe, par l'autre, et pourtant incapable de vivre sans sa tristesse.

Je revois Lady Macbeth, essuyant les mains du crime.
Le panneau blanc et noir
chaque soir
devenu rouge.

Elle peint la toile du crime, le siège du fantôme,
Comme Seyton maquille son maître.

Je revois Lady Macbeth creusée par ce désir inassouvi, sa voracité, sa brutalité, sa douceur, comme elle a soif d'esclavage et de meurtre,
Je revois ce qui étonne l'homme dans la violence de la femme, ce qui surprend l'homme dans la brutalité de la femme, ce qu'il y a d'inacceptable dans ces femmes qui rejettent le lait, qui rejettent l'enfant, qui rejettent la douceur, qui rejettent la consolation, dans ces femmes qui parlent la langue du pouvoir et de l'ambition,
Et pourtant il la frappera – « je veux que tu la gifles »,
Et pourtant elle se relèvera – « c'était quoi cet animal ? »
Je relis cette lettre de Louise Bourgeois adressée à son fils aîné : « On a besoin d'une mère. Je le comprends. Mais je ne peux pas être ta mère. Je le refuse. J'en suis incapable. J'ai moi-même besoin d'une mère »,
Je repense au cinéma de John Huston où la femme est prétexte à rapprocher deux hommes,
Je l'entends dire : « Change mon lait en fiel »,
Je revois l'ombre chinoise, la chambre des amants, le couteau de Lady qui tresse ensemble l'enfantement et le crime,
Le sang rouge, le rouge sang qui coule du sexe,
Les mains de Karin qui détruisent son sexe dans le château suédois et la baignoire d'une jouissance qui n'existera jamais plus,
Cette femme mutilée, la femme au sexe tranché, la femme au sexe de béquille,
Donner la vie ce pourrait tout aussi bien être donner la mort,
Il n'y a plus de privilège.
Cette phrase aussi : « Ma chatte, elle est à tout le monde, je ne mets rien de précieux dedans »,
Je revois Elisabeth première qui ne veut être femme ni par les organes ni par la viande, je revois Virginie se maquillant de blanc, je revois la collerette de carton devant le miroir, je revois ce visage de morte, ce visage de vierge blafarde, ce visage de masque,
Qu'il empruntera à son tour,
Je revois cette reine, la reine vierge à l'image mortuaire,
J'entends vir-, viril, virgo, virago, j'entends,
Je revois Lady Macduff quitter son enfant mort, sans même se retourner,
Je la revois partir comme une poule qui court en oubliant ses œufs,
Pour qui donc ces larmes qui ne veulent pas pleurer ?
Je revois Macduff gémir sur ses enfants, sur la mort de ses enfants, « fauchés d'un seul coup »,
Malcolm le rappeler à son rôle – « réagissez en homme » – et Macduff réinventer l'humain dans l'homme, réinventer celui qui a « dans son pauvre cœur des endroits qui n'existent pas encore mais où la douleur entre afin qu'ils soient. »
Je revois cette vie qui s'envole et qui flotte,
Cette innocence qui nous ferait pleurer,
Je revois Seyton, patient, étroit, épais et délicat, goûter la nudité de son maître, la faire ployer, familier de cette virilité de chambrée où le sexe arrive du dehors, et presque malgré soi.



THE MIND I SWAY BY AND THE HEART I
BEAR SHALL NEVER SAG WITH DOUBT
NOR SHAKE WITH FEAR

Je suis mu par une âme et je possède un cœur qui ne doutent de rien ni ne tremblent de peur

LE CLOWN

« Demain, et demain, et demain à petits pas se traîne, jour après jour, jusqu'à la dernière page du registre du Temps. Et tous nos hiers n'auront fait qu'éclairer le chemin de la mort pour des imbéciles qui retournent à la poussière. Éteins-toi plus vite, chandelle ! La vie n'est qu'une ombre qui passe, un mauvais acteur qui gesticule et cabotine une heure sur scène, et dont on n'entend plus jamais parler. C'est une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne veut rien dire. » *Acte V, scène 5*

Renaud Bechet – comédien incarnant Macbeth – parlait hier du clown Slava, et d'une vidéo où ce dernier avoue la triste condition du clown : passer une vie à faire rire de ses faiblesses, être toujours le gignol de la bande de qui on attend la blague mais jamais le sérieux, le sincère.

Cela m'évoque Mario Gonzales. Ce clown-comédien a travaillé pendant de nombreuses années au Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine, avant de monter lui-même ses spectacles et de développer une pédagogie d'apprentissage du jeu masqué et du clown. Au centre de sa pédagogie, il a inventé un jeu de déplacements dans l'espace composé de règles complexes auxquelles l'acteur-clown doit s'efforcer de se plier ; le clown est ridicule parce qu'il s'efforce, toujours, mais n'est jamais vraiment à la hauteur de ce qu'il s'efforce d'atteindre. Il met toute son attention, tout son corps dans un jeu qui se révélera toujours trop compliqué pour lui. Et lorsqu'il réussit, lorsqu'il ne se trompe à aucun endroit du jeu, alors sa joie et son contentement sont d'autant plus ridicules, car sa réussite est dérisoire. Il est comme un enfant qui cherche à jouer l'adulte, qui cherche à jouer l'homme mais qui toujours se ramasse. Le looser rate ce qu'il entreprend et, lorsqu'il réussit, il est empli d'un contentement et d'une suffisance dont le spectateur rit, car c'est la suffisance des ânes : suffisance d'avoir réussi quelque chose qui n'altère pas, qui n'élève pas ; il a simplement gagné un jeu, rien d'autre.

Macbeth au premier champ de bataille était tel un aigle ou un lion contre les rebelles et les troupes norvégiennes, nous dit un sergent revenu du front au début de la pièce. Oui, mais aigle soumis au roi, lion avec la laisse autour du cou. Et lorsqu'il brise ses chaînes, alors voilà le clown. Voilà l'homme qui a le culot de vouloir être « L'homme », le vrai, le grand, pas un vulgaire Duncan un peu Machiavel qui divise pour mieux régner et récompense injustement ses chefs d'armée. Non, Macbeth veut être plus que Duncan : un homme à l'écoute de ses désirs de puissance qu'il réaliserait en acte.

Un instant, avant le crime, il croit l'avoir atteint, son idéal : un monde où les hommes agissent grâce aux femmes qui excitent leur désir. Dans ce monde genré, les femmes servent à la masturbation du corps de l'homme tout entier tendu vers l'action : « C'est bon, je suis résolu. Toutes les fibres de mon corps sont bandées vers la réalisation de ce terrible exploit ».

Et puis non, l'acte le rend bébé, il geint gémit tremble frétille gesticule s'enfuit et laisse voir son corps d'enfant mouillé qui s'est pris un seau d'eau froide dans la figure. Il agit mais n'assume pas son acte, il s'affiche dans une sorte de virilité dégradée : il tient les poignards sanglants mais il les cache. Sa tenue de roi est trop grande pour lui, il nage dedans, ce sont les vêtements d'un idéal, d'une figure, de « L'homme ».

Je pense à Louis-Ferdinand Céline qui nous parle de la lourdeur de l'homme. L'homme viril est solide. Corps dur dans son armure de guerrier, l'homme viril assume ses actes et les défend à la force de ses muscles. Mais la solidité musclée peut vite devenir lourdeur ; l'armure pèse des

dizaines de kilos, le corps refuse la fragilité, la légèreté. L'homme est lourd, il lutte pour être à la hauteur, la hauteur de ce qu'il imagine être homme : le pouvoir, l'action, la puissance, la force. Mais l'homme se ramasse et lorsqu'il tente de se mettre à la hauteur, il n'en est que plus petit. Macbeth devient petit enfant en essayant d'être homme. Comme le clown, il est un peu misérable à s'efforcer de jouer le jeu tout en vacillant sur ses pieds.

Et lorsque l'homme qui assume ses actes apparaît, c'est un homme épuisé qui se demande à quoi tout cela a pu servir, ce grand jeu, ce brouhaha de quatre sous. Comme l'a souligné Gwenaël Morin à la répétition d'hier, Macbeth avec ses sorcières s'est raconté des histoires, il a fantasmé une histoire trop belle pour lui, l'histoire d'un homme qui se tiendrait au-dessus de tous par la force de son épée. À quoi bon s'épuiser dans une fiction, dans l'action, suer et trimer ? Pour tenter toujours, et demain et demain et demain, de maintenir son pouvoir ? Lorsqu'il gagne, lorsqu'il réussit le jeu, lorsqu'il n'a plus peur, alors on retrouve peut-être la figure du clown Slava mais aussi celle du comédien désillusionné : à quoi bon toutes ces histoires que l'on se raconte, ses fictions qui jamais ne permettront d'être Macbeth, d'être Duncan ?

Adèle Gascuel

**MAKE ALL OUR TRUMPETS SPEAK; GIVE THEM ALL
BREATH, THOSE CLAMOROUS HARBINGERS OF BLOOD
AND DEATH**



Que clairons et trompettes résonnent haut et fort ! Qu'ils annoncent le sang, le carnage et la mort



**NAY, HAD I POWER, I SHOULD POUR THE SWEET MILK
OF CONCORD INTO HELL, UPROAR THE UNIVERSAL
PEACE, CONFOUND ALL UNITY OF EARTH**



Si j'avais le pouvoir je jetterais le bon lait de la concorde en enfer et le mettrais sens dessus-dessous la paix universelle, j'anéantirais toute l'unité du monde

des échos de la vibration primordiale manifestée par les mantras, dont le monosyllabe *Om* est le plus prestigieux, car il reproduit lui-même le processus de la manifestation. Les mantras ou *formules mentales*, dont l'origine est rapportée à Manu, le Législateur primordial, sont chargés de toute la puissance de la *shakti*, physique. Mais ils permettent surtout d'obtenir l'audition dans le cœur (*anāhata*) des *sons inaudibles*, ce qui correspond en d'autres termes à la *vision de Brahmā* par l'œil du cœur. Il existe de nombreuses techniques hindoues de perception du son intérieur, comparé au son de la cloche, de la conque, etc., et même un *yoga du son* (*shabda-yoga*). De telles auditions sont aussi liées à la pratique musulmane du *dhikr** (AVAS, DANA, ELIY, GRIF, GUEN, YACC).

SORCIER (Sorcière)

C.G. Jung considère que les sorcières sont une projection de l'*anima* masculine, c'est-à-dire de l'aspect féminin primitif qui subsiste dans l'inconscient de l'homme: les sorcières matérialisent cette ombre haïeuse, dont elles ne peuvent guère se délier, et se revêtent en même temps d'une redoutable puissance; pour les femmes, la sorcière est la version femelle du *bouc émissaire*, sur lequel elles transfèrent les éléments obscurs de leurs pulsions (ADL, 18). Mais cette projection est en réalité une participation secrète de la nature imaginaire des sorcières. Tant que ces forces obscures de l'inconscient ne sont pas assumées dans la clarté de la connaissance, des sentiments et de l'action, la sorcière continue de vivre en nous. Fruit des refoulements, elle incarne les *désirs, les craintes et les autres tendances de notre psyché qui sont incompatibles avec notre moi, soit parce qu'ils sont trop infantiles, soit pour toute autre raison* (ibid, 18). Jung a observé que l'*anima* est souvent personnifiée par une sorcière ou une prêtresse, car les femmes ont plus de liens avec les forces obscures et les esprits (JUNGS, 176). La sorcière est l'antithèse de l'image idéalisée de la femme.

Dans un autre sens, la sorcière a été considérée comme une dégradation voulue, sous l'influence de la prédication chrétienne, des prêtresses, des sibylles, des magiciennes druidiques. Elles furent déguisées de façon hidoise et diabolique, à l'encontre des initiées antiques qui reliaient le Visible et l'Invisible, l'humain et le divin; mais l'inconscient suscita la fée, dont la sorcière, servante du diable, n'apparut plus que comme une caricature. Sorcière, fée, magicienne, créatures de l'inconscient, sont filles d'une longue histoire, enregistrée dans la psyché, et des transferts personnels d'une évolution entravée, que les légendes ont hypostasées, habillées et animées en personnages hostiles (LOEF, 240-243).

De même, le sorcier est la manifestation des *contenus irrationnels de la psyché* (ibid, 31). Ce n'est pas par une action et des auxiliaires extérieurs que l'on se déliera du sorcier et de son emprise: c'est par une transformation intérieure, qui se concrétisera d'abord par une attitude positive vis-à-vis de l'inconscient et par une intégration progressive dans la personnalité consciente de tous les éléments qui en émergeront. Le sorcier n'est qu'un symbole des *énergies créatrices instinctuelles non disciplinées*, non domestiquées, et qui peuvent se déployer à l'encontre des intérêts du moi, de la famille et du clan. Le sorcier qui est chargé des *sombres puissances de l'inconscient* sait comment s'en servir et s'assurer, par là, des pouvoirs sur les autres. On ne le désarme qu'en plaçant les mêmes forces sous l'empire de la conscience, les identifiant à soi-même par une intégration au lieu de les identifier au sorcier en les expulsant de soi.

Les sorciers eux-mêmes, d'Afrique ou d'ailleurs, ne feignent pas d'être les animaux dont ils portent le masque, lion, oiseau, reptile; ils s'identifient seulement à cet animal par une sorte de parenté symbolique, dont toute la force vient de leur propre conviction et du transfert réalisé sur eux des craintes de leur entourage. Le sorcier est l'antithèse de l'image idéale du père et du démiurge: il est la force perverse du pouvoir, l'aspect nocturne du chamane ou

médecine-man, le curateur de la mort, comme ce dernier est curateur de la vie dans l'invisible.

Pour Grillot de Givry (GRIA, 35), le sorcier et la sorcière sont prêtre et prêtresse de l'Église démoniaque. Ils sont nés en pays chrétien de la croyance en Satan, propagée par la doctrine pastorale. Aussi l'Église prit-elle très au sérieux la sorcellerie, comme une manifestation de Satan. La principale fonction du sorcier, comme son nom l'indique, était de jeter des sorts sur les gens auxquels, pour une raison quelconque, il voulait du mal. Il appelait sur eux la malédiction de l'Enfer, comme le prêtre appelait la bénédiction du Ciel; et, sur ce terrain, il se trouvait en rivalité complète avec le monde ecclésiastique (ibid, 37). Ou bien, par des pactes avec le diable, le sorcier procurait des biens matériels et des vengeances personnelles, en contradiction avec les lois de Dieu; ou encore, il s'adonnait à la divination par toutes sortes de procédés, à la recherche des secrets de la nature, pour obtenir des pouvoirs magiques, et toujours en contradiction avec la loi chrétienne. La frontière entre la science et la magie passait surtout par la conscience morale, et nombre de saints, précurseurs de la recherche scientifique, furent pris selon les apparences pour des sorciers.

SOUFFLE

Le souffle a universellement le sens d'un principe de vie: seule l'extension du symbole varie d'une tradition à l'autre. Raah, l'*Esprit de Dieu qui couve sur les eaux* primordiales de la Genèse, est le *Souffle*. C'est aussi le sens premier d'*Ês-Roh* (Esprit) en langage musulman. Et Hamma, le cygne qui couve l'œuf cosmique du Veda, est aussi un *souffle*. Nous avons noté à propos de la respiration* que les deux phases de celle-ci, les deux souffles yang et yin, étaient évolution-involution, manifestation et résorption, kalpa et pralaya. Selon le Taoïsme des Han, à l'origine étaient neuf Souffles qui, progressivement, se coagulaient, se nouèrent pour constituer l'espace physique. L'espace intermédiaire

entre le ciel et la terre est rempli d'un *souffle* (k'f), dans lequel l'homme vit comme un poisson dans l'eau. Ce même domaine intermédiaire ou *subtil* est en Inde celui de Vāyu, le vent et le souffle vital. Vāyu est le *Ji* (sôtra) qui relie entre eux tous les mondes; ce fil est aussi Anamā, l'Esprit universel, qui est littéralement *souffle*.

La structure du microcosme est identique à celle du macrocosme: comme l'univers est tissé par Vāyu, l'homme est tissé par les souffles. Ceux-ci sont au nombre de cinq: *prāna, apāna, vyāna, udāna* et *samāna*, qui gouvernent les fonctions vitales, et non seulement le rythme respiratoire. En fait, *prānāyāma*, le *contrôle du souffle* yogique — dont on retrouve l'équivalent en Chine — ne s'applique pas seulement à la respiration matérielle, mais aussi à la respiration *subtile*, dont la première n'est que l'image. La *circulation du souffle* associée à la *transdynamique* ou à l'*embryologie taoïste* ne s'applique évidemment pas à l'air — ce qui serait physiologiquement absurde — mais à des *énergies vitales contrôlées et transsubstantiées*. La maîtrise de *prāna* entraîne celle de *manas* (le mental) et de *vijya* (l'énergie séminale). En mode chinois, le *Yi* (souffle et aussi *esprit*) s'unit au *talang* (essence ou *force*) pour procréer l'Embryon d'immortalité (AVAS, GRIF, GUES, ELIF, MAST, SAIR, SIL).

A un autre niveau du symbole, le souffle sortant des narines de Yahvé (*ruah*) signifie l'exercice de sa puissance créatrice; par lui les eaux sont amoncées; comparé à un torrent, il en possède les vertus. Le souffle et la parole se prêtent une mutuelle assistance, l'un soutenant l'émission de l'autre. La *ruah* de Yahvé est l'haleine qui jaillit de sa bouche, créant et entretenant la vie. D'où le texte du *Psaume 104*, 29-30:

*Tu caches ta face, ils sont tremblants.
Tu leur retires le souffle, ils expirent
Et retournent à la poussière.
Tu envoies ton souffle, ils sont créés,
Et tu renouvèles la force de la terre.*

Lors de la création de l'homme, suivant le récit de la Genèse, Yahvé insuffle dans







«Indigetes flevisse deos urbisque labore
 Testatos sudore lares, delapsaque templis
 Dona suis, dirasque diem foedasse volucres
 Accipimus, silvisque feras sub nocte relictis
 Audaces media posuisse cubilia Roma. [...]»
 Monstrosique hominum partus numeroque prodoque
 Membrorum, matremque suos conterruit infans ;
 Diraque per populum Cumanæ carminavatis
 Volgantur. Tum, quos sectis Bellona læcertis
 Saeva movet, cecinere deos, *crinemque* rotantes
Sanguineum populis ulularunt tristia Galli.»

Comme dans *Macheth*, ce passage évoque des images d'apocalypse annonciatrices de mort et de chaos pour le monde animal tout comme pour le monde humain. L'expression latine «crinem [...] sanguineum [...] Galli» («la chevelure sanglante des Galles»), a peut-être inspiré l'image des «mèches trempées de sang» («gory locks», III, 4, 50) de Banquo. Par ailleurs, si l'on s'avise que cette allusion directe faite à la déesse Bellone est la seule que l'on trouve dans toute l'œuvre de Shakespeare on verra que la description de Lucain était certainement bien connue de l'auteur de *Macheth*.

Pour les anciens Saxons, Bellone était assimilée aux Walkyries, divinités qui, dans la mythologie scandinave, rôdaient sur les champs de bataille pour emmener les guerriers morts jusqu'à Walhalla. George Dasent explique qu'elles étaient les ramasseuses de cadavres d'Odin, c'est-à-dire celles qui choisissaient pour lui les morts après la bataille⁴. Dans *Macheth*, le contexte norvégien de ces batailles écossaises du milieu du XI^e siècle, ainsi que leur allure générale de grande épopée guerrière, montre toute l'importance de cette influence scandinave.

Shakespeare avait déjà fait une allusion indirecte à la déesse Bellone dans la première partie de *Henry IV*, lorsque le jeune Percy évoque «the fire-eyed maid of smoky war» (IV, 1, 114).

Au début de *Henry V*, elle est à nouveau évoquée de façon un peu voilée dans le portrait très martial que le chœur brosse du jeune roi Henry :

«Then should the warlike Harry, like himself,
 Assume the port of Mars ; and at his heels,
 Leash'd in like hounds, should famine, sword and fire
 Crouch for employment...» (V, 5-8.)

Ce passage est emprunté aux chroniques de Holinshed, dans un discours que l'historien attribue au «Warlike Harry» devant le siège de Rouen, le 2 janvier 1419 :

«He declared that the goddess of battel, called Bellona, had three handmaidens, ever of necessity attending upon him, as blood, fire, and famine. And whereas it laie in his choise to use them all three, (yea, two or one, at his pleasure) he had appointed onelie the meekest maid of those three damsels to punish them of that citie, till they were brought to reason.»

Comme pour la Gorgone, dont il sera question plus loin, et pour les trois sœurs funestes de *Macheth*, nous sommes ici en présence d'une trinité féminine assez maléfique.

Une telle association entre la guerre et la femme nous renvoie au mythe de l'Amazone qui fascinait les élisabéthains dans la mesure où elle était traditionnellement associée à l'image de la Reine vierge d'Angleterre. En effet, dans un discours prononcé devant la flotte britannique rassemblée à Tilbury, la grande Elizabeth avait déclaré en août 1588, à la veille de la tentative d'invasion de l'Armada espagnole :

«I know I have the body of a weak and feeble woman,
 but I have the heart and stomach of a king of England
 too...»

Le 8 août, le comte de Leicester écrivait dans une lettre que la reine était «full of princely resolution and more than feminine

courage [...]. She passed like some Amazonian empress through all her army⁵. Dans un poème latin composé à la même époque, un certain Eleutherius décerne à Elizabeth le titre d'«Angla virago», la comparant à la reine des Amazones Penthésilée tandis qu'une gravure hollandaise contemporaine (1598) la représente en pied, debout sur une carte de l'Europe, s'appêtant à pourfendre l'Armada l'épée à la main⁶. Au cinquième livre de *The Faerie Queene*, la vaillante Britomart est une image d'Elizabeth, tandis que la seule Radigonde, qui est peut-être inspirée de Marie Stuart, est effectivement qualifiée d'Amazone par Spenser, pour qui ce personnage symbolisait la tyrannie féminine et «le monstrueux régiment de la gent femelle» pour reprendre l'expression de l'Écossais John Knox, auteur d'un traité contre les femmes intitulé *An Alarum and Trumpet Blast Against the Monstrous Regiment of Women*⁷!

Comme l'action de *Macbeth* se déroule essentiellement en Écosse, Shakespeare ne pouvait pas ignorer non plus la *Description of Scotland* du même Holinshed, où le chroniqueur décrit en détail la vaillance des Écossaises :

«In these daies also the women of our countrie were of no lesse courage than the men ; for all stout maidens and wives (if they were not with child) marched as well in the field as did the men, and so soone as the armie did set forward, they slue the first living creature that they found, in whose bloud they not onelie bathed their swords, but also tasted therof with their mouthes, with no lesse religion and assurance conceived that if they had alreadye been sure of some notable and fortunate victorie⁸.»

Une telle fascination macabre pour le sang versé dans les batailles est l'une des raisons pour lesquelles l'Amazone était souvent associée à la sorcellerie et au cannibalisme à la Renaissance⁹. Mais, bien que les personnages de la Walkyrie et

de l'Amazone constituent, en association avec Bellone, une autre trinité féminine maléfique, c'est en réalité celui qui est salué comme le «vaillant Macbeth» à la scène 2 du premier acte qui va s'enfoncer toujours plus loin dans le mal et patauger dans le sang de ses victimes. Lady Macbeth, quant à elle, en dépit du passage où elle invoque le secours des «esprits [...] / Qui président à la pensée du meurtre» («murth'ring ministers», I, 5, 48), ne s'identifie pas tout à fait aux Walkyries de Holinshed. En fait, tout se passe au début comme si Lady Macbeth était celle qui a l'audace d'appeler les esprits du meurtre pour les amener à déverser leur sinistre cruauté («dire cruelty») dans l'oreille de son mari pour faire de lui le meurtrier du doux roi Duncan. L'allure maléfique des images qui hantent son célèbre monologue de la scène 5 de l'acte I contribue à faire d'elle l'équivalent d'une furie et d'une sorcière (v. 40-54) :

«[...] Come, you Spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty [...]
[...] Come to my woman's breasts
And take my milk for gall, you murth'ring ministers
[...].»

Ce désir de perte de l'identité sexuée («unsexed») ainsi que le sacrifice de sa féminité la rapprochent du personnage de l'Amazone, mot qui, comme le suggère une de ses étymologies, vient du grec *a-mazos*, c'est-à-dire «privée d'un sein». En effet, les Amazones étaient censées mutiler les petites filles, dont elles sectionnaient le sein droit, pour qu'elles puissent plus librement tirer à l'arc¹⁰.

La seconde figure mythique indirectement évoquée ici est celle de l'enchanteresse Circé, lorsque Lady Macbeth parle de la potion («wine and wassail») avec laquelle elle s'appête à droguer les gardes de Duncan :

Les marqueurs du masculin disparaissent au cours de consultations multiples, où s'accumulent conseils oraux et écrits.

La partie du *Tiers Livre* consacrée à une consultation avec le docteur Rondibilis met clairement en relief l'anxiété de Panurge. Rondibilis, héritier de la tradition platonicienne en médecine, suggère que l'homme ne serait pas sourd à la raison en termes de sexualité, tandis que la femme, être irrationnel, ne pourrait jamais être contrôlée¹⁴.

Havre de Grace (s'escria Rondibilis) que me demandez-vous? Si serez coqu? Mon amy, je s'ayz marié, vous le s'erez par cy après, mais escrivez ce mot en vostre cervelle avecques un styll de fer, que tout homme marié, est en dangier d'estre coqu. Coquage est naturellement des apennages de mariage¹⁵.

Ce qui rend la sexualité féminine si dangereuse est son caractère insaisissable et son pouvoir de rendre l'homme impuissant, le coquage étant conçu comme une conséquence de la situation de mari. Angoissé et mal à l'aise, l'homme découvre dans le comportement des femmes l'origine de sa faiblesse et son incapacité à la maîtriser.

Le drame existentiel de Panurge constitue le plus grand défi à sa virilité. S'il a peur d'être « cocu, battu, et trompé » par sa femme et qu'il renonce à la possibilité de se marier, l'homme se verra voler par la femme la satisfaction d'un besoin primordial : l'enfant, cette pierre vive, ce monument à la virilité du père.

4. *L'équilibre et la santé, les malheurs de l'excès*

Le prologue du *Quart Livre* traite la question de la démesure et son rapport à la santé de l'homme : l'idéal de la médiocrité et ses échecs préfigurent les représentations de la virilité dans le texte qui suit. La fable à laquelle le prologue fait référence, « Le bûcheron et sa cognée » d'Esoppe, fonctionne comme un récit exemplaire mettant en lumière les dangers associés à une prolifération excessive.

Cette fable, racontée dans le prologue, joue un rôle exemplaire. Sa fonction est même tout allégorique à l'égard du genre masculin. Un nommé Couillatris perd sa « cognée » en bois : Jupiter intervient alors et lui envoie Mercure,

dieu des voleurs, son messenger. Celui-ci offre à Couillatris le choix entre trois « cognées » : une en or, une autre en argent et celle en bois qui lui appartient. Couillatris choisit sa propre cognée – et reçoit en récompense les deux autres. Paradoxalement, la cognée en bois en acquiert un prix incalculable.

Rabelais s'approprie cette fable pour montrer les bienfaits de la modération et les dangers d'un appétit excessif. En jouant sur l'ambiguïté sémantique du mot « cognée », le texte associe d'ailleurs l'image de l'axe avec celle du phallus.

Le texte annonce par la suite tous les malheurs qui s'abatront sur des personnages grotesques, tombant dans l'excès de pratiques sexuelles qui ne sont pas considérées comme naturelles. La référence dans ce prologue à Priape, le dieu phallique de la fécondité, permet à Rabelais de jouer sur la valeur sémantique du mot « cognée » en lui donnant une signification licencieuse. La cognée, figure de la conjonction sexuelle, représente une idéalité basée sur l'harmonie et la plénitude, réalisée entre entités différentes. Ainsi, le texte rabelaisien met en lumière le modèle du couple hétérosexuel et une manière modérée de réaliser le désir.

Restent des scènes, qui, dans leur violence même, montrent la nécessité de la modération, comme l'épisode des Chicanous : la virilité y apparaît comme le terme d'un parcours initiatique, acquise après un rite de passage censé renforcer la masculinité de l'homme. Rien d'autre que la mise en scène d'un spectacle : « la coutume observée en tous fiançailles », où les jeunes hommes s'engagent dans une série de coups de bâton, « tappez, daubes, frappez »¹⁶. Cette activité homosociale, « battre le tambour », doit permettre de stimuler la fertilité du nouveau marié dans ses devoirs virils. Ces « rites d'institution saturnale », selon Pierre Bourdieu, servent à établir « une différence durable entre ceux que ce rite concerne et ceux que ce rite ne concerne pas. » Ce rassemblement des hommes sert à les reconduire entre eux et à les rassurer sur leur virilité¹⁷.

La représentation de personnages grotesques dans le *Quart Livre* poursuit encore l'interrogation rabelaisienne sur la virilité. Quaresmeprenant en est, à plusieurs titres, le meilleur exemple. La description de sa carcasse s'ouvre par une série de *capia verborum*, reproduisant mimétiquement le caractère grotesque et ascétique de cette figure masculine dénaturée. Cet être barbare met en question la beauté du monde, lui qui est un monstre sombre, « difforme et

HISTOIRE DE LA VIRILITÉ, A. CORBIN, J.-J. COUATINE, G. VIGARELLO

contrefact en despit de Nature», «Voilà une estrange et monstrueuse membre d'homme, si homme le doibt nommer»¹⁸, dit Pantagruel quand il voit cet être mystérieux résidant dans l'île de Tapinois, le *locus* de l'hypocrisie morale.

Cette triste figure du jeûne obligatoire reflète le contraire même de la santé : la laideur morale symbolise son manque de fécondité. Quaresmeprenant n'aime pas assister aux noces et rejette le don divin de la reproduction, fruit du mariage. On a l'impression qu'il incarne toutes les pratiques sexuelles qui le transforment en fils d'Antiphysis. En somme, il aime «latrerner». Samuel Kinsler suggère que cette expression argotique et péjorative signifie «pénis»¹⁹.

La représentation de Quaresmeprenant, à elle seule, débouche sur une figure paradoxale. Si la bouche est identifiée comme le *locus* de la faute, le jeûne ou les prodigieuses abstinences, excès de la discipline religieuse, sont pratiqués en vue d'atteindre l'état de la sainteté. La tempérance alimentaire exigée interdit toute intempérance verbale. L'interdiction de l'excès produit un excès d'un autre ordre, phénomène par lequel les mets ou la jouissance des choses vivantes sont remplacés par le dégoût des mots, évoquant la stagnation de la matière réifiée.

L'énergie explosive concentrée dans la représentation de Quaresmeprenant aboutit par ailleurs à la création d'un être d'autant plus stérile qu'il résulte de la copulation entre hommes : celle même jugée non naturelle par rapport aux exigences de la virilité. Cet emblème textuel crée l'image d'un vide qui cherche la satisfaction de sa propre fin, car ce monstre malsain n'est qu'un être stérile. Bien que le texte n'offre pas de description de ses organes génitaux, il fait allusion à l'inquiétante étrangeté de sa propre création qui met en question la virilité de l'homme hétérosexuel. Quaresmeprenant est un personnage «syphilitique» et la calvitie dont il souffre, selon Guy Demerson, fonctionne comme symptôme de sa maladie. En outre, il est entouré de personnages masculins enécints. Ces naissances fantasmatiques résultent de pratiques sociales associées à l'analité autant qu'à un régime alimentaire responsable de malaises intestinaux.

Démuni de sensibilité, Quaresmeprenant a engendré nombre d'«adverbes locaux» et de jeûnes redoublés. Rien de productif ne nourrit sa représentation. Le désir qui exige un corps presque immobile ne cherche qu'à produire davantage de morts.

Les espritz animaux, comme grands coups de poing,
Les espritz vitaux, comme longue chiquenaudes,
Le sang bouillant, comme nazardes multiplées,
L'urine comme une papéfigure²⁰.

L'épisode des Andouilles offre un autre exemple de ce qui arrive à la figure masculine quand l'homme n'est pas «à cent pour cent» homme. Les huit chapitres qui constituent l'épopée de la guerre des Andouilles mettent en scène les ennemies mortelles de Quaresmeprenant : figures symboliques de l'abondance qui «font gras» les jours d'abstinence. Par leurs pratiques excessives, superstitieuses, les Andouilles aussi créent de la monstruosité : elles transforment un pourceau en objet de culte. Ironiquement, ces symboles de plénitude sont de nouveau des «prodiges, portant monstres et autres précédens signes formez contre tout ordre de nature» (p. 120). En effet, ce sont des andouilles alimentaires «pour la moitié du corps». Et pour le reste, races aux références bibliques et mythologiques, elles prennent à la fois la forme du serpent tennateur d'Eve (symbole de trahison) et celle du satyre Priape pour la figure de l'andouille Ithyphalle. Drôle de mélange morphologique : humain et inhumain, homme et femme, matière vivante à consommer et matière morte à évacuer. Quoi qu'il en soit, la forme hybride de cet être «andouillique» fait de lui un monstre subvertissant totalement l'ordre viril.

La question de l'identité sexuelle des Andouilles est posée dès le chapitre xxxv :

→ - Sont-elles [demandoit frère Jean] masles ou femelles? ↙

anges ou mortelles?
femmes ou pucelles?

→ - Elles sont, respondit Xénomanes, femelles en sexe, ↘

mortelles en condition :
aucunes pucelles,
autres non²¹. ↗

En effet, les Andouilles, de genre féminin, sont femelles au sens grammatical et référentiel, mais elles prennent une forme phallique dans le texte. Ces corps composites ont une reine dont le nom est Niphleseth qui, selon la Brieve Déclaration, est d'origine hébraïque et se traduit par l'expression « membre viril²² ». L'ambiguïté sexuelle règne dans ce matriarcat dont les figures monstrueuses représentent une femme à la silhouette masculine. Une physiognomie quasi masculine prend une identité « mêlée » : féminine, phallique et excrémentielle. Ce que Judith Butler caractérise comme une différence entre le sexe (identité biologique) et le « genre » (construction de l'identité sexuelle) se mélange au fur et à mesure que se développe la fracture entre le mot et la chose dans cet épisode²³. La barrière de la différence est ébranlée : le mâle et la femelle, le masculin et le féminin, phénomènes essentiellement antinomiques, se mêlent ici de façon inégale. La représentation de ce corps grotesque ne correspond pas, par exemple, au modèle de l'hermaphrodite décrit par Ambroise Paré dans ses *Monstres et prodiges* : « Un estre double qui a les deux sexes bien formés et qui peut s'en servir pour concevoir. » Le texte rabélaisien révèle plutôt un monstre polymorphe : distinct et mixte, représentant le plaisir autant que l'agression, incapable enfin de concevoir²⁴.

Ce brouillage entre identité féminine et anatomie priapique, mais non virile, qui rend paradoxalement capable d'engendrer comme une femme, projette la fantaisie monstrueuse d'un être composite, lequel remet en question le lien libidinal à l'autre, c'est-à-dire l'essence même de l'*eros*. La figure de la mère phallique implique la menace symbolique de la castration – Pantagruel donne d'ailleurs à la reine « un beau petit couteau parguouys » car le phallus féminin dont il est question représente le danger de l'angoisse liée au désir. Si le texte rabélaisien maintient la sexualité dans une ambiguïté certaine, c'est pour s'attacher aux affects primitifs, à la peur surtout. Il fait barrage à la jouissance relationnelle qui suppose la sexualité et l'euphorie libidinale. Or les dangers de la différence entre l'homme et la femme s'éloignent dramatiquement du cadre libidinal. Au contraire, l'indifférenciation de cet être défiguré crée un fantasme scriptural dont l'altérité absolue a paradoxalement disparu.

Dans cet épisode, les Andouilles se trompent et attaquent Pantagruel en croyant que celui-ci est plutôt Quaresmeprenant suivi de ses alliés. Mais même lorsque les Andouilles entrent en guerre contre le véritable Quaresmeprenant,

elles ne sont pas capables de contrôler leurs émotions ni de s'engager dans des stratégies plus tempérées. En effet, c'est une femme qui est chef des Andouilles. Or, selon la loi salique, « les femmes et les efféminés n'ont pas le droit de diriger une armée²⁵ ». Dans ce contexte, l'entité anatomique fonctionnelle comme un trope du sexe masculin. Cependant nous savons qu'elle ne peut représenter un homme viril : un être ambigu ne dirige pas les armées. Métonymiquement associée au corps masculin, cette figure n'a pas le pouvoir du phallus patriarcal : elle est plutôt menacée de castration. Au bout du compte, les Andouilles incarnent une virilité manquée.

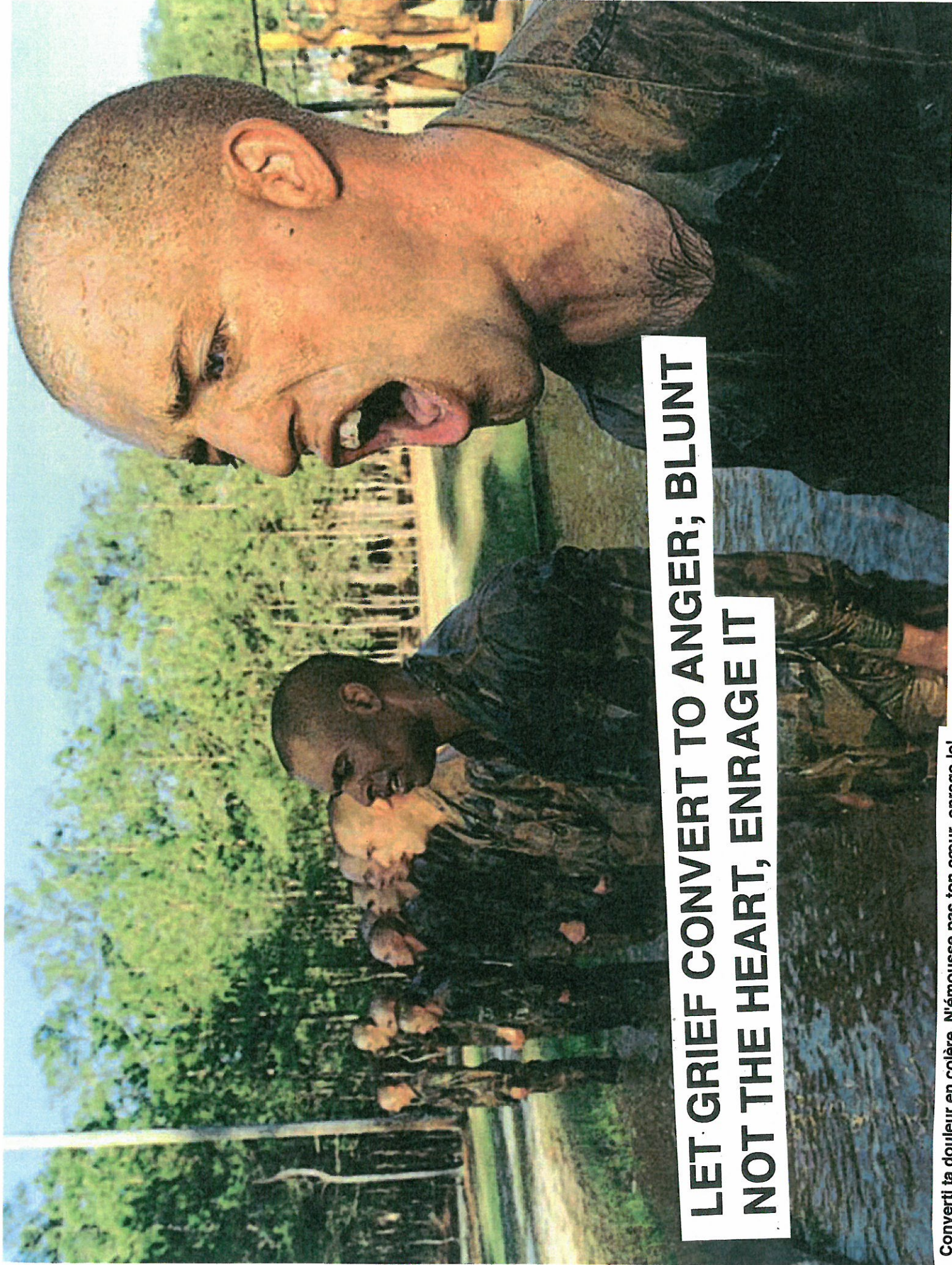
La féminisation du membre masculin dans ce contexte pourrait rappeler l'idée platonicienne selon laquelle Éros serait une femme. Pour Platon, l'homme aurait à s'approprier la sexualité de l'homme comme celle de la femme.

III. BLASONS DU CORPS ET DÉSIRES ILLUSOIRES

Les blasons du corps évoqués par les poètes recèlent encore autant d'exemples susceptibles de menacer la virilité. La représentation de la virilité s'exprime dans la poésie lyrique du XVI^e siècle à travers les descriptions des femmes désirées. Dans les blasons anatomiques, le corps féminin se confond avec le corps de l'écriture ; la représentation de la femme figure celle de l'imaginaire du poète, projetant la réalité de son désir viril dans un objet qu'il subjective narcissiquement. Si le corps est dans la parole, c'est que l'imaginaire masculin se constitue en langage. Le blason poétique est donc l'articulation du discours de l'homme sur le corps de la femme²⁶.

1. Le sujet « divisé »

Or le corps de la femme figure le fragmentaire et le morcelé dont le thème est l'absence. Le sonnet de Ronsard « Petit nombril, que mon penser adore²⁷ » le montre : il fait appel au manque qui affecte le sujet désirant. Le nombril prend une valeur symbolique : il est la cicatrice architecturale ainsi que le point représentant la rupture du lien corporel avec la Mère et la marque d'une complétion fondamentale de l'homme. Le sujet masculin est en proie à une



**LET GRIEF CONVERT TO ANGER; BLUNT
NOT THE HEART, ENRAGE IT**

Converti ta douleur en colère. N'émousse pas ton cœur, enrage-le!

La mère, la sorcière et la putain (notes de répétition)

(27 décembre 2013)

Gwenaël Morin. Hier soir Barbara [Jung] a regardé des analyses de Jung dans le dictionnaire des symboles : les sorcières seraient des anti-Vénus : elles seraient la représentation de l'aspect négatif du féminin que l'homme porte en lui. Elles incarnent ce que la personne refuse d'admettre comme étant sa propre part désirante. Tout à la fois désir de puissance et désir de vengeance. Elles tirent leur pouvoir de ce qu'on ne s'avoue pas à soi-même. À partir du moment où l'on se met en conscience de cet innommé en soi, elles perdent leur pouvoir. Elles sont comme l'incarnation de la part refoulée de ce que l'être humain porte en lui. Ce qu'on voit bien dans le film de Kurosawa [*Le Château de l'araignée*, adaptation de *Macbeth* réalisée par Akira Kurosawa en 1957] où le couple est assez proche du couple de Clytemnestre et Egisthe. Lady Macbeth dit à Macbeth : « Écoute ce que tu as au fond du cœur ». C'est un appel à la sincérité, à la franchise, à l'honnêteté : elle agit comme une anti-sorcière. Il y a deux dimensions de la femme dans la pièce mais qui sont toutes les deux des miroirs de l'ambition.

Barbara Jung. La sorcière adresse l'image refoulée. C'est un dispositif de projection selon Jung.

Gwenaël Morin. C'est donc tout le contraire de l'idéal féminin tel qu'il s'élabore dans l'imaginaire misogyne de la femme aimante, mère et vénus. La sorcière, comme Lady Macbeth, met en échec la mère mais elle met aussi en échec la putain. Et la sorcière n'est que l'image archaïque de la part d'ombre que l'on fait aujourd'hui fructifier dans d'autres dispositifs publicitaires ou commerciaux : « Allez dans les supermarchés, ne vous jugez pas, acceptez-le. »

(3 janvier 2014)

(*Virginie a mentionné la présence de deux poignards
à la ceinture des jeunes mariés à certaines époques*)

Gwenaël Morin. Peut être qu'il y a un parallèle à dresser entre les deux amants – Lady Macbeth et Macbeth – autour de la question de la première fois : « Nous sommes novice dans le mal » et nous sommes novices dans l'amour. J'aimerais qu'on trouve l'onirisme de la première étreinte dans ces noces noires du meurtre. Lady Macbeth se prépare pour la grande affaire de cette nuit. Il y a une fébrilité une impatience. C'est la première fois. La première fois pour le meurtre mais on s'y prépare comme on préparerait un rituel funèbre. Et le rideau nous sépare du crime comme il sépare la chambre de la fille et celle du garçon.

Virginie Colemyn. C'est d'ailleurs ce qui rapproche *Macbeth* de *Roméo Et Juliette* : cette dimension de l'érotisme noir.

Gwenaël Morin. D'un érotisme où ce qui est enfanté c'est le meurtre et le sang. Ce qui serait formidable c'est que cette histoire à deux, ces ombres et ces signes soient explicités après coup par le récit de Lady Macbeth : « J'ai préparé les poignards. » On découvrirait après coup qu'il s'agissait d'un crime. Mais comment on arrive à ça ? Juste avant c'est la scène avec Banquo, c'est ça ?

Renaud Bechet. Oui, juste avant il y a la scène avec Fléance.

Gwenaël Morin. Il pourrait donc y avoir quelque chose de très doux. Si l'on pousse plus loin la rêverie sur la nuit de noce, on a peut-être un Macbeth très doux avec son meilleur ami. En réalité, il se prépare avec beaucoup d'amour à cette nuit. Et, Macbeth s'abandonne à la rêverie de la première étreinte. C'est étonnant d'ailleurs, car ce n'est qu'après le meurtre qu'ils s'appellent « Ma femme/Mon mari » : c'est à ce moment-là qu'ils se découvrent liés, liés par le meurtre.

Virginie Colemyn. Et par la parole donnée. Le pacte entre les deux amants est toujours premier. Ce qu'il y a avant le mariage, c'est le serment scellé. C'est pour ça qu'elle est aussi violente quand elle lui rappelle qu'il lui avait donné sa parole dans l'engagement du crime. Se dédire, c'est trahir l'autre.

Gwenaël Morin. J'aimerais bien qu'on essaye ce principe de délicatesse, cette rencontre entre deux ombres : l'amour des deux couteaux en ombre chinoise, comme dans un film de Bunuel. Cette confusion dans l'ombre des couteaux et les tâches de sang nous disent que le mariage a été consommé. La jeune fiancée se déshabille et déplace le poignard qu'elle porte à sa ceinture. C'est cela qu'on voit apparaître en ombre chinoise. On peut très bien voir Lady Macbeth prendre une dague. C'est très bien, très clair : il faut une forme d'intimité. Mais pas solennelle. Très quotidienne. Même si Lady Macbeth se dénude, il faut que ce soit un geste habituel. Il faut trouver comme faire entrer le poignard. Mais il faut que ce couteau entre en scène par le geste quotidien du déshabillage.

Barbara Métais-Chastanier. Ces images de couteau, de draps, de nuit de noce me font aussi penser à cette scène où Lady Macbeth énonce pour elle-même le renoncement au principe féminin. Elle décide d'abolir la femme en elle. J'ai l'image de *Cris et Chuchotements* de Bergman où l'on voit une des trois sœurs mutiler son sexe avec des éclats de miroir pour ne pas avoir à coucher avec son époux. Ce peut être une mutilation, un avortement aussi ce poignard.

Gwenaël Morin. Oui. Peut-être qu'on voit d'abord une scène de dénudement. Et on comprendrait seulement ensuite qu'elle est en train de s'avorter avec un poignard.

Virginie Colemyn. Cela me fait penser à ces faiseuses d'ange où les femmes percent avec une aiguille le fœtus.

Gwenaël Morin. C'est ça qu'il faut qu'on trouve dans ce geste : c'est comment l'image de cabaret la plus triviale, celle d'une femme qui se dénude en ombre chinoise, devient une image monstrueuse, une image d'une féminité qu'on ne sait pas voir, une scène de mutilation plutôt qu'un striptease. Peut-être que tout est réversible chez Shakespeare : les hommes sont des femmes, les femmes nues, séduisantes deviennent des sorcières.

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Jeudi 9 janvier 2014

Atelier de transmission

Pas d'atelier de transmission, aucun inscrit.

Représentation

47 spectateurs

Chronique du hall

Dans l'attente du début de la représentation, le public se répartit dans le hall de manière plus éparse que la veille. Ils patientent par petits groupes, assis sur le long banc accolé au mur du hall. L'atmosphère est plus calme, sourires timides et joie d'être là. En direct du hall, Clément, à la billetterie nous confie : « Public charmant ce soir, très curieux, à l'écoute et avide de découvrir (ou retrouver) l'expérience du Théâtre Permanent. Des gens d'Annecy et du Québec ! ».

Chronique de la représentation

Le début de la représentation se déroule sur un ton plus grave que celui de la veille. Les acteurs jouent moins sur le comique, du moins dans les trois premiers actes. Le couple Macbeth/Lady Macbeth se teinte d'une plus profonde noirceur. Leur relation est plus violente et une plus grande tension dramatique les enrobe. Banquo aussi se fait plus ombrageux.

L'arrière du rideau matérialise plus clairement un ailleurs qui n'est pas seulement un hors scène mais aussi un espace scénique où on entr'aperçoit vivre les autres personnages pendant les dialogues à l'avant scène (*proskenum*). Un exemple de ce caché/montré serait les corps allongés et endormis des comédiens qui débordent de l'espace invisible derrière le rideau pour signifier la proximité des dormeurs dans château de Macbeth la nuit du meurtre.

L'embuscade suivie de la mort de Banquo est jouée dans un clair obscur, puis dans le noir au moment du meurtre.

De grands changements dans la scène du banquet. Dorénavant, la cour reste à table pendant tout le banquet, assise à la table face public. Le siège du roi est placé en face, dos au public (voir croquis). Le roi ne s'installe donc pas au milieu de ses gens, mais seul devant eux. C'est ce siège isolé que tous désignent pour montrer la place vide, et c'est ce même siège que Virginie finit par peindre en sang. Macbeth tente d'échapper à ses visions en grimant à l'échelle sur le mur de fond de scène, cul de sac culminant. Une demoiselle en détresse jonchée sur un tabouret pour fuir la souris qui gambade à ses pieds.

Le dialogue Macduff/ Malcolm a ce soir une énergie et fait preuve d'une écoute qu'il n'avait pas encore obtenu. Un beau moment.

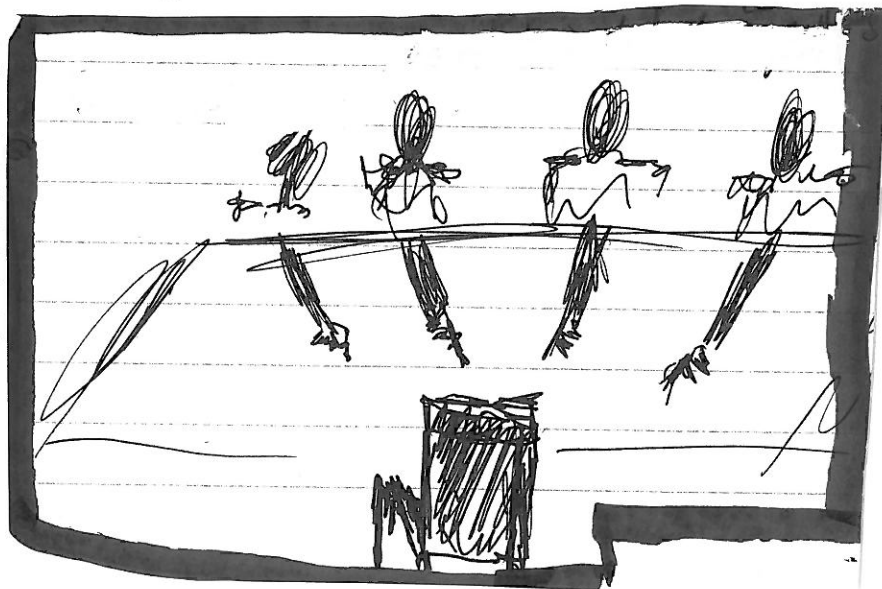
Chronique du public

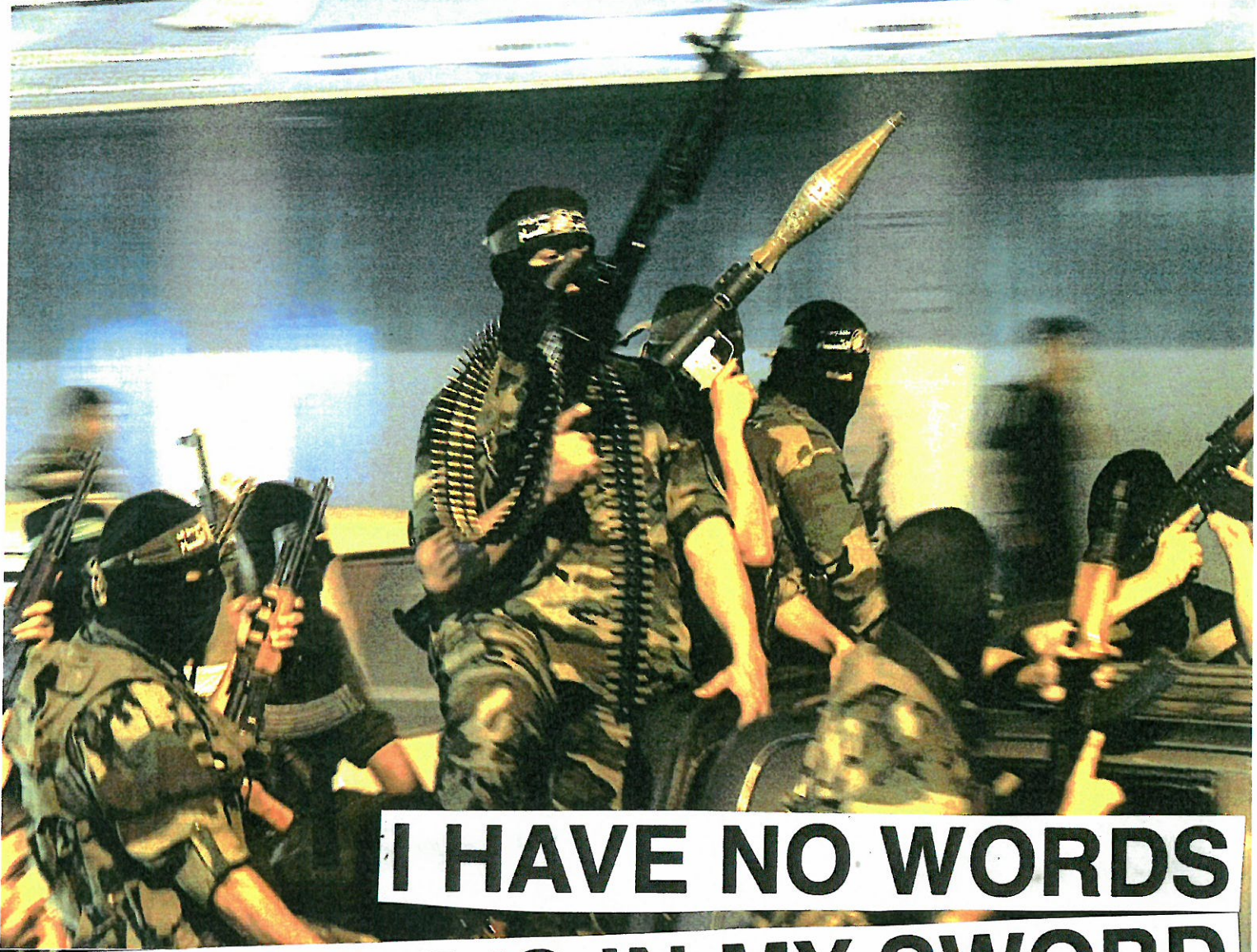
L'entrée du public se fait dans une sorte de timidité générale. Ils sont là, à l'écoute, ouvert à tout ce qu'ils vont voir. Quelques rires discrets sur l'acte I et II. Le miroir est reçu et tenu dans un silence religieux. A partir de l'acte II, le public prend confiance, se sent pris dans le tout de la représentation, « quatrième acteur du spectacle ». Il s'unit face au spectacle du déchaînement de violence du couple meurtrier. Il entre en connivence avec les acteurs. D'après Virginie, un public plus « attentif », plus « éveillé » et réactif. Un public qui participe réellement au spectacle et lui donne une couleur qui lui est propre. L'attention reste focalisé avec la même -voire plus- d'acuité dans l'acte IV et V.

21H30 : un silence d'air raréfié retentit en écho au cri de Lady Macbeth.

Répétition

Parcours libre pour les comédiens qui répètent chacun pour soi. Une italienne en demi-cercle sur le plateau qui permet de remanier la scène du banquet.





**I HAVE NO WORDS
MY VOICE IS IN MY SWORD**



Je n'ai rien à dire : mon épée parlera pour moi