

WHAT IS THE NIGHT?



THEATRE PERMANENT

JOURNAL

11 JANVIER 2014

n° 69

La nuit recule

Commençons par une remarque toute scientifique : il faut entre dix et quarante-cinq minutes pour que l'œil s'accommode à l'obscurité, et environ une demi-heure pour qu'il découvre dans l'épaisseur opaque les nuances de la clarté, pour qu'il devine derrière le mur sombre qui d'abord lui fait face la vie qui remue dans ce monde profond.

Conséquence : la nuit est moins une qualité de la lumière qu'une fonction du temps.

(Autrement dit, la nuit nous enseigne que la présence est une somme de soustractions plutôt que l'opération inverse – la nuit enseigne la nuit quand le jour ne parle qu'à lui-même.)

Shakespeare, c'est une évidence – mais elles sont parfois salutaires – est un dramaturge de la nuit, du miroitement, du battement de la présence, du nital, de l'ombre et de la pénombre. La nuit chez lui est épaisse, elle est le cadre anthropologique des fictions qu'il déploie : elle en est la condition, elle en est le protagoniste. Sa nuit est encore mouillée par les siècles sombres, elle se refuse à la prose moderne. Rien ne nous y prépare à la nuit renaissante, à la nuit classique, à la nuit chatoyante des abîmes de l'esprit, à la nuit orbitale des effondrements. Il faudra attendre le *Galilée* de Brecht pour que le cercle de l'intelligence découpe un son clair dans le « comment est la nuit ? ». Car sa nuit à lui est moussue, elle goûte le sous-bois, la pluie qui ronge les os comme elle abîme les corps, elle est faite de clairières, de valons et de bivouacs, de couloirs et de pierres sculptées, de tentures et de voûtes, de brumes et de nuages, de brouillards et de tempêtes, sa nuit goûte encore la cendre, le tison, le feu qui ne s'allumera pas car l'orage a pourri les branchages, elle rougeoie, elle crépite, elle tremble, elle est salée, océanique, humide, elle porte encore en elle le souvenir des dragons, des lances et des épées, l'étreinte y est fragile, le désir vigoureux, la nudité trop brûlante et trop nue, elle se rêve en Don Quichotte quand l'époque est déjà à Sancho Pança, elle marche à reculons, elle ferme les yeux, elle ne voit pas le jour, elle ne veut pas le voir, elle tirera à la corde avec le matin, elle ira vers elle-même, oublieuse du lendemain, c'est une nuit peuplée, une nuit de ressemblances sauvages, une nuit de rencontres furtives où le cri précède le crime que la femme toujours appelle.

« Who's there ? », « Qui est là ? », demande Bernardo, juché sur les remparts de la nuit danoise.

« Et pourquoi de son cœur doutez-vous aujourd'hui ? », demande, dans la nuit de son âme, la jeune Atalide à la belle Roxane.

Le « Qui est là ? » du théâtre shakespearien, le « qui est là » de l'hybride, de la présence magique, du songe de l'hiver ou de l'été, du déguisement pour fée minuscule, pour géant de cosses, pour monstre de pétales, ce « qui est là » du merveilleux comme du cauchemar, ce « qui est là » qui voile toujours un « what are thou ? » – « qu'êtes vous ? » –, « qui est là » qui ouvre sur la béance de l'interprétation, se fait « pourquoi ? » dans le théâtre classique.

Devant le spectre, le héros élisabéthain s'interroge sur une identité quand le héros classique s'interroge sur des raisons : « Qui es-tu ? » // « Pourquoi es-tu là ? ».

La fonction de la nuit, entre temps, a changé.

Elle est passée d'une méditation sur la présence – ses ombres hybrides, ses êtres mixtes, mi-homme/mi-femme, mi-vivant/mi-mort, aux contours ontologiques incertains – à une méditation de la raison et de ses débords.

En un mot, elle était *magique* – elle est devenue *métaphysique*.

À l'orée du XVI^e siècle, en son XV^e finissant, Shakespeare peuplait les planches du Globe d'un monde grouillant, vigoureux mais quotidien.

Trente ans plus tard, Pascal dans sa piteuse chambre de la rue Neuve-Saint-Étienne-du-Mont, penché sur la petite planche qui lui servait de bureau, peuplait sa solitude d'effrois abstraits et lointains : « Combien de royaumes nous ignorent ! »

C'était il y a près de quatre cent ans.

Aujourd'hui, un constat cruel s'impose au citoyen que nous sommes – pour quatre-vingt pour cent d'entre nous – devenus : nous en avons perdu les conditions d'expérience. Si la nuit remue, la nuit recule aussi, et ce depuis plusieurs décennies. Le cadre anthropologique qui prévalait à l'époque de Shakespeare nous est devenu profondément étranger.

Étrangeté à deux visages, étrangeté à deux sources qui tient à deux inventions :

Celle de la nuit électrique.

Celle de la nuit théâtrale.

Wagner en 1876 décida pour la première fois de plonger le spectateur dans le noir. L'invitant ainsi à faire l'expérience de l'état de nuit, décidant autoritairement de ce vers quoi devait aller son regard : la scène plutôt que la salle. Si à l'époque de Shakespeare, le théâtre se jouait en plein jour – la lumière dans la salle est pour nous l'effet d'un sens à rebours : un principe de modernité ou de distanciation – un principe quoiqu'il en soit. Il est malheureusement des expériences pour lesquelles on ne sera jamais vierge.

À la même période, et partout ailleurs que dans la noble et austère Bavière, le bec de gaz cède la place à la lampe à arc, à l'ampoule à filament, à la source à décharge, au néon, au projecteur, à la diode électroluminescente et à la lampe à sodium. La nuit recule, elle se fait rare, elle se fait chaude : elle met à mort le monde qui se débat. Là où il y avait un Dieu caché dans chaque ruelle, la rue aujourd'hui cache avec pudeur ses trop sombres clartés.

Si la nuit est « le foyer d'une expérience cardinale, dont le problème est de comprendre le caractère structurant » (Saint-Girons), il y a fort à parier pour que nous soyons devenus des Sancho Pança tentant de bégayer les rêves d'un Don Quichotte arraché à la nuit d'où il sortait grandi.

Le rêve solitaire d'une lampe de poche qui essaierait d'être une bougie.

Annette et l'ange

Le milieu de la nuit quelque part à 3h20 du matin.

Une femme enregistre sur le répondeur de l'émission radio « Là-bas si j'y suis » un message. Quelque part à 3h20 du matin elle enregistre un message pour un homme peut-être mort, ou qui peut-être, qui sait, quelque part à l'autre bout d'la France, l'écoute.

Elle a 70 ans, et 53 ans se sont écoulés depuis la dernière fois qu'elle a vu cet homme. 53 ans et soudain, là, à 3h20 du matin, elle lui parle dans un répondeur. Nuit d'insomnie pour évoquer une guerre d'Algérie qui les a séparés. Annette parle des blessures des femmes à côté de celles des hommes, la douleur de voir revenir un homme qui n'est plus son homme, un homme qui revient et n' parle plus. À 3h20 du matin, cette femme ne dort plus, les témoignages des tortures ont arrêté le sommeil, ils ont ouvert une brèche dans la nuit aux souvenirs, ils ont ouvert la brèche aux hiers infinis, le départ sur le quai d'la gare, le retour, le rendez-vous aux Trois Lapins, la rupture, et puis l'errance, la baise, l'avortement, les chansons antimilitaristes blessures couteaux et insomnie qui défilent dans la voix d'Annette tendue vers Jean-François, pour la première fois depuis plus de 50 ans.

Annette est probablement une vieille femme gaie, je l'imagine heureuse entourée de petits-enfants et pleine d'activités. Pourtant ce soir, les pieds nus sur le carrelage blanc, Jean-François est revenu et avec lui les fantômes qui galopent dans la nuit.

Me vient l'image de l'ange de Walter Benjamin, un ange peint par Klee et en qui Benjamin voyait l'ange de l'Histoire derrière lequel s'accumulent les ruines du passé, tandis que « du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. » L'ange au visage tourné vers le passé avance contre son gré du fait de la tempête, qui est pour Benjamin le progrès.

Quelque part pour moi, il y a cet instant dans la nuit où la tempête cesse de souffler, où l'ange se retourne sur le mont des souvenirs accumulés. Là le progrès s'arrête, le souffle dans l'air laisse les corps immobiles, chancelants sur place dans la nuit et le passé reste seul.

Annette les pieds nus sur le carrelage n'est tout d'un coup plus cette grand-mère joyeuse et joviale mais ce tas de souvenirs, cet ange qui flotte et qui parle, dans une adresse tout à la fois absurde, ridicule et sublime – parce qu'il y aurait miracle dans le fait que l'homme auquel elle s'adresse soit là, quelque part à écouter l'émission, à travers les tunnels du temps. Dans la nuit Annette est ange parce qu'elle croit à ce miracle-là, elle le risque.

La nuit me semble alors cet instant où les lendemains s'arrêtent, où l'Histoire s'immobilise. « Demain et demain et demain » : le futur conçu comme progrès s'éclipse pour devenir le simple couloir entre les hiers et la mort, où les hiers ne font « qu'éclairer le chemin de la mort ».

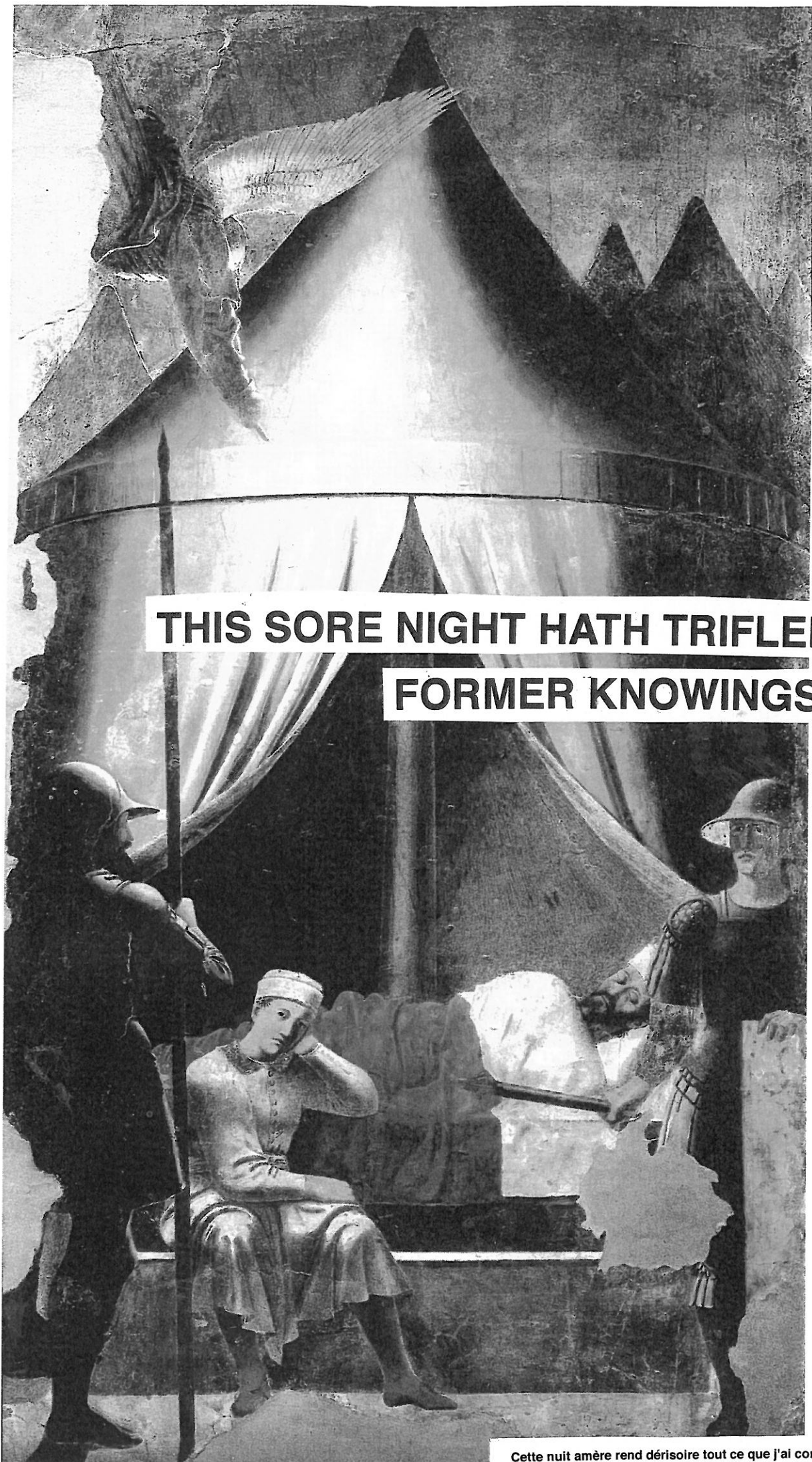
Dans ce tunnel, les rendez-vous sont donnés pour un demain qui n'existera pas. Alors, l'acte, le cri prend la teinte du rêve. Annette crie le remords du passé lointain, Macbeth le remords du passé immédiat, cet instant où l'action était possible car pas tout à fait réelle.

Macbeth refuse de voir ce qu'il a fait autrement que comme un hors-temps qui n'aurait pas dû exister, et cependant la nuit suivante viendra, où le crime à nouveau pourra être commis parce qu'exonéré de sa tache sur le temps, parce que la tache ne reviendra que la pénombre venue, lorsque la nuit ouvrira à nouveau ses portes à tous les possibles, le temps du présent et de l'avenir soudain disparus.

Le sang appelle le sang, comme la nuit appelle la nuit. Macbeth et Lady Macbeth ont besoin de sommeil, mais le tunnel de l'insomnie se creuse toujours plus large entre le passé que sont les souvenirs et le hors-temps qu'est la mort, jusqu'à ce que peu à peu demain disparaisse.

Le couple meurt de cet abandon sur le lendemain par emprise progressive de la nuit. « Ce qui est fait ne peut pas être défait — au lit, au lit, au lit ! » sont les dernières paroles de Lady Macbeth. Elles font signe du remords et de l'incapacité à échapper à la nuit creusée par l'éveil ; l'insomnie a doucement glissé vers le somnambulisme, et on peut se demander si ce dernier état n'est pas un état encore plus avancé de l'immobilisation de l'Histoire, là où non seulement le corps se tourne vers le passé, mais où il se confond avec, devient le passé, et en devenant passé devient mort. Macbeth refuse de voir dans l'annonce de la mort de sa femme un événement, c'est-à-dire un marqueur de l'Histoire qui avance, mais perçoit cette mort comme une réalité attachée au cours universel des choses, une réalité générale fixée immobile à l'Histoire comme l'est le passé. Il abdique l'idée de progrès et accepte de se battre contre Macduff comme un homme qui s'abandonne aux lendemains sans espoir, donc dénués de valeur.

Adèle Gascuel



**THIS SORE NIGHT HATH TRIFLED
FORMER KNOWINGS**

Cette nuit amère rend dérisoire tout ce que j'ai connu

IS'T NIGHT'S PREDOMINANCE, OR THE DAY'S SHAME, THAT DARKNESS DOES THE FACE OF EARTH ENTOMB, WHEN LIVING LIGHT SHOULD KISS IT?



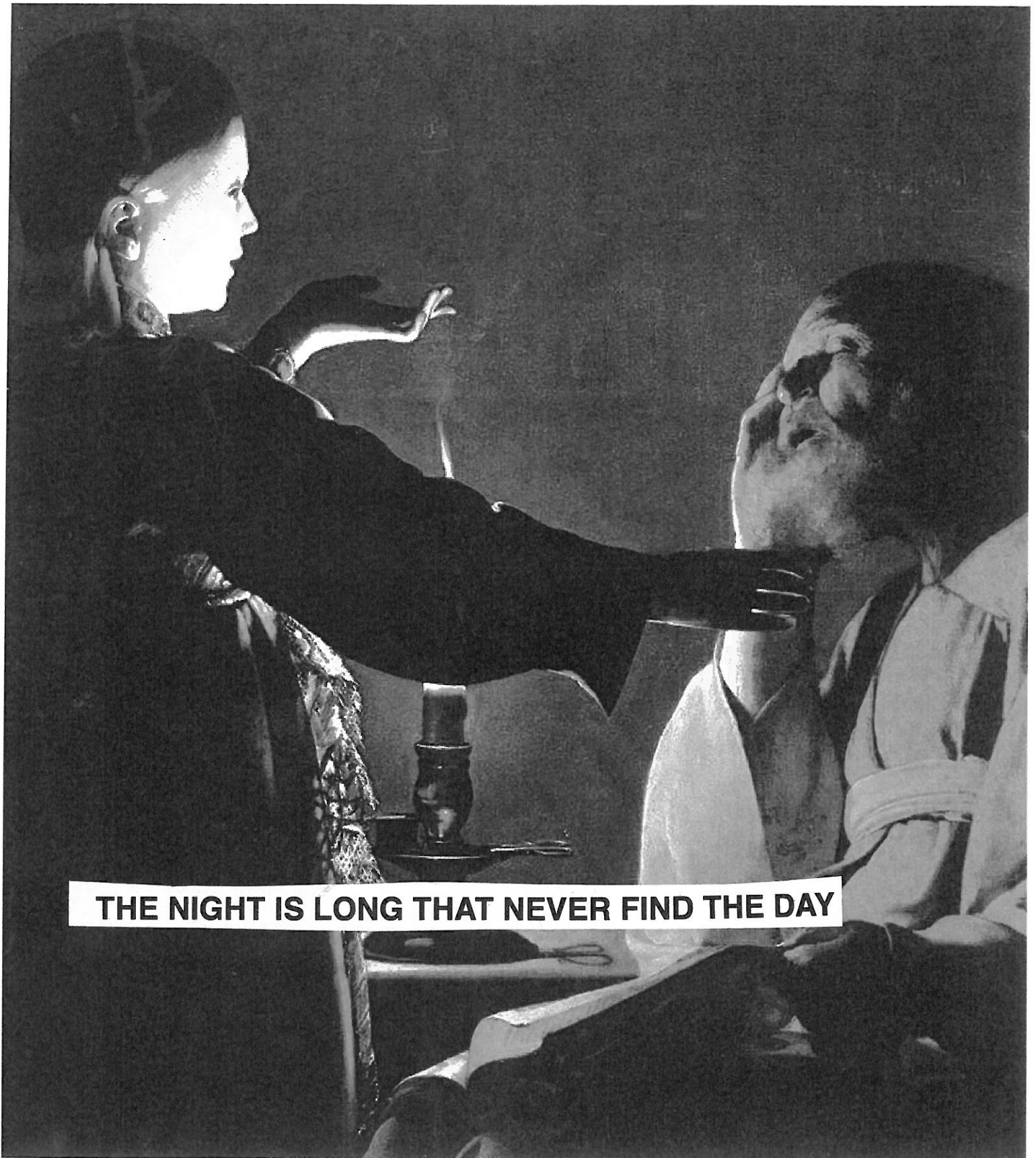
El sueño
de la razón
produce
monstruos.

Est-ce que c'est la nuit qui est en train de gagner? Ou bien le jour qui a honte? Une obscurité ensevelit la face de la terre quand une lumière vivante devrait venir l'embrasser.

COME, THICK NIGHT, AND PALL THEE IN THE DUNNEST SMOKE OF HELL, THAT MY KEEN KNIFE SEE NOT THE WOUND IT MAKES, NOR HEAVEN PEEP THROUGH THE BLANKET OF THE DARK, TO CRY "HOLD, HOLD!"



Viens nuit épaisse et viens drapée de la plus sombre fumée d'enfer, que mon couteau zélé ne puisse pas voir la blessure qu'il inflige, ni le ciel percer les couches d'obscurité pour me crier "arrête, arrête!"



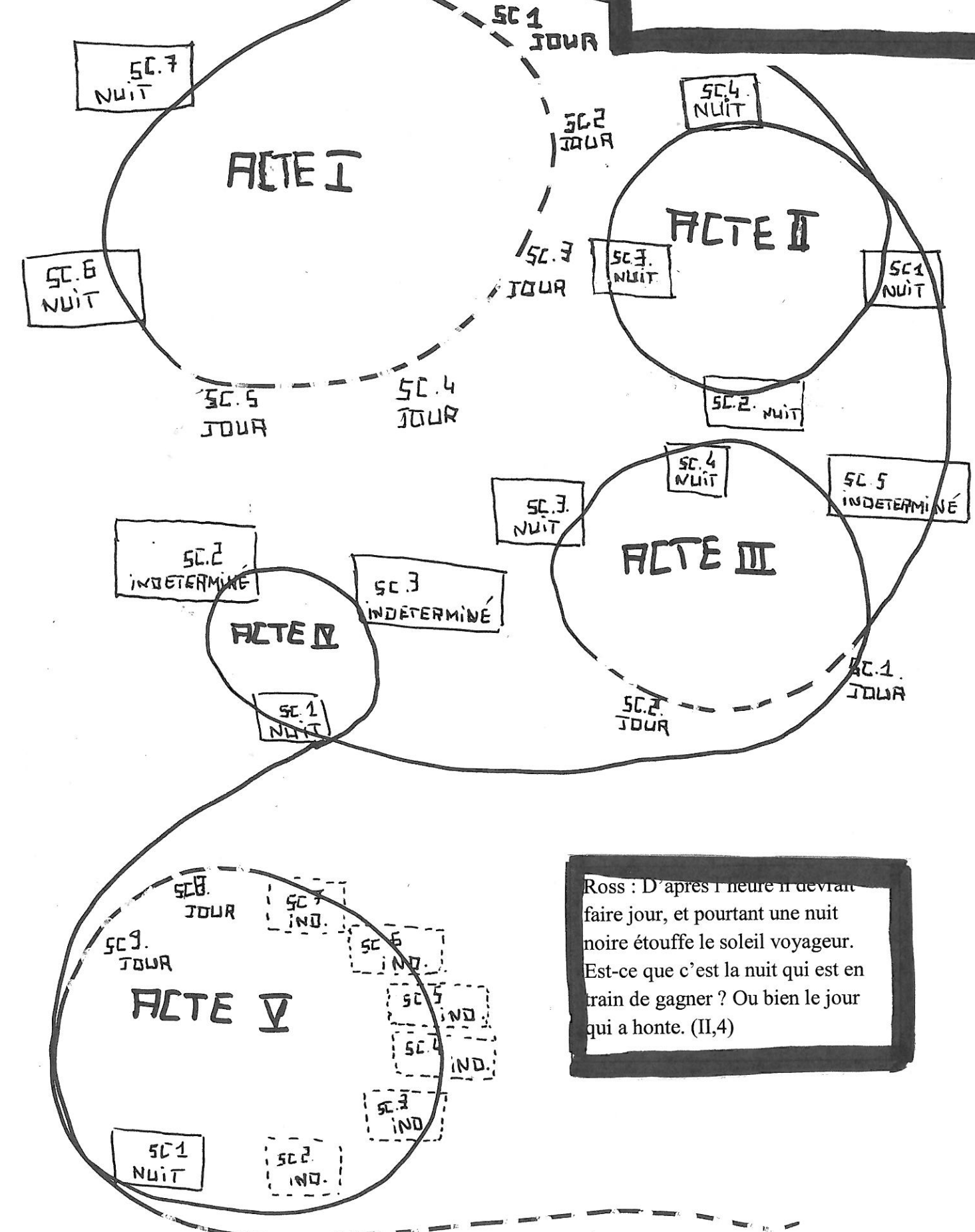
THE NIGHT IS LONG THAT NEVER FIND THE DAY

Elle est longue la nuit qui ne voit pas le jour

MACBETH : CYCLE D'ECLIPSES

Banquo : Comment va la nuit, mon fils ?

Fléance : La lune est couchée. Je n'ai pas entendu la cloche. (II, 1)



Ross : D'après l'heure il devrait faire jour, et pourtant une nuit noire étouffe le soleil voyageur. Est-ce que c'est la nuit qui est en train de gagner ? Ou bien le jour qui a honte. (II,4)

CITATION DU JOUR

MACBETH: [...] What is the night ?

LADY MACBETH: Almost at odds with the morning, which is which.

(Shakespeare, *Macbeth*, III, 4)

MACBETH: [...] Où en est la nuit?

LADY MACBETH : Elle tire à la corde avec le matin.

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

MACBETH : [...] Ou en est la nuit ?

LADY MACBETH : Elle lutte avec le matin.

(trad. M. Maeterlinck)

MACBETH : [...] Que fait la nuit ?

LADY MACBETH : Elle est à débattre avec l'aube qui est qui.

(trad. A. Markowicz)

MACBETH : [...] Où en est la nuit ?

LADY MACBETH : A l'heure encore indécise de sa lutte avec le matin.

(trad. F-V. Hugo)

MACBETH : [...] La nuit, où en est-elle ?

LADY MACBETH : A lutter avec l'aube, mêlée confuse.

(trad. Yves Bonnefoy)

MACBETH : [...] Ou en est la nuit ?

LADY MACBETH : Presque à débattre avec le matin qui l'emportera.

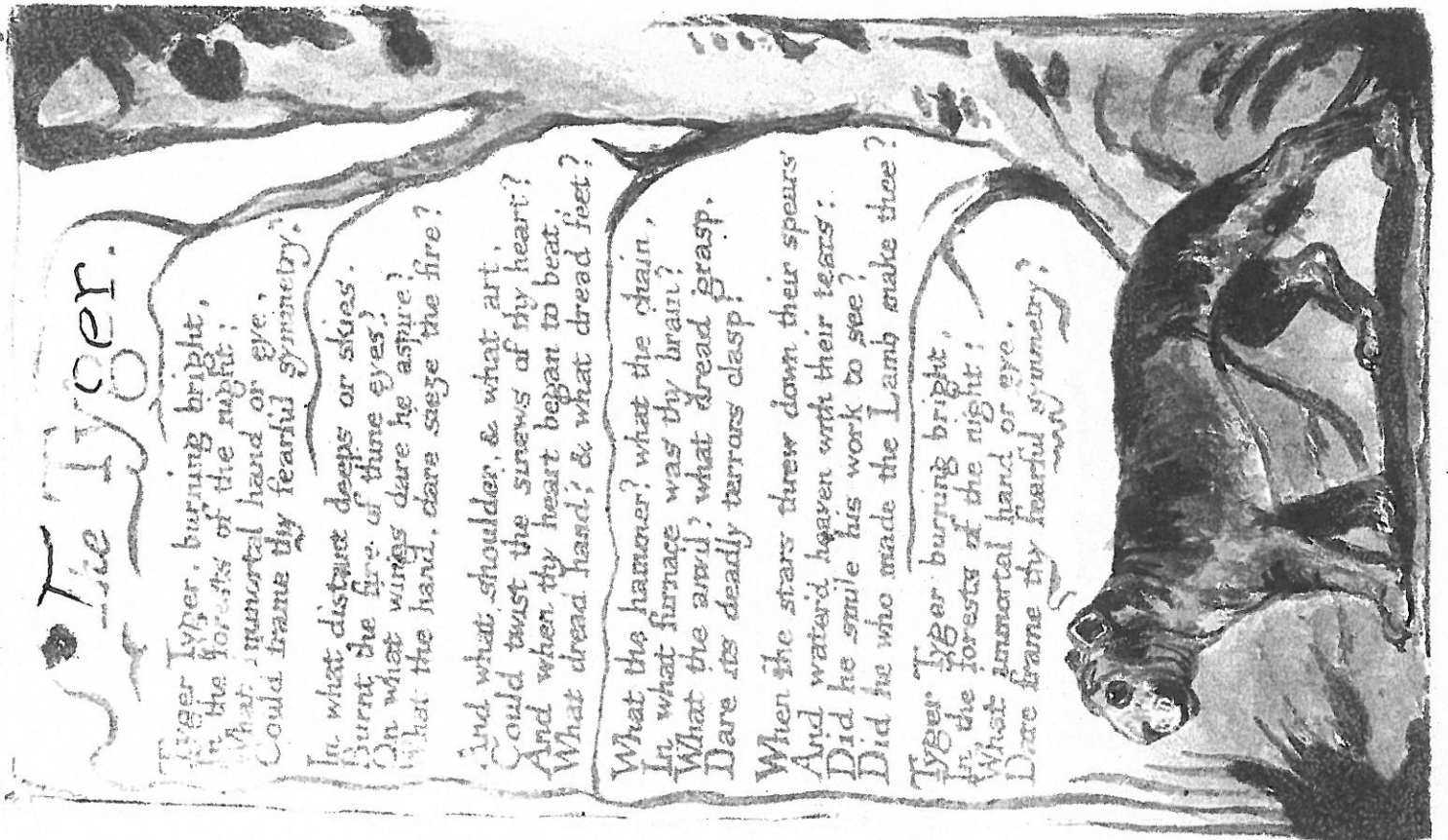
(trad. J-C. Sallé)

**THE OSCURE BIRD CLAMOUR'D THE LIVELONG NIGHT :
SOME SAY THE EARTH WAS FEVEROUS AND DID SHAKE**



L'oiseau des ténèbres a brailé tout le long de la nuit. Il paraît même que la terre était fébrile et qu'elle a tremblé.

WILLIAM BLAKE, THE TYGER



LE TIGRE

William Blake

(Poète anglais, 1757-1827)

Tigrel Tigre! feu et flamme
Dans les forêts de la nuit,
Quelle main ou quel œil immortel,
Put façonner ta formidable symétrie?

Dans quels abîmes, quels cieux lointains
Brûla le feu de tes prunelles?
Quelle aile osa y aspirer?
Quelle main osa saisir ce feu?

Quelle épauLe, quel savoir-faire
tordirent les fibres de ton cœur?
Et quand ce cœur se mit à battre,
quelle terrible main? Quels terribles pieds ?

Quel fut le marteau ? Quelle la chaîne ?
Dans quel brasier fut ton cerveau ?
Sur quelle enclume ? Et quelle terrible étreinte
Osa enclore ses mortelles terreurs ?

Quand les étoiles jetèrent leurs lances
Et baignèrent le ciel de leurs larmes,
A-t-il souri à la vue de son œuvre ?
Celui qui fit l'Agneau, est-ce lui qui te fit ?

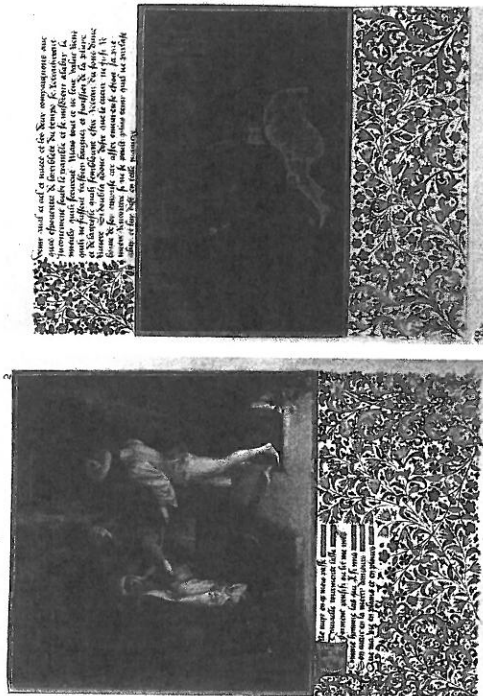
Tigre ! Tigre ! feu et flamme
Dans les forêts de la nuit,
Quelle main, quel œil immortel
Osèrent façonner ta formidable symétrie ?

Rêves et hallucinations

Dans l'espace profane, le rêve, le fantasme et l'hallucination peuvent être compris comme des annonces, révélant un désir qui me choisit, davantage que je ne le choisis. Certaines vies basculent à partir d'un rêve; et on sur quelle attention la cinématique porte à ces songes déterminants qui, tel celui du Président Schreiber d'être transformé en femme⁶⁷, prennent fonction de traumatismes.

Fin connaisseur de Piero della Francesca, « le Maître du Cœur » s'inspire du *Song de Constantin* dans la miniature en clair-obscur qui ouvre les aventures – purement rêvés – de « Cœur d'amour épris » (ill. 47). Qui était ce Maître? Peut-être, selon la thèse d'Otto Päch⁶⁸, René d'Anjou lui-même, dit « le bon roi René » (1408-1480), roi éphémère de Naples, comte d'Anjou et de Provence, grand artiste et mécène. Ou bien le Flamand Barthélémy d'Eyck qui travailla à Aix près d'Enguerrand Quarton, comme l'estiment Charles Sterling et Françoise Avril⁶⁹. Une chose est en tout cas certaine : le roi René écrivit le poème de Cœur et inspira les illustrations.

À la différence de la tente de Constantin, ouverte dans la moiteur d'une nuit d'été, la chambre hermétiquement close du roi René ne donne sur aucun dehors. Et la chandelle, placée sous un tabouret dans l'angle inférieur droit, éclaire la scène d'en bas et non d'en haut : la différence avec les annonces religieuses s'affirme. Des ombres au sol soulignent la lumière rasante; et une natte à chevrons blonds fait office de réflecteur. Dissimulée sur les côtés par de beaux tapis à octogones (dits pattes d'éléphant), d'origine kazaké ou beloutche, elle renvoie la lumière vers l'alcôve, où est allongé le roi, entre veille et sommeil. Une magnifique architecture textile – drap chiffonné, lourd rideau brun du lit royal, baldaquin bleu-gris du lit secondaire – conduit l'œil vers l'étrange scène. Amour qui, avec ses grandes ailes bleues et son doux visage ressemble davantage à un ange qu'à l'Éros antique, détache de la poitrine du roi son cœur, tout en se tournant vers un jeune homme, vêtu de gris perle, qui ouvre les mains pour le recevoir. Désir, « l'enflammé », fait son apparition. Un mystère se déroule dans la plus stricte intimité.



47-48. Barthélémy d'Eyck, folios 2 et 12 du *Cœur d'amour épris* de René d'Anjou. Entre 1450 et 1470. Österreichische Nationalbibliothek, Vienne, Autriche.

Une autre miniature (ill. 48) présente Désir et Cœur qui, à même le sol, se redressent pour mieux converser. Le visage de Désir, peint de trois quarts, est inquiet : Cœur ne va-t-il pas se laisser décourager? Le haut fut d'un tremble organise la scène en deux parties : à gauche, la vision est obstruée par les chevaux qui paissent et qui, par leur densité charnelle, deviennent symboles de la nuit protectrice. À droite, on aperçoit la fontaine maléfique, où Désir et Cœur eurent le tort de boire. Mais l'orage, aussitôt déclenché, s'est dissipé. L'harmonie colorée exprime le calme en voie de reconquête. Sur un fond noir, bleu foncé, vert et gris, étincelle l'or du caparaçon, des visages, de la cuirasse portée par Cœur, de son heaume et de son cimier ailé, déposés à terre. Luxe et simplicité vont de pair.

Que nous enseignent donc ces miniatures? L'amour a partie liée à l'espace nocturne, au rêve et au « rêve dans le rêve ». Et l'allégorie est indispensable, au sens où parler, c'est toujours dire (*agerein*) et dire l'autre (*allos*). Ainsi le dédoublement du roi René entre Désir et Cœur est une manière de méditer la scission subjective. La nuit ne me reconcentre pas avec moi-même en me proposant une identité factice; elle m'apprend l'inappréhensible : le paradoxe de mon existence séparée et de mon amour impossible.

L'allégorie, au sens restreint de figure énigmatique, est très voisine du rêve et, comme lui, incite au déchiffrement, bien que cette opération ne puisse épuiser son sens. Soit *L'Allégorie* que Le Greco peignit à trois reprises, au moins, et dont nous reproduisons la version d'Édimbourg (vers 1585, ill. 49)⁷⁰. L'erreur des commentateurs fut de prendre à la lettre la formule d'un inventaire du XVII^e siècle, dans laquelle on interprétait le personnage central comme une femme. Celui-ci est en réalité, comme l'a rappelé Enriqueta Harris⁷¹, la reprise du *Garçon allumant une bougie*, peint à Rome dix bonnes années plus tôt⁷², dans le cercle du cardinal Farnese et sous l'inspiration possible de Fulvio Orsini. Le défi était de reproduire l'original antique perdu d'Antiphile, évoqué par Pline l'Ancien.

Antiphile est renommé pour un jeune garçon soufflant sur un feu, tandis que le reflet éclaire la maison, d'ailleurs fort belle, ainsi que le visage de l'enfant lui-même.⁷³

Bassano a peint à la même époque un jeune garçon attirant la flamme, mais vu de profil et placé dans un tableau religieux. Le Greco semble être le premier à l'avoir présenté seul et dans une position frontale. Puis il reprit cette figure originale et l'intégra dans une toile plus grande. Mais pourquoi l'avoir accompagné d'un singe (avec ou sans chaînes, selon les versions) et d'un fou? La deuxième erreur des commentateurs est d'avoir voulu abso-lument trouver une source littéraire à la composition et y chercher l'application de vieux proverbes, tournant autour de l'idée qu'attiser la braise, c'est provoquer le diable. On peut cependant penser qu'il s'agit d'une invention personnelle du peintre, comme David Davies l'a suggéré. Essayons donc de retrouver le mouvement d'invention du Greco, qui le fait se tourner vers la nuit.

Le singe représente traditionnellement à la fois l'animalité, le mimétisme social et, depuis Titien, le mimétisme pictural (*ars simia Naturae*). Le fou, lui, est peut-être le maître fantasque du singe, mais, en tout cas, en être inadaptable à la vie prétendue normale. Entre l'homme et la bête, mais aussi peut-être entre deux âges de la vie, le jeune garçon allume sa bougie à un charbon incandescent. Voilà qui signifie d'abord qu'il transmet la flamme à un objet à un autre. Pourquoi chercher des symboles partout? Il ne faut pas abuser de l'iconologie. Avant de représenter la luxure, le feu est le feu tout simplement. Unissant leurs regards sur le même objet, nos trois personnages ont, certes, l'air de conspirateurs; mais ils n'en ont que l'air; car ce qu'ils célèbrent est l'action mystérieuse du feu qui se communique à son autre dans une nuit immémoriale. L'élémentaire oublié, ou plutôt l'élémental, fait ici retour.

BALDINE SAINT-GIRONS, LES MARGES DE LA NUIT



49. Domenico Theotokopoulos, dit el Greco, *Allégorie*, vers 1565. Huile sur toile, 66 x 88 cm.
Galerie nationale d'Écosse, Edimbourg.

Si les mises en scènes de la nuit jusqu'ici examinées frappent par leur gravité, d'autres plus légères proposent également leurs énigmes, tel le *Songe d'amour* de Jordaeus (ill. 50, vers 1630)⁷⁴. Une femme de jour, rubiconde et en sueur, porte à bras tendus sa corbeille de raisins, tel un panier de linges, et dirige avec insistance son regard entre la gauche et le milieu du tableau. La nuit surgit derrière elle dans un miroir au cadre ouvragé, peint en grisaille, où se reflète un couple enlacé. Une femme de l'ombre qui ressemble à la servante, mais d'une carnation plus lisse, d'un visage plus fin, d'un regard et d'un sourire moins inquiets, s'y trouve caressée par un amant égrillard. Le visage de celui-ci apparaît rougeoyant sur l'épaule de sa compagne. Alors que la femme de jour joint ses bras autour de son fardau, la femme de l'ombre prêche de sa main une chandelle allumée. On comprend que, loin de regarder un personnage hors champ, la servante fixe un miroir qui lui renvoie l'image que nous croyions être seuls à voir derrière son dos. C'est son rêve qui nous est donné à saisir : nous entrons dans son fantasme. Le miroir nous révèle sa nature de miroir enchanté. L'intimité s'exhibe et nous ne savons plus très bien où nous nous trouvons. Le monde se déstabilise subitement.

Dans chacun de ces cas, la nuit instille le sentiment du destinal ; refusant de nous tendre le clair miroir du jour qui permet l'identification commode à une simple image,



50. Jacob Jordaeus, *La Vendeuse de fruits (songe d'amour)*, vers 1630. Huile sur toile, 119,6 x 157,1 cm.
Art Gallery and Museum, Kelvingrove, Glasgow.

elle force à une interrogation radicale. La nuit, cependant, fait surgir des monstres inquiétants, comme le rappelle Fussli. *Le Cauchemar* (1781, ill. 51)⁷⁵, largement diffusé par la gravure et repris dans de nouvelles versions, connaît un immense succès et devient l'emblème de l'art nouveau. *Le Château d'Orante* d'Horace Walpole avait bien ouvert dès 1764 la série des romans noirs, mais rien de tel n'existerait encore dans la peinture : le culte du frisson se substitue à la quête d'équilibre, la bestialité l'emporte sur le raffinement, et la violence envahit l'érotisme. Dans *Le Cauchemar*, un petit gnome cornu nous regarde, complaisamment assis sur le ventre d'une jeune femme en robe de nuit blanche et moulante, la tête et les bras pendants, comme sous l'excès de la jouissance. Une tête de cheval blanc émerge de l'ombre sous d'épais rideaux de velours rouge, où se profile l'ombre épaisse du gnome : elle fixe son regard sur un objet qui nous échappe. Nous sommes loin des petits monstres affables de Raimondi : le monde sinistre de l'ombre l'a emporté.

Mieux que le discours, la peinture semble fixer l'insaisissable, l'ombilic du rêve. Les rêves matérialisés par les peintres s'intègrent à notre passé et leur puissance mystérieuse continue à agir. Nous ne vivons pas seulement avec des mots ; nous vivons avec des tableaux. Impossible de ne pas être tentés de nous en rendre maîtres. « Mon plaisir est de faire venir, de faire apparaître, puis faire disparaître », avoue ainsi Henri Michaux⁷⁶. Un jour, il utilisa des feuilles de papier noir et se découvrit aussitôt de nouveaux pouvoirs.

Dès que je commence, dès que se trouvent mises sur la feuille de papier quelques couleurs, elle cesse d'être feuille, et devient nuit. Les couleurs posées presque au hasard sont devenues des apparitions [...] qui sortent de la nuit.⁷⁷

Regardons la gouache du *Prince de la nuit* (1937, ill. 52)⁷⁸ : s'agit-il de visages ou de têtes de mort, d'un couple princier ou d'un homme et son subordonné, d'étoiles ou de confettis, d'arbre ou de colonne, de table ou de trône ? Les images apparaissent et disparaissent ; et nous jouons comme des enfants à constituer et déconstituer un monde, dont la musique nous sollicite. « Je peins pour me déconditionner », écrivait Michaux⁷⁹ : retrouver la nuit, c'est retrouver « le vieux chaos », d'où tout enfin peut émerger. C'est accéder, en bref, à ce que Joyce appelait le « chaosmos »⁸⁰.

L'espace nocturne et l'avènement du paysage

L'invisible pénètre le visible et la vision a besoin du rêve pour s'accomplir, telle est la première leçon de la nuit. Mais il faut immédiatement en ajouter une seconde : ce rêve n'est pas seulement un rêve privé ; c'est un rêve qui témoigne d'une époque déterminée et de son imaginaire culturel et scientifique. La peinture de nuit entre, de fait, en rapport avec différentes sciences, à l'état naissant. Sans doute tend-elle à mettre en échec la perspective géométrique à projection centrale, mais elle utilise d'autres types de perspective – « cor nue », à vol d'oiseau, atmosphérique, etc. Elle s'appuie sur la cartographie. L'origine militaire, s'inspire des observations astronomiques et utilise la lunette, comme le fait, sinon Elsheimer, du moins Ludovico Cigoli (1559-1613). Dans son dernier tableau, *L'Assomption de la Vierge*, à la basilique Santa Maria Maggiore de Rome, Cigoli représente, sous les pieds de la Vierge, la lunette que l'avait dessinée Galilée en 1610, comme on la voit dans l'édition du *Messenger céleste* d'Isabelle Pantin⁸¹. Cigoli peint non les taches déjà présentes chez Elsheimer, mais des bosses, des crevassees et des cratères ; et il suggère une ligne médiane qui sépare l'astre en deux parties, la supérieure claire ou plutôt neutre, l'inférieure obscure, bien que transparente.

La lunette astronomique suscita d'abord la méfiance des savants, auxquels elle semblait relever de la « magie naturelle » ; mais si elle modifie la vision à l'œil nu, on peut aussi bien dire qu'elle « corrige une déformation due à la vision pure » ; et c'est alors prouver d'abord que la vision pure déforme les choses d'elle présente », comme le rappelle Dominique Descotes⁸². Une série de tableaux témoignent, tout au long du XVII^e et du XVIII^e siècle, de l'intérêt soutenu pour les observations astronomiques, tels ceux du Bolonais Donato Creti (1711)⁸³. Dès lors, le problème du statut de la vision appareillée ne cessera de préoccuper les esprits. Car la lunette, selon Victor Hugo, est un véritable « promoteur des songes ».

Je distinguai, quoi ? impossible de le dire. C'était trouble, fugace, impalpable à l'œil. Si rien avait une forme, ce serait cela. [...] L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible. Et cependant le réel était là.⁸⁴

Avant que ne se découvrent ces nouveaux horizons, la position du paysage demeurait cependant subordonnée. On admirait, certes, les paysages qui ornaient les tableaux religieux et il arrivait aux marchands de les morceler, pour satisfaire leur clientèle ; mais les commanditaires ne suivaient pas l'engouement naissant. Le paysage fut d'abord officiellement considéré comme un accessoire, un *parergon*, et ne conquit que par étapes un sta-

encore, mais à une vitesse que les sens ne perçoivent plus. Le paysage n'est pas figé mais momentanément arrêté; état nécessaire à l'être qui cherche un répit dans la nature au repos. Parce qu'inactive et plongée dans l'ombre, elle semble arrachée au cours du temps pour permettre à l'homme de se réconcilier, par son intermédiaire, avec lui-même. L'être parvient à surmonter la division et accède à l'un de ses premiers, aux origines. Il découvre un espace, mais celui-ci est indissociable du temps, de la nuit qui semble éternelle et pourtant ne l'est pas. On sait que l'on se trompe et pourtant le plaisir de l'illusion l'emporte. Le paysage nocturne, véritable « spatialisation du temps », séduit dans la mesure où il place l'être au cœur même de cette ambiguïté. Ici, il peut faire la paix en lui-même sans déambulation ou abandon des lieux. Il suffit de se laisser aspirer par la nuit qui, toujours, engendre de l'inconnu. Le temps s'arrête pour consacrer les noces avec le paysage qui ont sauvé l'être déroute. Seulement silencieuse, l'éternité accomplit ses vertus thérapeutiques. Les nuits de la littérature nous ont habitués à des bruits sur lesquels les peintres ne se sont pas attardés : dans leurs paysages s'installe un silence réparateur. Il affirme une pacification et confirme un écart; le monde est loin et ses bruits ne viennent pas troubler la quiétude nécessaire. Les bruits nocturnes ne peuvent que troubler l'être qui se sent sans défense et forcément sujet à des agressions ou à des attaques suspectes : seul le silence rassure et lui permet de restaurer la paix avec le monde et, par là même, avec soi. La nuit, le bruit qui peut être menaçant perturbé et inquiète au point de conduire jusqu'à la paranoïa comme dans un cas célèbre étudié par Sigmund Freud¹³. A l'abri du temps, qui inquiète et du vacarme qui perturbe, le paysage nocturne œuvre à l'accord que tout être disloqué recherche, l'accord permettant de surmonter la fracture et la disparité au profit de l'unité reconquise. Souhait de l'artiste romantique. Il cherche dans la nuit de la nature la solution que l'histoire et, souvent, l'amour lui avaient refusée. « Parfois, mélangés dans les bonnes proportions, c'est-à-dire à la mesure de qui les éprouve, solitude, silence et obscurité font ensemble non pas l'inquiétude, mais la beauté immense de la nuit...¹⁴ »

« La nuit, tous les chais sont gris »

Cette phrase de Hegel désigne, sous son apparence anodine, une particularité essentielle qui pourrait être qualifiée de « principe d'indistinction ». La nuit repose non seulement des gens, mais aussi de la variété qui fait le propre du jour. La richesse du spectre se réduit, les teintes se confondent, l'unité du « gris » hégélien s'installe. Ainsi ce que le jour défile, la nuit le lie et captive dans la mesure où l'on distingue sur tout des ensembles, des masses qui se détachent comme des pans d'obscurité aux contours incertains. Nous ne voyons plus cette inépuisable multiplicité qui s'agit et égare en pleine lumière, nous percevons des masses immenses qui architecturent la nuit, des étendues et des collines, l'essence et non pas la différence. La paix que la nuit procure vient aussi de là. De cette suspension du détail et de la nuance. L'obscurité calme leur animation et armer la nuit, c'est reconnaître dans le diagnostic de

G. BANU. NOCTURNES

Alexander Harrison
(1853-1930).
Solitude, 1893,
huile sur toile.
Paris, musée d'Orsay.



Hegel non pas sa pauvreté mais, bien au contraire, la raison de sa force. Parce que « indistinct », le paysage fournit non pas des informations mais se constitue en espace homogène qui absorbe l'être tout en lui permettant de s'outrepasser. Indifférent aux accidents, le paysage nocturne est le foyer de l'être dilaté.

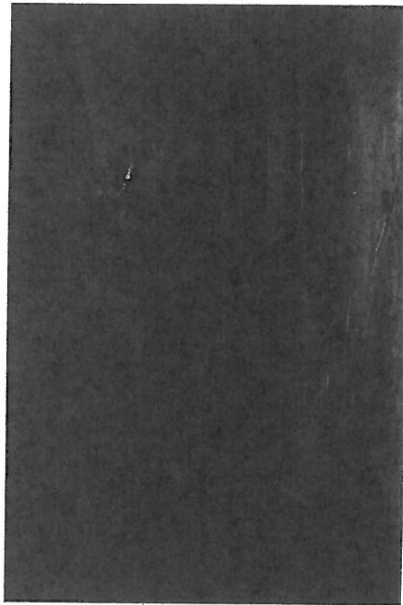
La nuit ne se livre pas, elle exige des efforts pour pénétrer ses énigmes. Il faut s'exercer pour la déceler et épier, car là où, à première vue, tout se confond, le moindre indice doit être saisi, le plus faible recoin fouillé. Il s'agit de se confronter à la monotonie apparente pour ne pas s'en satisfaire, elle ne livre ses secrets qu'au terme d'un entraînement de l'œil et d'une accoutumance avec le noir. Alors seulement les « gris » commencent à se convertir en camaïeu nocturne où ce qui séduit, c'est justement l'aptitude à déchiffrer les énigmes du noir et de ses variations subtiles. La jouissance provient de la capacité de percevoir, comme disait Junichiro Tanizaki dans *Éloge de l'ombre*, « des couches d'obscurité », des

« strates d'ombre¹⁵ ». La nuit n'est entièrement « grise » que pour l'œil inexpert ou indifférent. Si les masses obscures dominent, comme dans les tableaux de Léon Spilliaert, cela n'interdit pas de fouiller la nuit. Elle attend le regard inquiet qui se confronte à son opacité. C'est ce que souhaitaient éveiller les metteurs en scène qui, dans les années 1980, avaient instauré le règne de la nuit sur le plateau. Le spectateur pouvait choisir : s'endormir ou explorer, de son obscurité, celle de la salle, l'autre obscurité, habitée et animée, celle de la scène. Il fallait que l'œil s'affronte au noir défi proposé par le

théâtre de metteurs en scène tels Klaus Michael Grüber ou André Engel à l'heure où le scepticisme à l'égard de la lumière s'installe. Désormais, comme bon nombre de paysages nocturnes, la scène se dérobe à la vision globale au profit de la vision partielle, ponctuelle, par « pincées ». L'image n'est plus faite « pour être embrassée d'un seul coup d'œil [...] mais pour être devinée [...] dans une lueur diffuse qui par instant révèle l'un ou l'autre détail¹⁶ ». Détail qui acquiert alors une importance extrême et concentre le regard, comme à Salzbourg, lorsque Grüber avait tout éteint, à la fin de *Tristan*, pour ne laisser voir que la main d'un flûtiste isolé de la masse obscure de l'orchestre dans la fosse. Alors, de même que dans un Georges de La Tour, la nuit battue en brèche donnait à voir plus qu'en plein jour.

La nuit ne connaît pas l'ombre parce qu'elle-même est ombre. Les silhouettes, si souvent, prennent dans la nuit un aspect fantomatique aux contours obscurs, surtout de dos, qui détourne de cette source de lumière qu'est le visage pour sauvegarder seulement la présence des corps. Les humains finissent alors, eux aussi, comme les chats, à se ressembler au point de ne plus affirmer indistinctement que le genre. Des hommes et non pas des identités, présence vivante prête à se fondre dans la nuit qui

rend à peine visibles ces chevaliers ou ces solitaires en quête d'ailleurs. Ils se dessinent sur les bords de la mer ou sur la crête des montagnes, prêts à disparaître, à se réfugier, à s'évanouir. Dépourvus d'identité, réduits à une présence incertaine, ils acquiescent au régime de la nuit qui, parce qu'elle les absorbe, les reconforte. Si l'on ne peut plus les personnaliser, il nous reste à nous, spectateurs moins avancés dans la nuit, la possibilité de les affilier à des actes : le « faire » des ombres, parce que repérable, motive leur présence et permet d'élaborer le scénario des « paysages nocturnes avec figures ». Si la nuit les rend non identifiables, elle n'occulte pas pour autant leur raison d'être là, à l'heure où tout peut arriver, à l'endroit qui n'interdit pas totalement la vue, mais la confronte à la gageure de l'indifférenciation. Nous ne savons pas qui ils sont, mais nous savons ce qu'ils font. Comme dans ce tableau du peintre roumain Stoenescu, où l'on peut suivre l'avancée nocturne de chevaliers nomades, des errants de la nuit, des perdants qui se dirigent vers nulle part. L'obscurité ne les aspire pas, mais s'apprête à les engloutir car à l'attente des lointains marins de Friedrich répond ici la descente dans la vallée des ténébreux. À la nuit qui les enveloppe s'ajoute le ravin vers lequel ils se dirigent. Et, dans le même esprit, on peut évoquer la toile *Ettore Fieramosca*



de Filippo Palizzi, où un cheval se précipite en pleine nuit dans l'abîme (ill. p. 27), expression de ce vertige nocturne auquel même les animaux n'échappent pas. La nuit, ne l'oublions pas, possède des vertus magnétiques auxquelles de nombreux suicidaires ont succombé. Dans le noir, ils reconnaissent une perspective rassurante pour des difficultés devenues insolubles : la nuit, ils la choisissent et s'y livrent. Sacrifice consenti pour ces captifs du nocturne.

Ces nuits profondes, denses, se creusent comme des précipices qui aspirent les humains épris de leurs profondeurs. La nuit les appelle en raison même de son extraordinaire unité vers laquelle l'être se dirige avec un sentiment plus ou moins aigu de crainte et d'attraction. C'est pourquoi la nuit envire, et s'ouvre comme une « bouche » géante, inconnu auquel on ne parvient pas à échapper. Il y a un effroi latent dans tout paysage nocturne car, à la merci du moindre incident, sa paix reste incertaine, jamais tout à fait rassurante. Tout peut advenir, la paix ou le meurtre. La solitude, le silence et l'obscurité rendent la nuit prisonnière de ces « circonstances auxquelles s'attachent pour la plupart des humains une angoisse infantile qui ne

s'éteint jamais tout à fait », écrit Freud dans *L'Inquiétante étrangeté (Unheimlich)*. La nuit, fût-ce la plus paisible, est toujours perçue comme imprévisible. Il y a une latence du danger, source de plaisir et également de peur. Ambivalence des contraires qui, pour Baudelaire, expliquait justement l'attrait que la nuit exerce.

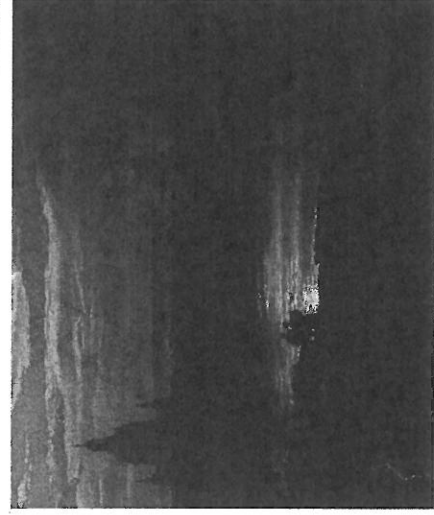
Nietzsche l'a dit : « Vous regardez la faille, mais la faille vous regarde aussi. » Dans ces nuits dont il est impossible de se détacher, ces nuits qui vous englobent, nous savons qu'il nous est interdit d'être seulement spectateurs. La nuit avec ses étoiles voit celui qui la regarde. Nous sommes les acteurs qui s'agitent sur la scène qu'elle scrute. Pour elle, ne sommes-nous pas nous aussi tous gris ? Sans doute. De Nietzsche, n'oublions pas la leçon : le regard n'est pas à sens unique, mais à double sens. Cela ne peut laisser indifférent : que dit-on de la lune mais elle, que dit-elle de nous ? Cette parité, que l'on retrouve dans un théâtre où scène et salle se regardent, implique une responsabilité partagée. Et un jugement réciproque.

Travail de nuit

La nuit, dans sa version paisible, dégage de l'espace qui se dilate en procurant ainsi un véritable effet d'aspiration : il absorbe dans la mesure où il invite au rendez-vous avec l'indefini qui échappe à tout ce qui est étroit, restreint, limité. Dans pareilles étendues, on ne peut que se dissoudre. Certains peintres dérogent au goût pour le paysage déserté et distribuent des personnages épars, voués la plupart du temps à un « travail de nuit », un labeur en relation avec la nuit sans pour autant la perturber ou la contrarier. Des gens qui se consacrent à leurs tâches, respectueux de l'ordre qui s'installe et auquel ils ne sont pas insensibles. Ils s'emploient à ce que ni leur présence ni leurs actions ne troublent le silence général.

Dans une marine de Joseph Vernet, grand expert du motif, l'agitation diurne semble se poursuivre, mais sur fond d'isolement : on pêche, on se réunit autour d'un feu (ill. p. 24). Transition subtile vers la nuit qui, sous un puissant clair de lune, permet aussi bien la veille que la pêche, la solitude que la réunion communautaire. Il y a d'ailleurs souvent des pêcheurs dans les nocturnes du XIX^e siècle – ça mord bien ! – mais la nuit au bord de l'eau fournit la paix nécessaire à cette activité que les Orientaux ont depuis toujours considérée comme étant aussi un exercice apparenté aux pratiques de méditation. Dans l'eau, on ne guette pas seulement le poisson. On est aussi à l'affût d'une autre rencontre.

Johann Christian Clausen Dahl (1798-1857), *Vue de Dresde la nuit*, 1843, huile sur toile. Bergen, collection Rasmus Mayer.



Nocturnes 36

Karl Blechen (1798-1840), *La Côte à Capri au clair de lune (la Faraglioni)*, vers 1837, huile sur toile. Poznan, Muzeum Narodowe.

GOETHE

FAUST

(NUIT DE
WALPURGIS)

Hou, hou ! chou, hou ! Rumeur si proche,
Hiboux, vanneaux et coqs de roche
Veillent-ils tous aux alentours ?
Salamandres dans la broussaille,
Longues pattes, large tripaille ;
On voit les racines-serpents
Hors du roc, du sable, se tordre,
Nouant de bizarres rubans
Pour nous menacer, pour nous mordre
Et lancer vers les voyageurs
Leurs bras tels de longs tentacules
Et ces souris aux cent couleurs
Dont les escadrons minuscules
Sur la bruyère vont sans fin !
Et cet envol de lucioles
Dont les essaims, en rondes folles,
Nous escortent sur le chemin !

Dis-moi donc ! Restons-nous sur place ?
Continuons-nous à marcher ?
Je sens chavirer tout l'espace ;
Ces arbres-ci, là ce rocher
Me font une horrible grimace
Et chaque feu follet qui passe
Paraît croître et multiplier.

MÉPHISTOPHÉLÈS

Tiens le rebord de mon manteau !
A mi-hauteur, de ce coteau,
Vois, de la cime à la campagne,
Mammon flamber dans la montagne.

FAUST

Quelle étrange lueur envahit les vallons
Comme un pâle reflet d'aurore !
Elle se niche aux creux les plus profonds,
Jusqu'au fond de l'abîme on l'aperçoit encore.
Un brouillard monte ici, là courent des vapeurs,
Une nuée ardente émane de la terre,
Se dispersant là-bas, se rejoignant ailleurs

En capricieuse rivière.
Elle serpente un long moment
En cent ruisseaux par la vallée,
Puis, dans cettecombe étranglée,
Soudain se morcelle à présent.
Je vois voler des étincelles
En sable d'or autour de moi
Et, regarde, du haut en bas, splendeurs nouvelles,
S'embraser toute la paroi !

MÉPHISTOPHÉLÈS

Seigneur Mammon pour cette fête
Illumine bien son palais.
Le spectacle est assez honnête.
Les bruyants invités approchent. Entends-les !

FAUST

Ah ! quelle bourrasque soudaine
Me secoue à me décrocher ?

MÉPHISTOPHÉLÈS

Etreins les vieilles côtes du rocher,
Qu'à l'abîme elle ne t'entraîne.
Un brouillard étouffe la nuit,
Par la forêt tout craque et bruit ;
Les hiboux volent, s'effarouchent
De voir envahir leur désert.
Et, dans le palais toujours vert,
Les colonnes penchent, se couchent...
Sourds grondements : les troncs robustes se fracassent ;
Grincements de racine au fond de trous béants,
Tandis que s'enchevêtrent, s'embarrassent,
Effroyables, ces corps géants
Et que, sur leur amas de ruines,
Le vent siffle par les ravines.
Des voix au loin, en haut, qui vont se rapprochant...
Partout, de la plaine à la cime,
Toute la montagne s'anime
D'un sauvage et magique chant.

SORCIERS (*demi-chœur*).

Nous marchons comme limaçon
Et les femmes mènent la danse.
Pour voir le diable en sa maison,
La femme a mille pas d'avance.

L'AUTRE DEMI-CHŒUR

Mille pas d'avance ? C'est bon !
Cela ne vaut point qu'on s'excite :
Quand elle irait deux fois plus vite,
L'homme la rattrape d'un bond.

VOIX

Venez, venez, là-bas, de la Mer de Rocaille !

VOIX (*d'en bas*).

Nous aimerions venir. Voyez, on y travaille ;
Nous nous sommes lavés, on ne fait pas plus blanc,
Mais nous restons toujours stériles comme avant.

LES DEUX CHŒURS

Le vent se tait, s'enfuit l'étoile,
La pâle lune aussi se voile,
Le chœur magique des sorciers
Fait, dans l'ouragan de sa course,
Rejaillir, comme d'une source,
Les étincelles par milliers.

VOIX (*d'en bas*).

Halte ! Halte !

VOIX (*d'en haut*).

Qui crie au creux de ce rocher ?

VOIX (*d'en bas*).

Prenez-moi parmi vous ! Laissez-moi m'accrocher,
Car depuis trois cents ans je monte, infatigable,
Hélas, et du sommet je ne puis m'approcher.
J'aimerais tant enfin rejoindre mon semblable !

SORCIÈRES EN CHŒUR

Au Brocken montent les sorcières
Par le chaume jauni, par le pré verdoyant ;
L'Assemblée est là-haut, sur les cimes altières
Où trône Seigneur Urian.
Nous allons ! rien ne nous arrête,
Et le bouc pue et la sorcière pète.

VOIX

Et voici la vieille Baubo
Sur une truie, au grand galop.

CHŒUR

Honneur à la noble figure !
La vieille nous précédera :
Mère Baubo sur son cochon réglant l'allure,
Tout notre horde suivra.

VOIX

D'où viens-tu ?

VOIX

D'Ilsenstein où j'ai rendu visite
Au nid d'un vieux hibou qui m'a fait les gros yeux.

VOIX

Au diable, pourquoi donc vas-tu si vite ?

VOIX

Elle m'écorche ! le sang coule, vois ces bleus !

SORCIÈRES

Route longue, route large,
Nous fonçons comme à la charge,
La fourche pique, le balai gratte,
L'enfant étouffé, la mère éclate.

La nuit ou les conditions de l'apparition (notes de répétition : 21 décembre 2013)

Gwenaël Morin. Je sens vraiment qu'il y a quelque chose chez Shakespeare qui fait que le théâtre n'est pas encore établi comme une chose qui existe, qu'il est encore fragile, incertain. L'enjeu ce n'est pas de trouver le bon décor pour jouer *Macbeth* ou *Othello* ou *Lear*, l'enjeu c'est de trouver le bon dispositif, celui qui nous permettra d'explorer les trois Shakespeare, celui qui nous permettra de traverser l'auteur. Il nous faut trouver la mécanique. Molière fonctionnait bien avec le rideau. Le théâtre de Shakespeare est un théâtre de l'apparition. Pour l'instant, l'espace où je suis le plus à l'aise, c'est celui du "tréteau placé contre le mur". Il faut trouver l'articulation la plus adéquate avec le public. Au fil du théâtre permanent, c'est comme si nous remontions le temps : Molière est dans le théâtre ; Shakespeare s'appuie à un bâtiment ; Sophocle est dans le désert. Shakespeare négocie avec les bourgeois pour adosser son théâtre au monde, Molière lui rentre chez le roi : il peut jouer couvert, comme dans un salon. Ce n'est pas le cas de Shakespeare. Ici, dans un théâtre où on a le droit de faire du théâtre, c'est bizarre de fabriquer une tribune. Alors que dans la vraie vie, si j'installais une tribune pour vendre des aspirateurs, on pourrait m'être hostile.

L'idée que j'avais, c'était de baisser le rideau de fer pour jouer sur le plateau en créant une place publique miniature. On sent bien que là, l'espace est trop grand : ce n'est pas une famille qui pourrait - en deux jours - construire et occuper un espace comme celui-là. Vouloir mettre le visuel à la hauteur du poème visuel écrit par Shakespeare, c'est ne pas lui faire confiance. On n'a pas besoin de machinerie, on a besoin d'intelligence et d'énergie. Il ne faut pas non plus verser dans l'esthétique du magasin de boutons. Si on jouait là, il faudrait pouvoir fabriquer une enceinte où les gens seraient debout. C'est pour ça que le *Cabaret Hamlet* de Langhoff n'était pas bête : le plus important *a priori* avec Shakespeare, ce n'est pas l'événement théâtre. On est dans le monde et il y a du théâtre qui advient dans le monde. Il faudrait faire comme si on jouait dans un bar. Il faut trouver le point de vue technique, scénique sur Shakespeare. On sent bien qu'on va retrouver les mêmes espaces, les mêmes jeux dans *Othello*, *Le Roi Lear*. C'est comme chez Godard, chez Fassbinder, chez Picasso, il y a quelque chose de l'ordre de la répétition d'une structure, d'une recette - même si "recette" dit comme ça, cela peut sembler dégradant. Le point commun à toutes ces pièces, c'est la question de l'apparition et le lien qu'elle entretient avec la nuit. Ce n'est jamais la même nuit mais ça a à voir avec le tréteau et le rideau, avec la précarité du théâtre.

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Atelier de transmission :

Atelier mené par Pierre. Travail sur les scènes des sorcières (Acte I scène 2 et acte IV scène 1). Travail aussi sur la scène de la lecture de la lettre par Lady Macbeth à la demande d'une des participantes.

Répétition :

Organisation des ateliers de transmission. Ensuite, un long moment de retours sur la représentation de la veille. Travail des déplacements dans l'acte V, notamment sur l'armée écossaise, qui ne sont pas conservés pour la représentation du soir. La répétition se termine par une italienne.

Représentation :

66 personnes !

Chronique du hall :

Le public est dans le hall dès 18h pour la tribune captivante d'Elsa Rooke. Une bonne ambiance est d'ors et déjà installée. Le public est là tôt, il prend place dans les lieux, mange avant la représentation. Beaucoup de monde debout dans tout l'espace du hall. Elodie commente : « Public acquis au projet. Très curieux et très attentif ».

Chronique de la représentation :

En direct de la représentation, le témoignage d'Adèle Gascuel : « Le début était plus posé, les percussions moins fortes sur l'ensemble ce qui permet d'entendre le texte plus clairement et particulièrement les vers rimés. La relation Macbeth/Lady Macbeth évolue : elle est beaucoup plus intense dans l'effroi de l'acte accompli à la scène du crime. Dans l'ensemble, Renaud laisse beaucoup plus voir la possibilité de la maladie, de l'épilepsie (cf. crise après le meurtre et pendant la scène des assassins). La scène de tentative d'assassinat de Macbeth par Lady Macbeth est plus intense aussi, Macbeth fait tomber l'échelle... La folie du malade devient plus centrale dans le parcours du personnage. La fatigue de Macbeth à la fin de la pièce se manifeste très justement. Malcolm se dessine de plus en plus dans une verve comique un peu efféminée. »

Ah, le metteur en scène ! Gwenaël Morin, un mot ? — « Bien bien. Ça se déploie. »

Chronique du public :

Public. (*pu-blik*) n. m.

Être étrange et composite, attentif mais intimidé, silencieux et souriant. S'affirme dans le hall, mais se recroqueville entré dans la salle. Il se sent petit dans la salle du spectacle et ne peut pas se cacher dans le noir. Mais il ne reste pas inerte, il suit le parcours du spectacle, entre attention et fatigue.

Aucune personne dans le public ne s'est installée au premier rang. V.C. Comment était le public ? C'est difficile à dire. R.B.

**WHAT IS THE NIGHT ?
ALMOST AT ODDS WITH MORNING,
WHICH IS WHICH.**



Où en est la nuit ? Elle tire à la corde avec le matin.