

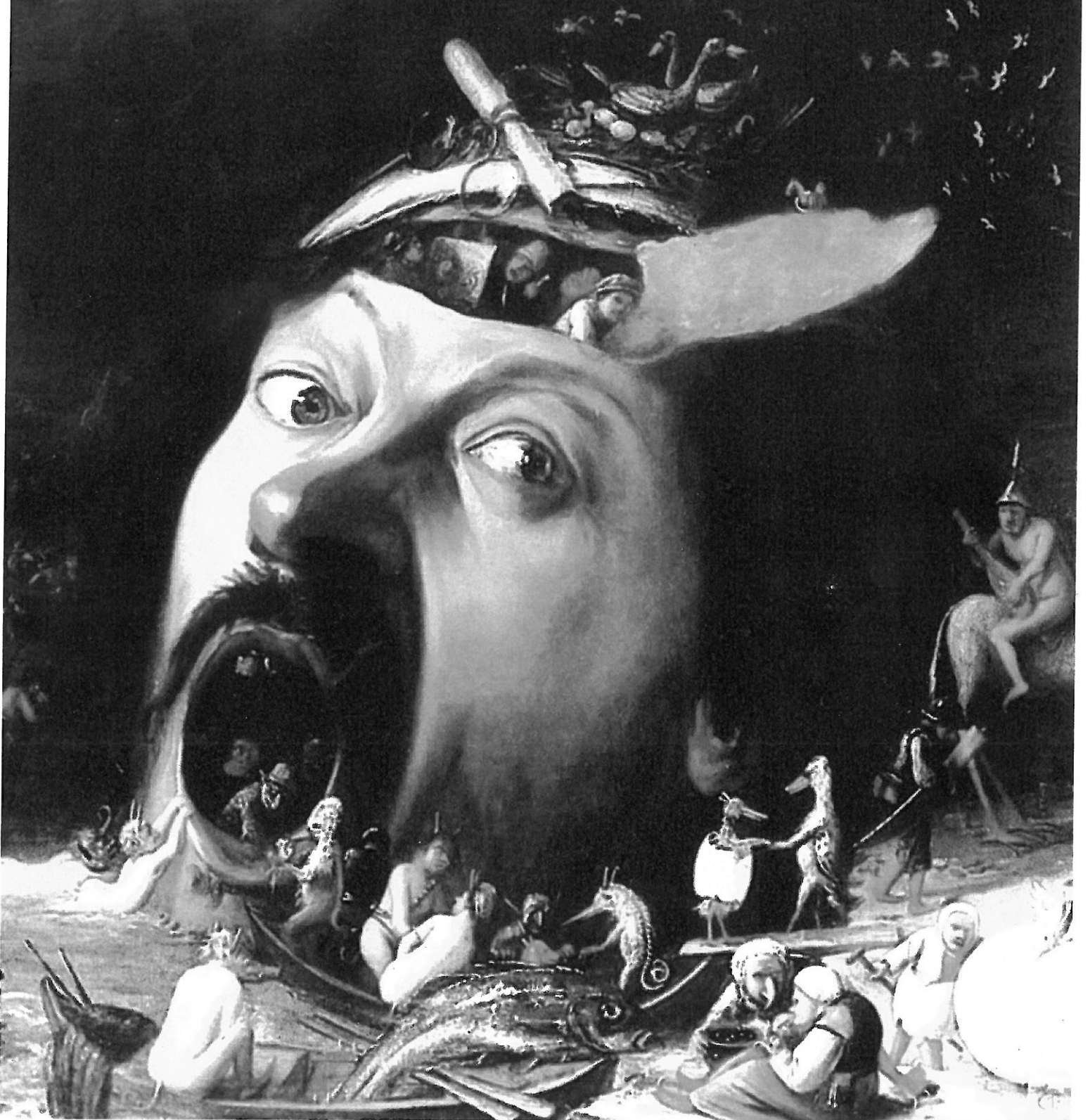
THEATRE PERMANENT

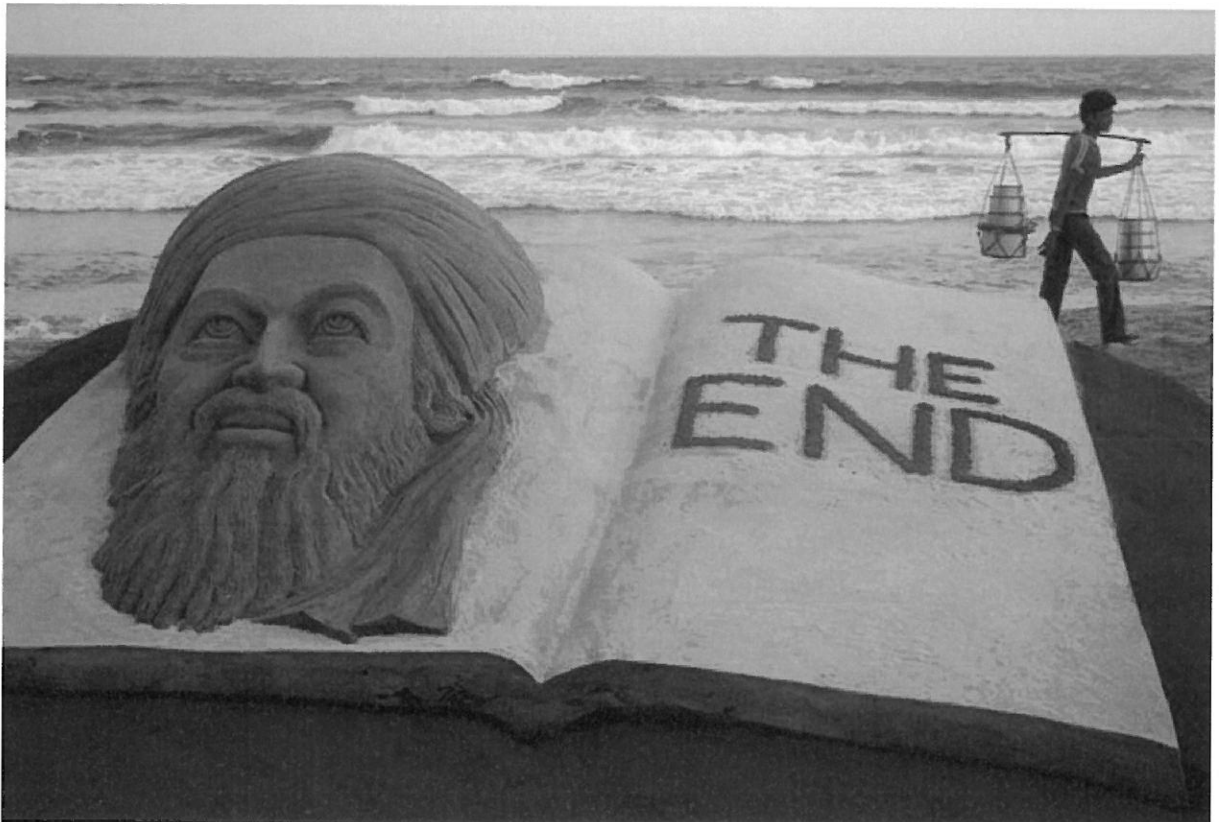
JOURNAL

14 JANVIER 2014

n° 70

ALAS POOR COUNTRY





KABOUL HELAS

« if you are afraid you die »

Zakir, pashtoune, patriarche de la tribu des Shinwari.

Les avions volent haut au-dessus des montagnes pour éviter les tirs talibans, les avions descendent en tourbillon au-dessus de la plaine au-dessus de Kaboul ils se posent en tourbillon descendant

Je tente de marcher incognito derrière un voile, comment marchent les femmes les épaules voûtées elles ont toujours quelque chose à porter

Les sorcières auraient-elles les épaules voûtées et une cape sur leur dos pour avoir trop portés la ratatouille des hommes aux lance-roquettes ou lances en fer ? Pour s'être trop cachées dans ce monde d'hommes ?

Adnan ce matin au réveil a la marque sur le front d'avoir prié Allah le front s'est tapé contre le sol et l'eau coule dans le jardin de l'ambassade française jardin de tentation aujourd'hui comme hier c'est ramadan

Et l'eau bénie du roi anglais coule sur les malades il est bien au chaud dans sa belle ambassade aux fontaines florissantes il est le souverain tranquille

Lennox garde ton calme ne fuis pas trop vite mais sur la pointe des pieds quand le roi sera caché dans les fortifications de son palais lorsqu'il sera terré derrière ses murs

À Murgab Tadjikistan dans un tripot les gens se bourrent la gueule à la Baltika, à la Baltika, à la vodka soldats

Demain ils iront à Khorog tout près de la frontière afghane compter leurs morts mais ce soir dans le tripot nous nous souïlons d'être en vie et de pouvoir ignorer les morts, et de pouvoir enculer les morts

Allons Malcolm joue de tes pitreries à la cour du roi anglais tu peux bien t'amuser demain nous irons compter les victimes sur le champ de Macbeth et ramasser les cadavres éparpillés du tyran

Les petits poussins se sont trop approchés des montagnes

Le bon roi a fourni dix mille hommes à Malcolm et nous écraserons la colère du Mal

Pauvre pays pour qui le sauveur est l'enfant naïf, l'américain patriote, l'étranger le pourfendeur du terrorisme

You're son is dead, he fought for the right cause, for the true cause

Djang

You call it « war » ce sera le mot commun le mot que tous connaissent

Je suis fière d'être la veuve du martyr

Mon fils est mort fièrement comme un enfant stupide et ignorant il s'est jeté éperdu le torse offert à l'ennemi Macbeth, comme un enfant à la ceinture de dynamites se jette contre un blindé américain

Tous deux sont les martyrs de la juste cause

Martyrs ou tyrans : ceux par qui, dans la dislocation du corps, la patrie réunie crie avec ou contre

À Khorog les indépendantistes pamiris se sont soulevés mais certains chuchotent « ce sont les mudjahiddins, ce sont les mudjahiddins, ils sont arrivés de notre côté ils sont arrivés c'est la fin de la

paix »

La tête décomposée de Ben Laden défile dans les médias c'est un trucage permettant l'identification claire du visage, la certitude d'une fin, les américains sur leur lance médiatique exposent la tête du tyran

La gangrène se répand, si seulement l'Axe du Mal était un point, un point unique nommé tyran en qui le mal s'annulerait

(Non ne regardez pas du côté de l'Irak)

Aujourd'hui le martyr a remplacé le tyran, le corps de Ben Laden a été jeté à la mer pour que le point unique n'existe pas, pour que le tyran ne devienne pas martyr, pour qu'il ne soit pas Dieu entouré des prophètes

Alexandre le Grand est passé dans le Nord fuyez camarades fuyez

Lennox reste auprès de la grotte en ignorant le son du sang tout près nous fuirons lorsque la frontière entre Pakistan et Afghanistan ne sera plus zone de non-droit là où les pashtounes règlent eux-mêmes leur justice là où des deux côtés de la frontière l'État ferme les yeux aux trafics d'armes et de drogues

Pauvres morts de Dunsinane ou de Khorog moi je n'y ai vu qu'une chienne errante, les mamelles pendantes et la blessure d'une balle haletante dans le flanc, les chiens on ne les soigne pas, on ne les enterre pas

Et Macbeth consolide ses fortifications à coup de perceuse électrique je ne viendrai pas voir les ruines ni ma vieille chienne blessée

De gauche à droite de droite à gauche l'avion monte au-dessus de Kaboul les morts de Khorog enculés dans les jardins de Babur une bataille d'eau interdite la rivière est trempée Kaboul la ville détruite et chaotiquement reconstruite pas de ruines surtout pas de ruines juste une vieille chienne blessée

J'ai rêvé qu'on me criait khoredji khoredji !

Et j'avais oublié mon enfant en traversant la frontière de l'Écosse

Adnan de Pashtounie l'Éden est là parmi les kalashs, autrefois le martinet chantait, le soleil était doux, l'Éden on l'appelait

Aujourd'hui les épaules courbées dans les rues de Kaboul nous irons partout nous irons dans les lieux du crime nous ne céderons pas à la peur nous irons la nuit manger des glaces et nous sortirons de la ville nous ne céderons pas

Je dois y aller mon roi, je vais me promener je ne céderai pas

Sur la route en fuyant les snipers accolés au flanc de la montagne le camionneur chinois sursaute au caillou qui se prend dans la roue je vois la terreur dans son regard

Ne t'inquiète pas, nous sommes partis c'est fini pauvre pays dont nous sommes étrangers

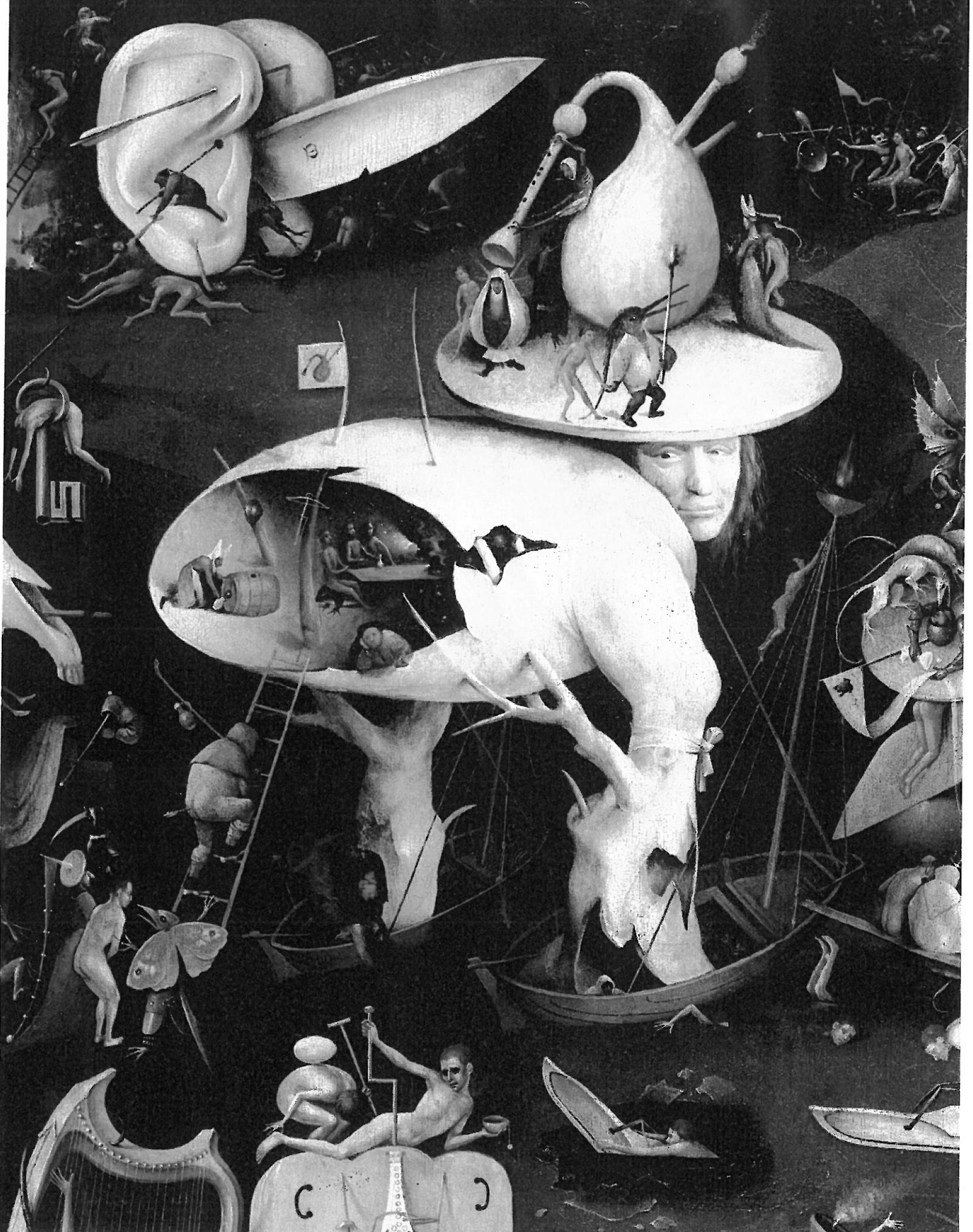
À Bamyane les bouddhas sont tombés le silence de Dieu souffle dans l'absence de leur présence

Les soldats américains sont éblouis par l'écrasante lumière de leur effroi ils circulent dans des blindés aux vitres fumées

Ce soir au coucher du soleil la nuit viendra avec la fin du jeûne et nous égorgerons un mouton

Ce soir en votre honneur mes seigneurs nous l'égorgerons le sang coule dans le caniveau mais voyons, mon roi, c'est le sang du mouton, rien d'autre, les morts on ne les voit pas. Les morts la peur seule les voit.

LET US RATHER HOLD FAST THE MORTAL SWORD, AND LIKE
GOOD MEN BESTRIDE OUR DOWN-FALL'N BIRTHDOM



Allons plutôt prendre nos mortelles épées, et en hommes honnêtes nous battre pour notre patrie outragée

Macbeth, le sacrifié

À qui donc ce corps ? À qui donc ce sexe, ces seins, ce torse ? À qui donc cette tête abandonnée sur le rivage ? À qui donc ces membres dispersés par le fleuve ? À qui donc, sinon à celui qui fut défait et qui pourtant continua à chanter ?

D'elle, on ne verrait que les bras, épais comme des troncs et les mains blanches, si blanches, si blanches qu'on voudrait oublier comme le sang fut rouge entre ses doigts, oublier ce sang dans les longs cheveux, ce sang qui colla les mèches, les draps du lit encore humides du plaisir, oublier ce sang entre les cuisses écartées qui disent que le corps se cabra sous une douleur encore inconnue – celle de la première fois. La tueuse, s'il fallait la décrire, il faudrait commencer par un effacement du cadre : il faudrait oublier ce qui délimite le tableau, ce qui contraind la toile, le film, la scène, précisément parce qu'elle les défait ou plutôt qu'elle finit par les abolir, l'oublier pour ne plus voir qu'elle et découvrir les veines puissantes des mains et des bras qui font pli comme l'étoffe blanche sous laquelle disparaît la poitrine, le ventre qu'on devinerait rond, maternel, la délicatesse du visage, la bouche épaisse, les lèvres qui rappellent les baisers, qui rappellent comme le lit fut chaud contre son corps, les joues rondes et épaisses de l'enfant qui est encore en elle mais qui a déjà pris goût à la jouissance, et la douceur, cette douceur qui appelle l'abdication, cette douceur qui a été soustraite pour ne rien laisser transparaître d'elle – étrange ce *elle* d'ailleurs qu'on oublie, qu'on refuse si on ne s'arrête pas sur le regard, sur les yeux légers et doux, appelant on ne sait quelle absolution, ce *elle* qui ancre le corps dans une féminité qu'il a fallu détruire par la pause – pour ne laisser visible que le scandale qui est moins celui du crime – les mains (de la tueuse), l'épée qui fait surgir le sang, le cri silencieux, le cri que l'on n'entendra pas, le cri qui ne fut pas poussé – que celui du corps monstrueux – parce que viril, parce que VOYEZ CELLE QUE JE FUS, HORS DU SEXE, SPLENDEUR VIERGE ET INCONSOLEE, parce que plongé dans une chair inassignable (me semble retrouver dans son visage et dans son corps de charpente celui de mon arrière grand-mère, visage inconnu subsistant seulement sous la mince forme d'une photographie d'identité, format carré, légèrement bleuté, où se détache sur le rideau le buste et le visage d'une femme au corps épaissi par la vie, parce que veuve trop tôt, parce que paysanne, parce que ukrainienne, parce que tannée par les grossesses, parce que tranchant toute sa vie des trachées de volailles, de porcs, de chevaux – et pourtant quelle coiffure : des boucles et du volume qui lui donneront pour toujours l'air d'un travelo de Pigalle) et ne plus voir alors que cette contradiction entre la vitalité puissante de ce corps – capable de la transmettre et pas seulement par les organes – et la destruction dont elle procède – elle si belle et si douce et si chaude qu'on la croirait sortie du lit après une nuit d'étreinte : lumineuse dans les noirs et les aplats du tableau, prenant toute la lumière, effaçant le drame, effaçant le crime, effaçant la vieille femme qui prendra pour nous le visage d'une terreur que rien ne saurait éteindre.

Ce sont les femmes qui décapitent.
Ce sont les femmes qui étranglent.
Ce sont les femmes qui font sauter les têtes.
Ce sont les femmes qui tranchent les sexes.

L'épée, la hache et la guillotine – substituts de cet effroi premier : celle qui donne la vie est celle qui donne la mort.

Ce sont les mères qui vous accouchent sur un billot.

Elles se font éclater le ventre de nourrir les armées avec autant de corps, tous sortis de leur creux, et vous chantent une berceuse sous la lame.

Je ne vois pas Louis XVI

qui annonce la meute sans chef,

je ne vois pas Kadhafi, je ne vois pas leurs armes,

je ne vois pas la BBC et AL JAZEERA

nous sommes avant, et le tyran est une femme qui avorte,

il accouche d'un enfant mort-né,

nous sommes avec Judith,

saisie dans cet instant de la décollation par Le Caravage,

nous sommes avec Artémisia Gentileschi,

avec la sauvagerie de la meurtrière de cuisine, le viol ici réparé par le couteau à viande,

nous sommes avec Louise Bourgeois et ses figures tranchées – le père, la mère, le sphinx,

l'arc d'hystérie : aucune tête ne subsiste, toutes tombent, toutes disparaissent, toutes

sont englouties dans la maison-niche, c'est cela l'apaisement : REGARDE MAMAN, JE

N'AI PLUS DE CORPS –,

nous sommes dans *L'Empire des sens* où Kichizo demande à Sada de l'étrangler, « moto

moto » il dit, « plus serré » il dit, « plus fort » il dit, « plus » il dit, « encore » il dit, et

bientôt ne dit plus rien parce qu'il est mort et la bouchère alors de couper son sexe et

d'inscrire sur son torse, avec le sang rouge qui fut à elle, avec le sang rouge qui fut à lui :

« Sada et Kichi, maintenant unis »,

Comprendre cette étrange équation qui fait de la décapitation un principe d'unification ou d'apaisement

Comprendre ce principe de reversement qui fait de la séparation (du corps et de la tête)

un temps de réunification symbolique

où la croyance pourtant s'effondre,

Comprendre ce qui dans la défaite du corps du tyran – la décapitation de Macbeth, cette

tête trophée qu'exhibe Béla Tarr, ce corps martyr du *Château de l'araignée*, saint

Sébastien traversé de flèches, à la fois désirable et détesté, ce corps-substitut de la statue

décapitée chez Welles – refonde l'unité du royaume, répare le corps de l'état et le corps

social : la réparation, celle qui tranche, celle qui assèche, celle qui rapièce l'image.

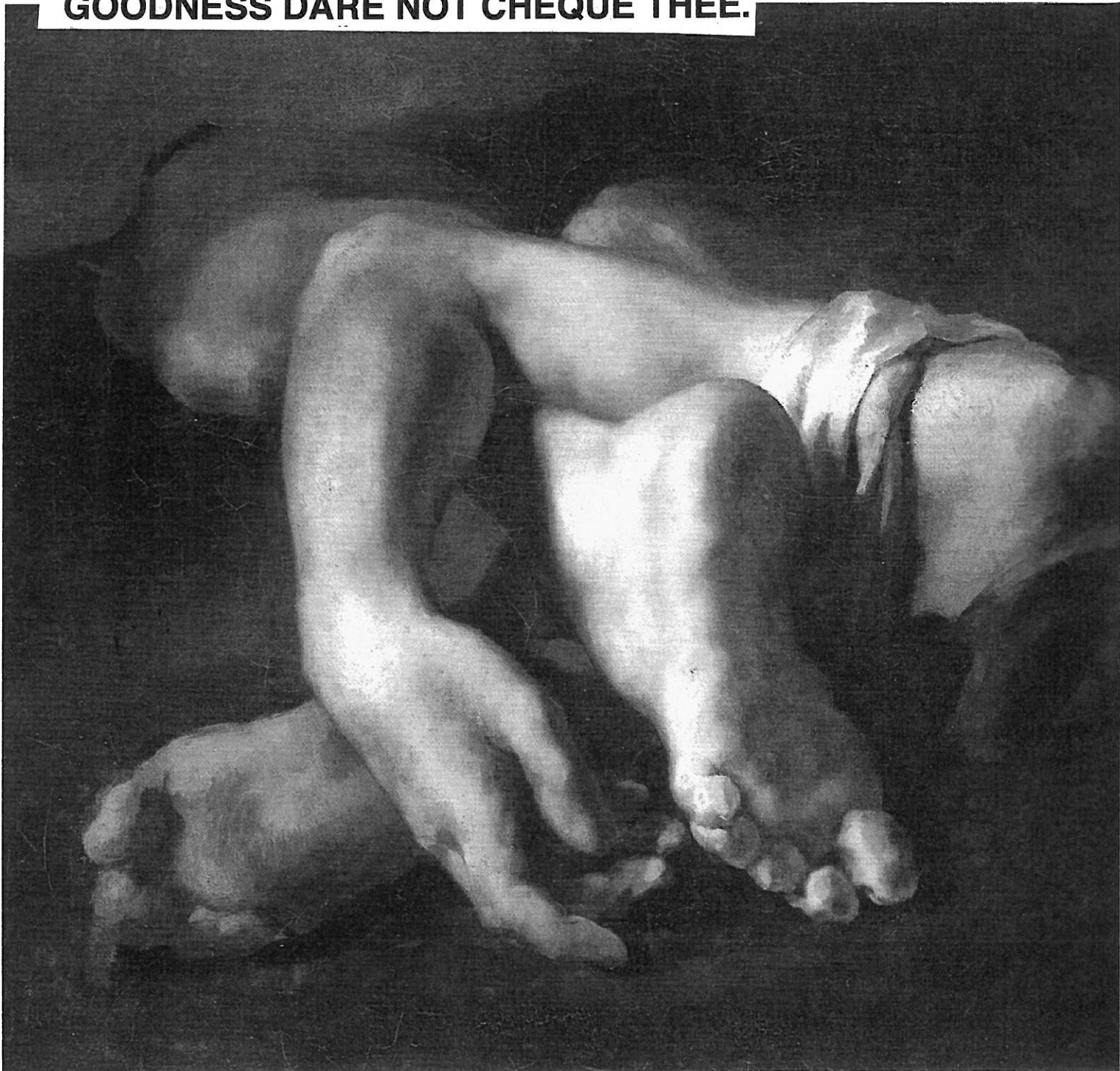
Le sacrifice du tyran, c'est le sacrifice du spectacle qui est fondé sur la séparation :

Car ceci est mon corps

Et ceci est mon sang.

Et voici morte la dépouille du crime comme est morte la dépouille du rôle,

**BLEED, BLEED, POOR COUNTRY ! GREAT
TYRANNY ! LAY YOU THY BASIS SURE, FOR
GOODNESS DARE NOT CHEQUE THEE.**



Saigne, saigne, pauvre pays ! Et toi la tyrannie, cimente bien tes fondations, puisque le Bien n'ose pas s'attaquer à toi.

**ALAS, POOR COUNTRY ! ALMOST AFRAID TO
KNOW ITSELF**



Hélas, pauvre patrie. Elle n'ose presque plus se rappeler qui elle est

J'ai assisté à un mystère célébré par d'authentiques montagnards de Thessalie. Le chœur principal était constitué par des sortes de *mammuttones*, des hommes revêtus de peaux de chèvre et de culottes de cuir de cheval. Ils portaient eux aussi, à la taille et aux jambes, des grappes de cloches de diverses formes et dimensions. Mais au lieu d'un masque de chèvre, c'était une tête de cheval sans crâne, réduite à la peau, traitée de façon à être souple et compacte à la fois, comme les masques mythiques des Silènes qui accompagnaient Dionysos dans les fêtes archaïques.

En la circonstance, le mythe était encore clair. Il s'agissait de représenter le sacrifice de Dionysos, s'offrant comme prisonnier au dieu des Enfers, Pluton, qui avait enlevé la jeune Coré, le printemps. En échange, Pluton devait la rendre pendant les deux tiers de l'année afin qu'elle puisse remonter sur la terre et redonner l'éclat, la vie et l'amour à la création.

Dans la grande pantomime, j'ai reconnu Dionysos enfant dans les bras de Déméter, la grande déesse de la terre, le terrible Pluton, et puis des Silènes, des satyres et des bacchantes, ainsi que Dionysos adulte sous les traits d'un ermite. J'ai suivi aussi la scène où un groupe de vieillards, sur un chariot, oblige les jeunes gens à tirer et les femmes à pousser. Dans la scène suivante, les jeunes gens se révoltent, prennent la place des vieux puis obligent d'autres jeunes à tirer à leur place. Les femmes ne changent jamais de rôle, elles sont toujours condamnées à pousser.

Pour finir, il y a la mort de Dionysos et sa résurrection, qui se déroule en deux temps. Le cadavre est d'abord jeté et roulé dans la boue, maculé d'argile fangeuse puis plongé dans l'abreuvoir. L'eau et la boue lui redonnent

le visage un masque noir qui évoque un bouc avec des cornes. Le *mammuttones* ne se présente jamais seul, il va toujours par groupes de cinq à dix. Un chef de groupe règle le rythme et la mesure de la danse. Annoncé par le fracas des battants de cloche, le troupeau envahit le pays. Chacun fuit en feignant d'avoir grand-peur. Mais tout le village reparait aux fenêtres et aux portes. Les enfants suivent les *mammuttones* jusqu'à la place, où arrivent d'autres masques zoomorphes : *su boves* et *su porcu*. Peaux tannées, la encore, et masques noirs. Ils dansent tous ensemble, bondissent, émettent des sons gutturaux terrifiants, qui ne sont en rien l'imitation des divers grognements, bêlements ou mugissements animaux.

Le récit ou plutôt le mythe qu'ils représentent est désormais mutilé, réduit à l'état de ruines ravagées par le temps. Rien d'étonnant : selon les anthropologues, il s'agit à l'origine de représentations sacrées datant d'il y a plus de dix-huit siècles.

L'arrivée de Dionysos

J'ai demandé au conservateur du musée anthropologique de Sassari ce que faisait, au milieu des animaux, un masque à figure humaine, à la peau claire et à la mine aristocratique. Il pensait que ce personnage avait été introduit postérieurement dans le jeu, à l'arrivée des Phéniciens ou un peu plus tard, à celle des Grecs venus d'Attique. Il y voyait précisément une divinité phénicienne, ou peut-être Dionysos en personne.

En tout cas, ces représentations sont liées sans aucun doute aux rites de fécondité, aux fêtes que tous les peuples sans exception organisent aux solstices d'hiver et d'été, ainsi qu'aux dates cycliques des différents mythes, comme en Grèce les mystères d'Éleusis et les Lénéennes.

DIARIO FO, LEGAI SANDIA DE L'ACTEUR

la vie. Dans d'autres formes du rite, Dionysos meurt après s'être transformé en bouc.

Tragédie et communion

Plus exactement, son corps de bouc est écartelé, démembré et dévoré par tous ceux qui participent au rite. Tragos, le sacrifice du bouc, la tragédie : le rite veut qu'on mange le dieu et boive son sang. La communion, que nous retrouvons aussi dans les mystères chrétiens pendant la messe, où les fidèles se nourrissent du Christ.

Il existe d'anciennes légendes qui racontent un rite primitif devenu un acte social, d'une violence inouïe. L'unité tribale, la communion, s'obtenait ainsi : le chef de tribu, à un moment précis de son règne, était assailli par toute la communauté, à un signal donné, et littéralement démembré sur-le-champ, pour souder la tribu.

C'est un rite qu'il faudrait, à mon avis, rétablir de nos jours. Au lieu de ces assommantes chutes de gouvernement, avec replâtrage au signal convenu, on dépècerait le chef du gouvernement dans un festin... Quelle grande bouffe avec Craxi ou Spadolini ! Mais avec Andreotti, ce serait un repas de famine.

Pour revenir au rite primitif, les chefs de tribu s'efforcèrent de mettre fin à cette cérémonie plutôt brutale et eurent recours au bouc émissaire. La chèvre, et non le chef !

Masque, rite, survivance sont les trois constantes de toute religion archaïque. Observons quelques masques d'animaux : l'un a la tête d'une grande grenouille, il vient de Bali ; un autre, de l'Inde du Centre-Nord, de la région du Gange, c'est un masque de singe ; il y a un autre masque de singe qui, lui, vient de Ceylan. Tous deux ont la mâchoire articulée ; il suffit de parler et la mâchoire bouge.

Il existe des masques composites, issus de croisements imaginaires entre animaux de races différentes, des croisements paradoxaux.

Masques de basse-cour

L'un des masques résulte d'un mariage entre un braque, un mâtin napolitain et un visage d'homme : c'est le Capitain. Un parmi d'autres : Matamore, Spavento, Draghignazzo, Coccodrillo, ou l'un de ses frères. De même, le masque de Pantalón ou du Magnifique devient coq, dindon ou poule : en conséquence, la démarche et les gestes de l'acteur qui le revêt vont imiter les mouvements mécaniques et schizoïdes d'un coq. Autre masque célèbre, l'Arlequin classique, chat et singe ; pour cette ressemblance évidente, on l'appelle parfois l'Arlequin-chat. L'acteur qui met ce masque va sauter et sautiller, en articulant avec souplesse bras et jambes, et de temps en temps faire un grand bond.

Presque tous les masques y compris ceux de la *commedia dell'arte*, sont zoomorphes. Ils rappellent en particulier les animaux de basse-cour, domestiques ou domestiqués ; en plus de ceux qu'on vient de voir, il y a un Brighella, moitié chat, moitié chien, et le Docteur, qui est un porc.

Le lien avec les animaux de basse-cour a une signification sociale, en relation avec la « basse cour » de l'époque. Il s'agit des serviteurs, de tous ceux qui vivent dans des conditions précaires de servitude ; la « haute cour », au contraire, ne comprend que des êtres humains. Dans la *commedia dell'arte*, en effet, les nobles, dames et chevaliers, ne portent jamais le masque. La signification de classe est donc évidente : on se payait la tête des seuls membres de la société qui n'avaient pas le pouvoir absolu, les médecins, montrés comme des estropiés et

**NOT IN THE LEGIONS OF HORRID HELL CAN
COME A DEVIL MORE DAMN'D IN EVILS TO TOP
MACBETH**



Même dans les légions de l'enfer les plus abjectes, il n'y a pas de démon plus acharné au mal que ne l'est Macbeth.

"L'Homme qui se prenait pour Napoléon", de Laure Murat : l'Histoire en délires

LE MONDE DES LIVRES | 13.10.2011 à 12h11 • Mis à jour le 09.11.2011 à 10h17 |

Par Elisabeth Roudinesco



L'historienne Laure Murat. | D.R.

Tous les médecins de l'âme se sont posé la question de savoir si les troubles politiques jouaient un rôle dans l'écllosion du délire et dans l'apparition de la folie. C'est dans cette perspective que les fondateurs français de la psychiatrie, Philippe Pinel (1745-1826) et Etienne Esquirol (1772-1840), tous deux héritiers des Lumières, de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration, ont abordé cette question à travers leurs écrits et leur pratique clinique.

Laure Murat revisite cette problématique de façon résolument nouvelle dans *L'Homme qui se prenait pour Napoléon*, un essai fort bien documenté et appuyé sur des archives inédites. L'historienne compare en effet les élaborations théoriques et cliniques des deux aliénistes et de leurs successeurs avec les discours des aliénés, célèbres ou anonymes. D'un côté comme de l'autre, les paroles, les concepts, les diatribes, les engagements s'entremêlent. Les savants et les fous sont persuadés, les premiers que les troubles liés aux violences politiques de l'époque se retrouvent dans les délires, et les seconds que ces mêmes troubles sont à l'origine de leur destin glorieux ou malheureux.

Aussi bien Laure Murat retrace-t-elle l'itinéraire du marquis de Sade, haï de tous les régimes et enfermé contre son gré à Charenton, en 1803, pour ses vices et ses écrits alors qu'il n'était pas fou et, a contrario, celui de Théroigne de

Méricourt, intervenue à l'Assemblée nationale le lendemain de la Terreur, après qu'elle eut sombré dans une mélancolie profonde, consécutive à l'effondrement de son idéal révolutionnaire, qui avait fait d'elle l'une des pionnières du féminisme.

A quoi Laure Murat ajoute l'une des grandes figures paradigmatiques de l'univers asilaire post-impérial, toujours présente dans la conscience collective moderne : "L'homme qui se prend pour Napoléon, monomane coiffé d'un bicorne, la main dans sa redingote grise et le regard braqué sur un horizon de gloire." Et elle cite un rapport d'Alphonse Esquiros rédigé en 1847 : "L'année où l'on ramena à Paris le cercueil de Napoléon, écrit-il, le docteur Voisin constata à Bicêtre l'entrée de treize à quatorze empereurs (...). Cette présence de Napoléon parmi nous, les images, les signes extérieurs dont on entoura sa mémoire et qui semblaient pour ainsi dire multiplier sa figure, tout contribua à créer dans cet événement une cause particulière d'aliénation mentale."

Si chaque maison de fous héberge ses dieux, ses rois, ses reines, ses empereurs, ses ministres et ses courtisans, cela signifie bien que le discours de la folie - celui des fous et celui des savants - va de pair avec une organisation de l'asile et de la clinique qui ne fait que refléter l'ordre social dont il est issu. Pour montrer que cette concordance existe, Laure Murat reprend à son compte, pour en analyser les effets, la thèse balzacienne selon laquelle, en coupant la tête de Louis XVI, les révolutionnaires auraient mis fin à l'autorité patriarcale et à toute une représentation de la société centrée sur la figure de Dieu le père.

Et d'ailleurs, souligne-t-elle avec subtilité, la naissance de la psychiatrie coïncide avec l'invention de la guillotine, dont le spectre demeure présent au cœur de l'œuvre et de la pratique de Philippe Pinel. Traumatisé par l'exécution du roi, à laquelle il avait assisté le 21 janvier 1793, celui-ci en avait conclu qu'à dater de ce jour la France entière avait "perdu la tête" et que les aliénés étaient les plus touchés. En témoigne cet horloger traité par lui et devenu fou à cause du "mouvement perpétuel" de la guillotine. Il affirmait avoir perdu sa véritable tête au profit d'une autre de substitution qui ne lui convenait pas.

Si les fondateurs de la psychiatrie cherchaient à restaurer la figure de l'autorité patriarcale en inscrivant le fou dans la dépendance du savant, nouveau consolateur des passions d'une époque, leurs successeurs n'eurent de cesse de poursuivre cette entreprise, notamment entre 1840 et 1870.

On sait qu'à partir des années 1860, sous l'influence du darwinisme, le discours psychiatrique épousa de plus en plus les principes répressifs du nouvel ordre bourgeois, au point de définir la notion même de révolution comme un acte de terreur et de folie. Les fous, comme l'indique Laure Murat, furent alors stigmatisés pour leur "hystérie", tandis que se profilaient la montée d'un antisémitisme qui allait faire du juif, comme de l'homosexuel, un dégenéré. Quant à l'aliéné, réduit à ses comportements, il fut assimilé à un déviant dangereux et de plus en plus incurable. D'où la transformation de l'asile en une vaste

LE MONDE, E. AQUINESCO

L'un des premiers exemples de l'opposition de l'État en tant que « corps » à l'Église en tant que « corps » se dégage de la littérature de propagande suscitée par la Querelle des Investitures, quand un auteur pro-impérial préconise *unum corpus reipublicae* pour compléter *unum corpus ecclesiae*⁴¹. L'antithèse ne reflète guère plus que le concept organique de l'État et de l'Église à la fois ; d'ailleurs, la célèbre formule de Jean de Salisbury, *res publica corpus quoddam*, n'implique pas en elle-même une déviation par rapport aux idées habituelles⁴². Cependant, quand, au milieu du XIII^e siècle, Vincent de Beauvais, pour définir le corps politique de l'État, utilisa le terme *corpus reipublicae mysticum*, « corps mystique de la communauté », ce fut une tout autre histoire, et un aspect différent de l'État en tant qu'organisme⁴³. Ce fut un cas flagrant d'emprunt à la profusion des notions ecclésiastiques et de transfert à la communauté séculière de certaines des valeurs surnatu- rnelles et transcendantes qui appartenaient normalement à l'Église. Du Miroir aux Princes d'un contemporain de Vincent, le franciscain Gilbert de Tournai⁴⁴, se dégage peut-être aussi une intention d'élever l'État au-dessus de son existence purement physique et de le transcendantaliser. Il imaginait un royaume par fait, dirigé par le roi en tant que vicaire du Christ, et guidé par les ministres de l'Église, et, dans ce contexte, il utilisait lui aussi l'expression *corpus mysticum*. Mais Gilbert de Tournai voulait que son royaume idéal soit une entité distincte à l'intérieur du corps mystique traditionnel, dénotant l'unicité de la société chrétienne, alors que, pour Vincent de Beauvais, l'entité séculière elle-même était un « corps mystique »⁴⁵.

La notion de *corpus mysticum* signifiait en premier lieu la totalité de la société chrétienne vue sous son aspect « organique » d'un corps, composé d'une tête et de membres. Cette interprétation demeura valide pendant toute la deuxième partie du Moyen Âge jusqu'au début des Temps modernes, même après que la notion eut été appliquée, par transfert, à de plus petits groupes dans la société. Cependant, le *corpus mysticum* acquit, en plus, certaines connotations juridiques : il acquit un caractère « corporatif » signifiant une personne fictive ou légale. Rappelons peut-être que saint Thomas d'Aquin, déjà, avait utilisé comme une expression équivalente à *corpus mysticum* l'expression *persona mystica* qui n'était guère différente de la *persona ficta* des juristes. En fait, c'est principalement parmi les juristes — bien que pas seulement parmi eux — que l'interprétation organique était associée ou même assimilée à un contenu « corporatif » et que, par conséquent, l'idée

de *corpus mysticum* était synonyme de *corpus fictum*, *corpus imaginatum*, *corpus repraesentatum*, et d'autres termes encore — c'est-à-dire, pour définir la personne légale ou l'institution. Par là, les juristes, comme les théologiens, en arrivaient à une distinction entre *corpus verum* — le corps tangible d'un individu — et *corpus fictum*, le collectif corporatif qui était intangible et n'existait que par une fiction de la jurisprudence⁴⁶. Donc, par analogie avec l'usage théologique tout autant que pour créer un contraste avec les personnes naturelles, les juristes définissaient assez souvent leurs personnes fictives comme des « corps mystiques ». Le terme pouvait s'appliquer à toute taille et rang d'*universitas* à l'intérieur de la hiérarchie des communautés organisées. La philosophie sociale médiévale, mélangeant les définitions augustiniennes et aristotéliennes, en reconnaissait cinq : le ménage, le quartier, la ville, le royaume, l'univers⁴⁷. En conséquence, un juriste de la fin du Moyen Âge, Antonius de Rosellis (né en 1386), énumérait — avec de légers changements, toutefois — cinq *corpora mystica* de la société humaine — le *corpus mysticum* de chacune : le village, la ville, la province, le royaume et le monde⁴⁸. C'était certainement un nivellement et une banalisation du vocabulaire liturgique, très complexe à l'origine. Cependant, la notion de *corpus mysticum* était facilement transposable à d'autres unités séculières aussi. Balde, par exemple, définissait *populus*, le peuple, comme un corps mystique. Il soutenait qu'un *populus* n'était pas seulement la somme des individus formant une communauté, mais celle « des hommes assemblés en un corps mystique » (*hominum collectio in unum corpus mysticum*), des hommes faisant *quoddam corpus intellectuale*, un corps ou une corporation concevables intellectuellement seulement, puisque ce n'était pas un corps réel ou matériel⁴⁹. En un sens technique, « le corps mystique du peuple » de Balde apparaît clairement comme l'équivalent de la *politia* ou *universitas*, ou, pour reprendre les termes d'Aristote et de saint Thomas d'Aquin, de toute *multitudo ordinata*⁵⁰. Néanmoins, l'appellation *corpus mysticum* apporta à la *politia* séculière comme une bouffée d'encens d'un autre monde.

Il est encore un autre concept qui est devenu populaire au cours du XIII^e siècle : c'est celui d'un « corps politique », qui est inséparable à la fois de l'époque des doctrines corporatives primitives et du renouveau des idées d'Aristote. Rapidement, l'expression « corps mystique » était devenue applicable à tout *corpus morale et politicum* au sens aristotélicien. On ne peut se risquer ici à évaluer l'influence d'Aristote sur la langue politique de la fin du Moyen

E. KANTOROWICZ, LES DEUX CORPS DU ROI

Âge, ni même à s'interroger sur le fait qu'à partir de ce moment, à cause d'Aristote, l'État allait non seulement être vu comme un « corps politique », mais aussi défini comme un « corps moral » ou « éthique ». L'État, ou, en l'occurrence tout autre ensemble politique, était considéré comme le produit de la raison naturelle. C'était une institution qui avait en soi ses fins morales et son propre code éthique. Juristes et écrivains politiques acquirent une possibilité nouvelle de comparer l'État en tant que *corpus morale* et *politicum* avec le *corpus mysticum* et *spirituale* de l'Église, ou de l'opposer à ce dernier⁵¹.

Après que saint Thomas d'Aquin eut donné un caractère religieux au philosophe, il n'y avait plus aucune difficulté à combiner les concepts aristotéliens avec la pensée et la terminologie ecclésiastiques. Godefroid de Fontaines, un philosophe belge de la fin du XIII^e siècle, par exemple, réussit à intégrer de façon très cohérente le *corpus mysticum* dans le système aristotélien⁵². À ses yeux, le « corps mystique » n'apparaissait pas comme une création supra-naturelle, mais comme un don de la nature. Sa prémisses principale était que « tout le monde fait [par nature] partie d'une communauté sociale, et est aussi, par là même, membre de quelque corps mystique ». C'est à dire que l'homme est « par nature » un animal social, en tant qu'*animal sociale*, cependant, l'homme fait « par nature » — non par grâce — aussi partie de quelque corps mystique, quelque ensemble ou collectivité sociale que Dante, un peu plus tard, allait définir aisément comme « l'humanité » ou *humana civilitas*, tandis que d'autres pourraient la définir, selon les besoins, au sens de *populus*, *civitas*, *regnum* ou *patria*, ou toute autre communauté et corporation sociale, dont les buts étaient « moraux » *per se*. Un nouveau halo descendit des œuvres d'Aristote sur l'organisme incorporé de la société humaine, un halo de morale et d'éthique que différentes de celles du *corpus mysticum* ecclésiologique, et pourtant pas incompatible avec elles ; en fait, *corpus mysticum*, *corpus morale* et *politicum* devinrent des notions presque interchangeable, et on les mettait en parallèle avec une aisance semblable à celle de Dante joignant le paradis terrestre et le paradis céleste comme un même dénominateur des deux buts de l'humanité.

Cette affirmation sera confirmée par les juristes qui, en particulier dans les discussions sur l'inaliénabilité des biens fiscaux, eurent recours à la métaphore du mariage du souverain et de son royaume. Cette métaphore, bien que déjà connue dans l'Antiquité⁵³, n'est pas facile à trouver au début du Moyen Âge. Certes, il est exact que, depuis l'époque carolingienne, le Prince

médiéval recevait, à son couronnement, en même temps que d'autres symboles et insignes, un anneau. Cependant, les auteurs ecclésiastiques prenaient bien soin de souligner que cet anneau n'était remis que comme *signaculum fidei*, et de faire la distinction entre cet anneau et l'anneau épiscopal par lequel l'évêque, à son ordination, devenait le *sponsus*, le mari et l'époux de son Église, avec laquelle il était marié, une comparaison sur laquelle les canonistes s'étendaient parfois très longuement⁵⁴. La métaphore du mariage séculier, cependant, devint assez populaire vers la fin du Moyen Âge, quand, sous l'impact des comparaisons juridiques et des doctrines corporatives, l'image du mariage du Prince avec son *corpus mysticum* — c'est-à-dire avec le *corpus mysticum* de son État — parut significative sur le plan constitutionnel.

Il serait difficile de dire quand, où, par qui, la métaphore des canonistes fut pour la première fois transposée dans la pensée juridico-politique séculière⁵⁵. Elle était peut-être assez répandue vers 1300 quand, par exemple, Cynus de Pistoia en fit un usage plus ou moins désinvolte dans son commentaire sur le Code de Justinien. Au cours d'une discussion sur l'étendue des pouvoirs d'un empereur élu, il considérait l'élection du Prince faite par la *respublica* et l'acceptation de l'élection par le Prince comme une sorte de contrat ou de consentement mutuel semblable à celui sur lequel se fondait le mariage, puis il s'étendait brièvement sur cette comparaison qui, de toute évidence, l'impressionnait, car il la trouvait frappante.

Et la comparaison entre le mariage corporel et le mariage intellectuel est bonne, car, tout comme le mari est appelé le défenseur de sa femme, l'empereur est le défenseur de cette *respublica*⁵⁶.

Cynus, dont les raisonnements furent répétés presque mot pour mot par Albericus de Rosate⁵⁷, écrivit ses commentaires sur le Code entre 1312 et 1314. Pendant ces années, d'autres utilisèrent également cette comparaison. En 1312, par exemple, un des juristes italiens de l'entourage de l'empereur Henri VII trouva pertinente la comparaison entre le couronnement de l'empereur et un rite de mariage⁵⁸. Cependant, aucun n'a été aussi loin que Lucas de Penna, le juriste napolitain, qui écrivit son commentaire sur les *Tres Libri*, les trois derniers livres du Code, vers le milieu du XIV^e siècle.

Le giron de l'esclavage. Voilà ce qu'est l'homme : sa première patrie c'est sa mère, une prison. Des esclaves lèvent les jupes de la mère dans l'armoire, les lui rabattent par-dessus la tête. La voici grande ouverte la patrie, le voici béant le bercail. Un seul mot, si tu veux y retourner, et elle te refourre dedans, l'idiote, la mère éternelle. Le pauvre homme à la Barbade a été plus malchanceux. Ses ci-devant esclaves l'ont tué à coups de gourdins, comme un chien enragé, parce qu'il ne les a pas repris et ramené du froid printemps de la liberté sous le fouet adonné. Cette histoire te plait-elle, citoyen Debuissou. La liberté a sa demeure sur le dos des esclaves, l'égalité sous le couperet. Veux-tu être mon esclave, petit Victor. M'aimes-tu. Voici les lèvres qui t'ont embrassé. Une esclave lui peint une grande bouche. Elles se souviennent de ta peau, Victor Debuissou. Voici les seins qui t'ont réchauffé, petit Victor. L'esclave lui maquille les mamelons, etc. Ils n'ont pas publié ta bouche ni tes mains. Voici la peau qui a bu ta sueur. Voici les flancs qui ont recueilli ta semence qui consume mon cœur. L'esclave lui peint un cœur bleu. Voistu la flamme bleue. Sais-tu comment on attrape à Cuba les esclaves fugitifs. On leur donne la chasse avec des chiens. Et c'est comme ça que je veux reprendre, citoyen Debuissou, ce que ta putain la révolution m'a volé, ma propriété. Des esclaves, chiens, avec Galloudec et son fouet et le fantôme du père leur criant d'attaquer, donnent la chasse à Debuissou. Avec les dents de mes chiens je veux arracher de ta chair souillée la trace de mes larmes

H. MULLER. LA MISSION

ma sueur, mes cris de plaisir. Avec les lames de leurs griffes tailler dans ta peau ma robe de mariée. Ton haleine, qui a le goût des cadavres des rois, la traduire dans la langue du tourment qui est l'apanage des esclaves. Je veux manger ton sexe et engendrer un tigre qui dévore le temps dont les horloges battent mon cœur vide traversé par les pluies des tropiques. Une esclave la coiffe d'un masque de tigre. HIER J'AI COMMENCÉ / A TE TUER MON CŒUR / A PRÉSENT J'AIME / TON CADAVRE / QUAND JE SERAI MORTE / MA POUSSIÈRE TE RÉCLAMERA A GRANDS CRIS. Je vais te faire cadeau de cette chienne, petit Victor, afin que tu l'emplisses de ta semence corrompue. Mais auparavant je vais la faire fouetter, afin que vos sangs se mêlent. M'aimes-tu, Debuissou. Il ne faut pas laisser seule une femme.

Des esclaves ôtent à Galloudec le fouet, ferment l'armoire, démaquillent PremierAmour, installent Debuissou sur le trône, PremierAmour sert de repose-pied, accoutrent Galloudec et Sasportas en Danton et Robespierre. Le théâtre de la révolution est ouvert. Pendant que les deux acteurs et le public vont à leurs places, on entend le dialogue des parents dans l'armoire.

PÈRE : C'est la résurrection de la chair. Le vers rouge éternellement et le feu ne s'éteint jamais. MÈRE : Encore en train de forniquer. Crac, boum, voilà, mon cœur est brisé. Voyez-vous. PÈRE : Je te les offre, mon fils. Je te les offre toutes les deux, noire et ou blanche. MÈRE : Retirez-moi ce couteau du ventre. Putains peinturlurées. PÈRE : A genoux,

canaille, et demande la bénédiction de ta maman.
 MÈRE : LA-HAUT SUR LA MONTAGNE / SOUFFLE LE
 VENT / ET MARIE ÉGORGE / LE DIVIN ENFANT.
 Retournons au Groenland. Venez mes enfants. Là-bas
 le soleil réchauffe chaque jour. PÈRE : Bouclez-lui le
 bec à cette idiotie.

SASPORTASROBESPIERRE : Va à ta place, Danton, au
 pilori de l'histoire. Voyez le pique-assiette, qui
 bouffe le pain des affamés. Le débauché, qui
 déshonore les filles du peuple. Le traître, qui fait
 le dégouté devant l'odeur du sang dans lequel la
 révolution lave le corps de la nouvelle société.
 Veux-tu que je te dise pourquoi tu ne peux plus
 voir le sang, Danton. Disais-tu révolution. Faire
 main basse sur le pot-au-feu, voilà ce qu'était ta
 révolution. L'entrée gratuite au bordel. C'est pour
 cela que tu t'es pavané à la tribune sous les applau-
 dissements de la plèbe. Le lion qui lèche les bottes
 de l'aristocratie. Te plaît-elle la salive des Bour-
 bons. As-tu bien chaud dans le cul de la monarchie.
 Tu disais audace. Vas-y, secoue ta crinière pou-
 drée. Tu ne railleras la vertu que jusqu'à ce que
 ta tête tombe sous le couperet de la justice. Tu ne
 peux pas dire que je ne t'ai pas prévenu, Danton.
 A présent la guillotine va te parler, la sublime
 invention de l'ère nouvelle qui passera sur toi
 comme sur tous les traîtres. Tu comprendras son
 langage, tu l'as toi-même si bien parlé en septem-
 bre. *Des esclaves font tomber la tête-de-Danton*
des épaules de Galloudec, se la lancent. Galloudec
parvient à l'attraper, la serre sous son bras. Pour



quoi ne serres-tu pas ta belle tête entre tes jambes,
 Danton, là où se trouve le siège de ton intelligence
 parmi les poux de ta débauche et les bubons de
 ton vice.

Sasportas fait sauter la tête-de-Danton de dessous le
bras de Galloudec. Galloudec rampe jusqu'à la tête,
la remet.

GALLOUDECANTON : A moi, maintenant. Voyez le
 singe à la mâchoire brisée. Le buveur de sang qui
 ne peut pas la fermer. Ton sermon sur la vertu
 te reste-t-il en travers de la gueule, Incorruptible.
 Voici la patrie reconnaissante : le poing d'un gen-
 darme. *Des esclaves arrachent à Sasportas le ban-*
dage de la tête-de-Robespierre, la mâchoire tombe.
Pendant que Sasportas cherche bandage et
mâchoire. As-tu laissé tomber quelque chose. As-tu
perdu quelque chose. La propriété, c'est le vol.
Sens-tu le vent dans ta gorge. C'est la liberté.
Sasportas a retrouvé bandage et mâchoire et réas-
semble la tête-de-Robespierre. Prends garde que le
grand amour du peuple ne te la fasse pas perdre
complètement, ta tête de roublard. Disais-tu révo-
lution. Le couperet de la justice, n'est-ce pas. La
guillotine ne fabrique pas de pain. Economie,
Horatio, économie. Des esclaves font tomber la
tête-de-Robespierre des épaules de Sasportas et
s'en servent comme ballon de foot. C'est l'égalité
 VIVE LA RÉPUBLIQUE. Ne te l'aurais-je pas dit : le
 suivant c'est toi. *Se mêle à la partie de football des*
esclaves. C'est la fraternité. SasportasRobespierre
pousse des hurlements. Qu'as-tu contre le football.
 Entre nous : veux-tu que je te dise pourquoi tu t'es

entiché de ma belle tête. Je parie que si tu baisses ton pantalon ça fait de la poussière. Mesdames et messieurs. Le théâtre de la révolution est ouvert. Attraction : l'homme sans bas-ventre. Maximilien le Grand. Max-la-vertu. Celui qui pète dans son fauteuil. La branlette d'Arras. Robespierre le sanguinaire.

SASPORTASROBESPIERRE *remet sa tête* : Mon nom est écrit dans le Panthéon de l'histoire.

GALLOUDECDANTON :

UN PETIT HOMME EST DANS LA FORÊT

SILENCIEUX MUET

DE COULEUR POURPRE

EST SON MANTELET

SASPORTASROBESPIERRE : Parasite syphilitique valet de l'aristocratie.

GALLOUDECDANTON : Faux jeton eunuque laquais de Wallstreet.

SASPORTASROBESPIERRE : Porc.

GALLOUDECDANTON : Hyène.

Se font tomber mutuellement la tête. Debuissou applaudit. Des esclaves l'arrachent du trône, y déposent Sasportas, Galloudec sert de repose-pied. Couronnement de Sasportas.

SASPORTAS : Le théâtre de la révolution blanche est terminé. Nous te condamnons à mort, Victor Debuissou. Parce que ta peau est blanche. Parce que tes pensées sont blanches sous ta peau blanche. Parce que tes yeux ont vu la beauté de nos sœurs. Parce que tes mains ont touché la nudité de nos sœurs. Parce que tes pensées ont mangé leurs seins leurs corps leurs sexes. Parce que tu es

un propriétaire, un maître. C'est pourquoi nous te condamnons à mort, Victor Debuissou. Que les serpents bouffent ta merde, les crocodiles ton cul, les piranhas tes couilles. *Debuissou crie*. Le malheur avec vous c'est que vous ne savez pas mourir. C'est pourquoi vous tuez tout autour de vous. Pour vos ordonnances mortes où l'ivresse n'a pas de place. Pour vos révolutions sans sexe. Aimes-tu cette femme. Nous la prenons pour que tu meures plus facilement. Qui ne possède pas meurt plus facilement. Qu'est-ce qui t'appartient encore. Parle vite, notre école c'est le temps, il ne revient pas, et pas un souflet pour la didactique, qui n'apprend pas meurt aussi. Ta peau. Qui en as-tu dépouillé. Ta chair notre faim. Ton sang vide nos veines. Tes pensées, n'est-ce pas. Qui sue pour vos philosophies. Même ton urine et ta merde sont exploitation et esclavage. Sans parler de ta semence : cette distillation de cadavres. A présent, plus rien ne t'appartient. A présent, tu n'es rien. A présent, tu peux mourir. Entrez-le.

Je suis entouré d'hommes qui me sont inconnus dans un vieil ascenseur dont la cage brinqueballe pendant la montée. Je suis habillé comme un employé ou comme un ouvrier un jour férié. J'ai même mis une cravate, le col me gratte le cou, je transpire. Quand je tourne la tête, le col me serre le cou. J'ai rendez-vous avec le chef (en pensée je l'appelle Numéro Un), son bureau est au quatrième étage, ou bien était-ce le vingtième ; à peine j'y pense, je n'en suis déjà plus sûr. L'annonce de mon rendez-vous avec le chef

L'effondrement de la croyance ou la comédie de l'erreur

(Notes de répétition 20 décembre 2013)

Gwenaël. La décapitation finale raconte l'effondrement d'une croyance. C'est ce qu'il faut qu'on trouve. C'est comme quand tu cherches à prouver à quelqu'un qui croit que Dieu n'existe pas.

Barbara. Parce que cela fait s'écrouler ses raisons d'agir : il est alors renvoyé au néant. Soit il perd la tête, soit il meurt. Au fond, Macbeth perd la tête en perdant la vie.

Renaud. Je pense que Macbeth est fou avant même de s'effondrer. Il a déjà perdu la tête.

Barbara. C'est comme s'il se disait : « Mais j'ai fait tout ça pour rien. »

Pierre. L'exemple quotidien ou actuel auquel je pense, c'est le désenchantement qui touche les soldats après la guerre : ceux qui accomplissent des crimes qu'ils ont crus légitimes et qui découvrent, après coup, les raisons sordides pour lesquelles on leur a demandé d'agir. C'est une situation d'effondrement de la croyance.

Gwenaël. La sorcière parle de ça, de ces missions chimériques qui peuvent ordonner ton existence. Elles sont à l'image de ce qui te missionne et oriente ton existence.

Barbara. Et puis, tout au long de la pièce, Macbeth joue sur le registre de l'élection : il est l'élu. C'est le sens de la promesse des sorcières. Être l'élu et se l'entendre dire, ce n'est pas rien. Et quand tu découvres à la fin qu'en réalité tu n'étais rien, tout s'effondre.

Renaud. Pour moi, il se trompe, il construit tout : son élection comme sa défaite. Quelque part, tout ce que disent les sorcières se produit. C'est lui qui cherche à précipiter son destin en tuant le roi. Il veut prêter main forte au destin. Elles lui ont dit : « Tu seras roi ». Mais s'il était moins défaillant dans sa croyance, l'élection royale aurait eu lieu sans qu'il fasse quoique ce soit.

Natalie. Mais est-ce qu'il n'a pas peur de cette prédiction ? Est-ce que ce n'est pas fuir son destin que de chercher à le précipiter en passant à l'acte ?

Barbara : Tenter de le conjurer parce qu'il en avait peur ?

Renaud. C'est pour ça que ça me fait beaucoup penser à Hamlet. Il pêche par orgueil.

Natalie. Il me semble qu'à partir du moment où Macduff lui dit : « Je ne suis pas né d'une femme », il meurt. Il meurt sous le coup de paroles qui lui font comprendre que la prédiction des sorcières était un piège. Le reste de la pièce est une longue agonie.

Virginie. Pour moi Macbeth prononce lui-même sa damnation dès l'acte IV : « Que l'air qui les porte soit infecté, et damnés tous ceux qui se fient à elles ». Déjà, à ce moment-là, il doute, il se sait perdu.

Renaud. Oui, il me semble qu'il sait qu'il est berné, mais quelque part ça l'arrange. Il se complaît dans une situation d'aveuglement qui l'arrange. Et c'est comme ça depuis le début. Depuis le début, il le sait. Comme dans la vie, on sait parfois qu'on va contre le mur, mais on y va quand même. Il n'est pas dupe. À aucun moment, il n'est dupe de ce destin qu'on lui promet.

Gwenaël. Mais il aurait envie d'y croire ? d'y croire quand même, c'est ce que tu penses ?

Barbara. Pour moi, quand Macduff lui annonce qu'il n'est pas né d'une femme, il est quelque part libéré : on lui révèle qu'il peut redevenir mortel. Pour moi, la fin est une libération. Je redeviens mortel – c'est une sorte de réconciliation.

Renaud. Il me semble qu'il faut essayer de trouver le moment de bascule, celui où il

commence à ne plus croire.

Gwenaël. Il faudrait parvenir à jouer ça dans la scène avec Macduff : « Mais pourquoi tu me l'as dit ? » C'est le même mécanisme dans la jalousie : il y a un moment où l'illusion ne supporte plus d'être défaite : on se croit trompé et on veut que le réel nous en offre toutes les preuves. C'est comme si Juliette disait à Roméo : « T'emmerde pas, je suis homo ». Et là, tout s'arrête. En même temps, il ne veut pas se rendre. Il dit « Je tiens devant moi mon bouclier farouche. » Qu'est-ce qui fait que je ne veux pas me rendre quand ma croyance s'effondre ?

Renaud. Pour moi, il se dit : « Je vais tuer quiconque se trouvera sur ma route ». Et voilà que Macduff se présente. Macduff qu'il n'a pas envie de tuer et dont il se méfie.

Pierre. C'est bizarre quand même qu'il se dise ça, non ? « Je t'ai évité entre tous ».

Barbara. C'est quand même la première prophétie, celle de la première apparition à l'acte IV : « Gare au baron de Fife »

Renaud. Il ne voulait pas le trouver sur sa route. Alors peut-être qu'il faut qu'on invente quelque chose sur scène qui serait une bataille qui empêcherait la lutte. Une attaque qui dirait : « Toi je ne veux pas te tuer. » Une abdication sous la forme d'un combat.

Barbara. Pour moi, il meurt réconcilié. Il est mortel : il redevient humain.

Natalie. Il dit aussi quelque chose comme : « Je ne veux pas me rendre à la mort ». Embrasser le sol, c'est tomber, c'est mourir. Donc pour moi il ne saurait être réconcilié. Il ne veut pas mourir. Redevenir mortel, non, je ne crois pas. C'est son dernier coup pour échapper par la mort à la mort.

Renaud. C'est ce que les gens peuvent voir : une image de liberté.

Pierre G. Il ne veut pas finir comme Vercingétorix.

Thomas. Moi cela me fait penser à la fin de beaucoup de Tyrans et à l'exhumation de leur dépouille. Comment le regard change quand le tyran est exposé, à la fin de son règne, comme un pauvre gars anecdotique et anonyme. Le tyran sans aura raconte la défaite de l'image défaite du tyran. La fin des tyrans est toujours étonnante parce qu'il y a une dimension de banalité étonnante.

Renaud. Oui mais par rapport à ces tyrans, le dernier geste de Macbeth est un dernier sursaut de vie : il ne veut pas se prosterner devant le nouveau roi.

Gwenaël. En même temps, la fin doit exalter la haine que le public peut porter au personnage. Je pense notamment à la scène où il tue l'enfant, le fils Siward. Tout est fait pour rendre Macbeth irrachetable. La pièce ne fait rien pour le sauver.

Renaud. Il me semble qu'au début, il est encore dans une ambiguïté qui le rend complexe et donc rachetable.

Pierre G. Oui, mais il tue le roi.

Renaud. Il ne veut pas tuer le roi. C'est bien pour ça que c'est un projet à deux têtes. Tout seul, sans Lady Macbeth, il me semble qu'il ne le ferait pas.

Gwenaël. C'est ce qui s'appelle le malentendu originel.

Renaud. Il y a un moment où l'humain disparaît en lui. Du personnage, ne reste que l'acteur.

Gwenaël. Ce serait une manière de laisser les spectateurs avec l'effigie. Au bout du compte, quand on a déshabillé le tyran, il ne reste que le vieil homme, à la peau trop sèche et trop vieille. À la fin, rétablissons les ordres de réalité en remettant l'illusion à la place de la dépouille. C'est presque la leçon de la pièce : « J'ai cru aux sorcières. Ne soyez pas aussi stupides que l'a été mon personnage. » C'est d'ailleurs ce qui fait que le théâtre est plus fort que l'église. Il dit la supercherie. Alors que l'église ne la dira jamais.

CITATION DU JOUR

ROSS

Alas, poor country!
Almost afraid to know itself. It cannot
Be call'd our mother, but our grave; where
nothing,
But who knows nothing, is once seen to smile;
Where sighs and groans and shrieks that rend the
air
Are made, not mark'd; where violent sorrow
seems
A modern ecstasy; the dead man's knell
Is there scarce ask'd for who; and good men's
lives
Expire before the flowers in their caps,
Dying or ere they sicken.
(Shakespeare, *Macbeth*, IV, 3)

ROSS

Hélas, pauvre patrie. Elle n'ose presque plus se rappeler qui elle est. Il vaudrait mieux l'appeler notre tombe que notre mère, car c'est une terre où seul sourit celui qui ne sait rien ; où l'air est déchiré par des soupirs, des gémissements, des cris que l'on n'entend même plus ; où la plus violente douleur est perçue comme une convulsion tout à fait normale. On ne prend plus la peine de demander pour qui sonne le glas, et la vie des honnêtes gens est plus courte que la fleur qu'ils portent à leur chapeau, mourant avant que de faner.

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

ROSS

Hélas ! Pauvre patrie ! elle a presque peur de se reconnaître ! Elle ne peut plus être appelée notre mère mais notre tombe. Hormis ce qui n'a pas de conscience, on n'y voit personne sourire : des soupirs, des gémissements, des cris à déchirer l'air y sont entendus, mais non remarqués ; le désespoir violent y semble un délire vulgaire ; la cloche des morts y sonne sans qu'à peine on demande pour qui ; la vie des hommes de bien y dure moins longtemps que la fleur de leur chapeau, elle est finie avant d'être flétrie.

(trad. F-V. Hugo)

ROSS

Ah, malheureux pays,
Presque effrayé de se reconnaître ! Peut-on encore
L'appeler notre mère, c'est notre tombe ! On n'y
rencontre
Rien qui sourie, sinon qui ne sait rien.
Et les soupirs, les gémissements, les cris qui déchirent
l'air,
Nul n'y fait plus attention ; l'extrême de la douleur
Y est le lot de tous ; sonne le glas des morts
Sans qu'on demande, ou presque, pour qui il sonne,
Et s'achève la vie des honnêtes gens
Avant celle des fleurs de leur bonnet :
On les voit morts avant qu'ils ne soient malades.

(trad. Yves Bonnefoy)

ROSS

Hélas ! pauvre patrie,
Elle ose à peine se connaître. Elle est pour nous
Moins une mère qu'une tombe, cette terre
Où rien ne sourit plus hormis qui ne sait rien ;
Où les soupirs, plaintes et cris déchirant l'air
Restent inaperçus ; où la douleur violente
Semble un transport banal ; [...]

(trad. J-C Sallé)

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Atelier de transmission :

Barbara Jung et Pierre Germain l'animent. Une seule personne présente (Irène). Pierre fait travailler Irène sur la scène Macduff/Malcolm. Cet atelier montre parfaitement en quoi les ateliers de transmissions sont un lieu d'échange et de partage : Barbara et Pierre font travailler Irène sur la scène à partir de la mise en scène actuelle, et les propositions de jeu d'Irène donnent un point d'appui à Pierre pour travailler son rôle avec des perspectives neuves.

Répétition :

Travail d'improvisation sur la scène des sorcières (I, 1). Il s'agit de repenser le rôle des sorcières dans la pièce. Elles pourraient être une sorte de

Master of ceremony, ce seraient elles qui créent le spectacle. En ce sens, elles n'apparaissent pas mais font faire aux hommes ce qu'elles désirent. Développement d'une complémentarité /opposition entre l'image du guerrier et celle de la sorcière. Le guerrier serait l'éclatante virilité masculine et la sorcière serait une image noire de cette exaltation.

Finalement, la répétition, via le travail sur les sorcières qui n'est pas conservé pour la représentation du soir, permet de découvrir la fonction du chirurgien et d'établir Ross comme figure sanguinaire et confirme l'orientation de Malcolm comme prince efféminé.

La répétition se termine par une italienne.

Représentation : 113 personnes !

Chronique du hall : Beaucoup de monde dans le hall pour cette dernière représentation de la semaine. Parmi les spectateurs, Michel Raskine, mais aussi des anciens des Molière. Le fait que deux personnes demandent à François qui s'occupe de la billetterie si *Macbeth* est une comédie montre bien quelle est l'attente spécifique des spectateurs du Théâtre permanent : des représentations où l'on passe un bon moment et où l'on rit toujours.

Chronique de la représentation :

L'heure du bilan. A la suite de cette première semaine de représentation émergent à travers la répétition des représentations quelques lignes dramaturgiques concernant les personnages mais aussi quelques innovations à propos de la signification de certains passages ponctuels.

Macbeth notamment se confirme dans deux orientations principales : un Macbeth comme figure enfantine, notamment dans la manifestation de la peur et la tyrannie ubuesque, mais un Macbeth à l'esprit et au corps de plus en plus malade. Gwenaël Morin veut pousser plus avant le personnage dans cette voie.

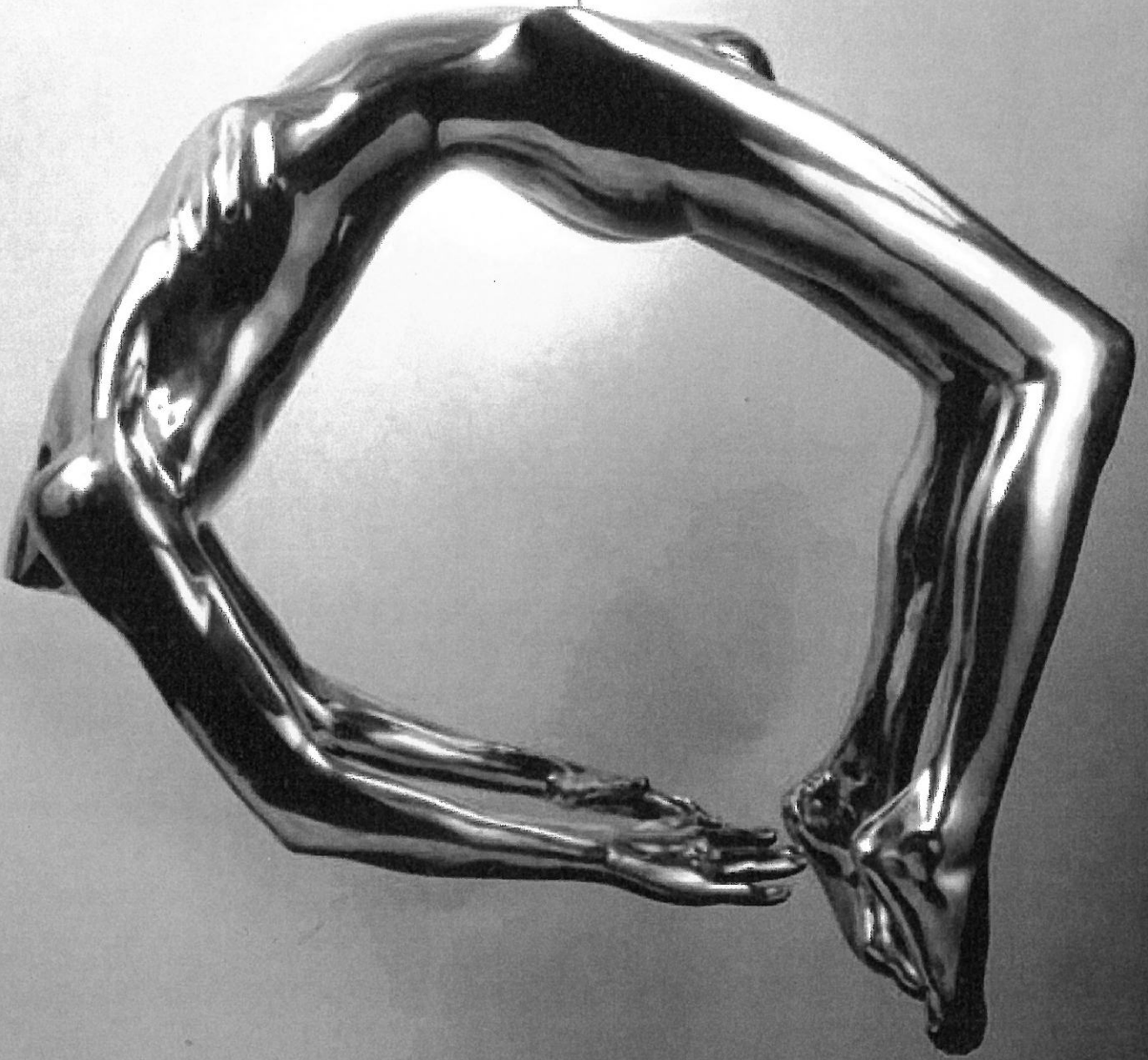
On essaie de limiter l'incarnation des enfants par le médaillon qui n'était pas très bien comprise par le public. Le médaillon Fléance disparaît notamment, même si celui des enfants de Lady Macduff est conservé pour le moment.

Chronique du public :

L'atmosphère est clairement influencée par le plus grand nombre de spectateurs ce soir-là. Une cinquantaine de personnes supplémentaires change clairement la donne. Le spectacle prend de l'ampleur, il y a plus de monde auquel s'adresser, la parole porte plus loin, le rire retentit plus fort. L'étoffement du public le rend plus confiant : plus nombreux, il se sent moins démuné face à la représentation et s'affirme dans ses réactions. Avec un public plus grand, on perçoit moins l'individualité des réactions un éclat de rire solitaire qui émerge du silence. L'esquisse d'un mouvement de foule : 22h, tout le public se penche à l'extérieur pour suivre Malcolm qui vient de sauter la rambarde.

Camille Houry

**O NATION MISERABLE, WITH AN UNTITLED TYRANT BLOODY-
SCEPTER'D WHEN SHALT THOU SEE THY WHOLESOME DAYS
AGAIN, SINCE THAT THE TRUEST ISSUE OF THY THRONE BY HIS
OWN INTERDICTION STANDS ACCURSED, AND DOES
BLASPHEME HIS BREED ?**



Ô nation malheureuse, déjà que tu as à ta tête un usurpateur au sceptre sanglant, comment vas-tu retrouver ta pleine santé si l'héritier le plus légitime de ton trône se bannit de son propre chef et blasphème contre sa race ?