

THEATRE PERMANENT

# JOURNAL

17 JANVIER 2014

n° 73

MACBETH, HOMME ESPRIT MATÉRIEL

AVEC LAURENT BERGER



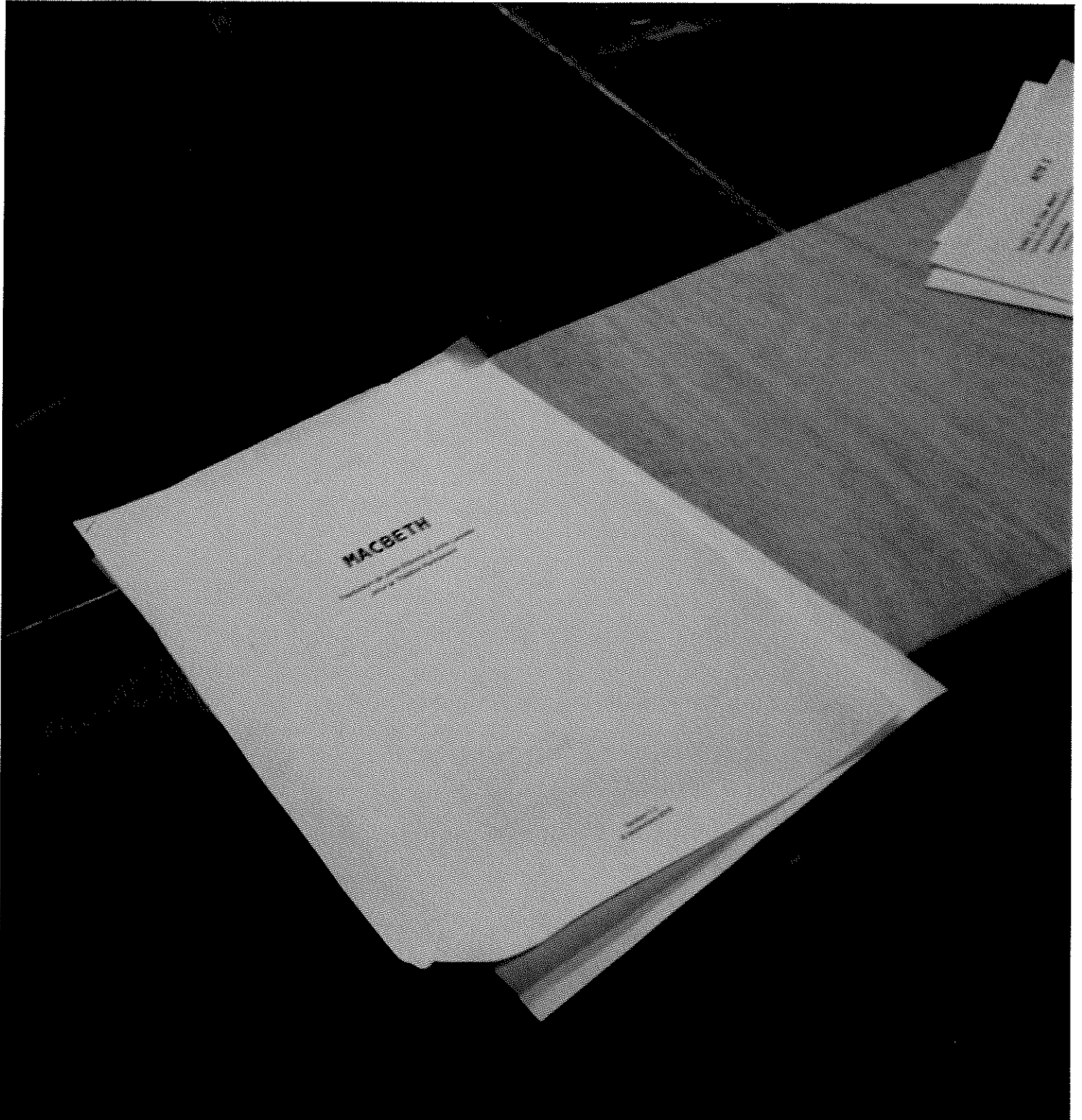
# Journal de création

## *Macbeth*

*Décembre 2013-janvier 2014*

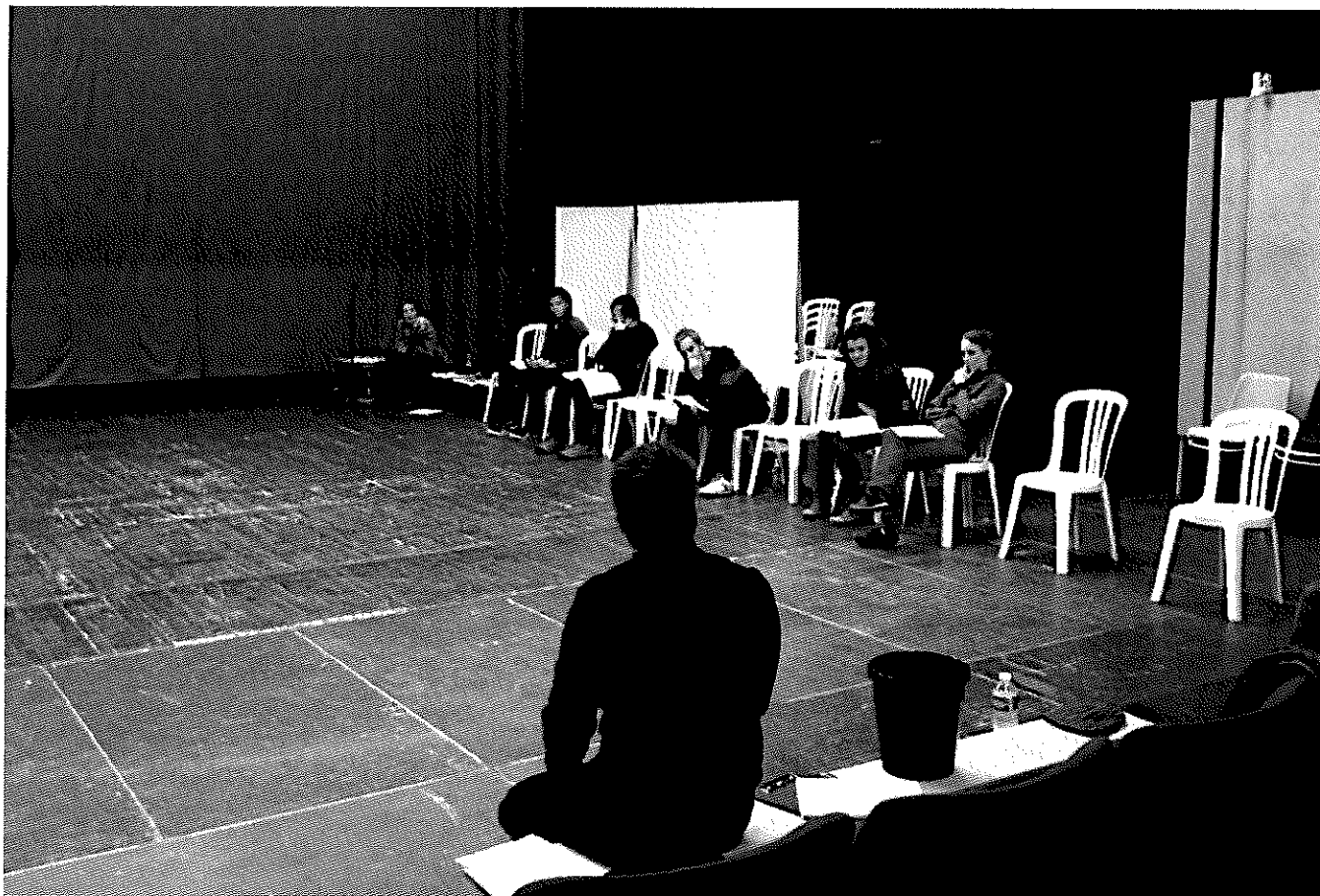
### ***La recherche de l'espace***

*Barbara Métais-Chastanier*



## 17 décembre 2013 : L'espace vide

Premiers pas dans Macbeth. L'équipe, composée de la troupe du Permanent et d'une partie de la Troupe des Molière, se découvre et découvre ses partitions. L'après-midi et la soirée se passent à lire la pièce à partir de la distribution qui vient d'être donnée. L'espace est vide. Deux rangées de chaises se font face. Une toile tendue vide vient masquer le mur du fond. Manuella Mangalo fait la trompette avec sa bouche. Un croquis de Gwenaël, comme il en fait si souvent, partout et à tout propos, traîne au sol entre des brouillons de note : au crayon à papier, cerclé de flèches qui l'entourent, on voit apparaître trois vues en perspective d'un tréteau adossé contre un mur.



Dans le long discours qui ouvre cette première entrée dans la pièce, après deux semaines de tâtonnements et de d'interrogations, suscitées entre autres par le départ de l'un des membres de la troupe, Gwenaël Morin rencontre bien évidemment la question de l'espace : « Dans quel espace jouer ? S'amuser avec des tréteaux ? J'ai l'impression que si on veut retrouver Shakespeare, retrouver la mécanique de la pièce, il faudrait jouer sur le parking, avec une planche, un rideau et se les peler tous, en étant dehors. Ça ne veut pas dire qu'on cherche ça, mais qu'il faut se mettre à l'épreuve d'une recherche d'archéologie appliquée. Qu'est-ce que ça produit de jouer dehors ? Pour nous ? Qu'est-ce que ça provoque comme dynamique, ces tréteaux, cette précarité ?

Paradoxalement le décor nous est déjà donné. Les théâtres dans lesquels on joue nous donnent déjà notre décor et notre espace. Shakespeare, c'est le cercle, les étagements du jeu : on peut disparaître, on peut monter. Sophocle c'est le cadre ouvert et surdimensionné. Ici, notre lieu, c'est le théâtre du XXI<sup>e</sup> siècle. Un boîte simple et moche en béton. C'est notre décor. Il est là le décor. Il faut partir de ça. »

## 18 décembre 2013. Un théâtre de tréteaux

Mais le théâtre de tréteaux fait son apparition dès le lendemain. Un théâtre nomade fait de bric et de broc. Capharnaüm de praticables, de tables, d'estrades ajointées de pieds pour les rendre plus hautes. Le rideau fait son entrée en scène, les chaises sont disposées en arc de cercle. Le théâtre des forains et des arracheurs de dents, la scène des charlatans, des bonimenteurs et des bateleurs, ce

décor de foire, pour familles et troupes errantes, où se monnaient les fictions comme se vendent et se vantent drogues et potions, se réinvente dans la salle du théâtre contemporain.

Un système fait son entrée dans un autre, le contredit de l'intérieur : le système de « la scène moderne telle que nous l'ont léguée les astucieux artisans de la Renaissance, encombrée et machinée », scène qui est « champ clos où la matière et l'esprit se livrent perpétuellement bataille », et le système du « tréteau élisabéthain, avec son minimum de fardeau matériel », celle où « l'esprit se meut librement » (« Tréteau », in *CNRTL*).

Dans le premier, la distance vous protège des visions. Elle fait de la scène une structure mentale. Le second repose sur une coprésence de la fiction scénique et de la réalité qui la justifie. Elle fait fructifier la porosité entre les zones de fiction. Elle fait entrer le théâtre dans le monde plutôt qu'elle ne le cercle. Le théâtre de tréteaux problématise autrement que sur le mode de l'opposition les rapports du réel et de la fiction de même qu'il interroge les modes de rencontre du spectacle et du spectateur : il cherche à réduire la distance dans la relation et à intensifier les conditions de l'expérience.



Apparaît aussi déjà le désir de fabriquer une enceinte, de construire un cadre, permettant d'encercler les spectateurs et de faire résonner la fiction, une palissade sur laquelle les acteurs pourraient propager un raffut qui menacerait à tout moment de nous tomber dessus. « J'aimerais que les murs du théâtre tremble de terreur », conclut Gwenaël Morin. Le cercle, qui se dessinait déjà, n'apparaîtra pourtant qu'un mois plus tard. Les intuitions sont des évidences auxquelles on revient après certains détours.

## **20 et 21 décembre 2013 : Mécanisme d'apparition**

Le lendemain, toute la troupe se retrouve dans le hall. On dresse seulement une table, un tréteau simple et précaire, pour tenter de retrouver le sens de l'espace, pour essayer de rendre plus lisible la mécanique de l'apparition.



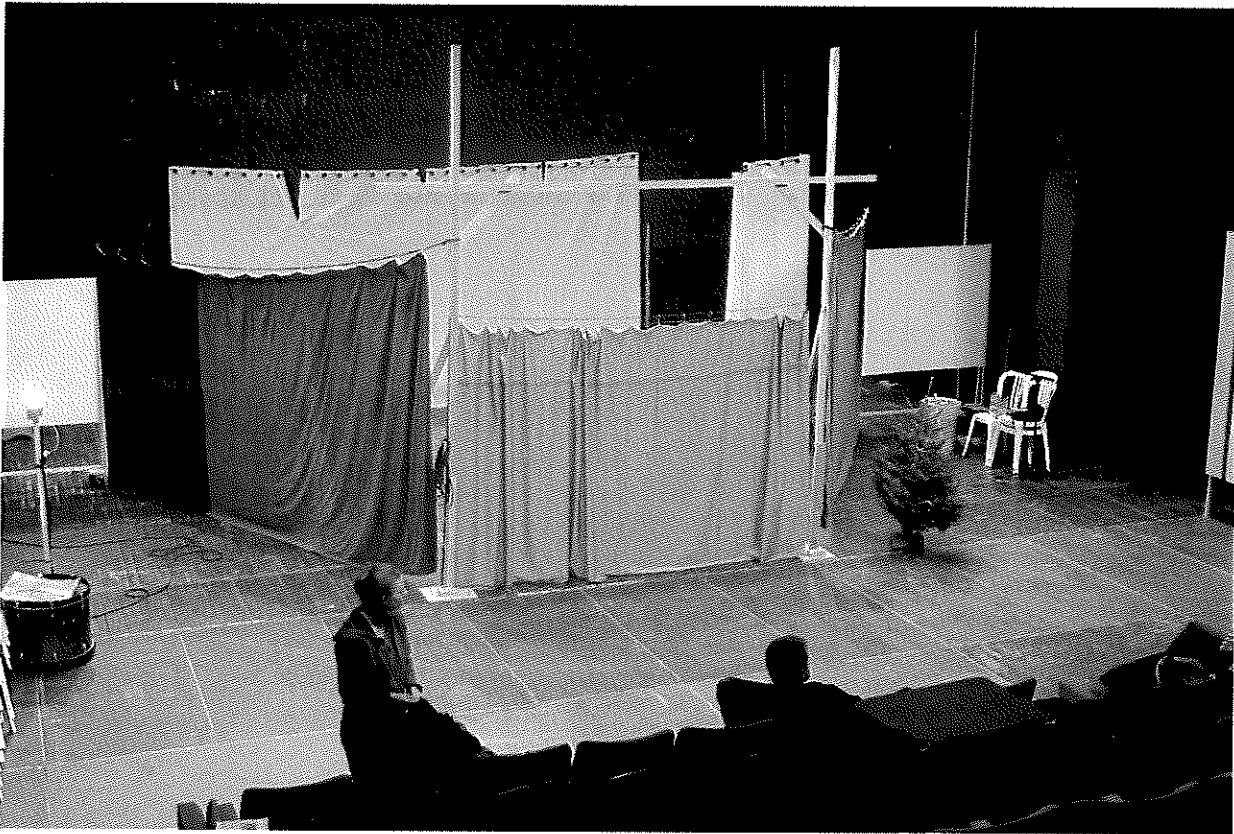
Le 21 décembre : retour au plateau, les praticables sont en fond de scène, trois rideaux structurent l'espace en tranches de jeu, permettant de décomposer des plans d'apparition. Le théâtre de tréteaux dans l'enceinte même du théâtre construisait une fausse précarité, une esthétique du tréteau plutôt que les conditions de jeu qu'ils supposent.



Gwenaël Morin cherche à repréciser la spécificité de l'espace Shakespearien : « 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 un tréteau pour vendre des aspirateurs, on pourrait m'être hostile. »

## 28 décembre 2013. Le castelet



Pendant les quelques jours de repos accordés pour les fêtes de Noël, Jérôme Bosch et son *Jardin des Délices* font leur apparition sur le panneau dehors, qui fait face à l'entrée du théâtre. Inspiré par les gravures de l'époque et par une abondante iconographie médiévale collectée par Manuella Mangalo, un nouveau décor apparaît sur scène dès le lendemain : les rideaux structurent l'espace autour d'un proscenium, qui peut disparaître avec les rideaux ouverts. Les coulisses et les espaces de jeu deviennent modulables. Gwenaël Morin propose même de réhabiliter le premier rang, qui se trouve sous les planches, pour rapprocher le spectateur de la scène et tenter ainsi de réduire l'écart entre l'expérience de la fiction et la fiction de l'expérience.

**Gwenaël Morin.** Dans le cadre des laboratoires d'Aubervilliers, lors du premier théâtre permanent, ce qui nous a permis d'avancer c'est que le lieu n'était pas théâtral : il n'était pas fait pour ça. On a pu construire un cirque pour *Woyzeck*, aller dehors pour *Antigone*. L'espace n'était pas qualifié. Quand on arrive dans un théâtre qui est déjà un théâtre, on est prédéterminé par le lieu : il faut faire un théâtre adapté à l'espace.

Pour l'instant, je suis plus attentif à l'espace qu'au jeu ou aux propositions. J'essaie vraiment de me concentrer sur l'espace, sur la mécanique des actes.

**Renaud Bechet.** Dans l'espace, est-ce que tu imagines des chaises devant le castelet, à cours et à jardin ? Parce que si on déplaçait les chaises, ça permettrait de dégager un espace de jeu sur les côtés et d'avancer encore plus franchement vers le public.

**Gwenaël Morin.** En même temps, les apparitions fonctionnent très bien dans cet espace. La question que je me pose c'est : « comment activer le dispositif du castelet ? » Mettre autant en avant la scène cela offre une énergie potentielle mais ça ne me semble pas si fonctionnel que ça.

**Pierre Germain.** Pourquoi ne pas rejouer avec seulement le rideau ?

**Barbara Jung.** On retrouverait le rideau d'*Hamlet* [mis en scène aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2009]. C'est peut-être le dispositif propre à Shakespeare. Quelque chose de simple et d'efficace.

**Gwenaël Morin.** En l'état, le décor – cette espèce de castelet – rentre en contradiction avec la perspective de produire un précipité simple et lisible de ce *Macbeth* qu'on se propose de traverser.

**Renaud Bechet.** Pour moi, dans les différents dispositifs qu'on a explorés, ce qui me manque dans cet espace, c'est la différence des niveaux qui permettait beaucoup de jeu et de surprise : j'aimais beaucoup le fait de pouvoir monter sur les praticables, de jouer en bas, de jouer en haut, assis à une table qui devenait estrade et sur laquelle on se tenait debout. Ces jeux construisaient aussi une grammaire de l'espace.

**Gwenaël Morin.** Et si on faisait comme Shakespeare ? Peut-être qu'il faut être plus économe dans les déplacements, et qu'il faut être moins réaliste. L'essentiel de ce qu'il faut conserver, c'est le rideau. Ce que permet le promontoire, le proscenium, c'est l'apparition.

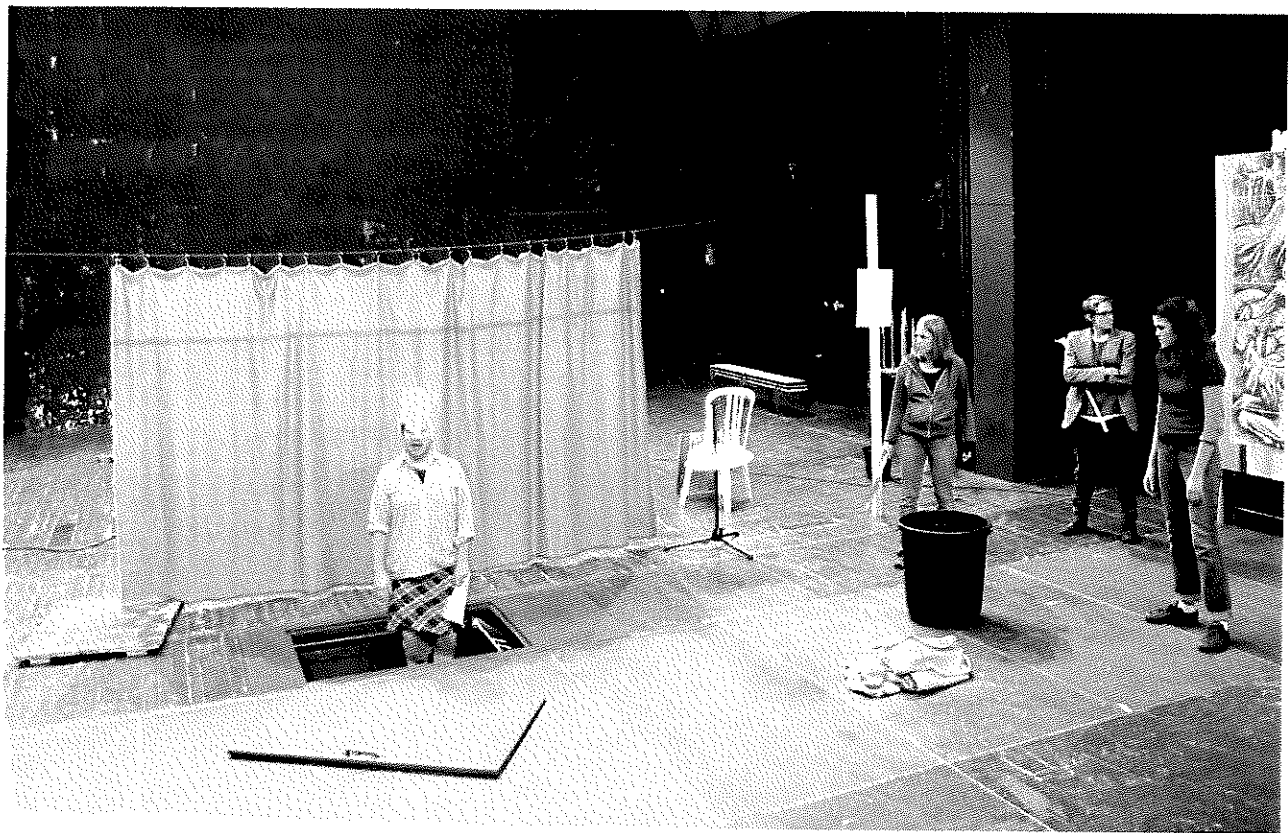
**Virginie Colemyn.** Par exemple, dans *Woyzeck*, tu avais beaucoup travaillé avec les ombres. Tu m'en as reparlé aussi dans l'acte II ce midi. Est-ce que tu ne voudrais pas le réactiver ce principe des ombres avec le rideau ?

**Gwenaël Morin.** Je me dis qu'il faut d'abord trouver le principe spatial le plus simple, un principe nous permettant de revenir à l'essentiel du dispositif pour faire apparaître la mécanique des scènes. On ne va garder que le plateau nu et le rideau. Il faut faire de tout cet espace, celui de la scène mais aussi celui de la salle, notre espace. Il faut s'approprier complètement l'espace du public. Que notre chez soi, ce soit tout, pas seulement la scène, mais aussi le public, les escaliers, les coulisses. On va continuer à travailler comme ça. Sans rien. À la limite, on prendra des photocopies d'arbre et ça fera des arbres. L'outil de base doit être notre théâtre, ce bâtiment qui date de la fin des années quatre-vingt. C'est à partir de ça qu'on doit faire régner le théâtre. Si on n'était pas dans un théâtre, on pourrait conserver le dispositif qu'on a utilisé depuis cet après-midi. Mais là, il faut assumer la simplicité. L'œuvre, c'est le texte, la langue – c'est ce que l'on retranscrit. S'il faut des décors, des costumes, des musiques pour que *Macbeth* règne c'est que ce n'est pas *Macbeth*, mais une anecdote. L'être humain doit être au centre. On va sans doute en repasser par des planches, des rideaux, on n'est pas à l'abri de ce retour-là et peut-être que demain on va se rendre compte que le plateau nu ce n'est pas possible, mais c'est important de ne pas se protéger en dessinant trop l'espace, de croire et de faire croire qu'on a trouvé en ayant quelque chose qui *ressemble* à du théâtre. Là, on sent que ça respire. Les scènes commencent à être plus libres. J'aime bien l'énergie déployée, il faut seulement que l'on reparte sur une lecture très calme, très petite, très simple.

## **Du 29 décembre au 15 janvier 2013 : Le rideau et le plateau nu**

Le travail sur le plateau nu s'approfondit, la mécanique du rideau se précise. Le rideau brechtien, gris, fait son apparition comme la gravure de Hans Baldung, « Sept chevaux sauvages » (1534) à cours. Le 3 janvier apparaissent les trappes : l'espace se creuse, s'approfondit. Si les tréteaux permettaient des jeux en hauteur, la trappe fait exister le dessous du théâtre, son ventre et ses entrailles. Les sorcières, les apparitions, le monde étrange des figures au statut ontologique incertain émerge des dessous. Il en est chassé – les sorcières sortant comme les rats d'une cave en ouverture de la pièce – mais il finit toujours par y revenir.

La tribune d'Elsa Rooke, le 10 janvier 2013, insiste beaucoup sur la spécificité de l'espace Elisabethain (Voir notes sur la tribune dans la suite du journal), il y est question de ce « cercle de bois » qu'était le théâtre du Globe, de la spécificité théâtrale d'un espace circulaire, du déplacement d'accent de l'œil vers l'oreille qu'il pouvait induire.



Le 13 janvier, Une discussion s'engage sur la seconde scène des sorcières qui résiste toujours autant. Il apparaît nécessaire de redessiner le cercle, de retrouver son effet : la proximité physique



avec les spectateurs, le théâtre qui s'invite au centre de manière impromptue. Et empruntant à Nicolas de Cues sa formule initialement vouée à une dimension théologique (puisqu'il y est question de Dieu), on pourrait ainsi dire que le théâtre devient alors « un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part. »

La troupe se rend donc dans le hall, dispose partout dans l'espace des chaises – comme autant de spectateurs fantômes – et s'essaye à ce cercle et à cette proximité.

**Gwenaël Morin.** Commençons plateau vide. Le seul acteur là, c'est le soldat en sang : c'est Macbeth. Qu'il soit joué ou non par l'acteur qui joue Macbeth. C'est l'homme en sang, celui qui agonise et qui nous dit : « Ça recommence ». Il y a une forme de cynisme dans l'ouverture de la pièce qu'il faut prendre en charge : vous arrivez au théâtre et l'on vous promet un spectacle qui n'arrive pas, qui refuse d'arriver. Le spectacle commence et nous sommes dans les débris de la veille, dans un théâtre abandonné où la pluie lessive les souvenirs.

La seule apparition dont on a besoin, c'est l'homme en sang.

J'aime bien le plateau vide, les lumières qui clignotent, l'entrée d'un homme ensanglanté. Mais peut-être que vous ne devez pas être dans le public mais plutôt sur les bords du plateau. Nous sommes dans un cercle de bois. Je n'essaye pas de retrouver le pittoresque de l'époque mais un rapport au spectateur. Je cherche à voir comment on déploie un espace qui permet de jouer. Comment on inaugure cette relation. J'ai l'impression que le spectacle n'est pas encore commencé au début de la pièce. Comme dans *Hamlet*, il y a quelque chose ici qui joue sur l'inaugural à l'endroit même de la frustration. Mais malgré tout on est dans une image : on attend que le spectacle arrive.

On pourrait tout à fait imaginer qu'on est entré dans le Globe mais voilà qu'il se met à pleuvoir : on est obligé de s'abriter sur les bords, de se parler d'un bout à l'autre du théâtre. Mistigri ou Crapeau doivent être joués comme des éléments très concrets : il faut traverser la pluie pour pouvoir se parler. Peut-être qu'il n'y a rien à voir. Il faut peut-être jeter des choses. On vient voir un spectacle et il n'y a rien. Une forme de prologue. On pourrait même imaginer que la pièce se joue en boucle. On est à la fin qui est le début.

**Virginie Colemyn.** Mais peut-être qu'on pourrait empêcher le public d'avoir un territoire qui lui serait propre, empêcher que ça s'amasse, empêcher qu'il y ait un espace protégé pour les regards.

**Gwenaël Morin.** Cette sensation de proximité, il faut vraiment l'aiguiser. Il n'y a pas de place pour jouer donc il n'y a pas de recul pour l'image. Il faut que les sorcières jouent comme si elles créaient l'espace pour que quelque chose advienne : elles creusent l'espace pour jouer (« trois tours pour toi »). C'est comme si on était dans le hall à dire « Poussez-vous. Poussez-vous. » Faire le cercle, c'est demander aux gens de laisser de la place pour que le théâtre ait lieu.

**Virginie Colemyn.** C'est comme s'il y avait un cordon de sécurité qui contiendrait le public et les acteurs, tous ensemble.

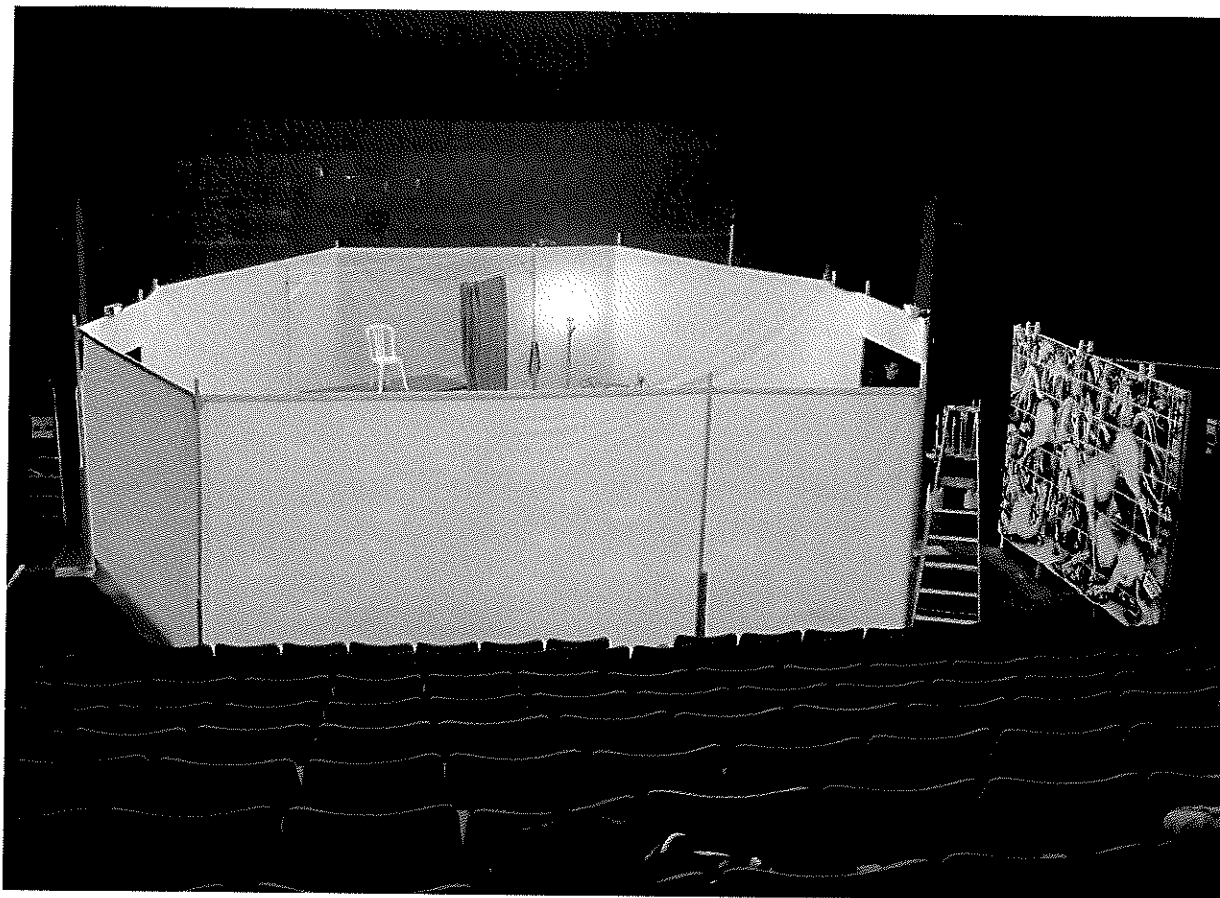
**Renaud Bechet.** Le cercle commence à se faire avec le désordre de la foule et peu à peu on commence à allumer le sens du plateau.

**Pierre Germain.** C'est comme une page blanche. On sait que le sort est jeté. Que l'écrivain a fini son travail. Il a rendu sa copie. On sait tous ce qu'on va raconter. Page vierge, la lande. Et on peut recommencer parce qu'on sait comment réécrire l'histoire et la raconter.

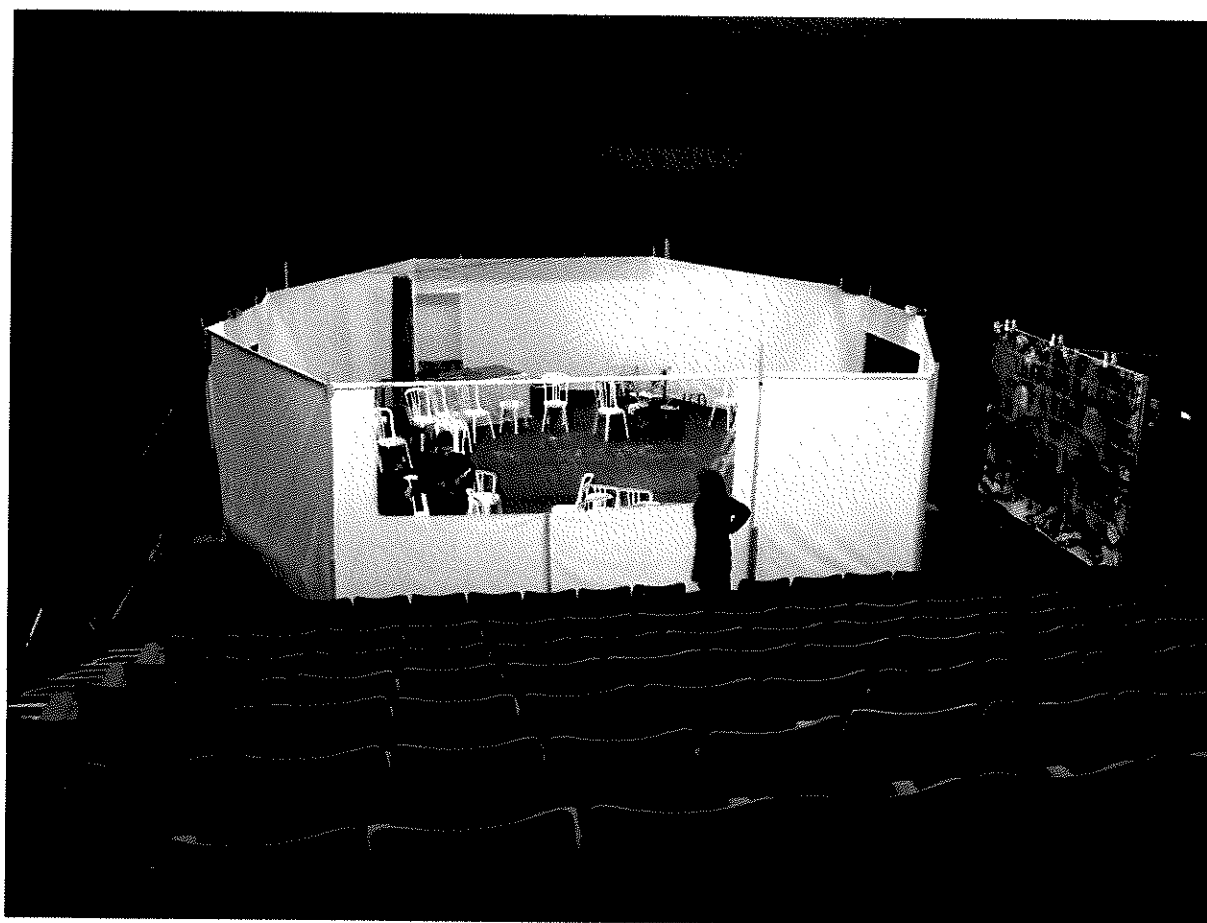
## 16 janvier 2014 : La scène en rond

**Gwenaël Morin.** Quand on est dans le théâtre, le toit est relié au mur, ici les murs ne sont nulle part.

Il ne faut pas chercher à transposer ce monde dans notre monde. Ici, on a le Globe dans le Globe. On pourrait faire un motif planche de bois sur la toile, comme on avait le motif pierre de taille pour *Antigone*.



Apparition de la découpe dans la toile hier soir pour permettre aux vingt spectateurs qui n'ont pas trouvé de place dans le Cercle de toile, d'assister à la pièce :



CATALOGUE

BEAUX LIVRES

DANS TOUS LES GENRES

FOR THIS ACT see Book X (1938)

ACT IV

the pit of Acheron - (conf. 30.6)

First Witch, Thrice the brinded cat hath mew'd.

44 is a mistake, 60 is a mistake, 7 P. to a new 4 Page, numbers and 48

Notes

320



On the ruins of a Roman temple - in the middle of which is a statue

For note see Mantegna

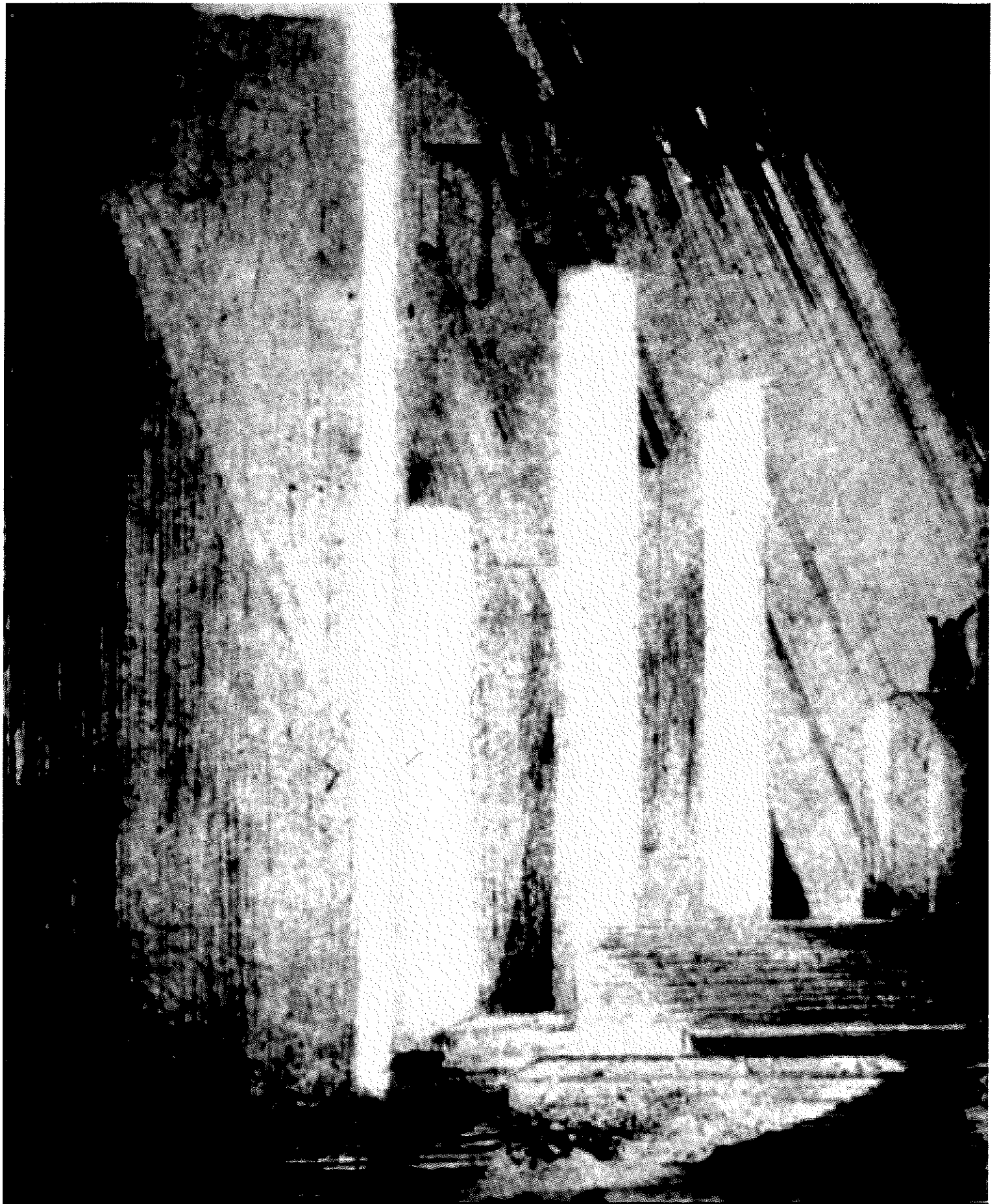


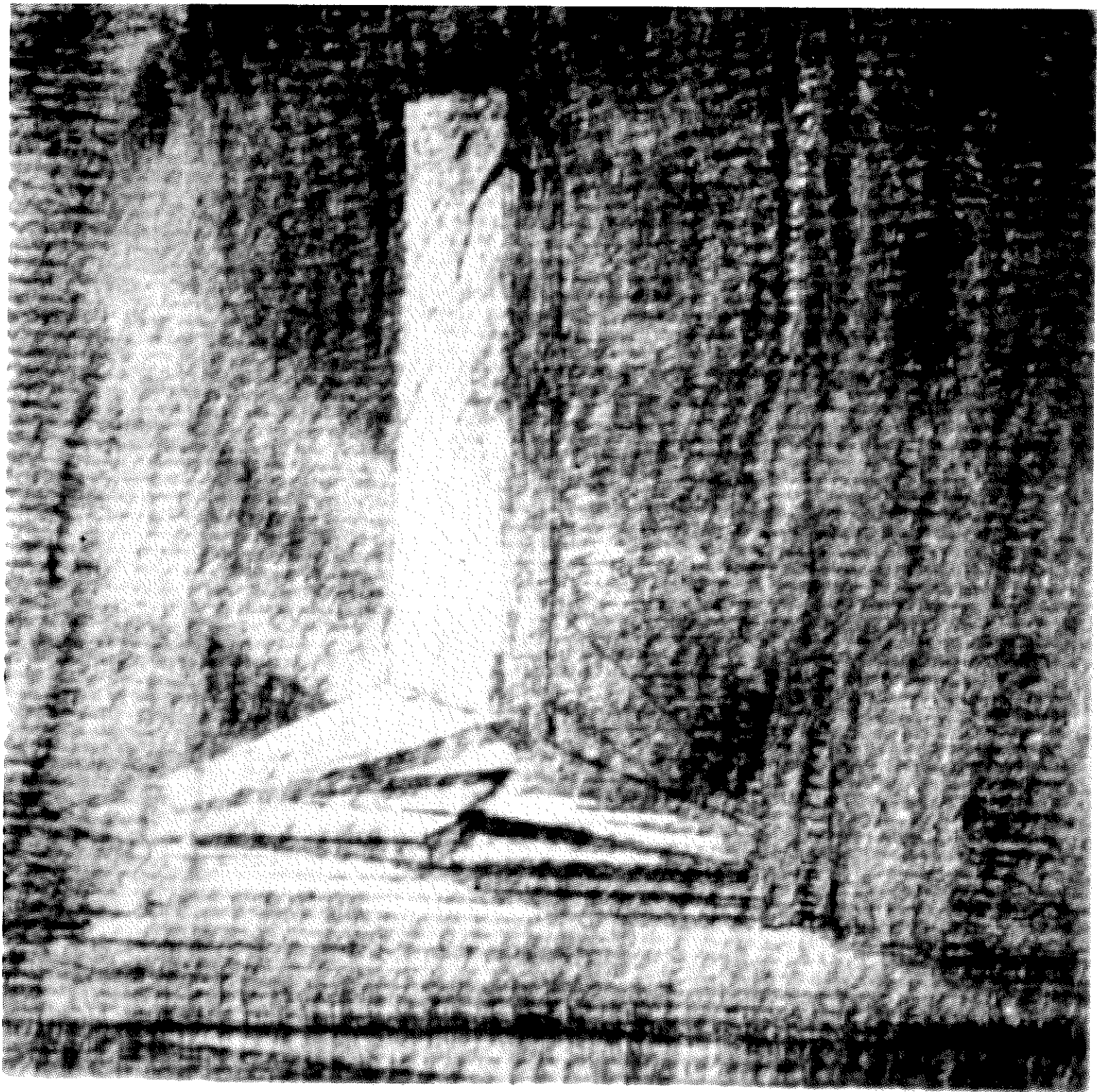
Sketch of a figure in a landscape

On the ruins of a Roman temple - in the middle of which is a statue

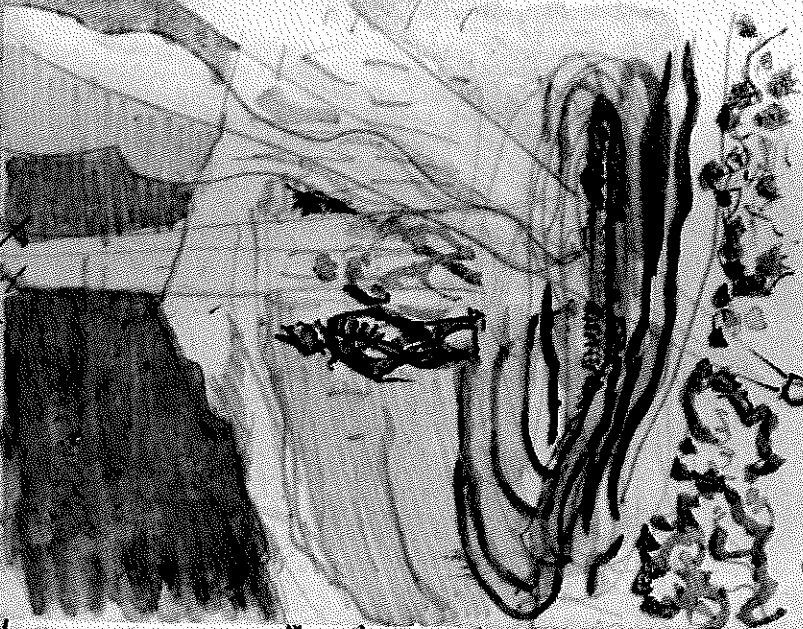
For note see Mantegna

On the ruins of a Roman temple - in the middle of which is a statue





See sketch for BARNWELLS - 1926



Wp - that true way of going  
about it -  
Further is to play the whole  
Scene ~~not~~ <sup>not</sup> by the  
"scale of dragon"  
over the scale of  
the eye of newt"  
In fact, quarter in every  
way - but nearly forms  
fractally - since already  
it is to very technical  
in the more of more &  
superior 1935 January

The House with COVERN  
Amores Broughal  
Hock  
Bosch

Still another way! A scene of the  
- the secret - utterly and of the  
- the secret - utterly and of the  
- the secret - utterly and of the  
- the secret - utterly and of the

Prespe MacBeth's entrance  
after his camp comes in suspense  
after his camp comes in suspense  
after his camp comes in suspense  
after his camp comes in suspense  
after his camp comes in suspense

This is the howarth  
the-illustrated "Prensia" - of of of of of  
after the scene of the scene - C. 1830

ACT IV. SC. I.

MACBETH.

32

Toad, that under cold stone  
Days and nights has thirty one  
Swelter'd venom sleeping got,  
Boil thou first i' the charmed pot.

All. Double, double toil and trouble;  
Fire burn and cauldron bubble.

Sec. Witch. Fillet of a fenny snake,  
In the cauldron boil and bake;

Eye of newt and toe of frog,  
Wool of bat and tongue of dog,

Adder's fork and blind-worm's sting,  
Lizard's leg and howlet's wing,

For a charm of powerful trouble,  
Like a hell-broth boil and bubble.

All. Double, double toil and trouble;  
Fire burn and cauldron bubble.

Third Witch. Scale of dragon, tooth of wolf,  
Witches' mummy, maw and gulf,

Of the ravin'd salt-sea shark,  
Root of hemlock digg'd i' the dark,

Liver of blaspheming Jew,

331

a large stone (1909)

60 stones (1909)

15  
Figures of  
those



20

25

6 Toad, that under cold stone, sleeping  
man's version. Foucault, Bulloch  
conj.

8 venom sleeping] venom, sleeping  
A. Hunter.

9 charmed] charmed Capell.  
10, 20, 35 Double, double] Steevens.

Double, double, FI.  
12 Sec. Witch.] 2. FI. 1 Witch. Pope  
(ed. 2).

16 blind-worm's] blind-worm. Pope.  
17 howlet's] owl's. Pope.

23 Witcher] Theobald (ed. 2). Witches  
FI. Witch's Singer.

24 ravin'd] ravaging. Pope. ravin'd Rann  
(Mason conj.).

7 hat] F.F. hat's F.F. hat's Han-  
mer.

one] Capell. one, Pope. one: FI.  
salt-sea shark] Capell. salt sea  
sharks FI. salt sea-shark Pope.

7 'Bill & take' - Shows the words, played with - could run be as  
more notable as this - & this unreasonably  
is therefore now to be found in this play -

Cette polémique de 1972-73, quels aspects du texte met-elle en lumière ? Schlösser parle, d'une pièce « pleine de brutalité (et non sans une bonne dose de sexe) », sans donner d'exemple ; Harich, plus franc, cite la scène où Lady Macbeth dénude ses seins face à son mari (geste qu'on retrouve ailleurs chez Müller) ; avec ce « strip-tease », dit-il, l'auteur et ses partisans sont « une source de névroses » pour les lecteurs et spectateurs qui vont découvrir le texte. Müller se fait ainsi le complice de l'Ouest : « Pris dans la mentalité de l'intellectuel extraverti, il n'a pensé qu'à payer son tribut à la vague occidentale du porno, qui se dessinait sur l'écran de son radar intérieur, afin d'être *in*. Rien d'autre ne l'intéressait que de fourrer quelque part un sein nu dans *Macbeth*<sup>13</sup> ». Cette résistance à l'évocation du désir a toujours entravé la réception de Müller dans son pays.

On débat plus ouvertement de la brutalité, de la cruauté, voire du sadisme, de certaines scènes. Les mêmes passages sont invoqués : deux gifles assénées à des morts, la langue du portier arrachée (et sa chanson qui parle de tétons coupés), le sexe de Banquo tranché et remis à Macbeth, le Lord écorché vif et le paysan qui se pend de désespoir. Les partisans de Müller eux-mêmes sont parfois réservés : « l'accumulation de l'horrible rend forcément insensible et se change facilement en une esthétisation du terrifiant<sup>14</sup> », dit l'un d'eux.

13. W. Harich, *loc. cit.*, p. 213.

14. F. Dieckmann, *Theater der Zeit*, sept. 1972, p. 46 ; *Sinn und Form*, 1973, mai-juin, p. 681.

Mais seul Harich rend de nouveau Müller complice de l'Ouest en le rapprochant de réalisateurs comme Ken Russell, Peckinpah et surtout Kubrick (*Orange mécanique*), responsables pour lui d'une « vague de cruauté » dans le cinéma des années 70<sup>15</sup>.

Les changements par rapport à Shakespeare ont-ils une signification ? Les critiques de 1972 s'accordent pour dire que Müller a rendu visibles les opprimés. A savoir les paysans, révoltés contre le roi d'Écosse dès le lever du rideau, puis vaincus, exploités, plus tard déchirés entre les deux camps. Et aussi les soldats : ils abandonnent par deux fois le parti de Macbeth et tuent celui-ci à la fin, au lieu que ce soit Macduff. Quant aux sorcières, qui naissent de l'écrasement initial de la révolte, leur réapparition au dénouement prouve que l'ordre légitime n'est pas restauré : le trône restera fragile tant que n'aura pas cessé la violence contre les paysans (comparable à la guerre américaine au Vietnam et à la persécution des communistes en Irak). Les adversaires de Müller reconnaissent aussi le rôle des paysans : mais Schlösser se dit « heurté » autant par leur absence d'humanité que par la brutalité de leurs oppresseurs. Et Harich conteste que Müller ait la moindre sympathie pour eux et en fasse les porteurs de l'avenir. Au contraire, l'influence pernicieuse de l'Ouest se double chez lui du « pessimisme historique le plus sombre<sup>16</sup> », le plus anti-marxiste.

15. W. Harich, *loc. cit.*, p. 214. Dans son autobiographie, Müller relève qu'il n'avait pas encore vu *Orange mécanique* et, que du coup, il a été jaloux de Harich : *op. cit.*, p. 225.

16. W. Harich, *loc. cit.*, p. 214.

JEAN-PIERRE NORBL : PRÉFACE à HAMILLET DE T. MÜLLER

Müller a travaillé sur Shakespeare plus longtemps que sur les textes antiques. Et son avis a varié : il a comparé l'adaptation à une « transfusion de sang » indispensable pour continuer à écrire, il a craint aussi qu'elle devienne une routine (« nous ne serons pas à bon port tant que Shakespeare écrira nos pièces »). Elle a donc toujours représenté un risque. Risque de se voir renvoyé à sa propre solitude, après avoir cru entrer, grâce à l'auteur élisabéthain, dans une sorte de production collective, de coopérative d'écriture fonctionnant à travers les siècles ; risque de transgresser l'imagerie officielle, « nos hiers conduits en laisse par des aveugles », en déchiffrant le passé récent à travers le passé lointain (et si les paysans massacrés de *Macbeth* allaient faire penser aux victimes de la collectivisation en URSS ou en Chine ?) ; risque de se heurter à l'opacité de l'histoire, à la répétition sans différence, à l'impossibilité d'arraisonner l'avenir. Les questions soulevées dans la polémique de 1973 escorteront son œuvre jusqu'à la fin.

Jean-Pierre Morel

Remerciements à Jean Jourdeuil, Marylise Dumont, Aurélia Kalisky ; à Wolfgang Storch, Sieghild Bogumil, Céline Geyer, Tobias Powald, Anne-K. Seibel, Thomas Zenetti ; et à Elise Massiah.



# Macbeth

d'après Shakespeare

Texte allemand : Heiner Müller, *Shakespeare Factory 1*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1985 ; *Die Stücke 2*, Stuttgart, Suhrkamp, 2001. La disposition des vers est celle de la première édition (N.d.T.).



# H. MÜLLER, ERREURS CHOISIES

Le renverse de ce que vous avez dit - dans l'ensemble, n'est-ce pas trop optimiste ?  
J'ai peur que oui. J'espère que non.

## Les écrivains doivent être idiots

Entretien avec André Müller.

*On ne compte plus les cadavres dans vos pièces. Votre version du Titus Andronicus de Shakespeare devient la journée où l'on tue le cochon, toute dégoulinante de sang. Les victimes sont mutilées, châtrées, dévorées enfin. Est-ce que, par moments, l'abîme de votre âme ne vous donne pas le frisson ?*

Cela n'a rien d'un abîme. Il se cache souvent là-dedans des considérations tout à fait pratiques. Brecht a écrit le rôle muet de *Mère Courage*, parce qu'il était déjà en exil et qu'Helène Weigel ne savait aucune langue étrangère. Shakespeare voulait donner un rôle important à un garçon qui bégayait. Dans le théâtre élisabéthain, les rôles de femmes étaient tenus par des garçons. Aussi a-t-il fait trancher la langue à Lavinia dès le début de *Titus Andronicus* pour que le jeune homme puisse jouer le rôle.

*Dans votre récit Histoire d'amour, vous décrivez un rêve dans lequel une femme est coupée en morceaux avec une hache.*

Tout le monde fait ce rêve. Peut-être une certaine peur s'exprime-t-elle par là.

### La peur des femmes ?

À vrai dire, je ne la sens pas, pas plus que le besoin de dominer une femme. Du fait qu'on en rêve, l'angoisse est évacuée. Mais le problème de l'écrivain, de l'artiste en général, c'est qu'il cherche, pendant toute sa vie active, à se porter au niveau poétique de ses rêves. Cela ne marche que s'il n'interprète pas ce qu'il produit. J'écris plus que je n'en sais. Je ne veux pas réfléchir à ce que je fais.

*Aux conséquences non plus ?*

Non, car je ne suis pas responsable de ce que j'écris. En ce qui concerne la responsabilité, les artistes sont comme les enfants. Il y a l'exemple célèbre de *Werther*. On ne peut pas rendre Goethe responsable de la petite vague de suicides qui a suivi la publication du livre.

*Quelqu'un s'est-il déjà donné la mort après avoir lu une de vos pièces ?*

Après avoir lu, non. Mais un critique de théâtre français que je connaissais s'est tué après avoir vu une représentation de *La mission*, à Lyon ; le même soir, paraît-il. Il est vrai qu'il venait juste de se séparer de sa femme, à ce qu'on m'a dit ; de plus, il était communiste. Cela peut jouer un rôle.

*Vous voulez dire que la pièce a ébranlé sa croyance au communisme ?*

Oui, à peu près.

*Ce serait donc la faute de la croyance.*

Oui, ou de la réalité qui ne prend pas la direction indiquée par Marx.

*N'est-ce pas une désillusion pour vous aussi ?*

Je ne sais pas si j'ai jamais eu cette croyance.

*Vous en donnez tout au moins l'impression.*

De quelle façon ?

*En étant d'avis, par exemple, que les États non socialistes n'auraient pas d'avenir politique.*

C'est pourtant vrai. La seule question actuelle, dans les nations industrialisées occidentales, c'est de conserver un niveau qui, sur le long terme, n'est pas tenable. Chômagés, difficultés économiques, problèmes de l'informatisation,

rien de tout cela ne peut se résoudre sans une perspective communiste globale.

*Bon. Mais qu'arrivera-t-il, si votre aspiration se réalise ?*

On verra.

*Selon Marx, on vivra alors dans le royaume de la liberté. Que la liberté et le bien-être ne rendent pas les gens heureux, cela peut très bien s'étudier, justement, sur l'exemple des pays occidentaux.*

C'est absurde, car ici vous n'êtes libres qu'en excluant tous ceux qui ne le sont pas. La richesse des États capitalistes est fondée sur la misère du Tiers monde. Se demander ici comment on pourrait limiter la production agricole pendant qu'en Afrique les gens crévent de faim, c'est tout simplement risible.

Mais, à vrai dire, parler de tout ça ne m'intéresse absolument pas. J'ai de plus en plus de mal à tenir ce genre de conversations. Je ne suis pas un idéologue. J'utilise le marxisme comme matériau, exactement comme une pièce de Shakespeare ou un trajet en tramway. Cela devient une forme, et c'est elle alors qui a de la valeur. Écrire est la seule chose qui m'intéresse. Il y a vingt ans, je pouvais encore parler de Dieu et du monde et me faire l'effet d'être malin. Aujourd'hui je ne me fais plus l'effet d'être aussi malin.

*Vous pourriez peut-être penser quand même à mon avenir, qui dépend de cette interview.*

Alors il faut que vous me donniez un autre schnaps.

*Lors d'une discussion sur le post-modernisme, vous avez parlé de « travailler à la disparition de l'auteur ». Est-ce que vous voulez vous réduire au silence, vous et vos collègues ?*

J'ai vraisemblablement dit cela, parce que le sujet ne m'intéressait pas. C'était une façon d'exprimer ma mau-

vaise humeur. Cette rencontre était pour moi la possibilité de venir gratuitement à New York. Mais on voulait absolument que je fasse un discours. Alors, pour qu'on me paie l'avion, j'ai dû fournir quelque chose. Mais le problème est toujours le même : quand un écrivain parle, il ment, c'est automatique.

*En RDA, beaucoup de gens seraient contents s'ils avaient le droit de parler.*

Bon, eh bien, j'ai le droit, et j'ai aussi le droit de voyager et je sais que c'est un privilège. Mais si j'y renonçais, cela n'aiderait personne.

*Vous avez même reçu récemment le prix national de la RDA.*

Je ne vois pas cela avec autant d'aigreur que vous.

*Cet argent, 60 000 marks, vous l'avez placé ?*

Pour cela, je suis trop bête ou trop flemmard. Je l'ai mis dans un tiroir et je l'ai oublié.

*Pouvez-vous comprendre que vos compatriotes trouvent scandaleux qu'on limite leurs voyages ?*

Naturellement, et je fais différentes choses pour que cela change un peu. Mais il faudrait aussi voir cela de manière historique. La première mesure de la Révolution française, dont la Convention ait débattu, c'était la fermeture des frontières. Voilà comment cette société dite libre a commencé. C'est la Terre qui a fondé la libre économie de marché.

*Est-ce une excuse pour qu'à la frontière entre les deux Allemagnes on donne l'ordre de tirer ?*

Je n'ai pas dit cela.

*On remarque que vous ne vous êtes jamais encore exprimé là-dessus.*

Ce n'est pas de mon ressort. Ici, simplement parce que je suis un écrivain de RDA, on me traite toujours comme un fonctionnaire. Vous n'iriez jamais demander à Handke, par exemple, ce qu'il pense de la politique autrichienne. La seule chose qui compte pour moi, c'est ce que j'ai écrit. Dans une interview, j'invente des paroles. Par conséquent on n'a pas le droit de prendre cela comme quelque chose d'authentique. Quand j'écris, la langue est déjà là. Je bouge en elle, je me fais porter par elle.

*Et si l'imagination vous laisse en plan ?*

Je n'ai pas d'imagination, pas la moindre. C'est ma force. Car l'imagination est quelque chose de très négatif. Les hommes d'imagination sont perpétuellement menacés par les désagréments de la vie réelle. Je ne peux rien me figurer. Je n'ai pas d'idées non plus. J'attends, jusqu'à ce que quelque chose me vienne. Il y a une langue et une forme. Les contenus sont de hasard, causés par certaines expériences fondamentales ou par des circonstances momentanées de la vie.

*Une expérience fondamentale, que vous avez très souvent rapportée, est d'avoir trahi votre père. Lorsqu'il a été arrêté en 1933 par des SA, vous avez fait comme si vous dormiez.*

Je ne l'ai pas décrit comme une trahison. C'est l'interviewer qui l'a fait ; il avait visiblement un entraînement psychanalytique.

*Mais vous l'avez confirmé ensuite, dans une conversation avec Hellmuth Karasek.*

Oui, parce que cela fait bien. Pourtant, ce n'est que de la blague. Je n'ai jamais développé non plus de sentiment de

# E. G. CRAIG, DE L'ART DU THÉÂTRE

## Du décor et du mouvement

Il faut maintenant que je vous dise comment vous deviendrez designer des décors et costumes, comment vous apprendrez à vous servir de la lumière artificielle; comment enfin vous amènerez les acteurs qui travaillent avec vous à travailler en harmonie les uns avec les autres, en harmonie avec le décor, en harmonie surtout avec les idées de l'auteur. Vous avez étudié et étudié encore les pièces que vous voulez monter. Mettons que vous vous borniez aux quatre grandes tragédies de Shakespeare. Vous les connaissez parfaitement quand vous avez commencé de les préparer en vue de la scène; et vous avez mis une ou deux années à préparer chaque pièce; vous n'avez plus aucune hésitation quant à l'impression que vous voulez produire, votre travail consiste à décider par quels moyens vous donnerez cette impression.

Sachez tout de suite que la grande impression d'ensemble produite par le décor et le mouvement des foules est le moyen le plus effectif dont vous disposiez. Je ne vous dis cela qu'après de nombreuses recherches et une longue expérience; sachez-vous que c'est toujours par expérience que je vous parle, et que le mieux que je puisse faire est de vous soumettre cette expérience. Bien que j'aie rompu, vous le savez, avec la croyance commune qui veut que la pièce écrite ait une valeur réelle et durable pour l'Art du Théâtre, n'allons pas aussi vite et ne nous en passons pas encore. Admettons que la pièce écrite ait gardé pour nous une certaine valeur; nous ne voudrions point la laisser se perdre, mais bien au contraire, l'augmenter. Ce sera donc comme je vous le disais, par de vastes effets

d'ensemble, par le moyen de la vue d'abord, que nous accroîtrons la valeur de ce que le grand poète nous avait légué de précieux.

En premier lieu, vient le *décor*. Il serait oiseux de parler ici de la diversion que le décor fait en notre esprit, puisqu'il ne s'agit pas de faire un décor qui distraie notre attention de la pièce, mais de créer un site qui s'harmonise avec la pensée du poète.

Prenons Macbeth. Nous connaissons bien la pièce. Dans quel site se passe-t-elle? Comment se présente-t-elle à notre imagination d'abord, à nos yeux ensuite?

Pour moi, je vois deux choses : une haute roche escarpée et un nuage humide qui en estompe le sommet. Ici, la demeure d'hommes farouches et guerriers, là, le séjour que hantent les esprits. Finalement la nuée détruira la roche, les esprits triompheront des hommes. Tout cela est bel et bon, direz-vous aussitôt, mais comment le rendre, le réaliser à la scène? Mettez-y une haute roche; figurez un brouillard qui en cache le sommet. Me suis-je en cela éloigné d'un fil de notre première vision intérieure? — Quelle forme aura cette roche, et quelle couleur? Quelles lignes donneront l'impression de hauteur, de roche escarpée? — Allez en voir; mais ne faites qu'y jeter un coup d'œil et notez vite les *lignes générales et leur direction*; peu importe le contour détaillé du rocher. Ne craignez point de faire monter ces lignes; elles ne seront jamais assez hautes; et de même que sur la feuille de votre carnet vous tracez une ligne qui semble s'élever à des milliers de mètres, ainsi ferez-vous à la scène. Souvenez-vous que tout cela n'est qu'une affaire de proportions et n'a rien à voir avec la réalité.

— Mais les couleurs, dites-vous, quelles sont les couleurs que Shakespeare nous a indiquées? Ne consultez pas la Nature, mais d'abord la pièce même. Vous y trouverez deux couleurs : celle de la roche et des hommes, celle de la nuée et des esprits. Croyez-en mon avis, ne cherchez point d'autre couleur que ces deux-là tout le temps que vous composerez votre décor et vos costumes, mais rappelez-vous que chacune d'elles comporte beaucoup de nuances. Si vous hésitez, si vous doutez de vous-même ou de ce que je vous dis, votre décor une fois achevé ne réalisera pas sous vos yeux la vision intérieure que vous vous étiez faite d'après les indications de Shakespeare.

C'est ce manque de hardiesse et cette minutie qui perdent les idées

heureuses nées dans l'esprit des peintres de décors. C'est qu'ils veulent indiquer vingt choses à la fois. Non seulement ils représentent la roche escarpée et la nuée qui s'attache, mais ils voudraient vous faire voir aussi la mousse des Highlands et la pluie caractéristique qui y tombe au mois d'août. Ils ne peuvent s'empêcher de vous montrer qu'ils connaissent les variétés de fougères d'Ecosse, et qu'ils ont fait une étude archéologique approfondie des châteaux de Glamis et Cawdor. Si bien, qu'à force de vouloir nous en dire, ils ne nous disent plus rien; tout n'est que confusion :

« Un meurtre sacrilège a violé  
Le saint temple du Seigneur et dérobé  
La vie du sanctuaire. »

Donc, suivez mes avis. Exercez-vous à dessiner vos maquettes en petit et en grand; brossez-les sur la toile; et assurez-vous ainsi par vous-même que ce que je vous dis est vrai. Seulement, faites vite, si vous êtes Anglais. Sinon d'autres gens lisant ceci en d'autres pays, y reconnaîtront des vérités techniques et vous devanceront avant même que vous vous en avisiez. Mais il n'y a pas que la roche et le nuage dont vous ayez à tenir compte. Il faut penser aussi aux clans d'étranges humains qui se pressent à la base du roc, aux esprits innombrables qui habitent la nuée; soit, pratiquement parlant aux soixante ou soixante-dix acteurs qui devront se mouvoir sur la scène, et aux autres personnages figurés qui ne sauraient évidemment être suspendus par des fils et qui devront néanmoins paraître nettement distincts des êtres et des choses terrestres. Il faudra donc, en un certain point de la scène, donner cette curieuse impression d'une ligne de séparation, afin que le spectateur, sans recourir à son imagination, voie de ses yeux, devant lui, deux choses bien distinctes. Voici comment vous vous y prendrez :

Ayant figuré la masse dure de la roche par les contours et les volumes, vous rendrez au moyen des nuances et de la couleur (d'une seule couleur) la trame légère de la nuée. Maintenant faites des-

1. *Macbeth*, II, 3.

centre cette couleur et ces tons nuancés jusque tout près du sol; mais ayez soin qu'elle descende vers un endroit éloigné de la roche dure. Vous me demandez l'explication technique de ce que je veux dire?

Votre roche occupe environ la moitié de la largeur de la scène; c'est le flanc d'un escarpement où serpentent maints sentiers. Tous ces sentiers rejoignent un espace plan qui remplit la moitié ou les deux tiers de la scène et où peut tenir tout votre monde. Et maintenant ouvrez votre scène et votre cintre. Laissez un vide au-dessus et au-dessous où flottera votre nuage; et de ce nuage surgiront les personnages que vous avez fabriqués et qui figurent les esprits. Oh! je sais bien que cette roche et cette nuée vous tracassent; vous pensez par devers vous, aux scènes suivantes qui demandent des décors d'« intérieurs ». Mais, bonté Divine! ne vous inquiétez pas de cela! Rappelez-vous que l'intérieur d'un château est fait de blocs pris aux carrières. Ne sont-ils pas précisément de la même couleur que votre roc? Et les coups de pic qui les ont débités n'ont-ils pas donné le même grain à la pierre que lui eussent donné la pluie, la foudre et le gel? Vous n'aurez donc pas à changer d'impression ou d'idée à mesure que vous avancerez en besogne. Vous n'aurez qu'à multiplier les variations du même thème : brun de la roche, gris de la nuée; et de cette façon, ô merveille des merveilles, vous serez arrivé à garder une unité. Vous réussirez d'autant mieux que vous saurez varier davantage; mais surtout ne perdez jamais de vue le thème principal de la pièce, tandis que vous cherchez des variations à votre décor.

Par la disposition de vos décors, vous dirigerez les mouvements de vos foules et vous donnerez l'impression qu'elles grandissent, sans cependant y ajouter un figurant de plus. Pour cela, vous placerez vos sujets de manière que pas un ne soit inutile, pas un pouce de sa personne ne soit perdu. L'espace où chaque sujet se mouvra aura été soigneusement calculé. Mais lorsque je vous enjoins d'utiliser *tous* vos figurants, cela ne veut pas dire qu'il faille appeler notre attention sur chacun d'eux. Cela s'entend, sans en dire plus long. C'est par la suggestion que vous créerez à la scène l'illusion de toutes choses : de la pluie et du vent, du soleil et de la grêle, de l'intense

21

*Macbeth, Médecin. Messagers.*

MACBETH : Gardez votre annonce pour vous. Ils peuvent tous décamper.  
 Avant que la forêt de Birnam n'avance sur Dunsinane

Aucune peur ne changera mon teint. Qui est Malcolm, Un gamin

Enfanté par une femme, par les putains de Londres Fardé d'une insolence qui peut passer  
 Pour du courage dans la sueur de leurs lits. Courez, Lords

Devant vos paysans vous disputer sa salive  
 Vous avez bien assez vécu sur la mienne  
 Et rampez sous les jupons de l'Angleterre.  
 À mon crâne la couronne est fermement  
 Vissée, et le cœur que je porte ici aujourd'hui  
 Ne bat pas plus vite qu'au premier jour.  
*Messageur.*

Que le diable te brûle bien noir. Figure de lait.  
 Où t'es-tu dégotté ce regard d'oie.  
 MESSAGEUR : Il y a dix mille ...

MACBETH : Oies ?  
 MESSAGEUR :

Soldats, Sir.

MACBETH : Écorche-toi la figure, clown, et peins ta peur

En rouge, avant que je t'en fasse tailler une neuve.  
 Foie blanc. Quels soldats, chien. La mort  
 Sur ton âme. Ce suaire

Qui pend sous ton casque sème la peur alentour.  
 Veux-tu aller te balancer au soleil pour sécher.  
 Quels soldats, figure de lait caillé.

MESSAGEUR : L'armée

Venue d'Angleterre, Seigneur, avec votre permission.  
 Et, Seigneur...

MACBETH : Remporte ta figure.  
*Messageur sort.*

Seyton. — Mon estomac fait grève  
 Quand je vois mon peuple. Seyton. Cette guerre  
 M'attachera au trône d'Écosse avec des chaînes  
 Ou me fera tomber. J'ai assez vécu  
 Mon chemin menait au désert, sous ma botte les  
 feuilles

Craquent encore. Ce qui d'habitude vient avec l'âge  
 Honneurs et amour, obéissance, l'armée  
 Des amis, me laisse dehors. Mon lot  
 Ce sont les malédictions chuchotées dans mon dos  
 Tant que les poignards sont encore trop courts, à  
 présent

Je les vois grandir. Les honneurs simulés et, par peur  
 De mes poignards, des services fidèles que volontiers  
 La pauvre canaille me refuserait, et n'ose pas.  
 Seyton.

*Seyton.*

SEYTON : Quel est votre désir, Sir.

HEINER MÜLLER, MACBETH

MACBETH :

SEYTON : L'annonce est confirmée. D'autres nouvelles ?

MACBETH :

Nous nous battons jusqu'à ce que mes os  
Aient haché ma chair. Ma cuirasse.

SEYTON :

Ce n'est pas encore le moment, Seigneur.  
MACBETH : Faites sortir plus de soldats. Tondez-moi  
cette Écosse à ras  
Pendez ce qui pleurniche de peur. Donnez-moi mon  
armure.

Comment va ta malade, médecin.

MÉDECIN :

Pas si malade  
Seigneur, qu'oppressée de visions embrouillées  
Qu'elle retourne en dormant.

MACBETH :

Ne peux-tu porter secours à un esprit malade.

De la mémoire sarcler une douleur

Effacer ce que la torture inscrit dans un cerveau.

N'as-tu pas un moyen de déblayer la poitrine

Du poids qui appuie sur le cœur – un doux oubli.

MÉDECIN : Là il faut que le patient soit son propre  
médecin.

MACBETH : Jette ton art aux chiens, pas dans mes  
jambes.

Aidez-moi à mettre ma cuirasse. Ma lance.

Envoyez des cavaliers, Seyton. Docteur, mes Lords

Détalent loin de moi. Dépêchez-vous. Médecin, si tu

pouvais

Tirer de son urine à mon pays, des saignées

Je lui en ai fait assez longtemps, découvrir

Sa maladie et emporter son corps très

Maltraité vers sa santé d'antan,  
Mes applaudissements te seraient acquis et l'écho  
De mes applaudissements. Arrache la courroie, toi là,  
Si elle ne veut pas tenir. Un trou dans la cuirasse  
N'est pas ce que je crains. N'as-tu pas de purgatif  
Médecin, contre l'Angleterre. Mon casque. Et prends  
La couronne. La veux-tu pour toi. Que crains-tu  
Le plus, Seyton.

SEYTON : Une bourse vide.

MACBETH : En voici une pleine. Pose-la sur ma tombe  
Quand elle sera vide.

SEYTON : Seigneur, j'espère que vous lui survivrez.

MACBETH : Hé. Aimes-tu ton roi, Seyton.

SEYTON :

Non, Seigneur.

MACBETH : Et pourquoi veux-tu que je vive, Seyton.

SEYTON : Parce que nous sommes de la viande devant  
les chiens anglais.

MACBETH : Si tu plonges la lance dans mon dos  
Nous ne le serons plus.

SEYTON : Oui, Seigneur.

MACBETH *lui donne sa lance* : Porte cela pour moi.

*Sort, tournant le dos à Seyton, qui suit.*

MÉDECIN : Il y a une odeur de mort à Dunsinane.  
J'étais venu

Pour la richesse. Si seulement j'étais encore pauvre.

*Une servante traverse la scène en courant.*

Madame.

Avez-vous un lit pour moi.

*Sort, courant après la servante.*

## TRIBUNE N°1

*Après une formation universitaire littéraire et musicale à la Sorbonne nouvelle et au Goldsmiths College, University of London, Elsa Rooke suit le travail de plusieurs metteurs en scène parmi lesquels Jean-Pierre Vincent et Adrian Noble. Sa contribution en mise en scène s'oriente largement vers l'opéra. Elle assiste aussi Gwenaël Morin en mise en scène sur la création de Antitheatre de Fassbinder.*

### « THIS IS A MAN'S WORLD »

POUR LE CYCLE SHAKESPEARE DU THÉÂTRE PERMANENT  
THÉÂTRE DU POINT DU JOUR, LYON, 10 JANVIER 2014

Quand l'équipe du Théâtre Permanent m'a invitée à venir animer une des tribunes sur Shakespeare et que je me suis retrouvée, par un effet de hasard, à être la première à prendre la parole sur ce nouveau programme et que j'ai dû dégainer un titre pour cette causerie inaugurale, j'avoue que j'ai été un peu submergée par l'embarras du choix.

Fallait-il parler de la question, à mon sens primordiale pour nous tous ici, au sens vraiment où elle se pose en premier, et qui est la question de « Shakespeare en français », vu qu'avec Molière la question ne se posait pas, et vu surtout, qu'en ce qui me concerne, j'ai été « formée » à Shakespeare en anglais et en Angleterre (ce qui est une chance, et même un privilège, mais ce qui fabrique aussi un drôle de handicap, parce que chaque fois qu'on monte Shakespeare en français, j'ai toujours cette inquiétude qu'on va cuisiner un coq au vin sans vin (et pardon pour la métaphore pas très heureuse)...)?

Du coup, j'ai fait ce que fait tout acteur au théâtre quand il ne sait plus quoi faire – ce que devrait faire tout acteur en toutes circonstances en vérité – je me suis concentrée sur la situation : il s'agit de la première tribune sur Shakespeare pour le Théâtre Permanent et Gwenaël a décidé de mettre en scène *Macbeth*, *Othello* et le *Roi Lear*. La réponse à ma question était peut-être dans le lien entre ces trois pièces ? Y avait-il un fil rouge entre elles ? Fallait-il proposer un « axe de lecture » comme aiment dire les universitaires ? ...

Et c'est là que j'ai été sauvée parce que pendant que je réfléchissais à tout ça, j'écoutais la radio et qu'il y avait James Brown qui chantait « This is a man's world ». *C'est un monde d'hommes*. « This is a man's world ». *Macbeth*. *Othello*. *Lear* : ce sont des mondes d'hommes... Et là, une cohorte de bonnes raisons pour choisir ce titre se sont soudain pressées en rang serré dans mon esprit enfiévré ! Voilà un titre qui sonne tellement bien en anglais, et qui en français – c'est un monde d'hommes – ... manque un peu de saveur... Et là, fatalement, je pense immédiatement à Shakespeare, qui sonne tellement bien en anglais, mais qui en français... un peu comme du coq au vin sans vin... ? Et puis, la phrase d'après dans la chanson, si vous vous souvenez bien, c'est « but it would be nothing, nothing, without a woman or a girl. » *Mais ce ne serait rien, rien, sans une femme ou une fille*. *Macbeth*, *Othello*, *Lear*, ce sont des mondes d'hommes mais qui ne seraient rien, rien, sans Lady Macbeth, sans Desdemone, sans Cordelia. Plus sérieusement, même si j'entends bien revenir, et sur cette question du personnage féminin qui se cache derrière le personnage masculin éponyme, et sur la question primordiale de la langue de Shakespeare, « un monde d'hommes » me semble en fait la porte d'entrée la plus simple, la plus directe, la meilleure en somme, au monde de Shakespeare, à celui de ces trois pièces, et à l'inauguration de ce cycle de représentations au Théâtre du Point du Jour, parce que « un monde d'hommes » annonce la couleur de ce qui fait que Shakespeare est Shakespeare, de ce qui fait que ces pièces sont les chefs d'œuvre qu'elles sont et de ce qui fait que ce cycle est aussi enthousiasmant, en un mot et en un seul : l'humanisme.

Samuel Johnson, qui est une figure importante du paysage littéraire anglais du 18<sup>ème</sup> siècle, ne serait-ce que parce qu'on lui doit le premier dictionnaire de la langue anglaise en 1755, mais aussi parce qu'il a été un éditeur très influent de l'œuvre de Shakespeare (et les deux choses ne sont pas sans lien), disait « Il n'y a pas de héros dans les pièces de Shakespeare ; son théâtre est exclusivement peuplé d'hommes » ce qui est une autre façon de légèrer l'humanisme de ce théâtre.

Si on parle effectivement toujours de l'humanisme du théâtre shakespearien, c'est bien parce que ce théâtre, qui est produit très directement par la révolution que constitue la Renaissance, place pour la première fois



en son centre, non plus Dieu, mais bien l'homme, l'humain. Et à ce titre, je voudrais souligner un détail « physique », architectural même pour être plus précis (en hommage aussi à « l'architecte en chef » du Théâtre Permanent qu'est Gwenaël), pour éclairer cette évidence : à la différence du théâtre antique (et par théâtre, j'entends ici délibérément à la fois les œuvres, le genre de spectacle et le lieu), à la différence du théâtre antique donc, qui est intimement lié aux festivités religieuses et qui est présenté en plein air et en plein jour et où l'on assiste au spectacle de l'homme dans le décor de la nature environnante, l'homme dans son rapport avec la nature (imaginez les collines autour d'Épidaure comme toile de fond, comme réverbération même, de la représentation), le théâtre de la Renaissance, et plus spécifiquement celui du Théâtre du Globe de Shakespeare, est désormais non seulement indépendant de toute célébration religieuse, mais en plus il a lieu dans une cour fermée (c'est le « wooden O », « ce O de bois », ce cercle de bois, dont on parle dans le prologue de *Henri V*), toujours à ciel ouvert certes (mais plus pour très longtemps : les théâtres vont se doter d'un toit au début du 17<sup>ème</sup> siècle, très peu de temps après la mort de Shakespeare en fait), et l'on assiste alors au spectacle de l'homme sur fond de l'humanité extrêmement bariolée, toutes classes confondues, qui constitue le public même du spectacle.

Notez qu'avec l'acquisition de la toiture, le théâtre, alors privé de la lumière du jour, apprend à s'éclairer artificiellement et on assiste alors au spectacle de l'homme... sur fond d'illusion théâtrale (je passe sur l'épisode social où le spectacle est autant dans la salle que sur la scène et où on va surtout au théâtre pour être vu et voir qui vous y voit davantage que pour assister à une pièce de théâtre, contrairement au théâtre élisabéthain où la proximité physique des acteurs et des spectateurs fait de ces spectateurs le paysage, le décor, la toile de fond, et une caisse de résonance particulièrement vibrante, de l'action dramatique). Si certains d'entre vous êtes familiers du travail de Gwenaël du reste, vous rapprocherez peut-être certains de ses choix de mise en scène (je pense notamment à *Hamlet*, mais pas seulement, je pense à d'autres représentations en bi-frontal, voire en quadri-frontal, en pleins feux salle et scène confondues, en plein air aussi...) vous rapprocherez peut-être certains de ses choix donc, de cette façon d'assembler, de rassembler, acteurs et spectateurs, non pas seulement dans le même espace, mais dans un même champs visuel, ce qui fait du spectateur un actif aux côtés de l'acteur, un autre acteur de ce théâtre que se jouent les hommes les uns aux autres et entre eux. Nulle part ailleurs que chez Shakespeare n'est exprimé aussi manifestement, aussi puissamment, aussi transitivement, ce pacte entre les hommes, entre acteurs et spectateurs, sur lequel repose tout théâtre, ce pacte entre deux parties où l'une s'engage à raconter une histoire à l'autre et où l'autre s'engage à l'écouter.

Je vous en livre une des plus éclatantes expressions, dans la traduction de Jean-Michel Déprats, qui est ce fameux prologue mentionné plus tôt, en ouverture de la pièce de *Henri V* et du récit d'un des épisodes sanglants de la Guerre de Cent Ans entre la France et l'Angleterre :

[...] Mais, doux amis, pardonnez

À ces esprits frustres, terre à terre, qui ont osé

Porter sur ce tréteau indigne

Un aussi grand sujet. Cette arène pour combats de coqs peut-elle contenir

Les vastes champs de France ? Ou pouvons-nous faire entrer

Dans ce O de bois les casques

Qui semaient l'effroi dans l'air d'Azincourt ?

Oh ! Pardonnez : puisqu'un chiffre tout rond peut,

Placé en queue, signifier un million,

*Souffrez que nous, qui sommes des zéros à côté de ce grand nombre,*

*Travaillions sur les forces de votre imagination. [...]*

Suppléez à nos imperfections par vos pensées :

Divisez chaque soldat en mille,

Et créez une armée imaginaire.

*Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez*

Imprimer leurs fiers sabots dans le sol qui les porte.

Car c'est à vos pensées maintenant d'équiper nos rois,

De les porter ici et là, franchissant les époques

Resserrant les exploits de tant d'années

En une heure de sablier ; afin de vous aider,

Confiez-moi le rôle du Chœur dans cette histoire,

Tel un prologue, je prie votre humble patience  
*D'écouter, de juger notre pièce avec bienveillance.* »

Après avoir commandé un divertissement aux comédiens pour surprendre le roi, Hamlet demande à Polonius « Will the king *hear* this piece of work ? » Le roi *écouter*a-t-il cette œuvre ? Avez-vous dit à qui que ce soit que vous alliez *écouter Macbeth* ce soir ? Direz-vous à quiconque demain que vous êtes allés *écouter Macbeth* hier soir ? La question d'Hamlet à Polonius – comme la requête du Prologue de *Henri V* au public – n'est pas un effet de langue originale, une bizarrerie de plus de la langue anglaise : en anglais aussi, de nos jours, on va *voir* une pièce de théâtre, on va souvent *voir* un opéra – on va même parfois *voir* un concert, sans bien se rendre compte de ce que l'on dit. La vérité, c'est évidemment qu'au cours des quatre derniers siècles, un glissement s'est opéré de l'ouïe à la vue et le siècle dernier a définitivement établi la suprématie de l'image sur toutes les autres formes d'expression (la photographie, le cinéma et tout qui s'en suit dans le domaine de la représentation obligeant). Comme pour la Renaissance, je ne vais pas m'étendre sur ce chapitre passionnant, mais simplement rappeler à cette occasion une évidence de plus, absolument fondamentale, et qui est combien le théâtre de Shakespeare est un théâtre de texte, ou autrement dit, combien la théâtralité de Shakespeare repose sur son langage, combien l'humanisme de ce théâtre repose sur son langage.

Je reviens sur Samuel Johnson qui a donc consacré une bonne partie de son existence à ces deux activités éminentes et étroitement liées, à savoir : établir le premier dictionnaire de la langue anglaise et concevoir la première édition annotée de l'œuvre de Shakespeare – d'où vient peut-être en partie que l'on utilise parfois (un rien pompeusement certes) l'expression « la langue de Shakespeare » pour parler de la langue anglaise que l'auteur a effectivement considérablement contribué à façonner... Ce qui est important de garder à l'esprit, c'est qu'à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle, non seulement il n'existe donc pas encore de dictionnaire, au sens moderne, de la langue anglaise, mais que cette langue, bâtarde comme nombre de langues modernes du reste, incorpore alors des mots d'origines indifféremment saxonnes, latines, françaises (pour mémoire, le français a été la première langue à la cour d'Angleterre pendant des siècles) – et la langue que Shakespeare entend parler dans les rues de Londres, qui est alors la ville qui connaît à tous points de vue la plus grande expansion au monde, est une langue jeune, qui se développe extrêmement rapidement et qui mêle autant des patois régionaux que le vocabulaire des marins de la Méditerranée ou des marchands des ports hanséatiques à une langue par ailleurs ciselée par une aristocratie éduquée, sophistiquée, cosmopolite, passionnée de musique et de poésie. La langue que Shakespeare a donc à sa disposition, et dont il use sans réserve au point de forger lui-même quantités de mots, a de fait, à la fois la truculence et la robustesse de ses racines anglo-saxonnes, l'ampleur et la réverbération intellectuelle qui caractérise son lexique d'origine latine et une finesse toute particulière issue de l'influence française (la pièce de *Henri V*, encore elle, par exemple, est truffée de calembours anglo-français). En bref, c'est une langue énergique, plurielle et adaptable.

Dans l'ouvrage *Errata, Récit d'une pensée*, George Steiner (écrivain anglo-franco-américain, spécialiste de littérature comparée entre autres) fait une analyse époustouflante de cet écart lexical entre les deux langues : « Shakespeare emploie plus de vingt mille mots ; Racine à peine plus de deux mille. La différence est ontologique. Elle trahit deux sens et deux sentiments du monde diamétralement opposés. Celui de Shakespeare est prodigieux, ouvert et fluide comme le cours de la vie elle-même ; l'autre vise l'essence à travers l'abstention. Racine est de la famille des *partitas* de Bach, des figures de Giacometti, austère comme le vent. C'est un minimaliste de l'immensité, visant, à chaque touche, à l'indispensabilité. Retirez un couplet de *Phèdre* ou de *Bérénice*, et l'arc tendu, la fugue de la possibilité entièrement réalisée, risque de se briser. Shakespeare est bien souvent représenté de manière incomplète. Son dessein survit aux réarrangements et aux folies joyeuses ou sinistres de la mise en scène. Une pièce de Racine est un tout parfaitement clos. Une pièce de Shakespeare est un scénario, débordant de variantes possibles, ouvert aux transformations et aux innovations, toujours provisoire. Les images de l'homme sont presque antithétiques.

Les tableaux shakespeariens sont nés de cette substance turbulente, vulnérable, perpétuellement changeante, pathétique, risible et infiniment mobile que nous appelons le corps humain. En Racine, brûle la supposition qu'il est des ordres de clarté, morale et intellectuelle, de mortelle *dignitas*, possibles uniquement dès lors que le corps est oublié, que le monde contingent et matériel est exclu. Point d'« ouragans rugissants », de forêt en marche ou d'issues empruntées par des ours. (...) Shakespeare est tragi-comique jusqu'au bout des ongles, comme l'est notre existence. Il sait que quelqu'un est né à côté, ou même à un étage inférieur dans la maison de la grande mort. Qu'il

n'y a jamais uniquement un minuit ou un midi. Fortinbras s'affirmera comme un souverain efficace ; l'Écosse prospérera après Macbeth ; Chypre sera certainement mieux dirigée une fois disparu un Othello excessif. Même à la fin de *Lear*, il y a un aperçu de temps consolateur. »

À l'époque où j'ai eu la chance de fréquenter de près la pratique des membres de la Royal Shakespeare Company, une institution britannique qui remonte à près d'un siècle et demi et qui a été vigoureusement réanimée toutes ces dernières décennies, j'ai été frappée par la façon particulière que les acteurs avaient d'y travailler Shakespeare. Pour dire les choses le plus simplement possible, le trajet qu'ils empruntent dans la construction de leur jeu et dans celle de leur personnage, n'est pas un trajet de l'intérieur vers l'extérieur, pas une extériorisation des émotions et des pensées qui prendraient forme dans le texte et le rempliraient tout en lui donnant ses inflexions, mais un trajet inverse, de l'extérieur vers l'intérieur : les acteurs sont d'abord à l'écoute du texte comme on est à l'écoute d'une musique. Ils travaillent en tout premier lieu comme des chanteurs en fait, en déchiffrant le texte shakespearien exactement comme on déchiffre une partition de musique, en identifiant dans ce texte toutes les indications que Shakespeare leur fournit pour comprendre comment l'interpréter. Outre le lexique prolifique dont je parlais plus tôt – ce qu'on appellerait le registre de la langue (frustré, savant, précieux, poétique, d'origine saxonne, d'origine latine, etc.) et qui permet d'identifier socialement à qui on a affaire – il y a dans la langue de Shakespeare certains autres éléments de base à partir desquels les acteurs abordent le texte pour pouvoir simplement le restituer oralement, écouter et éprouver cette restitution sonore et seulement à partir de cette écoute, trouver les clés de leur interprétation. En fait, la forme donne la clé du fond avant que le fond ne donne la clé de la forme...

Un premier élément auquel ces acteurs sont très attentifs est le principe d'apposition, c'est-à-dire, la façon de juxtaposer les mots, de juxtaposer les phrases, de juxtaposer les idées à l'intérieur d'une réplique, et ce principe opère comme une première cartographie de la pensée du personnage et de sa situation : est-ce que la pensée suit une route droite, et se construit par répétitions, par accumulation, ou est-ce qu'elle s'articule par des contradictions, des virages, eux-mêmes plus ou moins serrés, selon qu'ils se font à l'échelle du mot, de la phrase, ou de l'idée développées sur plusieurs phrases ?

Un autre élément est le recours à la métaphore, c'est-à-dire à tout ce qui relève de l'imaginaire où chacun puise à la fois pour alimenter son imagination et déployer la pensée, et pour donner une qualité visuelle à ce qu'il énonce et muscler la qualité concrète de la parole, dans l'urgence et la nécessité éprouvées à communiquer sa pensée de la façon la plus palpable et la plus percutante. Et là encore les réseaux d'images de chaque situation ou de chaque personnage sont des indices précieux pour l'acteur. Prenons cette fois Macbeth et Lady Macbeth, dont évidemment on sait qu'ils sont très liés (on connaît l'histoire...) mais si on regarde le texte attentivement, on découvre par exemple que cette intimité est d'abord fondée sur la similitude des métaphores auxquelles ils ont recours totalement indépendamment l'un de l'autre : on en a un exemple notamment dans l'évocation qu'ils font de la nuit (elle à l'acte 1, lui à l'acte 3), et qui manifeste que ce lien entre eux plonge ses racines jusque dans les images qui hantent leurs solitudes respectives...

Les éléments suivants, eux, pour le coup, sont plus spécifiques du théâtre élisabéthain et de Shakespeare et ce sont eux que l'on va plus ou moins « perdre » avec la traduction (j'y reviendrai évidemment) : Le premier d'entre eux concerne la métrique et la pulsation : le système de versification anglaise repose sur la forme du pentamètre iambique (5 couples de temps faible/temps fort, paPAM 5 fois), forme très simple donnant lieu à quantités de variations très inventives et facilitées par le fait que l'anglais était, et est resté – contrairement au français – une langue « tonique », où les voyelles ont des longueurs différentes, ce qui est rendu sensible par l'accent porté sur une syllabe en particulier : écoutez la différence entre « Macbeth » en français et « mac-BETH » en anglais (paPAM).

Shakespeare écrit en vers, mais il écrit tout aussi bien en prose et sa grande originalité, son extraordinaire et fantaisiste liberté, c'est d'avoir recours aux deux à l'intérieur d'une même pièce et parfois d'une même scène, voire d'une même réplique. Cela lui permet parfois de distinguer les personnages les uns des autres (à l'intérieur d'une même pièce, certains n'utilisent que les vers rimés, d'autres les vers non rimés, ou vers blancs, blank verse, et d'autres personnages encore n'ont recours qu'à la prose – c'est le cas dans *Le Songe d'une nuit d'été* par exemple où trois mondes distincts se rencontrent) ; ou alors cela lui permet de distinguer les situations par l'usage que fait un même personnage du vers et de la prose, voire de faire apparaître le parcours d'un personnage (*Lear*, par

exemple, s'exprime exclusivement en vers pendant toute la première moitié de la pièce jusqu'à un certain moment dramatique où il bascule et se met à s'égarer dans la prose) ; cela permet aussi à Shakespeare d'injecter de l'ironie quand un personnage use du vers de façon inattendue, ou encore d'inspirer du désordre par des cadences brisées ou boiteuses, ou inversement de l'harmonie ou de l'érotisme par des cadences chaloupées, des répliques enchâssées, etc. (la fièvre, comme l'état de santé florissante ou délabrée, de tous les couples de Shakespeare peuvent être identifiés de cette façon).

Techniquement, on pourrait presque dire que la métrique et la pulsation fonctionnent comme le cardiogramme de l'action dramatique – elles informent l'acteur de la qualité du pouls de ce qu'il doit jouer, de sa régularité, et évidemment aussi de son irrégularité, de ses accélérations, de ses ralentissements, de ses infarctus... En anglais, le pouls et la pulsation sont d'ailleurs un seul et même mot (« pulse ») et le rythme de base, le rythme dit « iambique » (celui du nom Macbeth, par exemple) est en fait celui de la pulsation cardiaque. Dans l'interprétation, cela se traduit par une véritable musique de la langue, qui, comme à l'opéra en fait, induit et transmet des informations et des émotions à travers et au-delà de la parole.

Ce qu'il y a de terriblement excitant avec Shakespeare – en anglais... – c'est la formidable quantité d'indications qu'il livre sur la pulsation à donner à chaque pièce, à chaque scène, à chaque réplique, à chaque situation. C'est une des choses qui rapprochent Shakespeare – toujours en anglais – de l'opéra d'ailleurs : si on collecte avec soin toutes les informations qui sont rassemblées dans le texte sous toutes ces formes dont je viens de parler (et il y en a encore d'autres), on est admirablement bien guidé. Ce qui me fait revoir mon histoire de coq au vin sans vin à la réflexion, parce qu'en fait, il se pourrait bien qu'avec Shakespeare en français, il s'agisse non pas de cuisiner du coq au vin sans vin, mais de cuisiner du coq au vin sans qu'on ne vous en ait donné la recette...

Parmi tous ces « secrets de cuisine » semés dans le texte original, il conviendrait d'ajouter les fins de vers (les derniers mots de chaque vers), qui dans certains monologues peuvent raconter à eux seuls l'histoire en filigrane qui s'y dessine et qui, du fait de cette position stratégique en fin de segment rythmique, s'impriment dans l'imaginaire du public (et avant lui de l'acteur bien sûr) avec une incandescence que la traduction peine souvent à restituer.

Il ne s'agit pas de dire que la puissance de ces vers ne peut pas nous parvenir dans leur traduction, mais simplement de vous faire entendre la pléthore d'outils de précision que Shakespeare met à disposition de l'acteur pour captiver l'audition du public, parce que la seule règle d'or de ce théâtre c'est faire en sorte que le public écoute.

Jean-Michel Déprats, qui est un admirable traducteur de Shakespeare, écrit des lignes à la fois poignantes et stimulantes à ce sujet :

« Traduire est une souffrance, nous l'avons dit d'emblée, mais aussi un plaisir. C'est un travail ardu mais jubilatoire, dont la fascination est à la mesure du désespoir qu'il suscite parfois. Ce qui fait le désespoir du traducteur, c'est le caractère irremplaçable de la physique d'une langue, des propriétés des sons, de la couleur ou du mouvement des mots. L'intraduisible est consubstantiel à la traduction et le rapport que cette dernière entretient avec l'œuvre originale est ambigu. C'est un rapport consanguin, d'étroite proximité, et pourtant il s'agit toujours d'un texte « autre », qui voyage au travers d'une langue différente, qui comporte de l'« autre ». Mais, comme le rappelait Antoine Vitez, il faut traduire, dépasser le vertige de l'incommunicabilité, la fascination des différences irréductibles. Il n'y a pas de présomption à proposer une traduction nouvelle d'un texte, serait-il dix fois traduit, et avec éclat. Comme la mise en scène de Shakespeare, sa traduction est un champ d'exploration ouvert. (...) Si l'on retraduit Shakespeare, c'est au nom de la théâtralité. (...) Pas plus qu'il n'y a de mise en scène définitive, il n'y a de traduction définitive. La traduction est éphémère, caduque, on sait qu'elle vieillira, qu'elle sera dépassée en raison de l'évolution des langues. En raison de la pensée de la traduction. »

Si l'on retraduit Shakespeare, c'est au nom de la théâtralité. Et cette théâtralité, le dira-t-on jamais assez ? repose sur le langage. La *Deuxième partie d'Henri IV* commence elle aussi par un Prologue saisissant, énoncé par le personnage de la Rumeur :

« Ouvrez vos oreilles ; car qui de vous voudrait fermer

L'orifice de l'ouïe quand Rumeur parle à voix forte ?

De l'orient au couchant

(Faisant du vent mon cheval de poste), sans trêve je dévoile

Les actes commencés sur ce globe terrestre :  
Sur mes langues sans cesse courent des calomnies  
Que je traduis dans tous les parlers de la terre,  
Bourrant de faux récits les oreilles des hommes.»

C'est un début de pièce d'une stratégie géniale pour capturer l'auditoire, forcer son écoute, alerter son esprit, draguer sa concentration, aiguïser son attention au langage...

Le personnage de Falstaff dit un peu plus loin dans cette même pièce :

« Des gens de toutes sortes se font gloire de me railler : le cerveau de cette argile pétrie de sottise qu'est l'homme ne peut rien inventer pour déclencher le rire que ce que moi j'invente ou que ce qu'on invente sur moi ; non seulement j'ai de l'esprit par moi-même, mais je suis cause que les autres ont de l'esprit. »

Le terme employé en anglais pour l'esprit est « wit », et son adjectif est « witty », qu'on traduit (faute de mieux, comme toujours) par « spirituel ». C'est une catégorie tout à fait essentielle de ce théâtre, différente encore de l'humour ou du jeu de la comédie. On peut mesurer l'importance et de la vigueur de cette qualité qui a pour fonction d'aiguïser l'esprit, de le faire pétiller, de le stimuler d'une manière toute particulière, quand on sait qu'il est ce qui irrigue principalement toutes les relations amoureuses dans le théâtre de Shakespeare. Et c'est par là que j'en arrive à vous parler... des femmes, dont vous pensiez sans doute que je les avais définitivement oubliées, si bien cachées comme elles l'étaient derrière les hommes. Si l'esprit, « wit », est central à la manière qu'a Shakespeare d'explorer l'amour et l'attraction sexuelle, c'est évidemment parce que fasciné comme il l'est par la nature humaine, il l'est bien sûr tout particulièrement par les trajectoires qu'empruntent les hommes comme les femmes pour parvenir à la destination de leurs désirs et par tous les rituels de séduction, mais c'est aussi intimement lié au fait qu'à l'époque les rôles de femmes étant interprétés par de jeunes garçons, les possibilités d'une théâtralité plus physique pour explorer cette mécanique sont sensiblement limitées – le jeu de la séduction doit donc passer par l'esprit puisqu'il ne peut pas tout à fait passer par le corps. « This is a man's world » : je ne croyais pas si bien dire... Pour l'anecdote, Samuel Pepys, grand chroniqueur anglais du 17<sup>ème</sup> siècle, rapporte dans son journal en 1660 que c'est au théâtre qu'on peut actuellement voir la plus belle femme de Londres, dans le rôle de Desdemone, et qu'il s'agit... de l'acteur Edward Kynaston (c'est d'ailleurs peu de temps après, sous la Restauration de Charles II, que les femmes ont enfin le droit de jouer au théâtre). En attendant, il y a aussi fort à parier que cette contrainte de n'avoir que des hommes sur scène, n'est pas pour rien dans la création de ces personnages féminins qu'on trouve chez Shakespeare et qui sont tout de même extraordinairement puissants, sinon « résolument modernes » comme disent encore nos universitaires. Je ne suis évidemment pas en train de dire que des femmes n'auraient pas été capables de jouer de tels rôles, mais bien plutôt que cette convention de travestissement des jeunes garçons pour les rôles féminins, cette illusion théâtrale massive gardienne de la pudeur des femmes en les maintenant à l'écart et à l'abri d'une exposition réelle sur scène, a certainement contribué à rendre possible pour Shakespeare de dévoiler la nature féminine de façon à la fois aussi spectaculaire et aussi concrète. A l'instar des personnages de Rosalind dans *Comme il vous plaira* et de Viola dans *La nuit des rois*, qui se travestissent toutes deux en hommes et jouissent alors d'une liberté nettement supérieure dans leurs discours comme dans leurs actes (je rappelle qu'à l'époque de Shakespeare, il s'agissait donc d'un double travestissement puisqu'on avait de jeunes garçons qui jouaient des rôles de demoiselles déguisées elles-mêmes en garçons), on peut en effet imaginer que la conduite radicale de certains de ces personnages féminins n'était en fait acceptable que par la « fausseté » du procédé théâtral qui faisaient qu'on savait bien qu'en fait toutes ces femmes étaient des hommes – et que tout cela n'était donc que du théâtre. Certes Elisabeth 1<sup>ère</sup> était sur le trône à l'époque et ce n'était pas le moindre modèle de femme puissante, mais il s'agissait quand même d'une figure d'exception. Or la plupart des personnages féminins de Shakespeare, pour ne pas dire, tous les personnages féminins, manifestent dans leur langage comme dans leurs actes et les situations dans lesquelles ils s'engagent, une audace et une autonomie de pensée proprement uniques. Qu'il s'agisse de Lady Macbeth, de Desdemone ou encore de Cordelia, et encore une fois pour ne citer que celles-là (pensez à cette enfant inouïe de 14 ans qu'est Juliette), on est face à des personnages qui disent haut et fort ce que probablement quantités de femmes à l'époque n'osaient peut-être même pas penser tout bas et même ce que certains personnages masculins (sans parler des hommes eux-mêmes) ne parviennent pas à soutenir. Écoutez Desdemone, qu'on se représente souvent (et pourquoi, reste un mystère...) comme une oie blanche, une pauvre chose fragile, alors qu'elle n'est en reste ni de volonté, ni de courage pour affirmer son désir,

ni de ce fameux « wit » qui lui permet d'argumenter et de défendre sa situation au début de la pièce, une situation qui va tout de même sacrément à l'encontre des mœurs de la société élisabéthaine (elle s'est mariée sans le consentement de son père):

« Que j'aie aimé le Maure pour vivre avec lui,  
Ma flagrante révolte et mon mépris pour la destinée  
Le claironnent au monde, mon cœur est soumis  
Jusqu'au plaisir extrême de mon seigneur... »  
Et ainsi de suite !

Si les femmes sont donc effectivement cachées derrière les hommes, comme je l'envisageais au départ, et cachées de bien des manières à ce qu'il semble, c'est donc peut-être en définitive pour mieux apparaître. Et c'est là encore, un élément supplémentaire, et non des moindres, de l'humanisme incomparable de Shakespeare. Dévoilées dans ce que la nature humaine a de plus complexe, de plus riche, de plus audacieux, ces femmes constituent également le contrepoint des figures masculines avec lesquelles elles sont essentiellement engagées dans le drame et en cela, permettent à leur tour d'éclairer davantage ces figures masculines. La tension dramatique qui s'exerce entre Macbeth et son épouse, entre Othello et Desdemone, comme entre Lear et Cordelia, entre ces trois rôles titres et leurs contrepoints, n'est possible que parce que ces contrepoints en question ont une vigueur linguistique, une densité émotionnelle et une imagination foisonnante, comparables à celles de ces rôles titres, et c'est même précisément dans l'évolution de cette tension dramatique, où le spectre de tous les états possibles est couvert, de l'unisson au déchirement en passant par le bras de fer, qu'on peut retracer le parcours de ces figures et jusqu'à la structure intrinsèque de chacune des pièces. Si c'est le face à face avec notre mortalité qui confère à la tragédie shakespearienne son impact hypnotique – le cliché du genre restant tout de même Hamlet en tête-à-tête avec le crâne de Yorick – l'accès à la lucidité que provoque ultimement ce face à face pour chacun de ces trois personnages que sont Macbeth, Othello et Lear, est chaque fois opéré par la mort de leur contrepoint.

« This is a man's world, but it would be nothing, nothing without a woman or a girl. »

James Brown avait bien raison et nous, nous avons une chance inouïe que Gwenaël ne soit pas seulement un architecte humaniste mais aussi un cuisinier de génie.

Elsa Rooke pour Gwenaël Morin.

# LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

16 janvier 2014

Atelier de transmission : L'atelier, animé par Marion et Benoît, dure 1h30, avec une seule participante.

Répétition :

Introduction du nouveau dispositif scénique : on traverse l'acte I et II dans ce nouvel espace, afin de trouver comment jouer avec. On cherche comment jouer autour, dessus, dessous, utiliser toutes ses dimensions et découvrir les possibilités qu'il offre.

Représentation : 105 personnes !

A 19h45 dans le hall, beaucoup de monde attend déjà. Plus les spectateurs passent la porte du théâtre, plus une question survient : combien de personnes va-t-on pouvoir faire tenir dans le nouveau dispositif scénographique ?... Avec l'arrivée d'un groupe à 19h55, il devient absolument impossible de permettre à tout le monde d'être assis sur scène. Tout le personnel du théâtre, en effervescence entre la salle et dans le hall, se demande s'ils vont devoir refuser 20 personnes ce soir.

A 20h, le verdict tombe : Gwenaël Morin décide de percer une fenêtre dans le dispositif afin de pouvoir installer des spectateurs dans les gradins et de leur permettre d'observer le spectacle.

Ce soir, un Globe de toile blanche émerge des planches du Théâtre du Point du Jour. L'arène, qui a été construite dans la journée est remplie de spectateurs. La table mise à part, les micros tréteaux qui servent de scène, un espace de jeu d'à peine 2m<sup>2</sup> est ménagé par le hasard de l'assise du public au centre du cercle.

Du haut des gradins, je retrouve dans le dispositif scénique les gravures du XVI<sup>ème</sup> siècle représentant le théâtre du Globe à Londres, avec sa scène de petites dimensions et surtout le public amassé en une forme circulaire face à l'enchaînement des scènes qui surgissent sur les tréteaux, sur les côtés, sur les balcons...

On sent dès les premiers mots que la frontière scène/salle a été complètement abolie. Les spectateurs entrent bien mieux dans la représentation. Ce qui est le plus frappant est la qualité de l'écoute. Les spectateurs sont à quelques mètres, voire à quelques centimètres du spectacle, la représentation ne se joue pas devant mais autour d'eux, avec eux. La mise en scène, adaptée à la nouvelle scénographie, ne fabrique plus d'images, elle véhicule du sens.

Mais par-dessus tout, ce qui ce soir là traverse avec fluidité les acteurs et le public ensemble, c'est la parole. Ce soir, et dans un écho sublime aux dires d'Elsa Rooke que nous avons pu écouter lors de la tribune du 10 janvier, le public est venu non pas *voir*, mais *écouter* Shakespeare.

On sent cette écoute neuve aux réactions des spectateurs, ils saisissent les subtilités du texte, ils l'entendent dans tous ses revirements dès la première écoute. La scène du portier, qui illustre particulièrement bien la théâtralité baroque de Shakespeare, provoque pour la première fois une franche hilarité.

Le public est clairement déstabilisé par cette configuration qui l'incite à l'écoute plus qu'à la contemplation passive devant l'image. Il parvient moins à entrer dans une atmosphère de gravité, je vois des sourires sur les visages pendant la scène du meurtre qui a glacé des centaines de spectateurs la semaine précédente. S'il est possible de rire ensemble, il semble moins évident de parvenir, dans l'unité factice qu'est *le* public par rapport à la pluralité *des* spectateurs, à être ému ensemble, à être glacés ensemble, tout ayant devant soi à la fois le visage blafard de Macbeth et le sourire du voisin.

Camille Khoury

