

Les sorcières et le diable de l'an... 2000

Serge Ouaknine

Number 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26567ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1989). Les sorcières et le diable de l'an... 2000. *Jeu*, (50), 57–64.

les sorcières et le diable de l'an... 2000

Imaginez la rencontre du théâtre avec le XXI^e siècle...

Après des études aux Arts Déco de Paris, Serge Ouaknine a séjourné deux ans en Pologne, au Théâtre Laboratoire de Grotowski. Auteur, essayiste, conférencier ayant travaillé aussi bien en Europe qu'en Amérique du Nord, il a publié de nombreux articles sur le théâtre et les arts contemporains. Il conçoit, dessine et scénarise la plupart de ses mises en scène; il est actuellement professeur au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, et collabore régulièrement à *Jeu*.

Chers amis,

C'est avec plaisir que je réponds au thème que vous m'avez proposé. Imaginant la rencontre du théâtre avec le XXI^e siècle, il m'est spontanément venu l'idée que ce qui sera est ce qui a toujours été: la rencontre du sujet avec ses archétypes les plus flamboyants et les plus obscurs.

Je vous offre l'analyse détaillée d'une improvisation théâtrale chez Grotowski, en 1966... Je suis convaincu que ce qui était vrai il y vingt-deux ans sous la peau des acteurs que j'observais et sous le fusain qui en transcrivait les signes sera vrai encore dans vingt-deux autres années!

Si les formes se métamorphosent, l'être au milieu ne s'éclipse pas, à l'oeuvre et pourtant immobile. On pourra imaginer ces *sorcières* et ce *diable* médiatisés, chantant ou chantés, réduits à un complexe réseau d'impulsions iconiques et électroacoustiques ou nus tels qu'ils ont déjà été, la question du désir, de la genèse des pulsions de vie, les actes rituels de la survie, la répulsion de la mort, tout sera encore là: masqué, peut-être, par quelque grand rituel planétaire ou quelque intime célébration, dans des catacombes qui seront, qui sait, des abris nucléaires. Pour ceux qui se souviendront être mortels, le théâtre de demain, comme celui d'hier, se nourrira de tout ce qui veut vaincre l'éphémérité, la glaçure du temps, la perte de l'autre et l'inassouvissement du désir; il ira vers ceux qui croient qu'aucune constellation ne peut contenir l'utopie d'être et d'advenir... sans se rencontrer.

Bien à vous éternellement,

serge ouaknine

notes sur les dessins

Les dessins numérotés de 1 à 20 sont une partie seulement d'une série de notes et de croquis recouvrant plusieurs mois d'expérimentations au Théâtre Laboratoire de Grotowski, en 1966. Il s'agissait moins de décrire la totalité (jamais cernable) de tous les actes et de tous les signes que de restituer ce fleuve de relations, de rencontres et de rebondissements de l'action d'où, par décantations successives, devait naître l'ultime spectacle de Grotowski: *Apocalypsis cum figuris*.

Ces dessins sont les seules traces iconiques existantes de cette période puisque aucune photo ne fut prise pendant la recherche et les répétitions. Le lecteur observera certaines variations dans le «style» même des dessins, des différences de «facture». Cela tient précisément aux conditions dans lesquelles ces suites d'observations ont été effectuées: elles sont des notes de travail, des croquis pris sur le vif, à grande allure, parfois repris plus lentement, ayant eu le temps de marquer davantage les aplombs et les accents du corps, les lieux d'ancrage des tensions et des impulsions. Certains dessins, comme les 1, 3, 4, 5, 10, 12 et 20, sont du 8 mai 1966 au matin, date de la toute première improvisation. Les traits en sont légers, plus suggestifs que descriptifs, inachevés; cela tient à ce que je «croquais» dans «l'automatisme pulsionnel» de la «première fois». Le dessin n° 2, du 14 mai, est parcouru d'une note au stylo: la retranscription d'un commentaire entre Grotowski et l'actrice Elizabeth Albahaca. Les dessins 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 18 et 19 sont du 15 mai au matin, une semaine après la première improvisation. La rudesse des traits et l'accentuation volontaire de certains détails sont plus analytiques que suggestifs, car je n'étais plus surpris par le travail. Mais ce jour-là, l'expression des acteurs, elle, retrouva une fluidité perdue pendant la semaine. À nouveau, ils avaient des «aïles»: la force spontanée du premier jour.

Ce montage a donc une fonction didactique: percevoir la dialectique et l'organicité des contacts, ruptures, et noeuds du corps, les enchaînements, le va-et-vient du très proche et de l'exil, de l'intime et du lointain, les méandres de l'attrance et du rejet, les moments où l'équilibre annonce sa propre métamorphose, le basculement d'une suspension vers son point «vide» et d'où émerge le jeu inconnu du sujet. Toutes ces nuances mettent en transparence ce que les acteurs nomment si joliment *l'écoute*, et qui ne s'improvise que de discipline et d'abandon. Toute *intention* s'assure d'une *attention* qui la maintient éveillée.

Construire une *partition* de jeu se fait de cette suite d'essais, d'erreurs et de reprises, sans que rien ne soit jamais la suite formelle des mouvements du corps, mais bien tout l'être confondu à l'acuité de ce qui le traverse.

Je peux dire, pour conclure, que je crois aux sorcières, parce que «je les ai vues voler». Oui! j'ai vu le diable. J'ai entendu les battements de son désir...

Théâtre Laboratoire de Wrocław; directeur: Jerzy Grotowski.
Thème d'improvisation: «Les Sorcières» (mai 1966).
Abréviations des noms des actrices et de l'acteur: Maya Komorowska: Ma.; Anna Glinska: An.; Elizabeth Albahaca: El.; Andrzej Palukiewicz: Ad.
Notation graphique et analyse: Serge Ouaknine.



1. l'entrée des sorcières

Une improvisation ne peut pas se développer sans que le thème n'ait été posé au départ. Le metteur en scène n'a pas «expliqué» ce qu'il voulait. Il a donné des directives concrètes, stimulantes et brèves, selon un référent culturel commun. Il a demandé: «Croyez-vous que les sorcières volent avec un balai?» Les actrices ont dit oui. Avec ce «oui», elles acceptaient le jeu et le rôle de cet instrument; elles entraient en matière. Dans leurs loges, elles ont préparé ce qui permettra une réponse au thème. Chacune choisit un vêtement, foulard, tunique ample ou robe large. Et chacune se retire en silence. Ouvrir seule d'abord les prémices du jeu avant la rencontre. Et c'est dans ce silence, vacuité passive et active, que se situe non le «personnage», mais le creuset des germes féconds de l'action. Le thème et cette écoute ouvrent le fleuve du possible, et c'est cela improviser. La salle de jeu est éclairée et vide. Elles entrent dans la salle.

3. introduction rituelle

El. et Ma. se relèvent. Le balancement se poursuit mais rapidement, d'une frappe de pieds à la russe et d'un large mouvement de rotation du bras droit. Ma. transmet ce geste et ce rythme à El. et An., qui vient alors rejoindre le duo en se dandinant verticalement comme si elle balayait en dansant.

La proposition ainsi acceptée, elles entrent toutes les trois dans le rythme régulier d'un cri expiré et scandé vers le bas... Frappe du pied de plus en plus hardie. Cri de plus en plus clair et aigu. L'expiration forte des trois femmes les met à l'unisson. Le son devient de plus en plus aigu. Les corps de Ma. et An. montent et descendent autour des balais comme un «branle» cerné de gestes et de cris. L'objet-balai est ainsi «incorporé». Il est détourné de sa fonction utilitaire usuelle et symbolique, il fait partie totalement de la gestuelle du jeu qui, de plus en plus intense, mène Ma. et An. à jeter au loin l'objet.



2. symbolique du balai

Les trois actrices glissent doucement sur le sol, à califourchon sur leur balai, que deux d'entre elles posent verticalement contre les panneaux de bois qui cernent l'espace du jeu. La troisième, Ma., s'assoit et, prenant le balai comme un enfant, le berce dans ses bras, appuyée contre El. qui ne la regarde pas.

Le balai, nous le comprendrons plus loin, représente ici une figure symbolique qui vient masquer sa connotation sexuelle: le phallus des sorcières et leur envol, travesti ici en image de l'enfant... Une complicité s'installe tout de suite, organiquement, entre El. et Ma.: même rythme respiratoire, même situation dans l'espace. An. reste à l'écart, prudente, ce que la suite confirmera. Corporellement, les deux actrices sont assises, mais ne se fondent pas avec le sol, auquel elles résistent par la mise en tension de leur corps. Elles se balancent de gauche à droite. La nature des comportements des trois femmes est donc clairement, et dès le départ, mise en situation.

4. la danse «folle» des sorcières

C'est alors que, sur les traces des impulsions précédentes, les corps se mettent à trépanner, et que les voix gagnent par des Ahhh! Ahhh! de plus en plus aigus l'expression d'une joie stridente.

Ce qui apparaît absolument stupéfiant est que, sans se voir, les trois femmes sont dans une similitude absolue quant aux gestes, aux rythmes et aux sons.

Le jeu dit «en transe» est maîtrisé. Il ne s'agit pas d'un dévouement au premier degré, dans le désordre et l'incohérence. Les trois «sorcières» semblent «possédées» du même feu, spontané et articulé. Les corps ondulent en même temps, elles sont à côté l'une de l'autre, à distance, face au metteur en scène derrière ses lunettes noires.

Assis à côté de Grotowski, je suis frappé du fait que la très haute intensité des comportements des trois femmes change l'expression de leur visage, qui prend une coloration androgyne.





5. après la danse, la chute

Au paroxysme de la danse des sorcières, le metteur en scène intervient de l'extérieur en poussant un cri! puissant et lugubre. Puis il me demande: «Savez-vous faire le cri du coq?» — ce que je fais — et il ajoute: «Après le sabbat des sorcières, l'aube arrive, annoncée par le chant du coq... alors c'est le jour et tout rentre dans l'ordre.» Les sorcières chutent. Elles s'effondrent ensemble sur le côté, contre la palissade de bois qui limite l'espace. De la plus extrême tension et activité advient le silence. Rupture de réalité et de temporalité, changement de rythme respiratoire.

Le diable entre en la personne de Ad. Il est vêtu d'une redingote sombre, d'un short; les jambes et les pieds nus; frêle, il apparaît du fond de la scène, presque tremblant, timide.

L'univers passe de l'exaltation à l'attente. Long silence; El. est assise entre les jambes de An. Les corps des trois femmes glissent sur le sol.

7. vers la rencontre

De l'horizontalité magmatique, le retour à l'action passe à une nouvelle verticalité. Les corps se ressaisissent, se dégagent du sol, les tensions organiques réapparaissent, les pieds appréhendent le sol pour s'arracher à lui. Le diable, lui, ne bouge pas, son immobilité est génératrice d'action: les sorcières savent qu'il est là et qu'elles doivent se déterminer par rapport à lui. Elles acceptent d'être un effet de sa présence, elles ne la subissent pas mais l'intègrent. C'est là une grande loi du jeu improvisé: ne pas rejeter la présence ni l'acte de l'autre, mais transformer ce qui est donné, se transformer pour faire rebondir les sujets vers un nouveau devenir. Pour agir, il faut se séparer de la collectivité, émerger d'elle en l'ayant actualisée, portée en soi. C'est ce qui se produit alors: Ma. se détache et bientôt, El. et An. suivront. Ma. ne regarde pas le diable, mais l'inclinaison de son corps fait entendre qu'elle sait qu'il est là. Elle regarde de côté, mais tout son corps trahit son savoir. Elle se dresse.



6. temps mort

Comme il arrive souvent au cours d'une improvisation, le jeu passe par une phase de latence, de ressourcement ou de «vide»; les partenaires cherchent alors un terrain de sécurité.

Le sol est la plupart du temps le lieu d'attraction de ce moment «non créatif» où le jeu se cherche. Les sorcières rampent, l'une sur l'autre, cherchant à se réindividuer après leur transe collective. C'est dans ce moment de non-faire signifiant, dans ce retour à une réalité plus conventionnelle que le diable arrive. Le «magma» des corps pêle-mêle est le degré zéro de l'action, le laisser-aller des corps sans imaginaire directeur.

Le chant du coq établit une rupture, un basculement de la démesure vers la mesure, la nuit plongeant dans le jour.

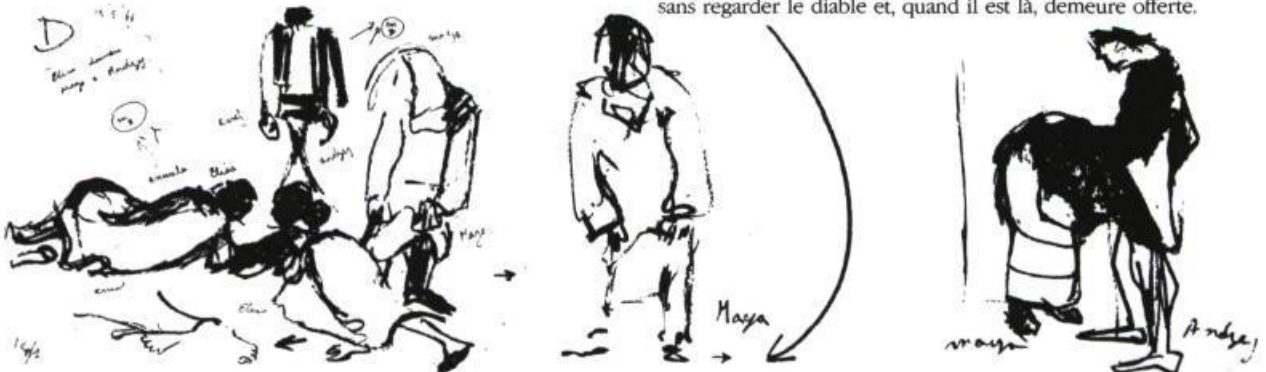
Différenciées à nouveau, les actrices passent de l'imaginaire symbolique à la réalité des apparences. Le signe du plaisir (le balai) une fois actualisé dans la danse et évacuant toute forme possible de masque et de travestissement, homme et femme se rencontrent.

8. donner et prendre

Grotowski émit un jour l'opinion qu'un acteur ne devait «jamais faire deux fois le même cadeau», signifiant par là qu'il fallait éviter de faire des clichés de ses propres gestes, de sa propre invention — ne pas refaire ce qui a réussi... ne pas s'imiter soi-même. L'improvisation impose cette loi, farouchement. Être donc sur le qui-vive d'une disponibilité toujours attentive au changement, être à l'écoute du possible qui vient à la rencontre, pour que naisse l'inconnu dans ce «donner et prendre» qui émerge du commerce des êtres.

Se soumettre donc au caprice de l'attente et de la potentialité secrète. Être à la fois passif et actif, laisser venir lorsque le vent se lève... plonger totalement dans l'événement et accomplir la métamorphose des actions par une disponibilité constante: donner et recevoir et transformer, dans ce manège, même les actes que je n'aime pas.

Ici, Ma., poursuivant la symbolique du désir, soulève sa robe sans regarder le diable et, quand il est là, demeure offerte.





9. la séparation des rôles

La verticalité va permettre l'action socialisée. Ad., le diable, saisit Ma. et la redresse, alors que El. force An. qui résiste à regarder pour être offerte à son tour. Tensions des corps. Les rôles, alors, s'articulent par couples. Les espaces se divisent, et la distance ainsi créée permet une définition des intentions. Avoir un rôle, c'est accepter de pouvoir être déterminant dans le destin d'autrui, ou accepter la règle du jeu du partage des attributions. La résistance de An. court-circuite la transformation du jeu; se victimisant, elle permet toutefois à El. de faire «l'entremetteuse». Mais les jeux sont faits, la rencontre avec le diable se fera par Ma., simplement du fait qu'elle fut plus prompte, à l'entrée du diable, à se déterminer par rapport à lui, à lui faire signe explicitement, tout en filtrant le message par le détour de son regard et l'indication d'un détachement du sol, d'une extraction individualisée de son être par rapport aux autres femmes.

11. le oui et le non

Faire agir en gardant la distance et le contact: Ad., de son état expectatif, passe à l'action. D'un geste ferme, tout en restant lui-même impassible, il fait basculer Ma. dont le corps, tout en demeurant ferme, fait une «spirale» intérieure — son être entier est en équilibre, les talons décollés du sol. Ils sont l'un et l'autre, corporellement, passifs et actifs dans un «oui» à l'autre et un «non» caché.

Ce déséquilibre dynamique, cette attitude paradoxale donne à leur présence plus de «mystère» ou d'intérêt. L'espace habite autant leurs présences physiques respectives que l'air qui circule entre eux. Si elle est soumise en sa chair, la sorcière n'en garde pas moins une main crispée sur l'épaule du diable — comme si deux langues se nommaient au concours de sa présence.

C'est cela que l'on peut nommer expression organique du jeu: être traversé d'une dualité cohérente dans l'incarnation assumée des conflits, paradoxes et contradictions.



10. faire dans le non-faire

C'est donc le message le plus prompt et le plus clair qui l'emporte dans le partage des rôles. La destinée des trajectoires étant posée, un nouveau moment de latence va permettre la reconnaissance des sujets dans l'établissement de leurs fonctions.

Le jeu va donc simultanément et dans la même aire se développer en parallèle. Rupture, donc, de la linéarité collective, mais transcendance implicite, même si les couples sont séparés. Un acteur doit pouvoir accepter de ne pas avoir tout le temps une importance égale par rapport à ses partenaires. La séparation du moment augure d'une rencontre ultérieure — si, précisément, il n'y a pas précipitation de l'action. Cette manière de ne pas faire dans l'action introduit la promesse d'un acte véritable.

Accepter qu'il puisse ne rien se passer permet le courant des énergies naturelles pour qu'advienne le réel possible.

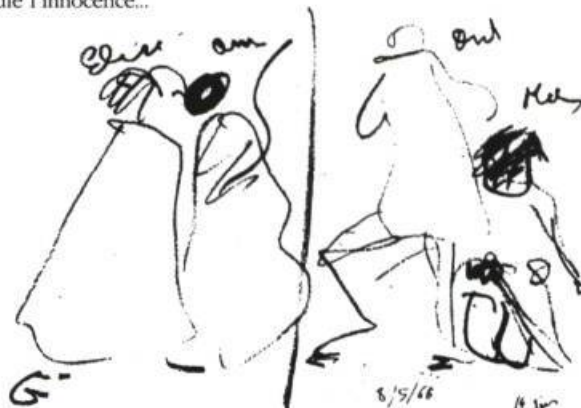
Désormais, nous suivrons le couple Ma./Ad.; El. et An. vont poursuivre un instant un simulacre de danse.

12. la symbolique du thème

El. et An. poursuivent encore un instant leurs jeux. Alors que d'un côté se prépare et se fait «l'action principale» (ce qui advient du diable et de la sorcière après l'aurore...), les deux autres sorcières vont s'éclipser en un jeu «futile», presque enfantin, pour laisser place à la rencontre. Il y a conscience d'être en représentation, d'être dans un discours où le sens en latence se nomme aux détours des déterminations (les joueurs, dans l'improvisation, se situent par rapport au thème). La parole est ici occultée puisque, depuis la danse, toute l'improvisation est muette.

Le corps remplit la fonction parlante du mythe. Ma. s'est mise à genoux, reprenant son geste antérieur qui consiste à dénuder pudiquement ses jambes, toujours dans un détournement de son regard, comme si elle était étrangère à son corps.

Le diable, lui aussi, esquisse une manœuvre de retrait. On simule l'innocence...





13. épreuve de force

D'une impulsion nette et brève, Ad. saisit Ma. et la renverse au sol, en l'ayant fait pivoter d'un demi-cercle. Ma., poursuivant la logique de son comportement initial, de soumission et de voile, se cache le visage d'une main. Elle ne se confond pas avec le sol, sa taille est cambrée, les quelques points d'appui de son corps repoussent la «terre»; elle est en tension créative, active et lascive en même temps. Elle n'a pas résisté au geste du diable, elle l'a intégré dans une forme de neutralité réceptive mais prête à tout instant à l'action.

Ad., lui, chevauche «cavalièrement» sa partenaire; ses jambes se raidissent, son dos s'arc-boute, son bras marque ostensiblement, avec sa nuque penchée et tendue, une attitude de conquête, de pouvoir établi à l'adresse du corps d'autrui.



14. la force détournée

La force est l'expression momentanée du désir, mais elle demeure à elle seule sans issue. Elle pétrifie le jeu et ne lui permet aucun rebondissement vers l'inconnu — principe sur lequel repose la dialectique de toute improvisation. La force doit aussi s'abandonner à la rencontre.

Les jeux se calment, la rétention respiratoire qui, un instant, rendait rigide le corps du diable, se relâche, et de même toutes les tensions agressives de son corps s'estompent. Ad. retrouve sa verticalité sereine et tendre, peut-être de sentir la non-résistance de sa partenaire. Ma. se redresse, pivote sur les genoux, le cou-de-pied détaché du sol vers le haut — ce qui marque une action latente, un rebondissement imminent. Son corps glisse, elle pose une joue sur les cuisses du diable et, de sa chevelure longue, le caresse doucement. Le diable prend alors une expression juvénile, il joue avec ses doigts dans la chevelure de la sorcière.

Tout est calme.

15. rotation amoureuse

Alors, diable et sorcière se rencontrent dans une étreinte qui, pour aboutir, les mène à rouler ensemble à nouveau sur le sol avec force, passion et non-violence. La rotation permet de renverser les rapports, et de caractériser autrement la nature du jeu (un peu comme au cirque, les clowns tournent en rond pour changer de face et de rôle). La rotation marque une rupture dans le déroulement de la linéarité pour faire basculer un univers qui s'épuise vers son renouvellement: un autre souffle.

Les corps sont emboîtés; l'un contre l'autre, ils simulent l'étreinte amoureuse et l'effacent aussitôt. L'impulsion est maîtrisée, ils roulent sans que l'on puisse entendre de choc sur le sol, ils se déplacent non pour être «là», mais pour aller déjà plus loin...

Et à nouveau, le jeu se calme. Moment d'arrêt encore; épuisement de l'impulsion dans son élan.

Silence.



16. mère et enfant

Et c'est ici que réapparaît la symbolique posée au tout début de l'improvisation, lorsque Ma. a transformé la connotation phallique du balai en connotation sociale et non censurante: le bercement de l'enfant. Curieusement, Ad., le diable, après avoir lui aussi fait son geste de pouvoir et de crainte, révèle la nature cachée de son jeu face à la femme; il vient se blottir comme un enfant contre le sein, la tête enfouie sous l'aisselle de Ma.

Nouvelle rotation, mais simple cette fois; elle se redresse et d'une main protectrice, maternelle, caresse, caresse de manière presque imperceptible le dos fragile du diable-enfant.

L'inconscient est dans la mémoire corporelle des sujets, et tout ce qui se dit et se fait était déjà là en attente, pour se nommer.

Ma. se gonfle, sa poitrine large se détend alors qu'Ad. se fait tout petit, les jambes timides.





17. adolescence

Mais voilà que progressivement, le jeu de mère et d'enfant se métamorphose; petit à petit, la stature imposante de la mère s'éclipse et laisse le terrain à la jeune fille adolescente. Le diable lui-même se transforme en jeune homme ému, à la découverte de la présence de sa partenaire.

Ils flottent tous les deux «dans l'air». Ils tiennent en équilibre sur leur bassin, le reste de leur corps soulevé au-dessus du sol; ils se balancent doucement, encore blottis l'un contre l'autre. Ils ne se voient pas, mais ils s'entendent. L'espace onirique dans lequel ils baignent est fait d'un contact vibratoire, les gestes viennent à la rencontre les uns des autres. Tendresse.

La durée du temps se fait différente, lente et sans contour cernable. Ils n'agissent pas mais semblent être agis, portés par un courant qui n'appartient à aucun d'eux.

19. séparation

Ad. se relève. Tout a été dit. Il s'éloigne et regagne le fond de la salle d'où il était venu. Il ne regarde pas derrière lui, mais dans son dos on peut sentir encore la présence de Ma. qu'il vient de quitter. Il ne va pas vers un lieu. Il quitte un lieu et la démarche s'en ressent. Il était le référent de la «verticalité»; absent, derrière lui, Ma. se contorsionne debout en un geste baroque: en équilibre sur une jambe, son corps dessine une spirale, ses mains crispées et ouvertes font voir l'éloignement de son partenaire et disent que l'histoire est inachevée, que la rencontre s'est enfuie. L'absence ici est gestatrice de la forme qui demeure suspendue et interrogative. Le diable est venu, le diable a fui; par la distorsion de son corps en équilibre instable, la sorcière exprime son désarroi et son acceptation résignée de voir partir son diable.

Chaque fois qu'il y a une perte de l'autre, il y a une mise en crise du corps.



18. rupture de relation

Rupture de relation ou renversement de pouvoir. Au moment le plus inattendu, Ma. se retourne d'une impulsion forte et abuse de l'état de non-vigilance du diable. Elle se dresse, tendue, martiale, sur les genoux et les mains, comme un animal à l'affût. Par cette rupture organique, elle se «venge» d'avoir été précédemment mise à terre par le diable; elle reprend «le dessus» — au sens propre comme au figuré.

Tout acte, dans une improvisation, naît d'une intentionnalité attentive dans le flux des événements, dans le courant logique des sens et significances qui viennent surprendre chacun, et auxquels chacun répond en laissant naître la réponse.

Le jeu est fait de ces ruptures et rebondissements surprenants, le jeu est la mémoire de toutes ces ruptures qui assurent la continuité souterraine des gestes faits.

Dans l'ordre de la relation possible, les effets adviennent comme par nécessité, chacun ayant joué le jeu de l'acceptation de l'autre pour lui-même, mais de l'autre aussi comme passager du courant, comme passeur de «signes» d'une rive à l'autre.

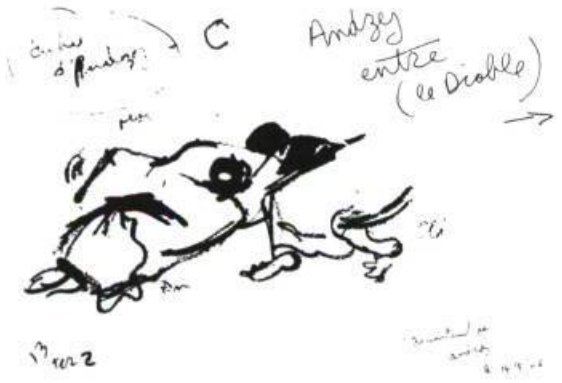
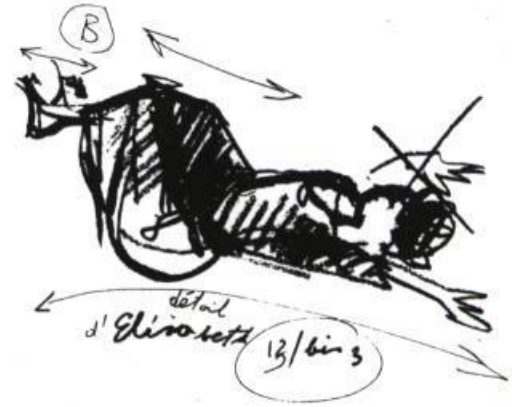
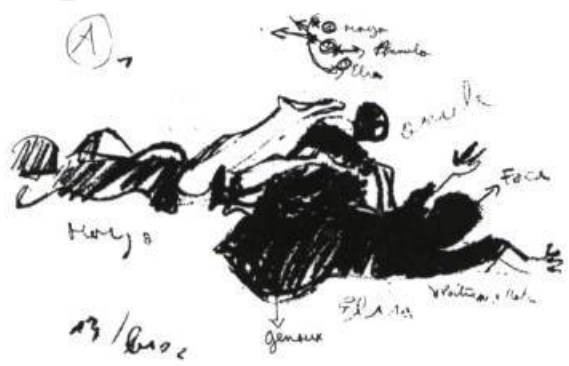
20. la fête continue?

L'improvisation d'El. et d'An. évacuée du jeu (voir dessin 12) réapparaît comme un épilogue ironique qui, une fois encore, tourne court. Le véritable enjeu du thème de l'improvisation était le dessous des sorcières: le diable qui les hante. Ad. va donc essayer de poursuivre le jeu avec An. mais en vain, tout comme El. va tenter une rencontre avec Ma.

Une nouvelle danse encore une fois les portera dans l'action — mais elle s'efface vite. Curieusement, les quatre acteurs portent sur leurs visages une expression enfantine, comme au temps de l'Âge d'Or, de la plus vaste insouciance; comme si la densité du jeu avait exorcisé les craintes de l'adulte et que le jeu pouvait perdre toutes ses connotations culpabilisantes. Ce qui s'est joué se montre comme un fragment d'un discours plus vaste, épisode d'une histoire un moment revécue et effacée.

Leur jeu est asexué, après avoir trempé dans la fresque déroulée de toutes les phases de l'amour.





***dessins de détails (séquences 5 à 8)**
 Ces quatre séquences sont dramatiquement ce qu'on appelle des ruptures de situation.

- Passage par crescendo et chute:
- a) climax de la danse et des cris
 - b) chute des sorcières
 - c) magma recherche de souffle
 - d) entrée du diable
 - e) offrande de l'une des sorcières
 - f) rencontre et nouveau cycle

