

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

15 FEVRIER 2014

n° 94

THE FACE OF EARTH ENTOMBS



FOR IT IS A KNELL THAT SUMMONS THEE TO
HEAVEN OR TO HELL



Ce son austère, C'est le glas qui t'appelle au ciel ou en enfer.

La limace et le coquillage

le mal / ou s'arracher à soi-même

être avec / ou le mal qui coule s'infiltrer cri arrache toi nous irons avec l'espoir de ne pas glisser sur la pente

le mal on dit le démon celui qui vient contre l'épaule susurrer de couler

Me vient l'image de Cassandra qu'Apollon séduit et à laquelle il offre en gage de son amour le don de prophétie. Mais Cassandra refuse de se donner et la légende dit qu'Apollon lui cracha alors dans la bouche, lui retirant ainsi le don de persuasion. Cassandra sait le mal mais Cassandra ne peut le faire sortir, ne peut le donner, ne peut le transmettre. Cassandra voit les malheurs du monde et certains disent que ses transes sont des crises d'épilepsie. Cet endroit où le mal devient la maladie qui ronge, lorsque le corps cogne contre le poison diffusé par les orifices, par l'oreille, par la bouche, et le sexe s'est fermé aux prières d'Apollon, et Cassandra ferme le sexe, l'oreille, la bouche. Cassandra est un coquillage en vase clos, elle vit seule avec son savoir du mal et l'épileptique crie la gangrène est là elle n'est pas qu'en moi mais la gangrène ne sort pas.

Macbeth l'épileptique

quand le mal crie en lui, contre sa chair, quand la prophétie coule comme un cancer entre les pores de peau quand le corps se referme et les défenses immunitaires mènent la bataille contre la prophétie.

Le poison coule dans l'oreille d'Hamlet.

attends – allons ailleurs - le mal

à partir de cet endroit-là : C'EST UNE IMPOSTURE C'EST UNE IMPOSTURE Macbeth ne doit pas être roi

la question de la place – imposture : Macbeth est à la mauvaise place, il a pris celle de l'autre, ou plutôt il a écrasé l'autre pour lui prendre sa place et maintenant il doit tenir, à cette place-là, à cet endroit-là

on dit, il a écouté le démon. Le poison s'infiltrer et en lui la coquille s'est refermée et la chair mollusque à l'intérieur du coquillage ne respire plus elle a pourri elle est morte et seule la coquille reste, le bouclier, l'armure pour se positionner CONTRE tous CONTRE la raison CONTRE le monde. Macbeth comme une coquille sans sa chair n'arrive plus à se mouvoir il n'a plus les muscles pour se déplacer il est ancré il doit tenir à cet endroit où il a pris position dont il ne peut plus bouger il ne peut s'agripper crisper l'imposture à cet endroit où il s'immobilise ancre

alors

lourd

supprimer les vagues

et supprimer l'océan

MACBETH A TUE LE ROI MACBETH A PRIS LA PLACE DE L'AUTRE IMPOSTURE

Que chacun tienne son rang, et sur le tabouret Banquo siège

les poumons creusés du mal contre les parois il cogne et la chair crie encore sortir

sortir

de soi

pour que le corps ne soit pas trop lourd pour qu'il ne s'affaisse pas de lourdeur et écrase ailleurs sortir de soi pour sentir l'autre tendrement auprès de soi la CARCASSE ne sent plus

(et puis

ne pas trop sortir non plus,

au risque d'être happé par le vent au risque de perdre toute place toute trace les trous du vent filant)

à cet endroit instable

de la légitimité de l'être, là où la terreur du mal ne nous fait pas disparaître, là où le mal ne fait pas disparaître l'autre

attends - garde le fil reste entre les bords tiens toi droit arrête de courber l'échine mais pour qui te prends tu snob snob sob les gémissements de l'enfant qui ne sait plus pourquoi il a reçu la gifle, je ne veux pas voir ça, dit la tendre chair encore
et elle combat encore

Le vieux roi courbait l'échine et Macbeth porte des talons fiers les talons de l'écrasement de l'autre et lorsque Macbeth est pris d'une crise il frappe fort le monde de ses talons et le sol tremble sous le poids

le mal n'existe pas il n'y a que des choix - le mal existe EST cet endroit où la coquille se ferme et où la chair douce cesse de cogner contre les parois pour dire laisse-moi respirer j'étouffe j'étouffe lorsqu'elle a pourri dans l'œuf, lorsque l'épilepsie s'arrête IL EST MORT EN LUI-MÊME

Alors la carapace attaque et ne sent plus rien contre sa peau, alors le mal écrase il a perdu sa chair Que chacun tienne son rang, je ne vous approcherai pas de trop près mes seigneurs, ne sentez vous donc pas que je m'alourdis que je suis immense de cette lourdeur dure que je vous écraserai tous au passage allons éloignez vous que je ne vous écrase

Macduff, évite-moi, je suis seul maintenant car le mal a gagné, Macbeth en semble presque désolé, ne sachant où poser le poids de ses actes, le poids Carapace.

La prophétie nous dit que Macbeth ne craindra que celui qui n'est pas né d'une femme ; celui donc, qui n'a pas grandi dans le ventre paroi d'une mère, celui qui a pris souffle sans paroi, celui qui se tient chair sans paroi.

Macduff, celui qui ressent en homme, Macduff boule d'émotions continues, Macduff sans paroi terrasse la Carcasse Macbeth

Adèle Gascuel



**THE SLEEPING AND THE DEAD ARE BUT
PICTURES: 'TIS THE EYE OF CHILDHOOD THAT
FEARS A PAINTED DEVIL**

*Sedente Julio 14. Pont. Max. reperit in Marii Monasterio, raris imaginem dæmone in p[er]p[et]uo
Les dormeurs et les morts ne sont que des images. Il faut avoir l'œil d'un enfant pour être effrayé par le
1-D. 1613*

Pourquoi // Pour comprendre

1994. Génocide des Tutsi au Rwanda. Du 7 avril au mois de juillet. On estime à 800 000 le nombre de rwandais, majoritairement Tutsi, ayant perdu la vie durant ces trois mois.

2014. Avril. Dans deux mois à peine. Les vingt ans du génocide. Dans le cadre du programme Never Again Rwanda un grand nombre d'associations notamment théâtrales sont mobilisées sur le terrain.

2005. Isabelle Gyselinx et Dorcy Rugamba mettent en scène, avec des artistes et acteurs rwandais, *L'Instruction* de Peter Weiss qui fait le récit des procès de Francfort, suivi par l'auteur entre 1963 et 1965. Il était juif allemand, émigré, il était artiste, surtout réalisateur à cette époque, et marqué par l'esthétique surréaliste, mais il fait le voyage, en 1963. À l'époque, la politique est au refoulement, à l'amnésie, et à l'oubli. Le miracle économique en RFA n'est pas compatible avec les charniers, il n'est pas compatible avec l'insistance scandaleuse des responsabilités engagées dans le processus d'extermination, il n'est pas compatible avec la béance. À l'époque, on trouve même dans la presse des débats sur la possibilité d'accorder aux crimes nazis un régime de prescription. Vingt ans, vous pensez. Il est venu de Suède, pour assister aux procès. Il sait qu'il aurait pu être déporté. Il sait qu'il aurait pu lui aussi faire le chemin vers les camps. Il revient écouter. Il assiste comme Hannah Arendt aux 182 séances où plus de 350 témoins sont appelés à la barre. Il est le seul écrivain allemand. Les autres n'assistent pas. Les autres ne veulent pas savoir. Ils écrivent, vous pensez bien. Il accompagne la délégation du tribunal dans sa visite d'Auschwitz – parce qu'il avait, dit-il, besoin d'« impressions directes » pour tenir l'écriture –, il lit avec une attention minutieuse, l'ensemble des comptes-rendus de Bernd Neumann, il étudie les témoignages de survivants, dont celui de Primo Levi. Il cherche à comprendre les raisons historiques et politiques du refoulement tout autant qu'il travaille à dégager dans la matière des actes du procès la logique cachée qui présidait au phénomène génocidaire. Il voit dans le capitalisme et l'impérialisme les maillons « de la chaîne idéologique et sociale qui relie le nazisme à la RFA » (A. Combe).

Il écrit : « Puisque nous étions si nombreux / dans ce camp / et puisque / d'autres furent si nombreux / à nous y enfermer / Il faut bien qu'aujourd'hui encore / l'événement soit compréhensible / [...] Nous devons abandonner cette distance sublime / au nom de laquelle l'univers du camp nous est incompréhensible / Nous connaissons tous la société / d'où est sorti le régime / qui a pu produire ces camps / L'ordre qui y régnait / nous était familier dans sa structure et sa forme / c'est pourquoi nous avons pu nous y faire / jusque dans ses dernières conséquences »

Il écrit : « Dans quel but ?

Non point en hommage aux victimes : la pièce n'est pas une martyrologie.

Non point pour dénoncer une nouvelle fois toutes les formes d'antisémitisme ou de racisme : la seule allusion aux israélites est un prénom : « Sarah »

Non point tant pour nous montrer ce qu'était Auschwitz : le nom d'Auschwitz n'est pas prononcé une seule fois.

Mais pour comprendre. »

Plus que tout chercher à comprendre

Plus que tout chercher à rendre intelligible ce qu'on a trop rapidement parfois condamné à l'inimaginable, au monstrueux, aux dehors de l'humain

Plus que tout, par le libre jeu de l'examen contradictoire, donner la possibilité de comprendre mais aussi de juger, de juger depuis son présent l'événement passé,

Plus que tout réintroduire du pensable, forcer l'inadmissible à entrer dans la connaissance, dans l'intelligible

Plus que tout faire violence à la raison par la raison même

Plus que tout offrir la possibilité de juger

Et réintroduire dans le champ du droit, ce que l'on a exclu en refusant de le penser
Et réintégrer le processus d'extermination dans l'espace d'une politique qui a été pensée, conduite et organisée par des hommes
Et repenser la place des démocraties, questionner leur aveuglement devant les procédures d'extermination
Et postuler une autre responsabilité en face de la plus évidente
Et défaire les « procédures discursives d'innocemment » (A. Badiou) de laquelle procède la répétition de l'horreur toujours possible
Et offrir par le théâtre les conditions d'une mémoire responsable
Et par la répétition, travailler contre la répétition, contre le « ça recommencera ».

Expliquer/détailler/historiciser/éclairer les conditions de l'acte c'est s'engager dans une perspective critique
critique parce que refusant de poser une solution de continuité entre le criminel et la victime
critique parce qu'établissant les conditions de la responsabilité et donc possiblement de la résistance.

Alain Badiou écrit « ne pas penser ce que pensaient les nazis interdit tout aussi bien de penser ce qu'ils faisaient, et, par voie de conséquence, interdit toute politique réelle d'interdiction du retour de ce faire ».

En 2005 Isabelle Gyselinx et Dorcy Rugamba, artistes rwandais, réinstruisent sur la scène les procès d'Auschwitz. Ils écrivent : « En instruisant le procès des crimes nazis, c'est notre époque que nous mettons en examen car elle non plus n'est jamais revenue d'Auschwitz. Autrement aucun crime similaire ou de même nature n'aurait jamais pu être possible. Rien de semblable n'aurait pu émerger et croître quelque part dans le monde au lendemain de la shoah ! Tout ceci nous interpelle particulièrement, non seulement en tant que Rwandais mais aussi en tant qu'artistes et surtout comme êtres humains et nous porte forcément à questionner la société mondiale qui non seulement a permis qu'un nouveau génocide puisse se commettre en toute indifférence mais aussi se révèle incapable après coup d'en tirer la moindre leçon pour l'avenir. Si un nouveau génocide a pu être commis après Auschwitz c'est que les conditions d'une telle entreprise ont été maintenues dans le monde. Quelles sont-elles ? Notre projet n'est pas d'y répondre mais de partager la réflexion avec un public. »

Je crois qu'il est possible d'instruire le procès de notre époque, de la mettre en examen à travers d'autres fictions. *Macbeth*, comme *Othello* d'ailleurs, peuvent être de ces outils notamment parce que la question du mal y est centrale.

André Green écrit : « La soif de meurtre de Macbeth est sans explication »

Et pourtant le mot « cause » coute toutes les grandes tragédies shakesperienne.

La volonté du mal, sa « tautologie monstrueuse » (A. Green), est toujours tiraillée entre la gratuité de l'absence de raison et le démontage des causes.

Ce sont ces causes qu'il importe de ne pas perdre de vue.

Ce sont ces causes – ce pourquoi – qui doivent résonner dans la carcasse vide des deux meurtriers,

The worst is not so long as we can say "This is the worst" rappelle Edgar dans *Le Roi Lear*

Alors s'efforcer de nommer le pire,

L'opération critique – contrepoint dialectique à l'élan utopique.

Etymologiquement, le diable – du grec diabolon – désigne ce qui sépare, ce qui ruine toute possibilité d'établissement d'une totalité, ce qui met en échec toute entreprise de compréhension.

Contre la séparation du diable, réaffirmer la nécessaire articulation des conditions du mal.

WHAT, CAN THE DEVIL SPEAK TRUE?



*Divitiæ turpes, et quos opulentia iungit,
Falluntur misere vafro cacodæmonis astu.*

Quoi ? Est-il possible que le diable dise la vérité ?

Le Diable et l'oiseau

Pour la première fois ce soir, Faust rencontre Méphistophélès :

« Je suis content d'avoir enfin pu mettre un visage sur un nom.

- Comme c'est étrange. Vous êtes le premier à me dire cela. Les gens ont souvent une idée préconçue de mon apparence. Je m'arrange pour ne pas les décevoir. Après tout, pour être connu, il faut être reconnaissable. J'aime beaucoup cette expression anglaise qui dit « wow, he has a *face* » Tout le monde n'a pas de visage, mais ceux qui en ont n'ont que ça. Plus de corps, un visage, cadré dans un portrait, séparé du reste du corps par une bordure plus ou moins épaisse. Ces anglais ont vraiment tout compris. »

*

La mythologie égyptienne associe les valeurs incarnées par les dieux à des animaux. Relié à la divinité, l'animal se charge d'une symbolique, mais les attributs propres à l'animal définissent en retour l'identité du Dieu. Il n'est pas surprenant que Sobek, le Maître des eaux qui gouverne aux crues et aux récoltes, soit le crocodile destructeur qui rôde dans les eaux du Nil et qu'Horus, dieu solaire qui voit tout, soit le faucon au regard perçant. Chaque dieu est clairement identifié grâce à sa tête – tête animale. En effet ce n'est pas l'animal dans son entier qui représente la divinité, Sobek n'est pas un crocodile, le dieu a forme humaine – seule sa tête est celle de l'animal qui lui est associé.

L'animal, parce qu'il regroupe une somme précise de valeurs devient un modèle type, comme le prouve l'utilisation de l'animal comme fondement de caractérisation des grands rôles de la commedia dell'arte. Pantalon ou le Magnifique est représenté sous l'égide du coq. Par son extraction bourgeoise, il se pavane à la manière du roi de basse-cour, mais n'outrepasse pas ce cadre. Voyons, que les bourgeois restent à leur place, ils n'empièteront pas sur les plates-bandes de la noblesse. C'est le masque qui introduit de prime abord l'animalité dans le personnage de commedia. La conception même du masque de commedia, qui épouse la forme du visage humain et repose en appui sur le front et le nez du comédien, s'effectue sur une animalisation des traits humains, que l'on croise avec ceux du coq pour Pantalon, du singe-chat pour Arlequin.

L'animal se fait le représentant, l'incarnation de l'ensemble des valeurs qu'on lui associe. Le lion personnifie le courage comme le chien la fidélité. Pourtant, c'est le visage qui concentre cette association symbolique. Sans passer par cette médiation qu'est l'animal, d'autres ont voulu faire de leur propre personne l'incarnation d'une pensée, d'un modèle. Du nazisme on retient le visage d'Hitler à la moustache. A son époque déjà, il avait voulu faire de lui l'incarnation de l'Allemagne puissante. Aujourd'hui, il a pris les traits du Mal. Il est fort possible qu'en taillant votre moustache comme le faisait le dictateur, vous soyez arrêtés par la police dans la rue. On n'expose pas le Mal impunément.

*

Macbeth face à Banquo se fait oiseau au banquet. Il se gonfle, montre ses plumes, fière poule-roi dans le poulailler. Il agite ses ailes-cape avec l'air courroucé que lui donne la ligne noire de ses sourcils sur sa figure blanche. Oiseau de proie, les jambes fléchies, raides de défi, il tente de chasser ses visions, dans l'espoir qu'elles s'en aillent dans un coup de vent.

Macbeth revêtant son armure, Macbeth à la queue fourchue, Macbeth aux cornes rouges, et pourtant ton corps rougi et nu : l'armure est ta vraie nature.

Tu es le « mal incarné », ça y est, on t'a reconnu.

*

Sur les affiches électorales, des visages. Le représentant d'un parti ne se fait pas le porte-parole des idées politiques associées au positionnement de son parti, il les incarne. Avec les affiches électorales, on ne vote pas pour des idées, on vote pour un visage, le visage qui va gouverner. D'ailleurs, si le visage est doux, là où les idées sont dures... qui croire ?

*

Alors qu'il veut abolir la frontière entre l'art le monde, Frenhofer dans *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac, ne produit qu'un tourbillon de peinture au sein duquel rien n'est reconnaissable sauf une partie d'un pied, fragment qui émerge du chaos. De la même façon, on ne reconnaît du Mal que quelques traits, une couleur, le rouge, des cornes, son visage enfin, visage photocopié d'ailleurs, délimité par le cadre de la feuille.

Camille Khoury

BERTOLD BRECHT, BAAL

LE CHORAL DU GRAND BAAL

Lorsque Baal grandissait dans le sein de sa mère,
Déjà le ciel était très grand, calme et si pâle
Et jeune et nu et formidablement étrange,
Et tel que Baal l'aima, lorsque Baal se montra.

Et le ciel restait là dans la peine et la joie,
Même quand Baal dormait, bienheureux, sans le voir :
La nuit, le ciel était violet, Baal était ivre,
Et, tôt, Baal était pieux : lui, de pâle abricot.

Par la taverne, l'hôpital, la cathédrale,
Baal impassible trotte et s'en déshabitue.
Si fatigué soit Baal, Baal ne sombre jamais :
Baal emmène son ciel avec lui vers en bas.

Dans la honteuse fourmière des pécheurs,
Baal était nu et se vautrait dans la quiétude :
Et seulement le ciel, mais le ciel constamment
Et toujours puissamment, couvrait sa nudité.

Et la grande femme Univers qui, en riant,
Se donne à qui se fait broyer par ses genoux,
Lui procura quelques extases, comme il aime,
Mais Baal ne mourut pas : regarda seulement.

Et quand Baal ne voyait partout que des cadavres,
Sa volonté toujours était deux fois plus grande.
On a de la place, dit Baal, on n'est pas tant,
On a de la place, dit Baal, dans ce sein-là.

Si Dieu existe, ou bien s'il n'y a pas de Dieu,
Peut, tant qu'existe Baal, lui être bien égal,
Mais un point sur lequel il ne faut pas blaguer,
C'est s'il y a du vin ou s'il n'y en a pas.

Lorsque, dit Baal, une femme vous donne tout,
Laissez-la s'en aller, car elle n'a plus rien !

Ne craignez pas les hommes autour de la femme.
Ça va. Mais les enfants, Baal lui-même les craint.

Tous les vices, dit Baal, sont bons à quelque chose.
Seulement pas, dit Baal, l'homme qui les pratique.

Quand on sait ce qu'on veut, ce n'est pas rien, les vices.

Choisissez-vous en deux, car un tout seul, c'est trop.

Si vous êtes trop paresseux, pas de plaisir.

Ce que l'on veut, dit Baal, c'est ce qu'il nous faut faire.

Si vous faites des saletés, notez-le bien,

C'est mieux, dit Baal, que de ne rien faire du tout.

Ne soyez surtout pas si paresseux, si mous,

Parce que jouer n'est pas si facile, par Dieu !

Il faut des membres forts, de l'expérience aussi

Et pour ces choses-là, un gros ventre, ça gêne.

Il faut être bien fort, car le plaisir rend faible ;

Si ça va de travers, encore s'en réjouir !

Reste jeune à jamais et quoi d'ailleurs qu'il fasse,

Celui qui tous les soirs met à ses jours le terme.

Et lorsque Baal se met à casser quelque chose,

Pour voir comment c'est en dedans de cette chose,

C'est dommage mais c'est pour plaisanter, et Baal,

Même pour son étoile, a cette liberté.

Serait-elle crasseuse, elle est à lui, entière,

Et ce qui est collé dessus, à lui, à Baal.

Son étoile lui plaît. Il en est amoureux,

Déjà qu'une autre étoile il n'en existe pas.

Baal guigne vers là-haut les plus gras des vautours,

Qui guettent dans le ciel le cadavre de Baal.

Parfois il fait le mort. Un vautour fond dessus.

Et Baal, muet, mange un vautour pour son dîner.

Dans la vallée de larmes sous de sombres astres,
Baal broute bruyamment l'herbe de vastes champs.
Quand ils sont nus, alors Baal trotte en chantant
Et va dans la forêt éternelle dormir.

Et quand le ventre noir tire Baal vers en bas,

Qu'est le monde pour Baal, encore ? Il a son compte.

Et Baal a tellement de ciel sous la paupière

Que, mort, il a du ciel encore et juste assez.

Et quand il pourrissait dans le noir de la terre,

Le ciel était encor grand et calme et si pâle,

Et jeune et nu, formidablement admirable,

Et tel que Baal l'aimait, lorsque Baal existait.

Je l'avais tellement cherché que je ne le cherchais plus

Entretien avec Pierre Germain

Réalisé les 14 et 16 janvier 2014

(L'entretien publié dans le numéro 90 ne comprenant pas les corrections apportées par l'acteur, nous le republions ici dans son intégralité)

Barbara Métais-Chastanier. J'ai proposé à l'équipe du journal (Camille Khoury et Adèle Gascuel) de faire une série d'entretiens avec la nouvelle équipe du Théâtre Permanent, parce qu'il me semblait important de faire entendre votre voix à ce moment charnière qu'est le début ou plutôt la reprise du Théâtre Permanent.

Comment définirais-tu le Théâtre Permanent ? Qu'est ce qui fait que tu as eu envie de rejoindre ce projet ? Quelle place y occupes-tu et quelle place voudrais-tu y occuper ? Et si on touche à des questions plus précises, sur lesquelles on aura sans doute le temps de revenir : qu'est-ce que la troupe pour toi ? Le répertoire ? Qu'est-ce que cela signifie de travailler des blocs – les blocs Shakespeare, les blocs Sophocle, les blocs Tchekhov – et pas seulement sur la partition d'une pièce isolée ? La permanence, la continuité, comment jouent-elles pour toi alors que le travail du comédien est plutôt celui de l'intermittence et donc de la discontinuité ?

Pierre Germain. Quand Gwenaël Morin m'a appelé, je m'en souviens très bien : je lui avais demandé trois jours de réflexion mais j'avais déjà décidé que ce serait « oui ». Je n'avais pas dit « oui » tout de suite parce que la permanence demande aussi à l'acteur de se désengager de tous les projets dans lesquels il était impliqué pour pouvoir commencer à ne travailler que sur une seule chose. Dès février-mars 2013, soit très peu de temps après le coup de fil, on a commencé les sessions de lecture. Cette prise de décision était très claire pour moi parce que l'on ne travaille pas assez dans notre métier. Ou plutôt on court et on s'épuise pour réunir les conditions qui nous permettraient ensuite de travailler. Être au théâtre tous les jours, c'était pour moi une évidence totale. Qui plus est, c'est un projet qui correspondait parfaitement à la vision que j'avais du théâtre dans ma jeunesse : adolescent, mon rêve c'était de faire partie d'une troupe. J'avais été très marqué par le film de A. Mnouckhine sur Molière que j'ai vu plusieurs fois et qui était devenu mon image d'Épinal. Rejoindre une famille théâtrale, une troupe était un projet que j'avais cherché à réaliser mais qui avait jusque-là toujours échoué.

Barbara Métais-Chastanier. C'est un projet qui avait échoué du fait des conditions de travail ? À cause du système de l'intermittence qui oblige l'acteur à être sur plusieurs projets et à courir plusieurs lièvres à la fois ?

Pierre Germain. Oui, c'est clair que le système, depuis plusieurs années, n'incite pas à la création de troupe permanente. La première compagnie à Dijon que j'ai fondée dans le cadre du Théâtre Universitaire reposait déjà sur cette utopie : soyons un groupe de création mais sans urgence économique. Mais on a été rattrapé par ça. À vingt cinq ans, il y a un moment où tu dois quand même réussir à gagner ta vie. On a donc, chacun, arrêté. On a détruit la structure mais d'un commun accord. Et ça a été une expérience fondatrice. Ensuite, j'ai cherché à rejoindre d'autres aventures collectives. A Toulouse j'ai rejoint le groupe Merci pendant 4 ans. Mais je n'ai pas été convaincu par le mode de fonctionnement qui reposait uniquement sur un duo de direction (metteur en scène / scénographe). Puis quand je suis arrivé à Lyon je me suis jeté à corps perdu dans un collectif, L'Olympic Pandemonium, que j'avais initié avec d'autres : je me suis jeté dedans avec sans doute beaucoup trop de naïveté car d'autres réalités ont rattrapé le projet. Même les tutelles, à l'époque, nous avaient dit : « Ne montez pas de compagnie. Soyez des mercenaires. Plus il y a de compagnies, plus il y a de troupes, plus les subventions se

morcellent. » La logique est donc celle de la carrière individuelle, même si la pratique est collective.

Alors à un moment donné, j'ai cédé à ce système où l'acteur doit exercer son art comme on exercerait une profession libérale, une profession où le metteur en scène serait un client qu'il faut séduire. Bien sûr, on s'efforce de travailler avec ceux qui nous intéressent le plus, à Lyon il existe des compagnies formidables comme Locus Solus ou La Meute qui essayent aussi à leur manière d'insuffler un esprit de troupe... Mais cela m'a toujours rendu très triste de ne pas pouvoir être dans un rapport de fidélité voir d'exclusivité, d'engagement, de collaboration. Le Théâtre Permanent permet cela : l'insistance, le dépassement de la surface et la désacralisation de l'objet spectacle. C'est un dispositif original, hors norme qui semble pourtant être pour moi la normalité, faire du théâtre quotidiennement, en acceptant que l'exposition du soir ne soit pas celle d'un produit fini. Le Théâtre Permanent, c'est aussi Lyon, c'est aussi Gwenaël Morin. Quelque part, derrière l'évidence du « oui », c'est une aventure qui m'a presque fait peur : voilà que cela m'arrivait à quarante ans – je l'avais tellement cherché que je ne le cherchais plus.

Faire du théâtre tous les jours c'est ce qui nous met au travail. Hier soir, j'ai écouté un discours incroyable de Pierre-Michel Menger, un sociologue qui étudie les travailleurs de l'art, dans une commission à l'assemblée nationale. Ça m'a fait beaucoup réfléchir au Théâtre Permanent. Dans nos métiers, le Théâtre Permanent, c'est l'excellence. La créativité, c'est ce qu'il démontre, est un système concurrentiel extrême. Michel-Pierre Menger met en valeur à quel point, au bout de deux ou trois ans, soixante dix pour cent des jeunes artistes disparaissent, souvent parce que le réseau professionnel est faible. Dans nos métiers mêmes une formation initiale de haut niveau n'est pas une garantie de durée, le moteur c'est bien sûr la passion, c'est aussi la capacité à se former, à se renouveler constamment et à accepter un mode de vie particulier. Pour moi la perspective du Théâtre Permanent c'est la possibilité d'expérimenter à grande échelle, ce sera je pense très formateur, je vois l'aventure comme une chance d'ébranler, voire de changer ma pratique, ma vision du théâtre. Le Théâtre Permanent permet également de palier un tout petit peu à l'irresponsabilité du metteur en scène. On dit souvent : « Le comédien, c'est un mercenaire ». En même temps, l'employeur est irresponsable. Le seul DRH, souligne Michel-Pierre Menger, ce sont les caisses et les tutelles (Audiens). La responsabilité est externalisée. Le souci de la carrière d'un artiste n'est pas de la responsabilité de l'employeur : il a besoin de toi pour un projet. Il n'a aucune responsabilité puisqu'il fait des CDD dits d'usage.

Pour moi, le Théâtre Permanent est un formidable outil d'insistance. On est tout le temps au travail sans pour autant perdre cette dimension d'urgence qui permet d'inventer des choses qu'on n'aurait pas cru possibles. J'ai trouvé la première semaine très difficile parce que la mémoire est mise à rude épreuve par ces rythmes de travail très courts. Mais cela m'oblige aussi à accroître mes capacités. C'est une expérience qui grandit beaucoup de choses en moi. Cela m'oblige à structurer très clairement mon énergie pour ne pas céder à la panique.

Barbara Métais-Chastanier. Et comment définirais-tu l'expérience de la troupe ? Comme un outil de travail, comme un langage commun ?

Pierre Germain. La troupe reste un élément essentiel pour moi dès l'origine de mon rêve de théâtre. Un rapport de confiance peut vraiment s'établir. Une complicité peut naître qui permet de dépasser des formes de pudeur qui sont parfois des gênes dans le travail. On peut assez facilement se dire : « Là, tu ne joues pas bien ». Car c'est fait sans porter de jugement. Je crois que la troupe permet d'aller plus loin dans la collaboration. Ce qui me passionne, là, présentement c'est de regarder mes collègues travailler : voir Renaud Bechet [qui joue *Macbeth*] travailler par exemple, cela me passionne. Cela crée chez moi une forme d'admiration. Les voir faire naître la machine, découvrir leur niveau de liberté, c'est un immense enseignement. Et ça permet de créer des codes communs de

plus en plus pointus. On a travaillé sur *Antiteatre* avant donc on a eu un premier tour de piste qui nous a permis de nous connaître les uns les autres. Et puis je trouve ça passionnant d'imaginer qu'on sera à la fois le meurtrier puis l'amoureux de l'un ou de l'autre. Et puis, on n'est pas dans une logique du casting – même si Gwenaël Morin nous a distribué sur les Shakespeare. Il n'a pas utilisé le hasard comme il l'a fait pour la première troupe. Moi, j'espère que dans le cadre de cette troupe et de cette permanence je vais pouvoir m'essayer à des modes d'expression et de jeu très différents.

Barbara Métais-Chastanier. J'ai le sentiment que cette permanence permet de dépasser les conditions de rivalité qui existent dans des conditions économiques beaucoup plus violentes. Ici, c'est comme s'il y avait une zone de tranquillité qui permettrait à l'acteur d'être pleinement au travail.

Pierre Germain. Pierre-Michel Menger le dit très bien, il souligne à quel point le rapport concurrentiel est extrême dans le monde de l'art. Là, je pense que c'est encore présent, mais en mode mineur, parce qu'il y a d'abord une grande bienveillance : je regarde le couple Macbeth/Lady Macbeth avec une grande attention. Cette possibilité du regard est très formatrice. Cela ouvre sur une forme de création collective. Même si Gwenaël Morin dirige et sait très précisément où il va ou pas mais c'est assumé.

Barbara Métais-Chastanier. Et par rapport aux expériences de travail que tu as déjà eu avec Gwenaël Morin, as-tu le sentiment que le cadre du Théâtre Permanent transforme des processus de travail et de création ou que les choses sont restées les mêmes ?

Pierre Germain. Je crois que Gwenaël Morin a toujours été dans le Théâtre Permanent, même sans le Permanent. Gwenaël Morin est quelqu'un qui fait du théâtre tout le temps, il travaille énormément. Donc il y était déjà. C'est d'ailleurs un point commun que j'ai avec Gwenaël Morin : j'ai toujours fait du théâtre tout le temps, payé ou pas payé. Alors ça a peut-être plus de sens de faire de la permanence avec une même équipe plutôt que d'occuper le temps à la recherche d'un futur projet. Ce qui est formidable avec le Permanent c'est que cela permet de changer, d'expérimenter : le Théâtre Permanent te permet l'erreur comme il te permet la gloire et la trouvaille.

Barbara Métais-Chastanier. L'erreur y est la condition de la recherche.

Pierre Germain. Oui, mais il n'y a que là que c'est autorisé.

(Interruption parce que les répétitions recommencent – l'entretien reprend le 16 janvier.)

Pierre Germain. Ce que je trouve très bien c'est que le cadre du Théâtre Permanent déplace les habitudes du milieu : ici, par exemple, la première ne détermine pas tout. Au contraire : elle ouvre à l'expérimentation. Et je crois que c'est un des points de l'expérience : on entre dans une grotte, et il faut apprendre à se prémunir de l'extérieur. Cette intensité...

Barbara Métais-Chastanier. ... appelle un régime de concentration absolue.

Pierre Germain. Absolument. C'est cette vigilance qui permet de dépasser les évidences ou les habitudes. Et on ne travaille pas en surface. Ce n'est pas vrai.

Barbara Métais-Chastanier. C'est le milieu théâtral souvent qui renvoie cette critique de la surface. Parce que cela questionne les conditions même de ce que c'est que faire du théâtre. Est-ce que c'est produire des objets ou est-ce que c'est créer des cadres d'expérience ?

Pierre Germain. Oui, c'est d'ailleurs des gens qui ne sont pas du milieu que j'ai les retours les plus beaux et les plus enthousiastes. J'ai des amis, des proches qui m'ont dit : « On se réconcilie avec le théâtre ». C'est superbe. Pourquoi être abonné au TNP ou aux Célestins si ce n'est parce que le théâtre est proche de ton appartement ? Même dirigés par de grands metteurs en scène, les théâtres fonctionnent tous sur le même modèle, avec un système de programmation et d'abonnés très élaboré. Alors qu'ici, au Point du jour, que ce soit le théâtre permanent ou autre chose, ça change tout. Les gens viennent sur la colline pour vivre cette expérience particulière. Le Théâtre Permanent c'est un théâtre populaire, le public occupe une place privilégiée, il n'est pas sanctionné

par le prix des places qui est à 5 euros, beaucoup de gens ont compris aussi qu'ils peuvent voir plusieurs fois une même pièce et suivre l'évolution de notre travail.

Barbara Métais-Chastanier. Justement, par rapport à cette spécificité du travail de Gwenaël Morin, qu'elle soit esthétique ou dramaturgique (y compris dans le refus de la dramaturgie), quel sens a-t-elle pour toi ?

Pierre Germain. Pour moi, son travail est surtout un travail d'insistance. Effectivement, ça fait dix ans qu'il y a du scotch, du carton, des photocopies. Mais – déjà c'est plus épuré – et surtout c'est une récurrence qui témoigne de son insistance. Et moi, j'ai besoin de ça. J'ai besoin de faire du théâtre en continu, d'insister avec rien sur le texte. Gwenaël Morin est très fidèle quelque part à Brook et à son espace vide. Je n'oublie pas qu'il a une formation d'architecte, l'espace vide c'est sa page blanche, il sculpte l'espace, il dessine des circulations dans lesquelles l'interprète va trouver son chemin avec son énergie et sa puissance d'imagination. D'ailleurs, je pense aussi qu'il considère le spectateur comme un être puissant et responsable, puissant car il a la faculté d'imagination, il n'est pas pris pour un idiot. Ce que j'aime aussi c'est l'idée qu'on ne soit pas au service du chef-d'œuvre mais au contraire que ce soit lui qui doive nous permettre de grandir, même dans un décor épuré. Car les « décors » de Gwenaël Morin sont toujours extrêmement fragiles : les épées cassent. Tout peut casser et tout doit pourtant tenir.

Barbara Métais-Chastanier. Mais tout doit tenir avec l'acteur. C'est un théâtre pauvre au sens où il affiche la pauvreté des moyens et replace l'humain au centre.

Pierre Germain. C'est pour ça que le travail prend sens. On touche à une forme de véracité : on assiste à un meurtre dans un décor de carton. C'est quelque chose de crédible qui touche. On exerce un métier très archaïque. C'est étrange cette persistance dans une société de l'image. Mais on offre ça : le vivant qui transpire, qui suinte, qui pue, et qui fait qu'on y croit. Ici, par la permanence, on est clairement en concurrence avec le prêtre : on crée une religion au sens le plus strict, c'est-à-dire qu'on relie des gens de manière très éphémère et non dogmatique bien sûr. Nous on fait du vrai avec du faux, il y a plus de distance avec le propos : c'est donc plus dangereux, ça crée de la réflexion, et le sens est plus ouvert. Le théâtre ne résout rien.

Barbara Métais-Chastanier. Ce qui est assez étonnant, c'est qu'il y a comme deux vrais qui tentent de cohabiter en permanence au plateau. Comme si l'acteur jouait deux choses : le personnage lui-même et le rapport de l'acteur à ce personnage. Qui sont tous les deux dans une forme de véracité. Il y a donc la dimension du théâtre tel qu'il existe – les épées sont en bois, les couronnes en carton, les spectateurs vont tenir les couteaux, prendre le miroir, partir dans les coulisses avec un des acteurs – et en même temps – on assiste en effet à un meurtre, à un véritable meurtre. Il suffit de voir les visages des spectateurs pour s'en persuader. On est donc dans un théâtre brechtien au sens où il y a une sorte de mise à distance, mais qui se réconcilierait avec Stanislavski dans le sens où l'incarnation – le personnage plus grand que l'acteur – apparaîtrait dans cette relation.

Pierre Germain. Moi qui suis parfois dans une dimension comique j'essaie, tant bien que mal, par exemple de ne pas être dans la dérision, qui est une mise à distance mal jaugée (ce qui est difficile car c'est un refuge facile). La dérision, apparaît quand on joue mal – quand ce soir-là ou à ce moment-là on n'était plus aussi juste. Je ne veux pas non plus m'enfermer dans une dimension psychologique du personnage – d'ailleurs c'est quoi le personnage ?, il y a un écrit, une trame d'un côté et nous, acteurs, metteurs en scène, les vivants de l'autre, et mon travail est de rendre concret la fiction, labeur simple et terriblement difficile. Cette double cohabitation appelle la question de la bonne distance et de la synthèse, du juste dosage entre la distance et la construction de l'émotion. On ne peut pas s'appuyer au Théâtre Permanent sur la beauté du décor, sur la véracité du costume. Il n'y a que le cinéma qui nous offre la possibilité d'une croyance vraie. Le théâtre n'est pas là-dedans, il y a plus de distance, le regard du spectateur n'est pas à deux centimètres du visage de l'acteur comme peut l'être la caméra. C'est pour ça que je crois difficilement à l'apport des nouvelles technologies dans le spectacle vivant.

Comme le dit Artaud, l'acteur est un athlète du cœur et de l'émotion. L'émotion, ce n'est pas faire pleurer ou rire, mais c'est travailler à la faire advenir. Et le cadre du Théâtre Permanent nous oblige à trouver la justesse. Cela nous permet aussi l'échange avec les autres acteurs.

Barbara Métais-Chastanier. Cette dimension d'échange et de partage, elle existe également dans le temps des ateliers de transmission.

Pierre Germain. Parce qu'il faut retrouver de l'innocence. J'aime entendre des lectures ou des interprétations absolument vierges de mes partitions. Comment on dit les mots ? C'est la base mais c'est là que tout commence. L'autre chose qui me frappe dans le travail c'est l'apport premier, essentiel dans Shakespeare : le rideau. Cette circulation entre le connu/l'inconnu ; le devant/le derrière. C'est une des choses qui m'intéresse le plus dans le travail de Gwenaël Morin : la puissance de la simplicité. Et son dispositif rend l'acteur responsable : très souvent on échange les uns avec les autres.

Barbara Métais-Chastanier. Le Théâtre Permanent, repose sur un déploiement dans le temps mais c'est aussi une forme de déploiement du théâtre à travers d'autres dimensions : les ateliers de transmission, les tribunes, le journal. Quel regard portes-tu sur ces éléments ?

Pierre Germain. Moi, j'ai l'impression que le Théâtre Permanent est une entité. Je ne vois pas les choses de manière segmentée : quand j'arrive le matin, je fais l'atelier de transmission, je file en répétition avec cette expérience en moi, je sors de répétition et je découvre le journal en mangeant avant la représentation. Les conférences, elles aussi, m'apporteront beaucoup je crois. Je les attends avec impatience. Par exemple, la tribune d'Elsa Rooke m'a permis de réentendre beaucoup de choses que Gwenaël a eu tout de suite le désir d'essayer le lendemain en réinventant une scansion qui existe dans l'anglais à travers les accentuations. Ça nous permet à tous de travailler ensemble. Alors que dans de grosses maisons, chacun travaille de son côté : le dramaturge avec le metteur en scène, les costumiers, les techniciens. Ici, tout le monde se retrouve dans la cuisine. On habite la même maison. J'ai le sentiment que c'est un tout. On est ensemble : vous, nous. Et ce bateau – qui s'appelle le Théâtre du Point du Jour – c'est le même pour tous. C'est une espèce d'évidence. On sent qu'ils l'ont déjà éprouvé.

Barbara Métais-Chastanier. Mais dans le premier Théâtre Permanent [à Aubervilliers en 2009], il n'y avait pas ces blocs de répertoire par auteur, il n'y avait pas les tribunes, il n'y avait pas le journal.

Pierre Germain. Oui. Mais de l'intérieur, ça me paraît évident. Le journal, par exemple, beaucoup de spectateurs repartent avec. Ils le lisent le soir, plus tard. Et puis, il y a une pensée, quelque chose de posé dans le journal qui répond bien, je trouve, à l'urgence des représentations. C'est un bel équilibre. J'aime beaucoup lire aussi les retranscriptions. Cela permet de revenir sur un état de la recherche. Et puis Gwenaël Morin permet aussi beaucoup la prise de parole. Il offre un espace de liberté assez inédit. Le comédien, légalement n'est pas cadre. On est souvent des employés, moi je me considère comme un ouvrier. Et sur certaines productions, on te le fait clairement sentir. Alors qu'ici, il y a la place pour pouvoir échanger, dialoguer – même si la décision finale revient à Gwenaël Morin. Je me sens faire partie d'un groupe de réflexion qui essaye de tisser ensemble du sens.

Barbara Métais-Chastanier. Et si on revient un peu plus précisément sur *Macbeth*, comment appréhendes-tu ton parcours, à travers le travail que tu as fait depuis un peu moins d'un mois ?

Pierre Germain. Il se trouve que j'ai été voir à Londres deux versions de *Macbeth* et que je supposais déjà que je serais distribué dans Macduff ou Duncan. Macduff m'a presque étonné au départ, quand on a été distribué, parce que je ne l'avais pas essayé en lecture, mais je l'espérais secrètement. J'ai hérité de Duncan qui avait été distribué à Barbara Jung – ce sont des choses qui peuvent encore changer mais je les trouve pour l'instant assez cohérentes. J'essaie d'avoir un regard à la fois global et un autre plus spécifique,

porté sur mon parcours. Je me nourris de lectures généralistes pour m'imprégner de l'esprit de l'auteur, mais j'essaie aussi de voir les deux rôles comme deux réponses : il y a celui qui se fait tuer par Macbeth et celui ensuite qui tue Macbeth. C'est quelque chose qui fait sens pour moi – même si cela peut changer bien sûr. Du point de vue du jeu, j'aime bien la dimension clownesque. C'est une chose que j'aime travailler mais qui demande beaucoup de nuances pour ne pas créer quelque chose de l'ordre de la dérision. D'abord, j'essaie de créer une lisibilité. Ensuite, je tente de structurer de l'intérieur le parcours et les personnages. J'aime bien la naïveté de Macduff, la prise de conscience politique qui émerge peu à peu. Il y a une dimension très réactionnaire aussi dans ce personnage – la défense des valeurs, le guerrier hétérosexuel – que j'essaie de travailler. Je m'intéresse aussi à la dimension organique du personnage. Ce ne sont pas nécessairement des questions abstraites : la perruque par exemple m'a permis de travailler une certaine démarche, un peu chancelante et virile. Le roi, j'aime travailler une dimension plus délicate, plus subtile, y compris dans les gestes, la voix. Ce que je cherche à ne pas perdre de vue, c'est le chemin de la globalité : celui de l'ensemble. Et le journal m'aide à ne pas perdre de vue ce trajet cohérent, cette histoire. La dimension collective est déterminante alors que la plupart des activités artistiques sont plutôt solitaires. Le cinéma, lui, est rattrapé par des effets techniques alors que le théâtre repose sur une vraie collaboration.

Eichmann à Jérusalem

Hannah Arendt

« On avait assassiné des Juifs aux quatre coins de l'Europe, et pas seulement à l'Est, et leur extermination n'avait rien à voir avec l'expansion territoriale « à des fins de colonisation par les Allemands ». Un tribunal préoccupé avant tout par un crime perpétré contre le peuple juif avait cet avantage : il pouvait distinguer – assez clairement pour que la distinction puisse être admise dans un futur code pénal international – entre les « crimes de guerre » (fusiller des partisans, tuer des otages) et les « actes inhumains » (« expulser et annihiler » des populations entières de manière à rendre possible la colonisation, par l'envahisseur, de certains territoires). Il savait aussi distinguer les « actes inhumains » (dont le mobile, la colonisation par exemple, était connu, tout en étant criminel) et le « crime contre l'humanité » (dont le mobile, comme le but, était sans précédent). Mais à aucun moment du procès, et nulle part dans le jugement, n'a-t-on fait allusion à une autre possibilité : que l'extermination de groupes ethniques entiers, Juifs, Polonais ou Tziganes, constituait plus qu'un crime contre le peuple juif, le peuple polonais et le peuple tzigane ; et que l'ordre international et l'humanité tout entière s'en trouvaient gravement atteints et menacés. Cet échec des juges de Jérusalem était lié à un autre : leur incapacité à comprendre le criminel qu'ils étaient venus juger. Et c'est pourtant, de toutes les tâches qui leur incombaient, celle qu'ils pouvaient le moins ignorer. Certes, les juges rejetèrent la description, évidemment erronée, du procureur, selon laquelle l'accusé était un « pervers sadique ». Mais cela ne suffisait pas. Les juges auraient pu aller plus loin et montrer que M. Hausner n'était pas logique puisqu'il voulait faire le procès du monstre le plus anormal que le monde ait jamais vu [...] L'ennui, avec Eichmann, c'est précisément qu'il y en avait beaucoup qui lui ressemblaient et qui n'étaient ni pervers ni sadiques, qui étaient, et sont encore, effroyablement normaux. »

« Dialogue » du début
d'Hiroshima mon amour
d'Alain Resnais

LUI
Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

ELLE
J'ai tout vu. Tout.
Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir ?

LUI
Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima.

ELLE
Quatre fois au musée...

LUI
Quel musée à Hiroshima ?

ELLE
Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, les explications, faute d'autre chose.
Quatre fois au musée à Hiroshima.
J'ai regardé les gens. J'ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J'ai vu des capsules en bouquet : qui y aurait pensé ? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées. Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient tout entières tombées le matin, au réveil.
J'ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Je le sais. La température du soleil sur la place de la Paix. Comment l'ignorer ?... L'herbe, c'est bien simple...

LUI
Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien.

ELLE
Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible.
Les films ont été faits le plus sérieusement possible.
L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent.
On peut toujours se moquer mais que peut faire d'autre un touriste que, justement, pleurer ?
J'ai toujours pleuré sur le sort de Hiroshima.
Toujours.
LUI

Non.
Sur quoi aurais-tu pleuré ?

ELLE
J'ai vu les actualités.
Le deuxième jour, dit l'Histoire, je ne l'ai pas inventé, dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont resurgi des profondeurs de la terre et des cendres.
Des chiens ont été photographiés.
Pour toujours.
Je les ai vus.
J'ai vu les actualités.
Je les ai vues.
Du premier jour.
Du deuxième jour.
Du troisième jour...

LUI
Tu n'as rien vu. Rien.

ELLE
... du quinzième jour aussi.
Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'étaient partout que bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles-d'un-jour qui renaissaient des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs.
Je n'ai rien inventé.

LUI
Tu as tout inventé.

ELLE
Rien.
De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai.
De même que dans l'amour.
J'ai vu aussi les rescapés et ceux qui étaient dans les ventres des femmes de Hiroshima.
J'ai vu la patience, l'innocence, la douceur apparente avec lesquelles les survivants provisoires de Hiroshima s'accommodaient d'un sort tellement injuste que l'imagination d'habitude pourtant si féconde, devant eux, se ferme.
Écoute...
Je sais...
Je sais tout.
Ça a continué.

LUI
Rien. Tu ne sais rien.
ELLE
Les femmes risquent d'accoucher d'enfants mal venus, de monstres, mais ça continue.

Les hommes risquent d'être frappés de stérilité, mais ça continue.

La pluie fait peur.

Des pluies de cendres sur les eaux du Pacifique.

Les eaux du Pacifique tuent.

Des pêcheurs du Pacifique sont morts.

La nourriture fait peur.

On jette la nourriture d'une ville entière.

On enterre la nourriture de villes entières.

Une ville entière se met en colère.

Des villes entières se mettent en colère.

Contre qui, la colère des villes entières ?

La colère des villes entières qu'elles le veuillent ou non, contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe par certaines races contre d'autres races, contre l'inégalité posée en principe par certaines classes contre d'autres classes.

... Écoute-moi.

Comme toi, je connais l'oubli.

LUI

Non, tu ne connais pas l'oubli.

ELLE

Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli.

LUI

Non, tu n'es pas douée de mémoire.

ELLE

Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.

J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié...

Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ?...

... Écoute-moi. Je sais encore. Ça

recommencera. Deux cent mille morts.

Quatre-vingt mille blessés.

En neuf secondes. Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera.

Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera.

Un désordre profond régnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres...

Des végétations nouvelles surgissent des sables...

... Quatre étudiants attendent ensemble une mort fraternelle et légendaire.

Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota se vident et se remplissent à l'heure habituelle, très précisément aux heures habituelles d'une eau fraîche et poissonneuse, grise ou bleue suivant l'heure et les saisons. Des gens ne regardent plus le long des berges boueuses la lente montée de la marée dans les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota.

Je te rencontre.

Je me souviens de toi.

Qui es-tu ?

Tu me tues.

Tu me fais du bien.

Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ?

Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ?

Tu me plais. Quel événement. Tu me plais.

Quelle lenteur tout à coup.

Quelle douceur.

Tu ne peux pas savoir.

Tu me tues.

Tu me fais du bien.

Tu me tues.

Tu me fais du bien.

J'ai le temps.

Je t'en prie.


Dévore-moi.

Déforme-moi jusqu'à la laideur.

Pourquoi pas toi ?

Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ?

Je t'en prie...

A black and white illustration depicting a chaotic scene. In the center, a figure with a large, horned, devil-like head and a human-like body with a beard and wide eyes looks towards the viewer. To the right, a large, pale, featureless face with dark spots is visible. Below the devil figure, a woman with long hair looks up at him. In the foreground, a man's face is seen in profile, looking towards the devil. The background is filled with other faces and figures, creating a sense of a crowded, intense environment. The style is reminiscent of a woodcut or a high-contrast print.

**THE DEVIL HIMSELF COULD NOT PRONOUNCE
A TITLE MORE HATEFUL TO MINE EAR**

Le diable n'aurait pas pu prononcer un titre plus odieux à mes oreilles.

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

14 février 2014

Atelier de transmission :

C'est à une classe de terminales qu'ont affaire Thomas et Mikael aujourd'hui, mais ce n'est pas pour les effrayer. On travaille sur la scène où Macbeth et Banquo rencontrent les sorcières, pour amener tout le monde à bien se lâcher jusqu'à la fin de la scène qui annonce l'accomplissement de la prophétie. Après ce travail de composition, on profite d'avoir une

belle quantité d'élèves pour faire descendre le bois de Birnam à travers les fauteuils de la salle.

Répétition :

On continue à travailler l'acte I d'*Othello* aujourd'hui, avec une nouvelle distribution ; c'est davantage une traversée qu'un filage, en tâchant de déterminer les enjeux majeurs.

Représentation : 39 spectateurs

Chronique du hall :

Un bel engouement pour le journal ce soir : « oh là là c'est incroyable », « c'est du travail ! » « c'est pas possible... » Il est doux de s'entendre ainsi louer, la fatigue de la semaine touchant à son paroxysme ce soir. Seules quatre personnes sont venues voir *Othello*, mais elles décident joyeusement de rester pour *Macbeth*.

Chronique du spectacle :

La scène du chaudron donne lieu à une véritable bataille de bouts de chiffons flasques, le public n'hésitant pas à renvoyer leurs projectiles aux sorcières. Certains, précautionneux, ferment leur sac de peur d'y retrouver le lendemain par inattention un crapaud encore tout gluant de bave. Le bois de Birnam descendant maintenant jusqu'à Dunsinane à travers les fauteuils est du plus bel effet. Les dernières trouvailles concernant la scène des apparitions sont ajoutées au spectacle et la descendance de Banquo est multipliée à l'infini dans les photocopies qui la représentent. Enfin, suite à une discussion sur le statut à part du médecin comme apparition, son arrivée ne se fait plus depuis le haut de l'enceinte comme un ange venu du ciel, mais il arrive de nouveau, en chair et en os, à l'intérieur de l'arène de toile.

Chronique du public :

Le public est majoritairement dans le dispositif (ce qui prend par surprise les rares personnes disséminées dans la salle qui croyaient s'épargner les projectiles maléfiques des sorcières!). Concentré et bienveillant, il réagit allègrement aux sollicitations des comédiens.

Juliane Lachaut

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



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