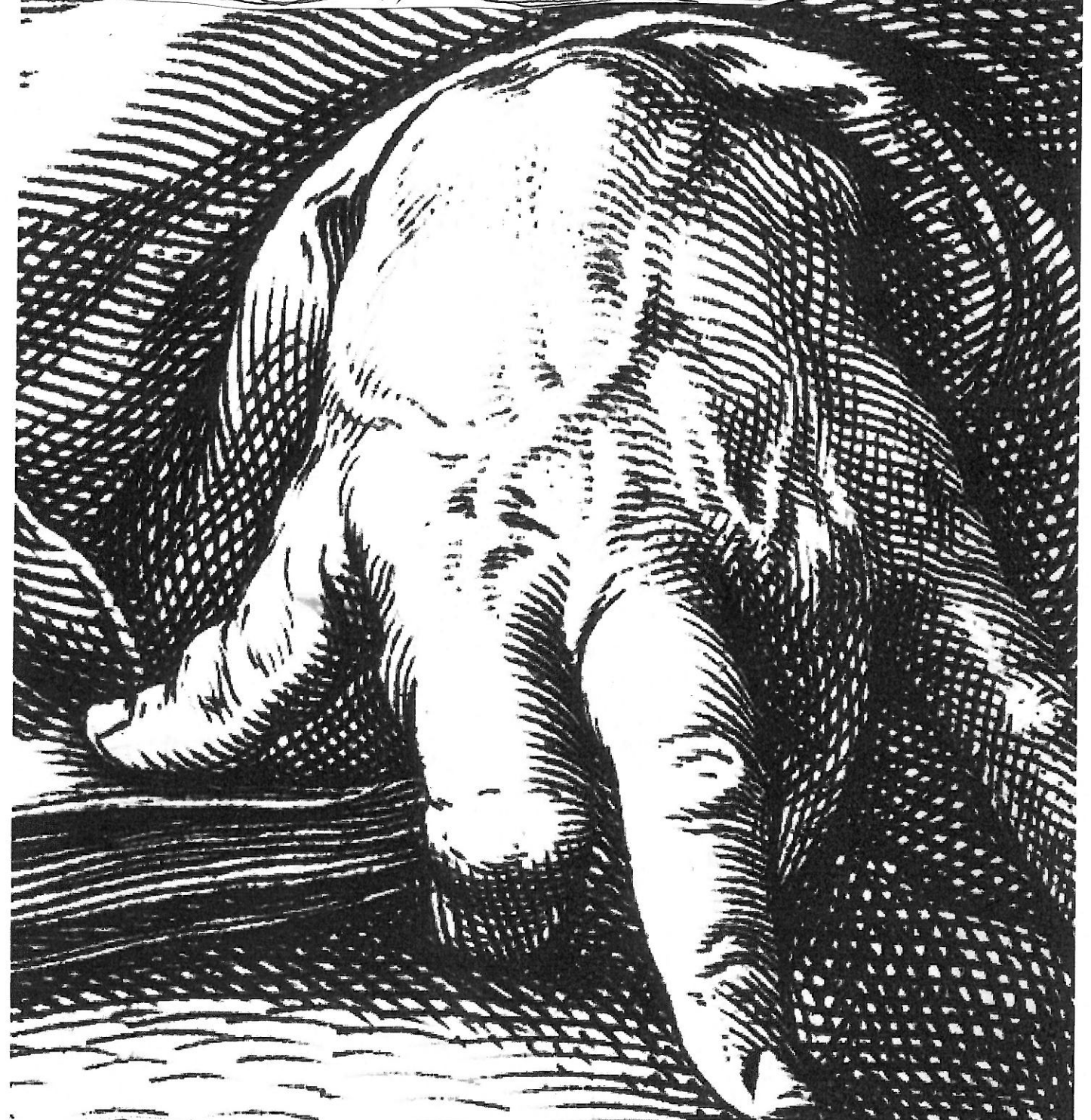


HOT, HOT, AND MOIST



THEATRE PERMANENT

JOURNAL

4 MARS 2014 n° 105

**HOT, HOT, AND MOIST: THIS HAND OF YOURS REQUIRES A SEQUESTER FROM LIBERTY, FASTING AND PRAYER, MUCH CASTIGATION, EXERCISE DEVOUT**



**chaude, humide et tendre, cette main qui est la vôtre appelle réclusion stricte, jeûne et prière, force pénitences et exercices dévots.**

# Go to the nunnery<sup>1</sup>

Je te regarde et je te vois  
Je te vois comme tu es, je te ressens avec mes yeux comme avec ma main  
Et je sens la chaleur de ta main et la moiteur de ta peau  
Tu brilles dans mes yeux des couleurs d'une forêt tropicale  
Alors je sens ta chaleur sur ma peau et j'imagine.

J'imagine l'air gonflé d'eau irrespirable et étouffant où les poumons se remplissent et le corps se dissout. Tout est eau. Les feuilles suintent, le sol est gras. Seul le feu de la nuit assèche l'air et elle apparaît. Son corps nu, sa peau noire, sa peau d'un marron doux, sa peau chocolat ou voilée d'un nuage lacté, sa gorge ceinte d'ornements métalliques d'un doré fade et mal dégrossi. Je revois ses seins surtout, lourds, bas et ouverts, pas comme ceux de nos femmes, enfermés et compressés dans des armures de tissus, de ficelles et d'agrafes. Je revois son corps ouvert au monde, et la sueur qui coulait le long de ta nuque et entre tes seins et que j'épongeais du bout de ma langue. Je revois les gouttes rouler sur le grain serré et dur de son écorce. Oui, sa peau comme la jeune écorce d'un arbre, à la fois rêche et lisse, douce et râpeuse.

L'étreinte de nos corps, je la savourais pour ce qu'elle avait d'exotique et d'éphémère. C'était l'oasis au milieu du sable, c'était la récompense d'un corps qui n'était pas ouvert par les balles et le sabre mais ouvert dans l'amour. Elle n'en était que plus sensuelle. J'imaginai que la couleur de sa peau, qui s'accordait à la mienne, était la promesse de plaisirs impudiques. Je retrouvais dans la chaleur humide de son corps ce que j'imaginai être l'incarnation de la sensualité. Le pouvoir que son corps exerçait sur moi ne pouvait relever que des sortilèges que le démon inspire.

Alors j'étreignais ses hanches de mes mains de soldat  
Et la fermeté de sa peau répondait à rudesse de mon étreinte  
Et la sueur coulait entre mes phalanges  
Pendant que mes doigts se logeaient dans les sillons de ses côtes saillantes

La chaleur d'une nuit étouffant sous une tente.

C'est parce que la femme de Venise, ou la femme du Danemark, ou la femme de Vérone n'est pas de celles-ci. Celles-là sont les femmes au corset, les femmes aux voiles, les femmes aux seins couverts, les femmes aux yeux cachés, les femmes comme des forteresses à prendre, à gagner par les armes.

Les femmes de pierre et de fraîcheur, à la peau fraîche comme des chairs d'enfant. Des femmes si jeunes, tandis que les rides de la forêt émouvaient l'amant. Des femmes tendres à la chair moelleuse, des femmes à admirer plus qu'à aimer.

Des femmes qui ne doivent franchir l'enceinte qu'on leur a construite, des femmes du cloître, des femmes cloîtrées.

Les femmes de forteresse sont les femmes sèches, les femmes de la pierre et du vent qui s'engouffre dans l'entrebâillement d'un vitrail mi-clos.

Alors j'aime ton courage  
Alors j'aime ta compassion  
Et j'aime l'image que tu me renvoies  
celle du dur guerrier comparée à la mollesse de tes bras

---

<sup>1</sup> *Nunnery* est un mot d'ancien anglais qui signifie à la fois « couvent » et « bordel »



celle d'un homme  
J'aime ton esprit et tes charmes voilés  
J'aime la sécheresse délicate de la peau moelleuse de tes mains  
qui tremblent et se dérobent  
Ta paume moite glisse et fuit mon étreinte  
Pour me faire revoir l'espace d'un instant le démon noir que j'ai moi-même étreint dans un passé inexistant  
Dans une autre vie  
Dans un autre lieu  
Dans un autre temps

Alors si sur ta paume glisse les gouttes de ton désir, si sur tes joues s'effacent les maquillages – *I have heard of your paintings too* – qui ont muré ton visage, si le plâtre sec qui cachait la moiteur de ta chair s'émiette ou fond sous tes larmes  
Alors tu te transformes  
Alors tu perds l'albâtre qui conservait ta candeur  
Tu n'est plus femme, tu n'es plus amour tu n'es plus que putain  
Alors je te reconnais, j'entrevois ta vraie nature et je te dis

*To the nunnery, go*

Je te l'ordonne avec des mots qui ne sont pas les miens mais qui restent les mêmes. Je te le dis comme Hamlet renvoie Ophélie, je te dis de retrouver la pierre dont tu as essayé de t'échapper, je te dis se retourner dans le vent, je te dis de cacher ta chair dans tes voiles, que ce soient ceux transparents de la putain ou ceux opaques de la nonne.

Camille Khoury



# Parce qu'elles savaient

Je crois que dès le départ, que dès les premières secondes, elles ont su.

J'essaye d'imaginer la première fois, les mains la première fois qu'elles se seront touchées, comme elles auront été surprises ces mains, ces mains qui ne savaient pas quoi faire d'elles, quoi faire de leur désir, de leur amour, la main petite, ronde, charnue encore de Desdémone, ces mains replètes de l'enfant et la main d'Othello, la main de l'épée, la main du sang, la main d'un égorgé qui prendrait maladroitement une souris entre ses paumes et tâcherait de ne pas l'écraser, je crois pourtant qu'il aurait eu les doigts fins, ce geste somnambulique des mains faites pour les plaies comme pour les caresses, il aurait ce bout des doigts, fins, qui répondrait à ses cils, recourbés et longs, comme étonnés de se trouver là, sur ce visage si massif, à battre contre le monde à chaque clignement d'œil,  
Me manque son visage, ses traits – engloutis par les mains,  
Mais je vois les mains pressées, je cherche à voir ce moment où elles disent autre chose qu'elles-mêmes, ce qui se passe quand leurs mains se pressent comme on presse des cœurs,  
Ce moment où c'est comme un ventre dans la main, où c'est beau comme deux sexes la rencontre de deux paumes,

Elles demandent : qu'est-ce que cela vous fait quand elles viennent sur vous ?

Je les vois leurs mains comme les mains d'un amour secret, d'un amour sous couvert de la nuit, les mains d'un amour qui ne figurerait dans aucun passeport sur aucune carte d'identité, l'histoire d'un amour aveugle qui commencerait en se fichant de l'âge en se fichant de la couleur en se fichant des frontières et des géographies parce qu'il n'y a que la main qui sache combien l'œil parfois est bête et réduit aux surfaces,  
Les mains d'un amour de parking sur une aire d'autoroute les mains voraces d'un amour de couloir entre deux interdits, lui serait noir et elle serait blanche, lui serait palestinien vivant à Jérusalem et elle palestinienne vivant à Ramallah, lui serait arménien et elle serait turque, lui serait et lui serait, elle serait et elle serait, maillage d'impossibles bien avant Thèbes bien après Vérone, depuis si longtemps tenu serré dans leurs corps,

Je les vois avant le mariage, avant l'île, avant, bien avant,  
Je vois leurs mains au moment de la flamme à laquelle ils se brûlent pour garder la chaleur,  
Je vois leurs mains quand leurs instants s'épuisent dans le minuscule et l'éphémère d'une seconde, d'un bras effleuré ou d'un regard trop long – instant prolongé qui fait explosion chavirante et sitôt enfouie par la table du repas où ils se tiendraient tous  
Parce qu'il n'y aura pas de temps commun,  
Parce que son corps à elle l'éreinterait en étreintes nocturnes,  
Je les vois à ce moment où la tendresse déborde et ce moment où la place qu'elle creuse en lui où la place qu'il creuse en elle devient si béante qu'elle cogne à faire mal, ce moment où comme des bêtes aveugles ils avancent en creusant, et ça creuse, des tunnels de tendresse, ces tunnels pourvu qu'ils s'en souviennent, et ils avancent les mots, tous ceux qui se dérobent à la voix, il faudra bien qu'ils tiennent ces mots qui crèvent leur solitude, et ces mots-là auxquels ils s'interdisent de penser quand les peaux disent tout autre chose, et les routes encombrées d'yeux trempés qu'ils se renvoient dans le silence,  
Je les vois au moment de leur nuit sentinelle, cette nuit brouillonne aux pistes emmêlées  
Cette nuit d'un désir battu à mort qu'ils traversaient nets et coupants,

Cherchant dans la nuit aux doigts fragiles,  
Le lieu de la sentinelle  
Et le lieu du veilleur  
Depuis la même crainte  
Cette nuit qui portait nourriture et où il eut tant envie de crier ce qu'il ne lui disait pas,  
Ces mots qu'il lui disait les nuits qu'il était seul,  
Ces mots que seules ses mains épelaient,  
Ces mots qui effaçaient la table qui effaçaient les chaises qui effaçaient le buffet qui  
effaçaient les conversations et tous les autres autours ces mots qui effaçaient Venise qui  
effaçaient Chypre qui effaçaient Lyon,  
Ces mots où ne restait que la solitude vissée à des masques de chair  
Et qu'elle recueillait sur ses paupières encore fermées par le sommeil  
Ces mots à qui ses mains offraient une réponse  
Offraient un acquiescement  
Ces mots qui les jetaient dans l'impossible,

Je crois que dès le départ les mains savaient.

Et j'entends les cris de leur désir et cette jouissance qu'il lui donne de ses mains rudes à lui,  
et ce qu'elle offre elle, ce qu'elle invente de ses doigts, sa manière de glisser un doigt dans la  
paume qui fait venir en lui des tremblements plus intenses que les tremblements du sexe, ce  
qu'il découvre quand il lèche ses doigts, quand il les suce ses ongles, ils n'ont que ça et  
pourtant, je me souviens de l'intensité contrariée de leur amour, de ce qui réunit leur corps à  
travers ces deux mains,  
Cette manière qu'ont les mains parfois de danser et faire l'amour, ce qu'elles réparent dans  
ces rencontres et qu'elles sont les seules à ne pas avoir oublié,  
Elles savent ce qui se remémore ici,  
Elles seules le savent,

Je crois que dès le départ les mains ont su et qu'elles ont eu peur de cette certitude,  
Elles ont eu peur de l'évidence du crime,  
Dès le départ elles ont su qu'elles oublieraient le cœur,  
Elles ont su qu'il y aurait un moment où elles ne verraient plus que des mains, des mains  
épaisses, chaudes et humides, des mains comme un sexe qui se serait enfui, des mains  
comme un sexe coupable  
Dont il faudrait forcer l'aveu  
Je crois qu'elles ont su les mains, elles ont su  
Pour le mouchoir pour les baisers interdits pour Chypre pour la trahison pour l'oreiller pour  
le dernier souffle  
Elles ont su,  
Elles savaient  
C'est cela même qu'elles fuyaient,  
La maladresse, les silences, la distance c'était cela aussi,  
La certitude de leur bêtise,  
La certitude de leur faiblesse,

Je les vois à ce moment où lui se garderait d'une distance polie, où c'est elle qui oserait les  
pas, de plus en plus nombreux à faire, pour venir le trouver,  
Je les vois à ce moment de la découverte, à ce moment où lui tombe en elle, à ce moment du  
premier soir de leur exil, à ce moment où lui ne s'en relève pas, à ce moment qu'il ne cesse  
depuis de repeindre pour se donner l'impression de marcher au grand jour

Souvent dans sa tête, tandis que leurs mains se pressent à suffoquer, il est rempli d'une  
crainte qu'il ne comprend pas,  
C'est une peur qu'il ne comprend pas, une peur qui parle une autre langue et dit  
Où serons-nous quand le temps à bout de souffle décidera de ne plus porter entre ses mains  
nos émois imbéciles  
Où serons-nous quand le temps – fatigué – ne saura plus jouer les géographies perdues de  
cette ville de chimère  
Où serons-nous alors quand le vide entre nous sera devenu si plein  
qu'on pourra seulement s'étouffer à force d'être proches

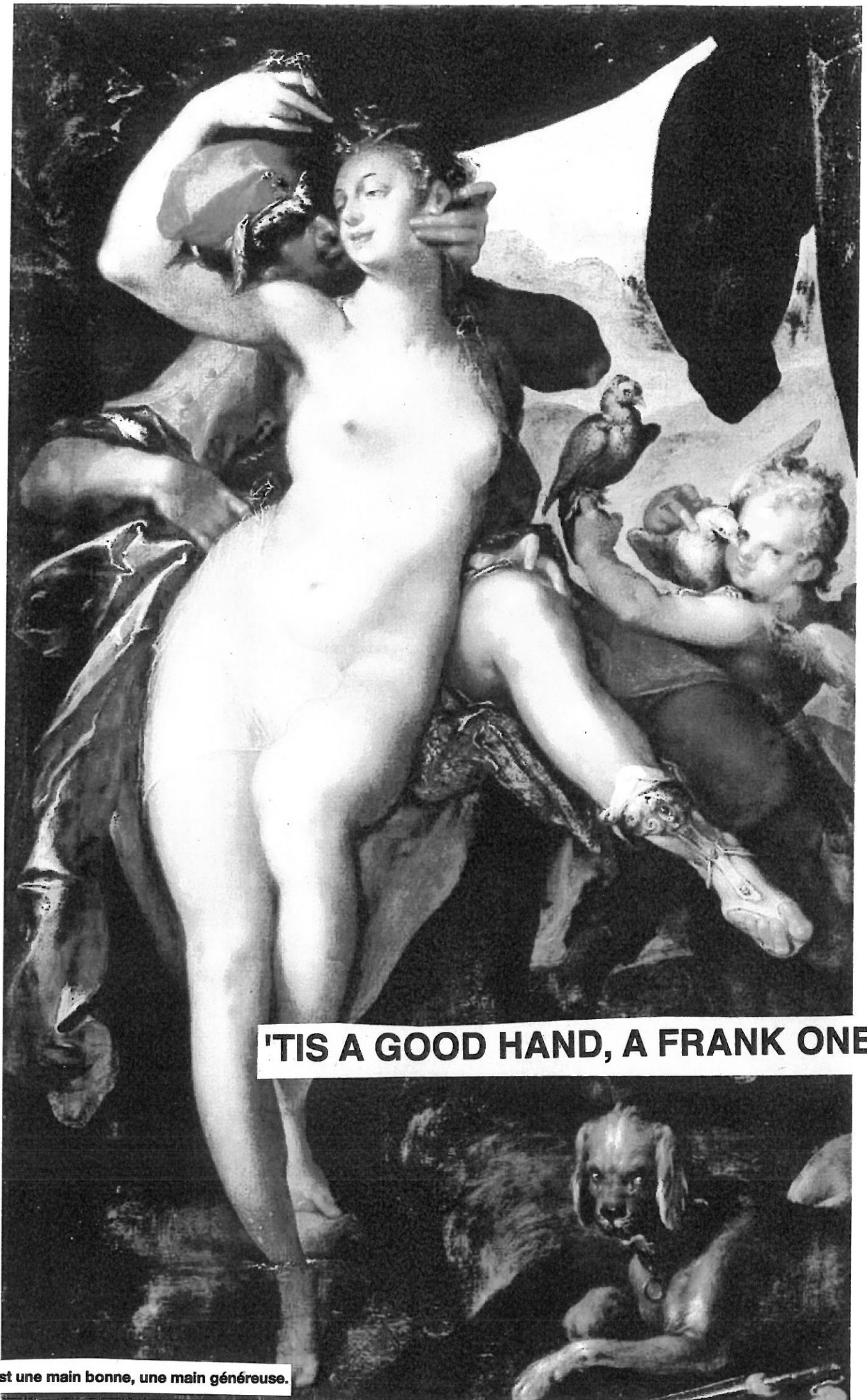
Déjà il sait en serrant sa main qu'il la serrera à l'étouffer,  
Déjà il comprend ce qu'il y aura de fatal dans leur rencontre,  
Et pourtant il ne peut s'empêcher de suivre tout son corps qui penche dans sa direction, il ne  
peut lutter contre ça : l'évidence de son corps à elle,  
Et ce désespoir qu'elle allume en lui comme elle allume les autres flammes,  
Chaque pas l'éloignant du but et l'en rapprochant,

Et je sais qu'il préfère leurs incompris  
À la tranquillité du cœur  
Qu'il préfère leurs absences  
Aux retrouvailles continues  
Qu'il la préfère loin  
En partance toujours  
Parce qu'ainsi il lui semble repousser ce moment où ses mains, chaudes et humides, ses  
mains à lui ne voudront qu'une chose : souffler ce petit vacillement dont il a su trop tôt qu'il  
pourrait l'éteindre,

Je crois que dès le départ les mains se sont effrayées de la proximité de la mort quand elles  
touchaient la vie fragile de la petite enfant  
Et qu'elles ont eu peur de ce désir d'étreinte qui était un étranglement,

Barbara Métais-Chastanier





**'TIS A GOOD HAND, A FRANK ONE**

**C'est une main bonne, une main généreuse.**

## En s'excusant

Elle est là, à côté de lui, mais lui, timide, il le regarde à peine ce corps, par peur d'en brûler, par peur de tout gâcher et de chanceler déjà, rien qu'en le regardant, par peur d'en jouir avant même de l'avoir touché. Alors il fait semblant de maîtriser tellement qu'il en serait capable de l'ignorer, ce corps et son désir à lui, d'y mettre peu d'importance, comme s'il savait tout déjà, comme si ce corps-là en valait un autre comme si ce corps-là ne le terrorisait pas de son propre désir. Il aimerait lui dire « Viens, allons faire l'amour, allons nous retrouver quelques heures encore » mais il lui dit « Viens, allons nous occuper de l'organisation, de l'intendance », pour montrer qu'il dompte son désir, pour fuir la vue de son corps à elle qui l'engloutit de désir.

Peut-être, comme tout soldat, il a fréquenté avec d'autres les bordels militaires de campagne, peut-être sont-ils allés de nombreux soirs oublier leur peau dure le long d'une prostituée dont le métier était de donner le plaisir à l'autre sans en prendre elle-même. Peut-être un peu timide mais toujours fier a-t-il fait semblant de savoir s'y prendre et il a fait il a pris, sachant que l'autre en face ne désirait rien, sachant que les comptes étaient mal balancés il s'est vidé comme il pouvait, comme il fallait le faire, en fermant les yeux ou bien en éperonnant l'autre comme on combat un ennemi comme on vient à bout de soi-même en ignorant la blessure, le gémissement de l'autre. Peut-être en gâchant la besogne alors, avec violence, qui sait, il a fait la besogne vite fait mal fait sans trop s'attarder sans chercher à sentir le corps d'en face surtout ne pas le sentir le frapper éventuellement comme on abat un ennemi l'épée enfoncée ressortie empalée et humide.

Et près de son corps à elle, alors, il craint comme la femme de Loth – *Othello* c'est si proche, « Othello » « Loth » – alors comme la femme de Loth il craint en se retournant de voir Sodome et Gomorrhe flamber, de voir son désir en feu et son propre corps pétrifié au regard de l'objet de son désir, comme la femme de Loth il a peur qu'un regard sur le lieu – l'endroit du désir – le statue. Il a peur de son corps à elle qui lui dit Fais ce que tu veux de moi mais il veut crier JE NE SAIS PAS QUOI EN FAIRE il veut crier JE NE VEUX RIEN EN FAIRE je veux le voir en feu je veux jouir de te voir en feu je veux ne pas me pétrifier et je veux te sentir contre moi partager mon désir. Mais elle, elle répète Fais de moi ce que tu veux elle répète Je te suis soumise et lui, il pense : elle veut que je la prenne comme un guerrier et comme un conquérant elle veut que je la prenne que je la porte et la retourne que je la soulève et l'allonge de mes bras elle pense que ma force est synonyme d'habileté, elle n'envisage pas que je ne sache pas

alors  
lui qui ne sait pas  
qui ne peut pas lui dire  
lui qui espérait aveuglément qu'elle le guide  
lui déjà pétrifié par son désir  
il imagine ce qu'il devrait faire  
il imagine ce que les autres font  
l'amour comme tous s'attendent à ce qu'il sache le faire  
il imagine Cassio joyeux sauteur

Mais Cassio ne connaît pas le chavirement de désir des adolescents maladroits qui

reviennent comme des vagues – et lui,

Il est si maladroit qu'il imagine que l'autre en face s'en rend compte, que l'autre en face ne voit que ça, que l'autre en face se moque de lui, il s'imagine qu'elle attend, qu'elle juge s'il est digne de ses récits, qu'elle est en train de se dire ce n'était que du flan, qu'elle va se dire encore je me suis faite avoir qu'elle va rire et pleurer en se disant je pensais me taper un beau coup un grand noir aguerri et voilà un minable qui ne sait rien des femmes – il imagine encore qu'elle se dit cela et cela le terrorise, ce qu'elle pourrait penser, ce qui va se dévoiler, sa possible faiblesse, son éventuelle incapacité, le secret de l'homme qui ne sait pas s'y prendre

Et elle

comme une enfant stupide

elle dit Ne t'inquiète pas mon amour

Je t'aime malgré tout.

Elle dit cela comme une mère à son enfant. Elle dit cela comme une femme qui abandonne son plaisir à celui exclusif de l'autre. Elle essaie de faire en sorte que l'autre ne se rende pas compte qu'elle a abandonné déjà, qu'elle dit oui par tendresse, pour que l'autre en face n'ait pas honte, pour que l'autre en face ne sente pas trop sa propre maladresse.

Et elle fait semblant, mais elle, la maladroite, sans s'en rendre compte elle laisse éclater ça, son dédain de son propre désir à elle, son mépris pour sa capacité à lui à la faire jouir, elle, il voit cela, il voit qu'elle ne l'attend même pas, son désir, qu'elle s'en moque de son propre désir face à la tendre bête maladroite et hésitante, et au lieu de lui dire les lieux de son plaisir à elle, parce qu'elle non plus elle ne sait pas, parce qu'elle non plus elle n'ose pas,

Elle caresse ses cheveux de la paume de sa main lorsqu'il se recroqueville de honte contre son ventre chaud. Elle se place au-dessus de lui. Elle joue la mère. Elle joue la femme du grand dédain. Elle dit sans dire Peu m'importe ma jouissance mon chéri c'est la tienne qui m'est chère, elle chuchote même peut-être C'est pas grave, Ça n'a pas d'importance.

Mais lui, il sait l'importance.

Il sait qu'il ne l'a pas fait jouir.

Il sait qu'il n'a pas su s'y prendre et son mépris à elle résonne en lui dans une honte immense.

Parce qu'elle a joué la femme qui reconforte

Parce qu'elle s'est extraite de l'acte d'amour plutôt que de se mettre en danger de connaître son désir

Parce qu'elle n'a pas regardé vers Sodome et Gomorrhe parce qu'elle est Loth qui fuit au loin sans se retourner jamais sur les lieux des désirs

Parce qu'elle n'a pas pris le risque de la honte maladroite de l'adolescente ignorante

Parce qu'elle a voulu jouer la femme

Et qu'en jouant cela en se protégeant de son propre corps elle a dévoilé celui de l'autre, tremblant et maladroit

Prenant le drap sur elle cachant son corps entre le matelas et le corps de l'autre

Le laissant seul et nu

Alors il se laisse avoir

Il l'imagine au-dessus, vraiment, Il imagine qu'elle connaît qu'elle juge qu'elle a déjà vécu qu'elle vit encore, Il imagine que c'est parce qu'elle a connu un corps qui l'a fait jouir qu'elle ne lui en veut pas de ne pas jouir qu'elle a sa dose ailleurs qu'elle prend plaisir ailleurs.



Mais elle  
ne sait pas plus  
tout comme lui elle fait semblant, elle caresse et chuchote pour se pardonner à elle-même de ne pas savoir,  
alors elle s'excuse en l'excusant lui  
et tous deux s'excusent imaginant que l'autre ne voit que ça  
cette maladresse et cette ignorance  
alors il frappe  
celle qui l'excuse d'être faible  
celle qui dit « ce n'est pas important » alors que ne lui importe que cela, de lui donner cela, d'être lui-même à la hauteur de l'homme qu'il a toujours laissé paraître, qu'il a besoin de lui donner qu'il ne sait pas qu'il n'ose – ne sait comment donner  
il la frappe de vouloir la faire gémir  
il frappe de ne pas savoir  
et la chair humide, celle qu'il espère, ne viendra pas  
enfui courant il s'est retourné sur les villes de Sodome et Gomorrhe en flammes  
Il est resté pétrifié là

Adèle Gascuel

# LUMIÈRE D'AOÛT

## WILLIAM FAULKNER

Ils étaient réunis, tous les cinq, tranquillement, dans le demi-jour, près de l'entrée croulante d'une scierie abandonnée. Cachés à cent mètres de là, ils avaient vu la jeune négresse entrer et disparaître après un coup d'oeil à l'entour. Un des aînés avait combiné l'affaire, et il était entré le premier. Les autres tirèrent à la courte paille. Ils étaient tous vêtus de blouses semblables. Ils habitaient dans un rayon de trois milles et, comme celui qu'ils connaissaient sous le nom de Joe McEachern, ils pouvaient tous, à quatorze ou quinze ans, labourer, traire, couper du bois comme des hommes faits. Peut-être ne s'était-il pas rendu compte que c'était un péché avant l'instant où il s'était représenté l'homme qui l'attendait à la maison car, à quatorze ans, le péché suprême serait plutôt d'être ouvertement accusé de virginité.

Son tour arriva. Il entra dans le hangar. Il faisait noir. Tout de suite, il se sentit en proie à une hâte terrible. Il y avait en lui quelque chose qui voulait sortir comme lorsqu'il lui arrivait de songer à la pâte dentifrice. Mais, tout d'abord, il ne put songer. Il restait là, debout, sentant l'odeur de la femme en même temps que l'odeur de négresse, prisonnier de la femme-négresse et de sa hâte, attiré, forcé d'attendre qu'elle parlât : bruit conducteur qui n'était pas vraiment un mot et qui le prit à l'improviste. Alors, il lui sembla qu'il pouvait la distinguer. Quelque chose d'étalé, d'abject ; ses yeux peut-être. En se penchant, il crut regarder dans un puits noir, et, tout au fond, il vit deux lueurs, comme le reflet d'étoiles mortes. Il avançait car il la heurta du pied. Puis il la toucha de nouveau, lui donna un coup de pied. Il la frappa violemment, frappant dans et à travers un gémissement étouffé de surprise et de peur. Elle se mit à hurler tandis qu'il la faisait relever, la secouant par le bras, lui lançant de grands coups sauvages, frappant la voix peut-être, mais, en tous cas, sentant la chair, prisonnier de la femme-négresse et de sa hâte.

Puis elle s'enfuit devant son poing, et lui-même recula en courant quand les autres tombèrent sur lui, en tas, s'agrippant, luttant, tandis qu'il ripostait, l'haleine sifflante de rage et de désespoir. Ce fut alors l'odeur du mâle qu'il sentit, qu'ils sentaient tous, et, quelque part derrière, la Femelle qui s'enfuyait, hurlante.

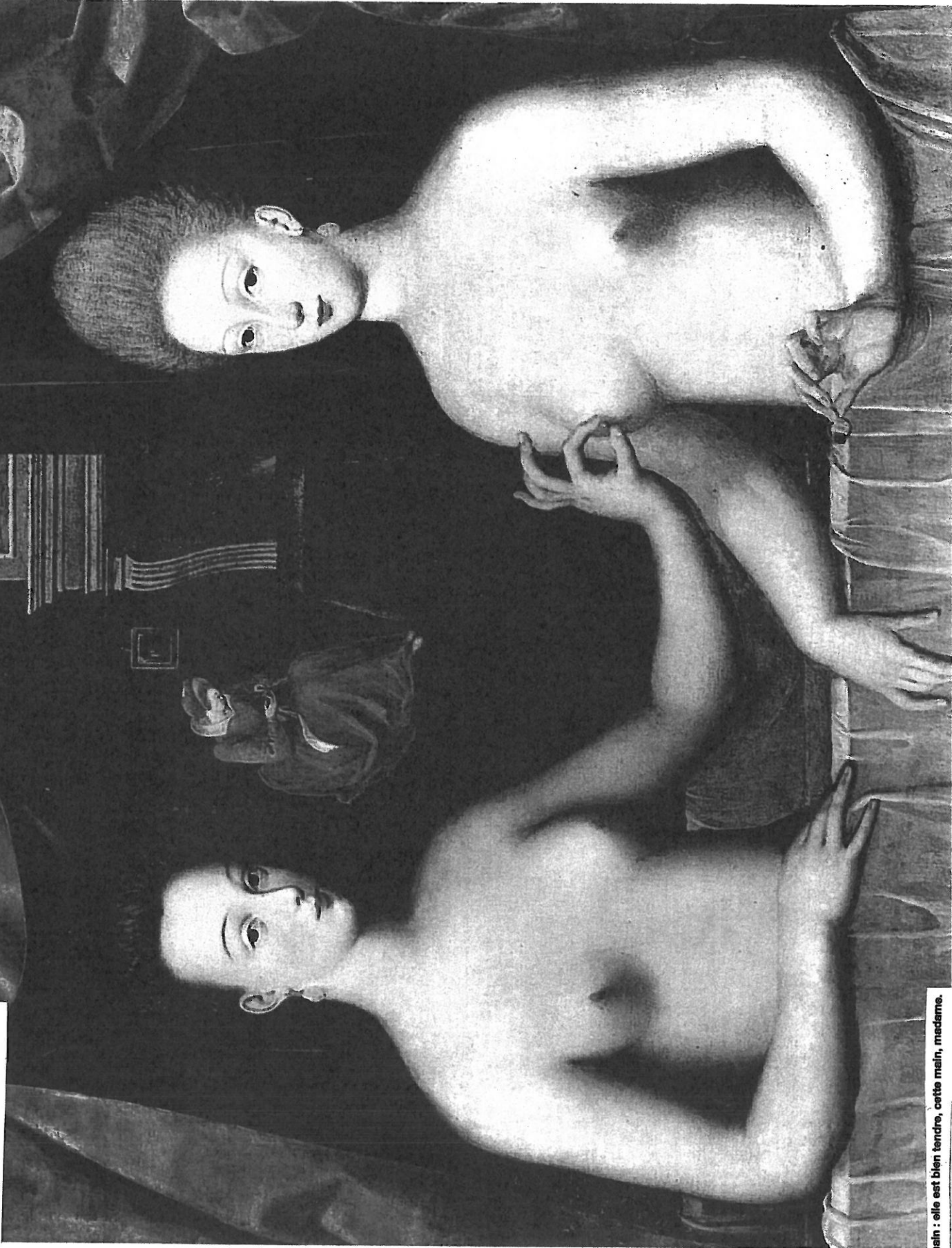
# Totalité et Infini

Emmanuel Levinas

La caresse comme le contact est sensibilité. Mais la caresse transcende le sensible. Non pas qu'elle sente au-delà du senti, plus loin que les sens, qu'elle se saisisse d'une nourriture sublime, tout en conservant, dans sa relation avec ce senti ultime, une intention de faim qui va sur la nourriture qui se promet et se donne à cette faim, la creuse, comme si la caresse se nourrissait de sa propre faim. La caresse consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir — jamais assez avenir — à solliciter ce qui se dérobe comme s'il n'était pas encore. Elle cherche, elle fouille. Ce n'est pas une intentionalité de dévoilement, mais de recherche : marche à l'invisible. Dans un certain sens elle exprime l'amour, mais souffre d'une incapacité de le dire. Elle a faim de cette expression même, dans un incessant accroissement de faim. Elle va donc plus loin qu'à son terme, elle vise au-delà d'un étant, même futur qui, comme étant précisément, frappe déjà à la porte de l'être. Dans sa satisfaction, le désir qui l'anime renaît, alimenté en quelque façon par ce qui n'est pas encore, nous ramenant à la virginité, à jamais inviolée, du féminin. Non pas que la caresse chercherait à dominer une liberté hostile, à en faire son objet ou à lui arracher un consentement. La caresse cherche par-delà le consentement ou la résistance d'une liberté — ce qui n'est pas encore, un « moins que rien », enfermé et sommeillant au-delà de l'avenir et, par conséquent, sommeillant tout autrement que le Possible, lequel s'offrirait à l'anticipation. La profanation qui s'insinue dans la caresse répond adéquatement à l'originalité de cette dimension de l'absence. Absence autre que le vide d'un néant abstrait : absence se référant à l'être, mais s'y référant à sa manière, comme si les « absences » de l'avenir n'étaient pas avenir, toutes au même niveau et uniformément. L'anticipation saisit des possibles ; ce que recherche la caresse ne se situe pas dans une perspective et dans la lumière du saisissable. Le charnel, tendre par excellence et corrélatif de la caresse, l'aimée, ne se confond ni avec le corps — chose du physiologiste —, ni avec le corps propre du « je peux », ni avec le corps-expression, assistance à sa manifestation, ou visage. Dans la caresse, rapport encore, par un côté, sensible, le corps déjà se dénude de sa forme même, pour s'offrir comme nudité érotique. Dans le charnel de la tendresse, le corps quitte le statut de l'étant. [...]. La caresse ne vise ni une personne, ni une chose. Elle se perd dans un être qui se dissipe comme dans un rêve impersonnel sans volonté et même sans résistance, une passivité, un anonymat déjà animal ou enfantin, tout entier déjà à la mort. La volonté du tendre se produit à travers son évanescence, comme enracinée dans une animalité ignorant sa mort, plongée dans la fausse sécurité de l'élémental, dans l'enfantin ne sachant pas ce qui lui arrive. Mais aussi profondeur vertigineuse de ce qui n'est pas encore, qui n'est pas, mais d'une non-existence n'ayant même pas avec l'être la parenté qu'entretient avec lui une idée ou un projet, d'une non-existence qui ne se prétend, à aucun de ces titres, un avatar de ce qui est. La caresse vise le tendre qui n'a plus le statut d'un « étant », qui sorti des « nombres et des êtres » n'est même pas qualité d'un étant. Le tendre désigne une manière, la manière de se tenir dans le no man's land, entre l'être et le ne-pas-encore-être. Manière qui ne se signale même pas comme une signification, qui, en aucune façon, ne luit, qui s'éteint et se pâme, faiblesse essentielle de l'Aimée se produisant comme vulnérable et comme mortelle.



**GIVE ME YOUR HAND: THIS HAND IS  
MOIST, MY LADY**



Donnez-moi votre main : elle est bien tendre, cette main, madame.

# L'Être et le Néant

Jean-Paul Sartre

Je me fais chair pour fasciner Autrui par ma nudité et pour provoquer en lui le désir de ma chair, justement parce que ce désir ne sera rien d'autre, en l'Autre, qu'une incarnation semblable à la mienne. Ainsi le désir est-il une invite au désir. C'est ma chair seule qui sait trouver le chemin de la chair d'autrui et je porte ma chair contre sa chair pour l'éveiller au sens de la chair. Dans la caresse, en effet, lorsque je glisse lentement ma main inerte contre le flanc de l'Autre, je lui fais tâter ma chair et c'est ce qu'il ne peut faire, lui-même, qu'en se rendant inerte : le frisson de plaisir qui le parcourt alors est précisément l'éveil de sa conscience de chair. Étendre ma main, l'écartier ou la serrer, c'est redevenir corps en acte : mais du même coup c'est faire s'évanouir ma main comme chair. La laisser couler insensiblement le long de son corps, la réduire à un doux frôlement presque dénué de sens, à une pure existence à une pure matière un peu soyeuse, un peu satinée, un peu rêche, c'est renoncer pour soi-même à être celui qui établit les repères et déploie les distances, c'est se faire muqueuse pure. A ce moment, la communion du désir est réalisée : chaque conscience, en s'incarnant, a réalisé l'incarnation de l'autre, chaque trouble a fait naître le trouble de l'autre et s'en est accru d'autant. Par chaque caresse, je sens ma propre chair et la chair de l'autre à travers ma propre chair et j'ai conscience que cette chair que je sens et m'approprie par ma chair est chair sentie par l'autre. Et ce n'est pas par hasard que le désir, tout en visant le corps entier, l'atteint surtout à travers les masses de chair les moins différenciées, les plus grossièrement innervées, les moins capables de mouvement spontané, à travers les seins, les fesses, les cuisses, le ventre : elles sont comme l'image de la facticité pure. C'est pour cela aussi que la véritable caresse c'est le contact des deux corps dans leurs parties les plus charnelles, le contact des ventres et des poitrines : la main qui caresse est malgré tout déliée, trop proche d'un outil perfectionné. Mais l'épanouissement des chairs l'une contre l'autre et l'une par l'autre est le but véritable du désir.



# DAVID LE BRETON, LA SAVEUR DU MONDE

## 5. Le toucher de l'autre

"L'autre en tant qu'autre n'est pas ici un objet qui devient nôtre ou qui devient nous; il se retire au contraire dans son mystère."  
Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*

### Du sens du contact aux relations avec autrui

La peau est enrobée de significations. Le toucher n'est pas seulement physique, il est simultanément sémantique. Le vocabulaire du toucher métaphorise de manière privilégiée la perception et la qualité du contact avec autrui, il déborde la seule référence tactile pour dire le sens de l'interaction. La peau, nous l'avons vu, signifie métaphoriquement le sujet quand il nient encore à sa peau. Comprendre revient à prendre avec l'autre afin de mener une entreprise commune. On tend la main à celui qui est en difficulté ou on le laisse tomber. Le contact passe ou non. Le fait de sentir renvoie simultanément à la perception tactile et à la sphère des sentiments. Avoir du tact ou du doigté consiste à effleurer l'autre sur des sujets délicats par des manières justes et discrètes qui préservent son quant-à-soi sans le sentir malgré tout à l'écart d'une information essentielle. Cette délicatesse témoigne d'une intuition de la distance à tenir envers quelqu'un dont il importe de ménager le tempérament. Une formule *toucher juste*, atteint la corde sensible. On a le sens du contact, on sent bien les choses grâce à une sensibilité à fleur de peau. Et on joue alors sur du velours. C'est soit sur soit quand adviennent des bonheurs successifs.

Accorder sa main, c'est la donner à part entière. Mais être dans la main d'un autre signifie la perte de l'autonomie personnelle,

surtout s'il s'agit d'une personne à poignée, susceptible de vouloir en passer aux mains. On possède les objets sur lesquels on a mis la main. On touche quelqu'un par un témoignage qui émeut, mais on le manipule à l'occasion. On le flaire en le caressant dans le sens du poil ou on s'efforce de prendre des gants pour ne pas le heurter, et certaines personnes se prennent avec des pincettes ou se maintiennent avec prudence, elles sont chatouilleuses, elles exigent des gants de velours tandis que d'autres ont la peau dure ou sont épais, à moins qu'ils n'en tiennent une couche. On tâte le terrain s'il convient de faire une proposition dont on craint qu'elle soit mal reçue. On est piqué au vif, ou on a mal à cause d'un propos déobligeant ou d'un contact qui donne des boutons, hérisse le poil, tape sur les nerfs, on est trop sensible si on a des réactions épidermiques. Une remarque acérée blesse, étonche, heurte, ou elle fait suer. Une parole fait frémir dans le dos ou réchauffe le cœur; elle donne la chair de poule ou l'irritaire, elle soulage ou irrite. La gêne fait piquer au fard. Une scène frappe, elle est poignante. Le séducteur essaie de faire une touche. Une relation est brûlante, tendre, douce, rigide, piquante, etc. On est onctueux, piquant, collant, ou une peau de vache, un dur, un mou, etc. On risque sa peau dans une situation périlleuse. Une personne est chaleureuse, glaciale, etc.

Ces termes sollicitent le vocabulaire du toucher pour dire les modalités de la rencontre. Des verbes concernant la main qualifient certaines actions à l'égard d'autrui: nous prenons garde à lui comme nous prenons part à sa peine, nous nous appuyons sur lui ou nous sommes contraints de le porter ou de le soutenir car il manque de confiance en lui; nous saisissons son propos ou nous le comprenons, mais il faut parfois arracher un témoignage ou toucher la corde sensible pour obtenir une faveur. On a la personne aimée dans la peau, on l'accueille alors les bras ouverts, mais si elle est détestée, elle donne la chair de poule, hérisse ou suscite une répulsion. Certains

1. On retrouve dans la langue anglaise la même éminence du vouchet pour traduire la qualité de la relation à l'autre: "keep in touch"; a touching experience; he is touchy; a gripping experience; handle with kid gloves; deeply touched; be touched or touched; someone is a soft touch or has a soft touch; a clinging personality; how does that grip you; a pat on the back; to press or push someone; a hand-off policy; get a grip or a hold on" (Thayer, 1982, 264). On échappe à une situation périlleuse skin of our teeth, on parle de losing our skin ou de get under our skin.



veulent faire la peau de leur ennemi ou lui *taquer le cuir*. La qualité du rapport au monde est d'abord une histoire de peau.

### Étreintes

Le sexe de la femme ou de l'homme est souvent perçu comme bestial, sale, malodorant, ridicule. Les plaisanteries scatologiques en font leur matière première. "L'acte de la copulation et les membres qui y concourent sont d'une hideur telle que, n'étaient la beauté des visages, les ornements des acteurs et la retenue, la nature perdrait l'espèce humaine", écrit Léonard de Vinci. La sexualité, si elle n'est sublimée par le désir, est une source commune de dégoût. Pour Freud, il est "hors de doute que les organes génitaux de l'autre sexe peuvent, comme tels, inspirer du dégoût" (1962, 36). "La saute stupide de la nature de faire servir les organes générateurs à soulager la vessie est un facteur important de cette répulsion", écrit H. Ellis (1934, 269). Le désir est la transformation en jouissance de ce qui serait dégoût avec un ou une autre partenaire qui n'aurait pas été choisi(e). Le rapprochement des corps n'est pensable qu'à travers leur accord dans le désir. Dès lors les frontières du dégoût sont repoussées au loin. Le désir est cette alchimie qui rend merveilleux les attributs sexuels de l'autre. La proximité érotique partage tout. "Amour conclut sur-le-champ les amants à l'intimité physiologique et il n'y a plus rien de dégoûtant-relatif entre eux. Tous les secrets du corps et des émonctoires sont mis en commun. Touchatout est un nom d'amant. Cette vérité organique, cette *ex-veratio* des lieux secrets et des nécessités naturelles s'accorde avec la 'poésie' ordinaire et extraordinaire de l'amour".

La sexualité supprime la séparation des corps dans l'espace, elle les unit dans l'étreinte, la caresse, le baiser. Le mélange des corps qui fait du toucher le sens essentiel de la sexualité est une tentative de conjurer provisoirement la séparation par la saisie de l'autre dans la même jouissance. "Nous désirer le toucher, car il

1. Léonard de Vinci, *Carnets*, Gallimard, Paris, 1942, p. 104.
2. Paul Valléry, *Cahiers II*, Gallimard, Paris, 1974, p. 490.

aspire à l'unification, à la suppression des frontières spatiales entre le moi et l'objet aimé", écrit Freud (1978, 44).

La caresse n'est pas la saisie de l'autre, mais son affleurement qui se donne comme une approche sans fin. Le toucher est le sens premier de la rencontre et de la sensualité, il est une tentative d'abolir la distance en se rapprochant de l'autre, dans une réciprocité immédiate et engagée. Il n'est pas de touchant sans touché.

Dans l'érosisme la caresse est une incarnation mutuelle des amants. Chacun se révèle à soi par le façonnement du corps de l'autre. La réciprocité de la main et de l'objet atteint ici sa pleine mesure. La main touche et elle est elle-même touchée. Elle incarne toute la puissance de mise au monde de la main. "La caresse, dit Sartre, n'est pas simple affleurement, elle est façonnement. En caressant autrui, je fais naître sa chair par ma caresse, sous mes doigts. La caresse est l'ensemble des cérémonies qui incarnent autrui [...]. Le désir s'exprime par la caresse comme la pensée par le langage. Et précisément la caresse révèle la chair d'autrui comme chair à moi-même et à autrui" (Sartre, 1943, 440). La caresse n'a de vertu que si elle est consentie par celui qui la reçoit. Si elle n'est pas désirée, elle est une forme de violence. Le même mouvement est selon la manière dont il est reçu un viol ou une offrande, il est intolérable s'il est imposé par la force ou l'intimidation. La douceur infinie d'une caresse est d'abord un fait de signification.

La caresse dans son désir éperdu d'atteindre l'autre demeure pourtant à sa surface. "Je pourrais bien prendre Albertine sur mes genoux, écrit Proust, tenir sa tête dans mes mains, je pourrais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe d'une chose d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini." L'autre se donne par la peau, mais il manque quelque chose que l'étreinte échoue à saisir. "Je prends et je me découvre en train de prendre,

mais ce que je prends dans mes mains est autre chose que ce que je voulais prendre: je le sens et j'en souffre, mais sans être capable de dire ce que je voulais prendre car, avec mon trouble, la compréhension même de mon désir m'échappe: ~~je suis comme un démonteur qui démonte et se trouve en train de crisper ses mains sur l'objet de sa main sans se rappeler le cauchemar qui a provoqué son~~

# LE ROUGE ET LE NOIR

## STENDHAL

Les grandes chaleurs arrivèrent. On prit l'habitude de passer les soirées sous un immense tilleul à quelques pas de la maison. L'obscurité y était profonde. Un soir, Julien parlait avec action, il jouissait avec délices du plaisir de bien parler et à des femmes jeunes ; en gesticulant, il toucha la main de madame de Rênal qui était appuyée sur le dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins.

Cette main se retira bien vite; mais Julien pensa qu'il était de son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur.

Ses regards le lendemain, quand il revit madame de Rênal, étaient singuliers ; il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre. Ces regards, si différents de ceux de la veille, firent perdre la tête à madame de Rênal : elle avait été bonne pour lui, et il paraissait fâché. Elle ne pouvait détacher ses regards des siens.

La présence de madame Derville permettait à Julien de moins parler et de s'occuper davantage de ce qu'il avait dans la tête. Son unique affaire, toute cette journée, fut de se fortifier par la lecture du livre inspiré qui retrempait son âme.

Il abrégéa beaucoup les leçons des enfants, et ensuite, quand la présence de madame de Rênal vint le rappeler tout à fait aux soins de sa gloire, il décida qu'il fallait absolument qu'elle permît ce soir-là que sa main restât dans la sienne.

Le soleil, en baissant et rapprochant le moment décisif, fit battre le cœur de Julien d'une façon singulière. La nuit vint. Il observa, avec une joie qui lui ôta un poids immense de dessus la poitrine, qu'elle serait fort obscure. Le ciel chargé de gros nuages, proménés par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête. Les deux amies se promenèrent fort tard. Tout ce qu'elles faisaient ce soir-là semblait singulier à Julien. Elles jouissaient de ce temps, qui, pour certaines âmes délicates, semble augmenter le plaisir d'aimer.

On s'assit enfin, madame de Rênal à côté de Julien, et madame Derville près de son amie.

Préoccupé de ce qu'il allait tenter, Julien ne trouvait rien à dire. La conversation languissait. » Serai-je aussi tremblant et malheureux au premier duel qui me viendra ? » se dit Julien, car il avait trop de méfiance et de lui et des autres, pour ne pas voir l'état de son âme.

Dans sa mortelle angoisse, tous les dangers lui eussent semblé préférables. Que de fois ne désira-t-il pas voir survenir à madame de Rênal quelque affaire qui l'obligeât de rentrer à la maison et de quitter le jardin ! La violence que Julien était obligé de se faire était trop forte pour que sa voix ne fût pas profondément altérée ; bientôt la voix de madame de Rênal devint tremblante aussi, mais Julien ne s'en aperçut point. L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible pour qu'il fût en état de rien observer hors lui-même.

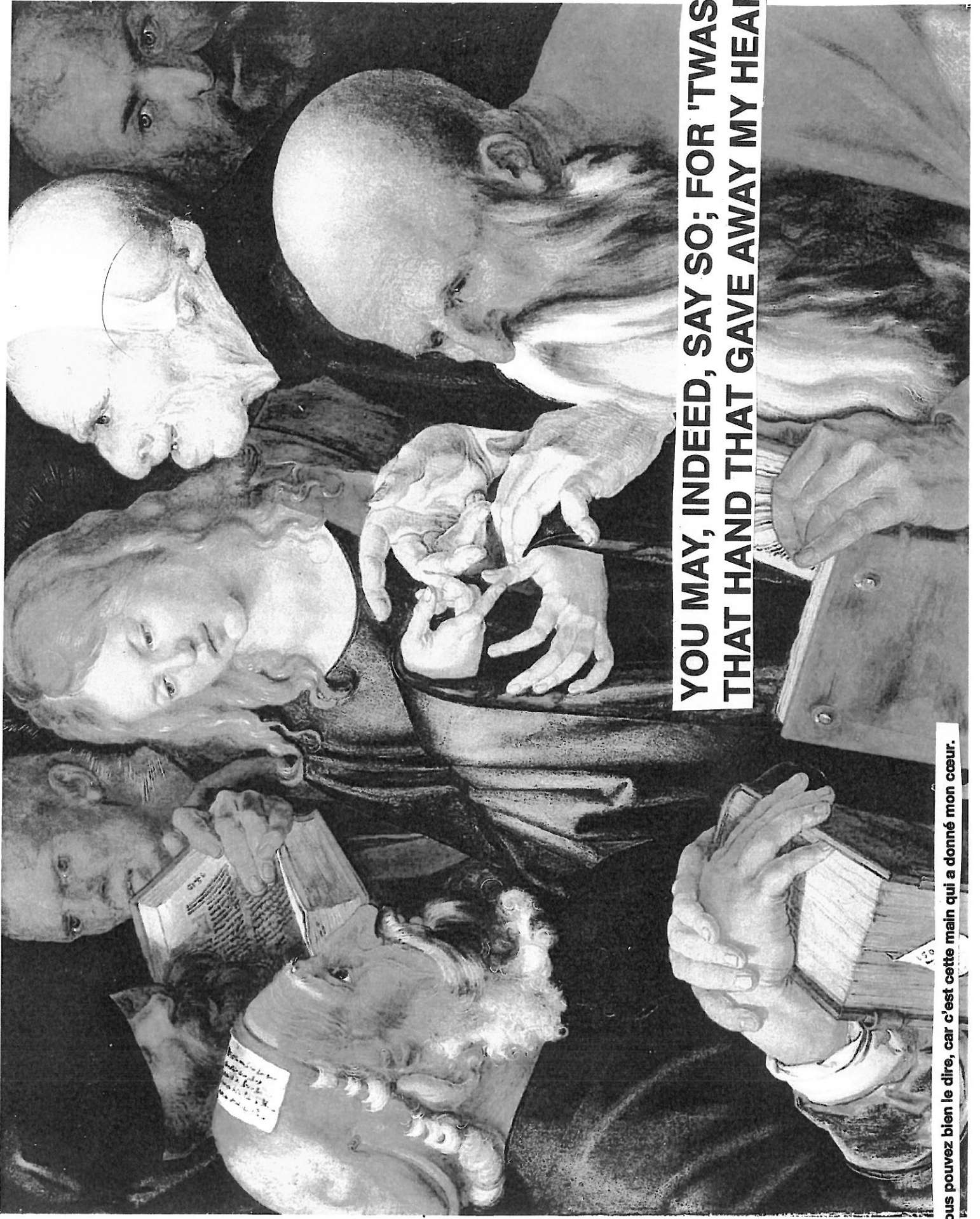
Neuf heures trois quarts venaient de sonner à l'horloge du château, sans qu'il eût encore rien osé. Julien, indigné de sa lâcheté, se dit : » Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant toute la journée, je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle « .

Après un dernier moment d'attente et d'anxiété, pendant lequel l'excès de l'émotion mettait Julien comme hors de lui, dix heures sonnèrent à l'horloge qui était au-dessus de sa

tête. Chaque coup de cette cloche fatale retentissait dans sa poitrine, et y causait comme un mouvement physique.

Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de madame de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait ; il la serrait avec une force convulsive ; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.

Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât madame de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser.



**YOU MAY, INDEED, SAY SO; FOR 'T WAS  
THAT HAND THAT GAVE AWAY MY HEART**

**Vous pouvez bien le dire, car c'est cette main qui a donné mon cœur.**



# Ne pas aller dans des chemins connus

*Entretien avec Renaud Béchet*

*Réalisé le 18 janvier 2014*

**Camille Khoury.** Renaud Béchet, tu as déjà participé au Théâtre Permanent à Aubervilliers. Vous voilà repartis dans l'aventure « Théâtre Permanent », mais dans une nouvelle ville, nouvelle configuration. Tes impressions sur ce sujet ?

**Renaud Béchet.** Je n'ai pas l'impression de recommencer vraiment quelque chose parce que ce n'est pas au même endroit, parce que ce ne sont pas les mêmes personnes et puis parce qu'on n'est pas dans le même temps non plus, dans le sens où on met en scène plus de pièces dans ce nouveau théâtre, puisqu'il s'agit de monter une pièce par mois, et non pas une tous les deux mois. Après, le fait de reparcourir des auteurs est plutôt enthousiasmant, et c'est ce qui était agréable au Théâtre Permanent [Aubervilliers 2009], de se dire que pendant une année, nous allions faire comme une « auto-école ». C'est comme retourner en école de théâtre, sauf qu'au lieu de ne faire que quelques scènes, eh bien on faisait les pièces en entier. Ce sont des gros chefs-d'œuvre que tu travailles souvent en Conservatoire ou que tu vois travailler en tout cas.

**Camille Khoury.** As-tu l'impression d'être en travail plus que dans d'autres expériences théâtrales ?

**Renaud Béchet.** Par certains aspects oui. D'un côté, tu as l'impression d'être vraiment en apprentissage. Moi je considère de toute façon que ce métier c'est comme ça, que c'est de l'apprentissage permanent et que ce sera toujours ça. Même si je continuais à soixante, soixante-dix ans, je n'en sais rien, ce serait ça je pense. Et là, il y a vraiment ça. On est d'autant plus en apprentissage qu'on se met devant des situations un peu impossibles qui font que c'est très formateur je pense, pour soi-même et pour le travail qu'on a à faire en tant que comédien.

**Camille Khoury.** Considères-tu que c'est dans la prise de risque induite par la proximité du public et par le temps ramassé de répétitions avant les premières représentations que s'effectue ce travail ?

**Renaud Béchet.** Ce sont deux choses différentes. Le fait que ce soient de grandes pièces, des chefs-d'œuvre, et qu'on les passe au fil de l'épée dans notre travail, là-dedans il y a de l'auto-école, de l'apprentissage qui continue parce que mine de rien, ces pièces là – mais on s'en aperçoit tous – on croit les connaître et on ne le connaît pas. On n'en connaît que de petites parties donc on les redécouvre vraiment. D'autre part, on est mis dans une forme de danger – surtout en ce moment. On est vraiment dans un aspect performatif. Ce qui peut parfois être difficile et délicat, parce qu'il n'est pas simple de se retrouver fragile sur scène. Moi je trouve ça bien d'être fragile sur scène, parce qu'il ne faut jamais être sûr de soi. Sur scène, c'est quelque chose de bizarre : il faut être sûr et pas sûr. Il faut être sûr dans le sens où il faut se faire confiance et puis en même temps ne pas se dire que quelque chose est gagné, sinon c'est pas gagné du tout. Eh bien là c'est pareil, sauf qu'on a l'impression qu'il n'y a jamais rien de gagné.

**Camille Khoury.** Est-ce que cette mise en danger dont tu parles était déjà présente à Aubervilliers ou est-ce que tu la ressens encore plus maintenant ?

**Renaud Béchet.** C'était déjà le cas à Aubervilliers mais là, et surtout pour *Macbeth* la première pièce du cycle, c'est encore plus tangible. Apprendre le texte en un peu moins de vingt jours c'était quand même très rapide, et il ne me semble pas qu'on se soit retrouvé dans cette situation auparavant. Ça avait été un peu la même chose lorsque je les ai rejoints sur *Tartuffe* dans la deuxième pièce<sup>1</sup>. Donc voilà, je suis arrivé, j'étais un peu la roue de secours à ce moment là et j'ai aussi dû apprendre le texte

---

<sup>1</sup> Renaud Béchet rejoint le Théâtre Permanent à Aubervilliers deux semaines après le début des répétitions de *Tartuffe* suite au désistement de deux comédiennes.

rapidement. Mais il y en avait beaucoup moins. Là c'est sûr que c'est très rapide, c'est plus tendu qu'à Aubervilliers...

Après, à Aubervilliers, il y avait aussi d'autres choses qui étaient différentes : le fait que c'était gratuit, qu'il [Gwenaël Morin] ne dirigeait pas le lieu où on jouait, et le fait que ce soit gratuit changeait quand même des choses je pense, même si ici c'est très peu cher.

**Camille Khoury.** Et où se trouve la différence pour toi ?

**Renaud Béchet.** Je pense que ce n'était pas le même rapport au théâtre. Même si 5€ c'est symbolique, et par rapport à ce que j'ai pu voir sur le cycle Molière, je vois bien qu'il se crée à peu près la même chose. D'ailleurs c'est drôle ce qui se crée, du fait que les gens s'aperçoivent qu'ils assistent à quelque chose qui est en chemin et qu'ils ont l'impression – et pas seulement l'impression – qu'ils participent, qu'ils ne sont pas seulement spectateurs d'un spectacle fini etc. On a l'impression qu'ils participent avec nous, donc le théâtre leur appartient, le lieu leur appartient aussi d'une manière, ce qui était un peu le cas à Aubervilliers.

**Camille Khoury.** Est-ce que la gratuité a un effet particulier sur le spectacle selon toi ?

**Renaud Béchet.** En faisant des spectacles gratuits, on a pu par exemple aller faire du porte-à-porte. Là ce n'est pas pareil, ça n'aurait pas d'intérêt, on deviendrait VRP. On ne peut faire du porte-à-porte que parce qu'on leur dit : « Voilà, venez, c'est à côté de chez vous, c'est gratuit ». Là, c'est différent. D'autre part, à Aubervilliers, c'était un quartier plus populaire, c'était une réussite d'avoir eu 30% de la fréquentation globale sur l'année qui était issue du quartier. C'est énorme, par rapport à ce que ça représente pour les gens le théâtre. Rentrer dans un théâtre, c'est un peu comme entrer dans un musée, en tout cas en France. Même si notre but n'était pas de dire : « On va faire venir au théâtre des gens qui n'y vont pas », c'est ce qui s'est fait. Bon, à ce qu'on m'a dit, il y a de plus en plus de gens différents qui viennent au Théâtre Permanent ici. Il se passe un peu la même chose.

**Camille Khoury.** Est-ce que tu sens la différence entre le public d'Aubervilliers et celui du Point du Jour ?

**Renaud Béchet.** Pour l'instant, je ne peux pas vraiment le dire, on n'a pas fait assez de représentations. Il y a peut-être plus de gens âgés par rapport à Aubervilliers, mais le quartier doit y être pour quelque chose. On voit qu'il y a toujours un certain nombre de gens qui reviennent, qui sont déjà des habitués, qui avaient déjà vu les Fassbinder [*Antiteatre*], *Antigone* [Sophocle], et qui sont attentifs au mode de travail.

**Camille Khoury.** C'était la même chose à Aubervilliers, les gens revenaient souvent ?

**Renaud Béchet.** Oui, bien sûr, et les ateliers de transmission font que des personnes découvrent le théâtre comme ça et reviennent le soir. Justement parce qu'on se dit « tiens je vais faire l'atelier », puis « j'aimerais bien revenir en fait ». Je pense que c'est très fort, l'histoire de l'atelier, parce que là aussi ça permet de participer. Si c'étaient des ateliers périphériques, où on ferait faire des exercices de jeu, ce serait différent. Là, ils travaillent sur la même matière que celle sur laquelle nous travaillons. En cela ils y participent, et d'une certaine manière, ça participe vraiment au travail. Les ateliers ramènent de la matière, au même titre que le journal nous ramène une matière qui nous nourrit pour travailler.

**Camille Khoury.** Par rapport aux ateliers de transmission, est-ce que c'est différent lorsque vous faites travailler sur votre rôle ou sur celui des autres ?

**Renaud Béchet.** Dans l'atelier, il y a deux choses : parfois, il aide à trouver des choses pour soi-même, c'est-à-dire qu'il permet d'essayer des choses que l'on n'aurait pas eu l'occasion d'expérimenter dans la mise en scène de Gwenaël. A partir de ces expériences, on peut se dire que ça pourrait fonctionner ou que ça n'a pas beaucoup d'intérêt. Il est parfois arrivé qu'on en parle avec Gwenaël et qu'il dise qu'en fait c'était une bonne idée. D'autre part, ce sont des choses qu'on n'a pas du tout eu le temps de bosser, parce qu'on n'a vraiment pas beaucoup de temps, et le fait de faire travailler quelqu'un sur notre rôle, ça dégage ce temps-là. Après ce sera plus facile de le travailler, parce qu'on aura déjà vu avec d'autres que ça pouvait fonctionner et donc il n'y a aucune raison que ça ne fonctionne pas pour nous.

**Camille Khoury.** Par rapport à une création plus ponctuelle, est-ce que tu sens une différence concernant la place de l'acteur dans la création ?

**Renaud Béchet.** C'est sûr qu'on échange plus. D'un autre côté, comme on est dans un temps de création très rapide, tu peux avoir quelque chose de plus collectif. On est comme sur un bateau en pleine tempête, et il faut que chacun soit à son poste. La seule manière qu'on puisse avoir de convaincre Gwenaël, c'est dans le jeu. C'est dans le fait d'apporter nous-mêmes dans le jeu.

Si on propose quelque chose qui fonctionne, ça devient une évidence pour le metteur en scène. Tu proposes quelque chose, et il se dit « C'est vachement bien ». Si n'avais fait que lui en parler, il aurait peut-être dit : « Non, je trouve ça nul, je ne comprends pas ce que tu veux ». Le metteur en scène peut travailler à partir de l'idée qu'il a de la pièce, mais le comédien, mieux vaut qu'il ne travaille pas avec des idées, il vaut mieux proposer par le jeu. On ne fait pas grand-chose avec des idées en tant que comédien, il faut plutôt trouver ce qui est actif, organique, ce qui vit, ce qui bouge, ce qui fait qu'il y a du mouvement, de l'émotion, ce qui fait que d'un coup, quelque chose se passe.

**Camille Khoury.** Dans l'idée qu'en tant qu'acteur, tu as beaucoup à *faire*, est-ce que tu penses que le jeu s'adapte aux conditions de création spécifiques au Théâtre Permanent et à l'esprit de Gwenaël ?

**Renaud Béchet.** Oui. Maintenant j'arrive beaucoup mieux à comprendre ce qu'il veut. Parfois il peut m'expliquer les choses longuement mais je l'ai déjà compris, parce qu'on se connaît depuis assez longtemps pour que je comprenne ce qu'il veut. Par contre, j'essaie – et je pense que c'est valable pour tout le monde – de ne pas me retrouver à faire ce que je sais faire. C'est le danger de la rapidité. Je pense que ce n'est vraiment pas bon, pour un comédien, de se retrouver à faire ce que tu sais faire. Déjà parce que le jeu peut devenir de moins en moins intéressant, peut-être pas pour tout le monde, mais pour ceux qui sont déjà venu ici, mais au-delà de ça, pour soi-même, ça devient moins intéressant, et même psychologiquement pas très bon je pense. D'une certaine manière, ça devient « aux normes », parce que tu fais ce que tu sais faire, tu viens faire ton boulot. On peut dire aussi que c'est un travail comme un autre, mais je ne pense pas tout à fait. L'idée du « je sais faire », ça n'existe pas. En tout cas, je me défie beaucoup de ça, d'un comédien qui dirait « Ouais, je te le fais en deux secondes ». Pourquoi ? Mais ça n'est pas si simple que ça d'arriver sur scène et de se dire « okay, je vais tuer cette personne ». Si c'est trop simple, ce n'est pas qu'il faut trouver autre chose, mais il faut quand même se poser la question, chercher d'autres chemins, voir si on trouve autre chose susceptible de me mettre en danger. Quand on voit des artistes comédiens qui sont bien sur scène et il y a quelque chose de trop propre qui fait qu'on reste sur notre faim. Alors on n'écoute plus parce qu'il ne se passe rien. Ça on l'approche parce qu'on se retrouve dans la rapidité. C'est « ici et maintenant » – ce qu'on dit souvent dans les écoles de théâtre, de clown aussi. La pièce qu'on fait là, elle ne sera pas la même que celle d'hier ni que celle de demain, et si elle est trop ressemblante, il y a un problème. Je me défie beaucoup de ça. C'est important qu'on puisse refaire les choses, mais tout l'art réside dans le fait de les faire avec une réelle nouveauté à chaque fois.

**Camille Khoury.** On pourrait penser que les changements fréquents et la proximité du public vous empêchent de rester dans des habitudes.

**Renaud Béchet.** Peut-être qu'à un moment, on peut aussi retomber dedans juste par un mécanisme de défense. Tu va te réfugier dans ce que tu sais faire parce que tu es en danger. Ça arrive quand même. Je me connais bien là-dessus et ça arrive. Je vais aller dans des chemins connus, parce que j'y suis plus à l'aise. Et je pense que dans ces moments-là, ça a beaucoup moins d'intérêt. Il faut tout redescendre dans le corps et se dire « bon, c'est pas grave, de toute façon c'est la merde », respirer, et voilà. De laisser faire les choses, de laisser venir les choses. Ça peut retomber là-dedans, même justement quand le spectacle bouge souvent. Inconsciemment, on fait ce qu'on sait faire.

**Camille Khoury.** Dans la durée (travailler 5 jours par semaine etc.) est-ce que tu as l'impression qu'il y a plus de fatigue qui rentre en compte ?

**Renaud Béchet.** Bien sûr qu'il y a une endurance à avoir. Cela varie selon les rôles. Là je sais que l'endurance est obligatoire. Après, je me dis que si dans la pièce suivante j'ai un rôle moins important, ce sera beaucoup plus tranquille. Bien sûr, ça demandera aussi une endurance, mais ça ne sera pas la

même. Il y avait un peu la même chose à Aubervilliers. Bizarrement, on veut tous jouer le plus possible dans notre vie de comédien, mais ce qui n'est pas évident, c'est que d'un coup, lorsque tu joues tout le temps, c'est aussi très dur. Même s'il y a aussi bien plus dur que notre boulot. Mais quand même, ce n'est pas si simple que ça. Physiquement mais aussi psychologiquement, parce que tu passes par des choses... On a beau dire, même si on prend nos distances, et c'est tout le boulot de trouver de la distance, de savoir que ce n'est que du théâtre, mais en même temps, je pense que les mots qu'on dit ont un effet sur nous. Donc quand on dit des mots un peu terribles tous les jours comme ça... c'est bizarre, il y a quelque chose qui te prend un peu. Quand je faisais Hamlet [Théâtre Permanent 2009], j'étais un peu bizarre, ça me portait un peu, sans que je m'en rende compte complètement, mais ça crée un rapport étrange avec soi-même. Hamlet est quand même un peu suicidaire. Le rôle nous travaille, sans qu'on aille chercher la psychologie de tout ça, rien que le fait de les dire les mots suffit.

**Camille Khoury.** C'était plus dur à gérer au début ? Tu as réussi à t'en accommoder au fil du temps, à garder un équilibre là-dedans ?

**Renaud Béchet.** Je ne sais pas. Je trouve que c'est à la fois super agréable et c'est parfois dur parce qu'il me semble qu'on peut ressentir le besoin de trouver de l'air. D'un côté, c'est génial de travailler comme ça, d'être dedans tout le temps, mais je ne suis pas sûr que ce soit si changeant que ça. C'est plutôt une habitude, donc c'est peut-être plus facile, moins stressant. J'ai le trac mais j'ai vraiment moins peur, j'arrive à gérer ce trac-là. J'arrive peut-être aussi à voir arriver la fatigue. C'est comme quand tu as fait une course et que tu sais comment retourner dedans. Cependant, les effets sont sans doute plus ou moins les mêmes.

**Camille Khoury.** Lorsque tu es arrivé à Aubervilliers et que tu t'es mis dans ce rythme, comment tu l'as vécu ?

**Renaud Béchet.** Au début, ça allait, d'autant plus que j'avais dû trouver un autre boulot, donc entre faire ça ou serveur, j'étais bien content. Mais par contre au niveau du travail c'était beaucoup plus angoissant que ce que j'avais fait jusque là. On voit effectivement très bien le public et ce n'est pas évident, notamment quand tu es un peu frais sur le travail. C'est très déstabilisant, les gens te regardent, ça peut les ennuyer, ils peuvent s'endormir etc. et tu es très vite sensible à ça. C'est la grosse différence, j'avais beaucoup plus une peur assez forte de ce qui allait se passer au moment de rentrer sur scène.

**Camille Khoury.** Ce type de travail, c'est tout de même quelque chose qui t'a plu tout de suite ?

**Renaud Béchet.** Oui oui. J'aimais déjà beaucoup le travail de Gwenaël Morin : j'étais allé plusieurs fois voir des pièces et ça me plaisait beaucoup. Le travail qui se faisait, ça correspondait à ce que j'aime dans le théâtre, enfin une des parties que j'aime.

**Camille Khoury.** Tu saurais définir cet endroit ?

**Renaud Béchet.** C'est peut être pas si simple à définir, mais j'ai l'impression que c'est de l'ordre d'une sincérité, mais ce n'est pas seulement y croire, mais quelque chose qui se rapproche de toi petit à petit, le texte et toi, et ce qui est le plus important c'est qu'on entende le texte. Dès lors, c'est comment, petit à petit, on va aller vers une sorte de simplicité. Je dis petit à petit parce que le travail au début n'est pas obligatoirement ça. C'est comme s'il peignait à gros traits au début, puis il réduit. L'acteur fait ça aussi. C'est vrai que ça n'est pas si simple à dire en mots. Effectivement, je pense de plus en plus au fait que même si le comédien est masqué, qu'il grimace de manière à se faire un visage un peu étrange, ça reste lui. Je pense que dès fois, on ne le reste pas assez pour Gwenaël Morin. Je pense que Virginie Colemyn a beaucoup de ça. On voit les deux, on peut très bien voir le personnage comme on peut très bien la voir elle, c'est assez impressionnant, je ne sais pas comment elle fait. Il y a un truc qui est très clair comme ça chez elle. Ce qui est bien, c'est qu'on est touché, parce qu'on voit qu'elle est avec nous, et je pense qu'il cherche beaucoup ça. Et pourtant il cherche ça avec des êtres toujours différents. Il ne cherche pas à unifier un jeu. Il y a des metteurs en scène qui cherchent ça, un même phrasé, des chœurs, une même musicalité, alors que Gwenaël ne cherche pas spécialement ça, il cherche à conserver les individualités.



# CITATION DU JOUR

## OTHELLO

This argues fruitfulness and liberal heart:  
Hot, hot, and moist: this hand of yours requires  
A sequester from liberty, fasting and prayer,  
Much castigation, exercise devout;  
For here's a young and sweating devil here,  
That commonly rebels. 'Tis a good hand,  
A frank one.  
(Shakespeare, *Othello*, III, 4)

## OTHELLO

C'est signe d'un ventre fécond et d'un cœur grand ouvert : chaude, humide et tendre, cette main qui est la vôtre appelle réclusion stricte, jeûne et prière, force pénitences et exercices dévots. Car il y a là un jeune diable en feu qui peut facilement se rebeller. C'est une main bonne, une main généreuse.  
(trad. Julie Etienne & Joris Lacoste pour le Théâtre Permanent)

## OTHELLO

C'est signe de largesse et d'un cœur généreux.  
Chaude, chaude et moite – cette main-là requiert  
Privation de liberté, abstinence et prière, Force macérations, exercices dévots,  
Car voici une jeune diablesse échauffée,  
Indocile souvent. C'est une bonne main,  
Une main libérale.  
(trad. J-C Sallé)

## OTHELLO

C'est signe d'un tempérament ardent, d'un cœur prodigue ;  
Chaude, chaude, et cette moiteur ! Cette main-là  
Exige de vous de la réclusion, avec jeûne, prières,  
Et mortification extrême, et pratiques dévottes,  
Car il y a ici la transpiration  
D'une jeune diablesse, d'une de celles  
Qui ne réclament, sans cesse. C'est une bonne main,  
Elle ne sait rien cacher.  
(trad. Yves Bonnefoy)

## OTHELLO

Preuve d'un cœur généreux et fécond :  
C'est chaud, c'est chaud et moite. Cette main  
Exige réclusion et pénitence,  
Prière et jeûne, exercices dévots,  
Car un jeune démon est en sueur  
Ici, qui se rebelle assez souvent.  
C'est une bonne main, une main franche.  
(trad. André Markowicz)

# LE THÉÂTRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Samedi 1<sup>er</sup> mars

## Atelier de transmission :

L'atelier est animé par Renaud Béchet qui fait travailler les participants sur le rôle de Brabantio. Dans le hall, le travail commence sur la scène où Brabantio sort de chez lui, alarmé par les cris de Rodrigo et de Iago. Il s'agit de travailler sur la vieillesse du personnage, mais en cherchant une parole qui « partirait de soi ». C'est cette indication qui permet à Mélody d'effectuer une incroyable interprétation du père de Desdémone. La fin de l'atelier se déroule sur le plateau où l'on aborde la scène des Doges en interrogeant l'enchaînement des deux répliques du Doge lorsqu'il aperçoit le vieillard. Il commence en effet par annoncer qu'il n'avait pas remarqué sa présence pour conclure que sa présence avait manqué à l'assemblée. Or, Brabantio ne semblait pas avoir été convié...

## Répétition :

La répétition commence par une reprise de l'acte I, et le travail se concentre sur le discours d'Othello au palais des Doges. Cette tirade n'est plus interprétée comme relevant strictement de la sphère de l'intime. Elle est au contraire investie d'une portée politique. Ce que dénonce Othello par le récit de sa rencontre avec Desdémone, c'est la traite d'esclaves menée par Venise. A travers le récit personnel, Othello dénonce une réalité sociale. Le fait qu'il clame son droit d'aimer Desdémone et de l'épouser se place dans la ligne des droits durement gagnés par la force des armes. En lui refusant Desdémone, c'est son statut d'esclave que lui renvoie Brabantio. Dans ce cadre Desdémone, comme l'esclave noir, est opprimée par la société patriarcale et sa révolte est aussi politique que celle d'Othello.

Après la pause de milieu d'après-midi, c'est l'acte II qui est travaillé, et notamment la scène de beuverie qui mène à la destitution de Cassio.

## Représentation : 98 spectateurs !

### *Chronique du hall :*

Les spectateurs arrivent en bloc autour de 19h40. Tout le monde est au courant maintenant qu'*Othello* est joué au rythme d'un acte par semaine. Après le spectacle a lieu pour la seconde fois une intervention d'un des spectateurs au sujet du statut des intermittents. Le système de Pass fonctionne bien, ce qui est visible ce soir 23 personnes reviennent avec un Pass !

### *Chronique de la représentation:*

Ce soir, dernière représentation de l'acte I d'*Othello*. Le nombre de spectateurs empêche de regrouper le public à l'intérieur de l'arène de toile et il faut à nouveau ouvrir le dispositif en créant une ouverture dans la toile. Il faut alors ajuster la mise en espace à la configuration du public. Les scènes entre Iago et Rodrigo doivent être repensées dans l'urgence afin de conserver la ligne dramaturgique qui guide le duo. En effet, dans la mesure où ces dialogues sont nocturnes, en sous-main, ils se donnent à l'extérieur de l'arène de façon à ne pas être vu, ni par le public, ni par les autres acteurs en jeu.

### *Chronique du public:*

Le jeu de Renaud Béchet (en Brabantio) autour de la trappe fait toujours son effet. Le public sort content de la représentation. Certains louent une représentation audible et claire, tandis que d'autres apprécient une cohésion de troupe qui produit une atmosphère propre à cette communauté d'acteurs regroupés par Gwenaël Morin autour de l'œuvre de Shakespeare.

Camille Khoury

**A LIBERAL HAND: THE HEARTS OF GOLD  
GAVE HANDS; BUT OUR NEW HERALDRY IS  
HANDS, NOT HEARTS**



**Une main bien libérale, oui : autrefois c'était les cœurs qui donnaient les mains. Mais sur nos blasons  
d'aujourd'hui il n'y a que des mains, plus de cœurs.**