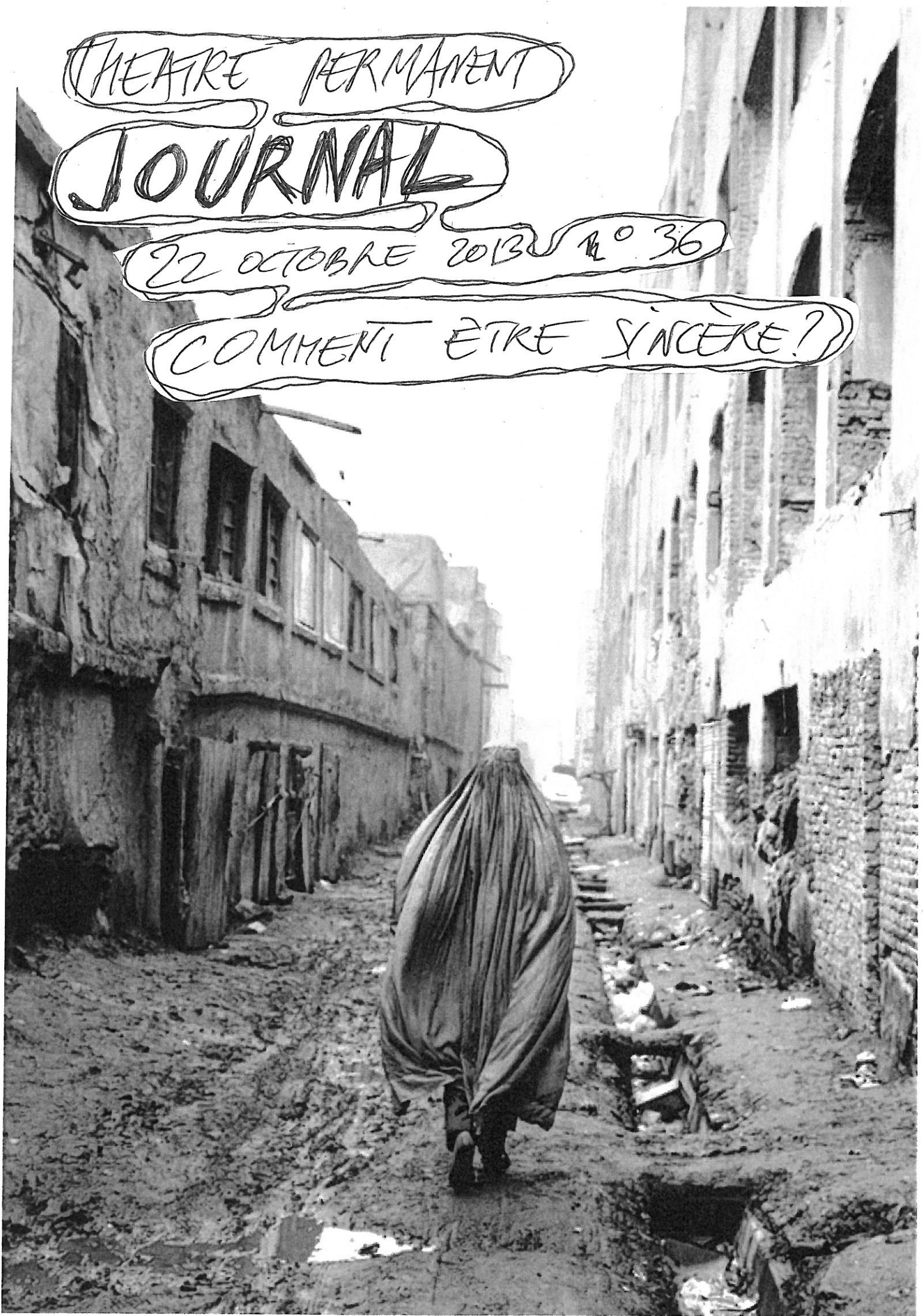


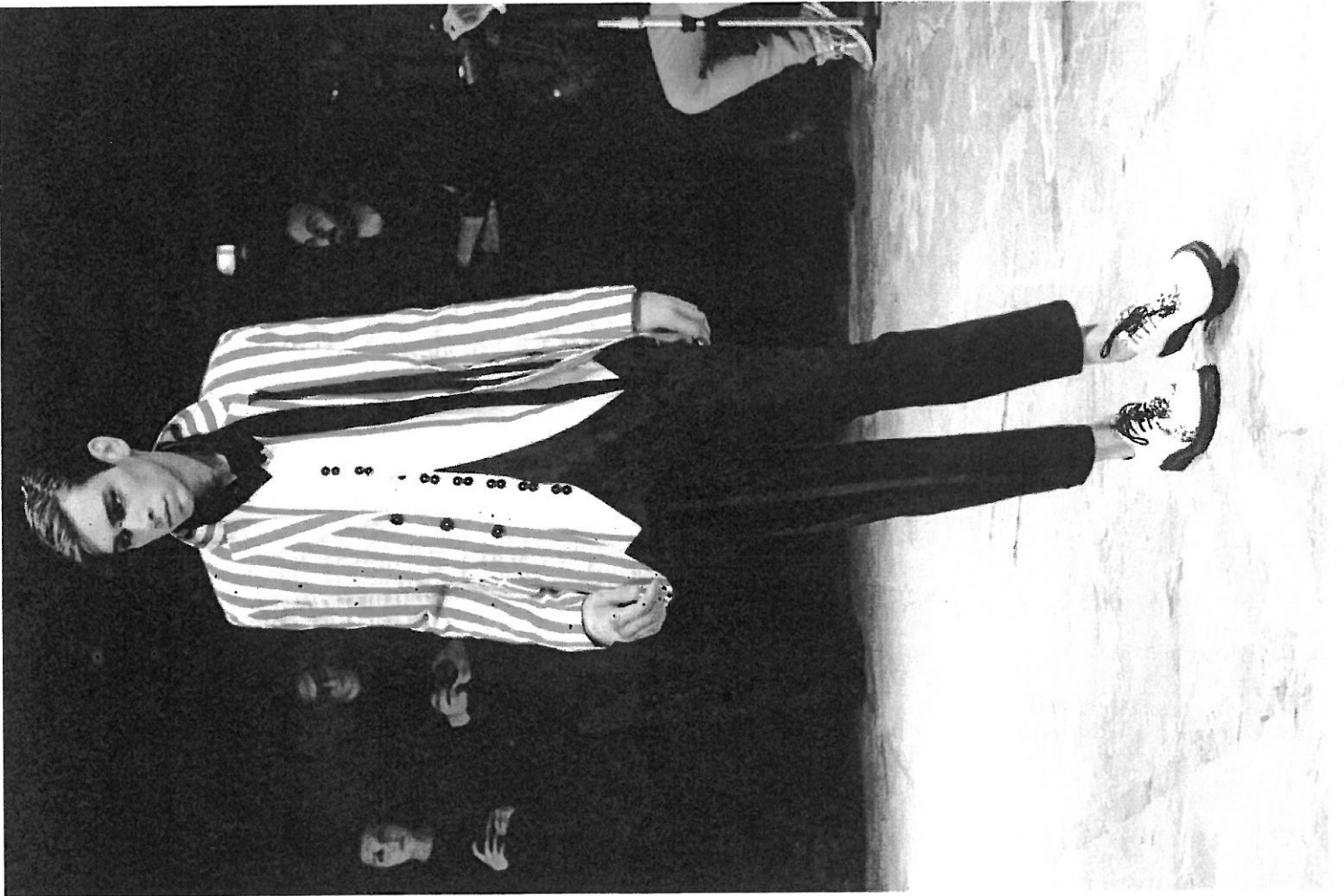
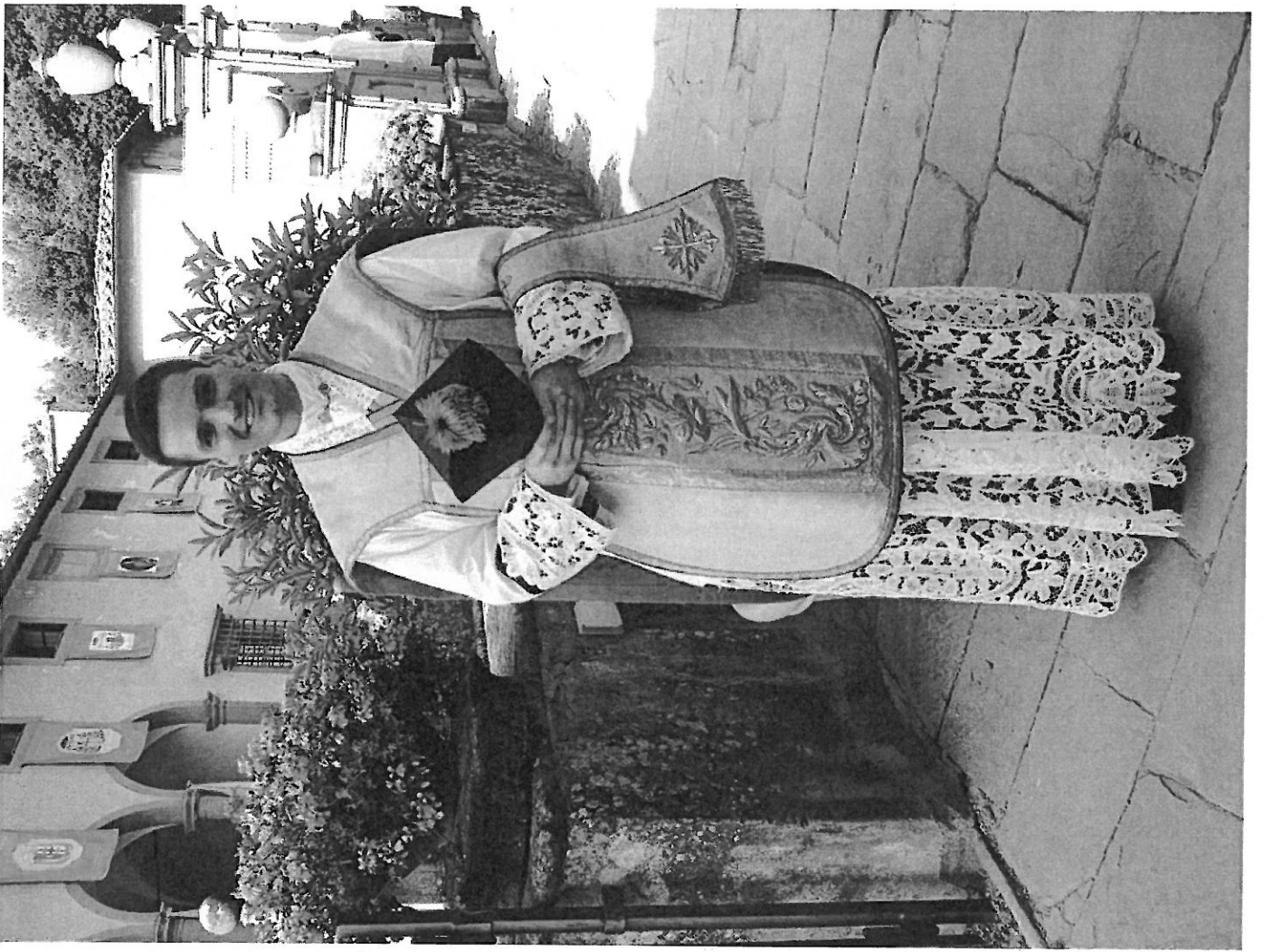
THEATRE PERMANENT

JOURNAL

22 OCTOBRE 2013 N° 36

COMMENT ETRE SINCERE?





## Anecdote/Idée à creuser/Corolaire/Trouvaille/Hypothèse

1. Anecdote : Le 22 octobre 1960 – il y a donc exactement cinquante-trois ans – de Gaulle, alors empêtré dans l'épineuse question de l'indépendance et du devenir de l'Algérie française – tenait un discours à Nice où il critiquait ouvertement la politique internationale de l'U.R.S.S : « C'est un Empire... qui tient sous son joug – et quel joug ! – toutes sortes de peuples qui furent conquis naguère par les tsars ou, plus récemment, par lui-même. C'est un peuple qui tient opprimées et défigurées un grand nombre de nations : la Pologne, la Tchécoslovaquie, la Hongrie, la Bulgarie, l'Albanie, l'Estonie, la Lettonie, la Lituanie, la Prusse, la Saxe... Je ne sais pas si j'en oublie, c'est possible. » Il concluait sur ces mots : « C'est l'histoire de Tartuffe qui se faisait le champion de la vertu pour avoir accès auprès des femmes ».

2. Idée à creuser : Tartuffe serait la figure morale d'un problème que le théâtre de Molière se pose à travers différentes conditions : condition de la jouissance pour Dom Juan, condition de la vérité pour Alceste, condition de la puissance pour Tartuffe. La sincérité est ce qui fait constellation et problème dans cette trilogie. Non pas : sont-ils sincères (Alceste/Dom Juan/Tartuffe) ? Mais à quelles conditions une parole est-elle digne de foi (pour celui qui l'énonce comme pour celui qui la reçoit) ? Que faut-il savoir ou voir pour croire en la sincérité de ce qui est dit ?

Si Tartuffe désigne aujourd'hui dans le langage courant un imposteur à la petite semelle, un faux-monnayeur de bas étage, un charlatan, un bluffeur, un aigrefin, un petit pirate de la langue, tout juste bon à manier les surfaces des attentes et à conjuguer les désirs pour se ménager une place satisfaisante, cela est dû, me semble-t-il, à cette dimension proprement morale : là où Dom Juan laisse apparaître des traits érotiques, là où Alceste incarne une figure purement sociale, le personnage de faux dévot désigne, lui, une figure où la morale est interrogée dans son rapport avec la sincérité.

3. Corolaire : La sincérité est-elle une condition suffisante de l'action morale ? Bien évidemment non, pourtant Tartuffe à plusieurs reprises mobilise ce dispositif de production du vrai qu'est l'aveu (forme ritualisée de la sincérité), pour se parer des titres d'une action morale : il avoue à Elmire l'amour qu'il lui porte, il confesse à Orgon son peu de valeur, prend la défense de Damis et reconnaît devant lui la justesse de ses accusations – et il est difficile de ne pas réentendre l'aveu de sa propre bouche quand le cinquième acte sonne pour tous le coup de l'imposture :

« Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,  
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,  
Le plus grand scélérat qui jamais ait été ;  
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures ;  
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures ;  
Et je vois que le Ciel, pour ma punition,  
Me veut mortifier en cette occasion.

De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,  
Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en défendre.  
Croyez ce qu'on vous dit, armez votre courroux,  
Et comme un criminel chassez-moi de chez vous »

Lui qui – après s'être démasqué – va jusqu'à révéler la duplicité propre à l'hypocrisie :

« Vous fiez-vous, mon frère, à mon extérieur ?  
Et, pour tout ce qu'on voit, me croyez-vous meilleur ?  
Non, non: vous vous laissez tromper à l'apparence,  
Et je ne suis rien moins, hélas! que ce qu'on pense ;  
Tout le monde me prend pour un homme de bien ;  
Mais la vérité pure est que je ne vaud rien. »

Selon que l'on décide de voir en Tartuffe un imposteur (comme nous invitait à le faire Molière dans ses placets : « Tartuffe, c'est l'autre ») ou un triste sincère qui lutte comme il peut avec les armes qui lui sont propres (le parti-pris d'un Louis Jouvet : « Tartuffe, c'est moi ») ou un dévot véritable qui s'aveugle lui-même (comme dans la lecture que proposait d'en faire Pierre Bourdieu : « Rire de Tartuffe, c'est être Tartuffe »), on considérera comme plus ou moins critique le dispositif qui s'expose ainsi sous nos yeux et pourra ou non y reconnaître, interrogé, déplacé, commenté, ce fétichisme de l'aveu et de la transparence qui fait événement de la vérité et se structure autour des trois pôles qui rattachent la vue (« Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu, / Ce qu'on appelle vu »), à la croyance (« J'ai douté fort longtemps que ce fût tout de bon, / Et je croyais toujours qu'on changerait de ton ») et au savoir (« Il est besoin, / Pour accuser les gens, d'avoir de justes causes; / Et vous deviez attendre à vous voir sûr des choses. »).

4. Trouvaille : Cette déclinaison je l'ai retrouvée là où je ne l'attendais pas – contexte tout autre : je relisais Serge Daney, *L'Exercice a été profitable monsieur*, je parcours les pages, retrouve avec émotion les coupures de presse de 1991 – un article sur la Roumanie et le devenir-médiatique des cadavres des époux Ceaușescu, les deux volets de « Bébé cherche eau du bain » – et 1992 – les pages de *Libération* des 13 et 14 juin consacrées à sa mort –, et ne cesse de m'étonner de la puissance de cette pensée, de ce regard qui défait le monde à travers l'interrogation des images. Et là, 8 janvier 1989, dans *Bribes 3*, un texte intitulé « Roumanie, suite » (je n'ai pas lu le « Roumanie », j'ai feuilleté, un peu rapidement sans doute, mais ne l'ai pas retrouvé) :

- « 1. On sait ce que l'on voit.
2. On sait ce que l'on croit.
3. On voit ce que l'on croit.
4. On voit ce que l'on sait
5. On croit ce que l'on voit
6. On croit ce que l'on sait. »

Drôle de manège du voir, du croire et du savoir, mouvement perpétuel dans lequel se précipite la scène de la table où Orgon sait ce qu'il voit, sait qu'il croit, voit ce qu'il croit, voit ce qu'il sait, croit ce qu'il sait et enfin croit ce qu'il voit – mécanique implacable des allers et retours incessants qui précipitent également la lecture que l'on fait du monde,

cette chose particulière d'un sens préétabli que Serge Daney nommait sous les traits d'« une voix off furieuse », « voix [qui] n'arrête jamais » et nous confronte en permanence au « vrac de nos croyances (y compris celles auxquelles nous sommes censés avoir renoncé), de nos sensations et de nos humeurs »

5. Hypothèse : La sincérité n'est plus alors l'énonciation d'une valeur qui détermine une conduite – ce qui définit le rapport de soi à soi en termes d'authenticité – mais désigne cette sorte de vigilance particulière à l'égard de chaque expérience que nous pouvons construire dans notre rencontre avec le réel. Ce refus de tenir pour acquis le sens et la forme du donné. Cette obstination têtue à aller voir sous les apparences, à défaire les voix off. À lutter sauvagement, discrètement, silencieusement, contre l'évidence du « c'est ainsi ».

De principe moral, la sincérité peut devenir alors principe politique d'exploration des conditions de l'expérience. Elle est l'autre nom de la liberté, l'autre nom de cette responsabilité qui incombe au sujet enfin constitué comme tel : ce risque que j'accepte de courir en m'ouvrant à l'altérité et à la singularité irremplaçable d'une situation. Ce que nous propose de faire *Tartuffe*, sous les apparences d'un drame de la dévotion et de l'hypocrisie, c'est une manière d'interroger les mécanismes de la croyance et de l'idéologie comme système de pouvoir : la possibilité pour le spectateur de se mettre à l'épreuve d'une question qui admet sans réserve toute forme de réponse.

Barbara Métais-Chastanier

# Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*

## **(LE JEU : L'ART DE SE CONTREFAIRE)**

**Qu'est-ce que le talent du Comédien ?** L'art de se contrefaire, de faire revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensait réellement, & d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui.

**Qu'est-ce que la profession du Comédien?** Un métier par lequel il se donne en représentation pour de l'argent, se soumet à l'ignominie & aux affronts qu'on achète le droit de lui faire, & met publiquement sa personne en vente. j'adjure tout homme sincère de dire s'il ne sent pas au fond de son âme qu'il y a dans ce **trafic de soi-même quelque chose de servile & de bas**. Vous autres philosophes, qui vous prétendez si fort au-dessus des préjugés, ne mourriez-vous pas tous de honte si, lâchement travestis en Rois, il vous fallait aller faire aux yeux du public un rôle différent du votre, & exposer vos Majestés aux huées de la populace? **Quel est donc, au fond, l'esprit que le Comédien reçoit de son état ? Un mélange de bassesse de fausseté, de ridicule orgueil, & d'indigne avilissement, qui le rend propre à toutes sortes de personnages, hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne.**

Je sais que le jeu du Comédien n'est pas celui d'un fourbe qui veut en imposer, qu'il ne prétend pas qu'on le prenne en effet pour la personne qu'il représente, ni qu'on le croit affecté des passions qu'il imite, & qu'en donnant cette imitation pour ce qu'elle est, il la rend tout-à-fait innocente. **Aussi ne l'accuse-je pas d'être précisément un trompeur, mais de cultiver pour tout métier le talent de tromper les hommes, & de s'exercer à des habitudes qui, ne pouvant être innocentes qu'au Théâtre, ne servent partout ailleurs qu'à mal faire.** Ces hommes si bien parés, si bien exercés au ton de la galanterie & aux

accents de la passion, n'abuseront-ils jamais de cet art pour séduire de jeunes personnes ? Ces valets filous, si subtils de la langue & de la main sur la Scène, dans les besoins d'un métier plus dispendieux que lucratif, n'auront-ils jamais de diffractions utiles? **Ne prendront-ils jamais la bourse d'un fils prodigue ou d'un père avare pour celle de Léandre ou d'Argan ? (...)**

L'Orateur, le Prédicateur, pourra-t-on me dire encore, paient de leur personne ainsi que le Comédien. La différence est très grande. **Quand L'Orateur se montre, c'est pour parler & non pour se donner en spectacle: il ne représente que lui-même, il ne fait que son propre rôle, ne parle qu'en son propre nom, ne dit ou ne doit dire que ce qu'il pense; L'homme & le personnage étant le même être, il est à sa place; il est dans le cas de tout autre Citoyen qui remplit les fonctions de son état.**

**Mais un Comédien sur la Scène, étalant d'autres sentiments que les siens, ne disant que ce qu'on lui, fait dire, représentant souvent un être chimérique, s'anéantit, pour ainsi dire, s'annule avec fort héros; & dans cet oubli de L'homme, s'il en reste quelque chose, c'est pour être le jouet de Spectateurs. Que dirai-je de ceux qui semblent avoir peur de valoir trop par eux-mêmes, & se dégradent jusqu'à représenter des personnages auxquels ils seraient bien fâchés de ressembler ? C'est un grand mal, sans doute, de voir tant de scélérats dans le monde faire des rôles d'honnêtes-gens; mais y a-t-il rien de plus odieux, de plus choquant, de plus lâche, qu'un honnête-homme à la Comédie faisant le rôle d'un scélérat, & déployant tout fort talent pour faire valoir de criminelles maximes, dont lui-même est pénétré d'horreur? (...)**

~~secrets. Ou plutôt, à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour l'essentiel à une forme de pouvoir-savoir rigoureusement opposée à l'art des initiations et au secret magistral. Il s'agit de l'aveu.~~

Depuis le Moyen Age au moins, les sociétés occidentales ont placé l'aveu parmi les rituels majeurs dont on attend la production de vérité : réglementation du sacrement de pénitence par le Concile de Latran, en 1215, développement des techniques de confession qui s'en est suivi, recul dans la justice criminelle des procédures accusatoires, disparition des éprouves de culpabilité (serments, duels, jugements de Dieu) et développement des méthodes d'interrogation et d'enquête, part de plus en plus grande prise par l'administration royale dans la poursuite des infractions et ceci aux dépens des procédés de transaction privée, mise en place des tribunaux d'Inquisition, tout cela a contribué à donner à l'aveu un rôle central dans l'ordre des pouvoirs civils et religieux. L'évolution du mot « aveu » et de la fonction juridique qu'il a désignée est en elle-même caractéristique : de l'« aveu », garantie de statut, d'identité et de valeur accordée à quelqu'un par un autre, on est passé à l'« aveu », reconnaissance par quelqu'un de ses propres actions ou pensées. L'individu s'est longtemps authentifié par la référence des autres et la manifestation de son lien à autrui (famille, allégeance, protection); puis on l'a authentifié par le discours de vérité qu'il était capable ou obligé de tenir sur lui-même. L'aveu

NICHEL FOUCAULT, HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ

de la vérité s'est inscrit au cœur des procédures d'individualisation par le pouvoir.

En tout cas, à côté des rituels de l'épreuve, à côté des cautions données par l'autorité de la tradition, à côté des témoignages, mais aussi des procédés savants d'observation et de démonstration, l'aveu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance; on avoue ses maladies et ses misères; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue ou on est forcé d'avouer. Quand il n'est pas spontané, ou imposé par quelque impératif intérieur, l'aveu est extorqué; on le débusque dans l'âme ou on l'arrache au corps. Depuis le Moyen Age, la torture l'accompagne comme une ombre, et le soutient quand il se dérobe : noirs jumeaux<sup>1</sup>.

1. Le droit grec avait déjà couplé la torture et l'aveu, au moins pour les esclaves. Le droit romain impérial avait élargi la pratique. Ces questions seront reprises dans le *Pouvoir de la vérité*.

Comme la tendresse la plus désarmée, les plus sanglants des pouvoirs ont besoin de confession.

L'homme, en Occident, est devenu une bête d'aveu.

De là sans doute une métamorphose dans la littérature : d'un plaisir de raconter et d'entendre, qui était centré sur le récit héroïque ou merveilleux des « épreuves » de bravoure ou de sainteté, on est passé à une littérature ordonnée à la tâche infinie de faire lever du fond de soi-même, entre les mots, une vérité que la forme même de l'aveu fait miroiter comme l'inaccessible.

De là aussi, cette autre manière de philosopher : chercher le rapport fondamental au vrai, non pas simplement en soi-même dans quelque savoir oublié, ou dans une certaine trace originare mais dans l'examen de soi-même qui délivre, à travers tant d'impressions fugitives, les certitudes fondamentales de la conscience. L'obliteration de l'aveu nous est maintenant renvoyée à partir de tant de points différents, elle nous est désormais si profondément incorporée que nous ne la percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint; il nous semble au contraire que la vérité, au plus secret de nous-même, ne « demande » qu'à se faire jour; que si elle n'y accède pas, c'est qu'une contrainte la retient, que la violence d'un pouvoir pèse sur elle, et qu'elle ne pourra s'articuler enfin qu'au prix d'une sorte de libération. L'aveu affranchit, le pouvoir réduit au silence; la vérité n'appartient pas à l'ordre du pouvoir, mais elle est dans une parenté originare avec la liberté : autant de thèmes traditionnels dans la philosophie, qu'une

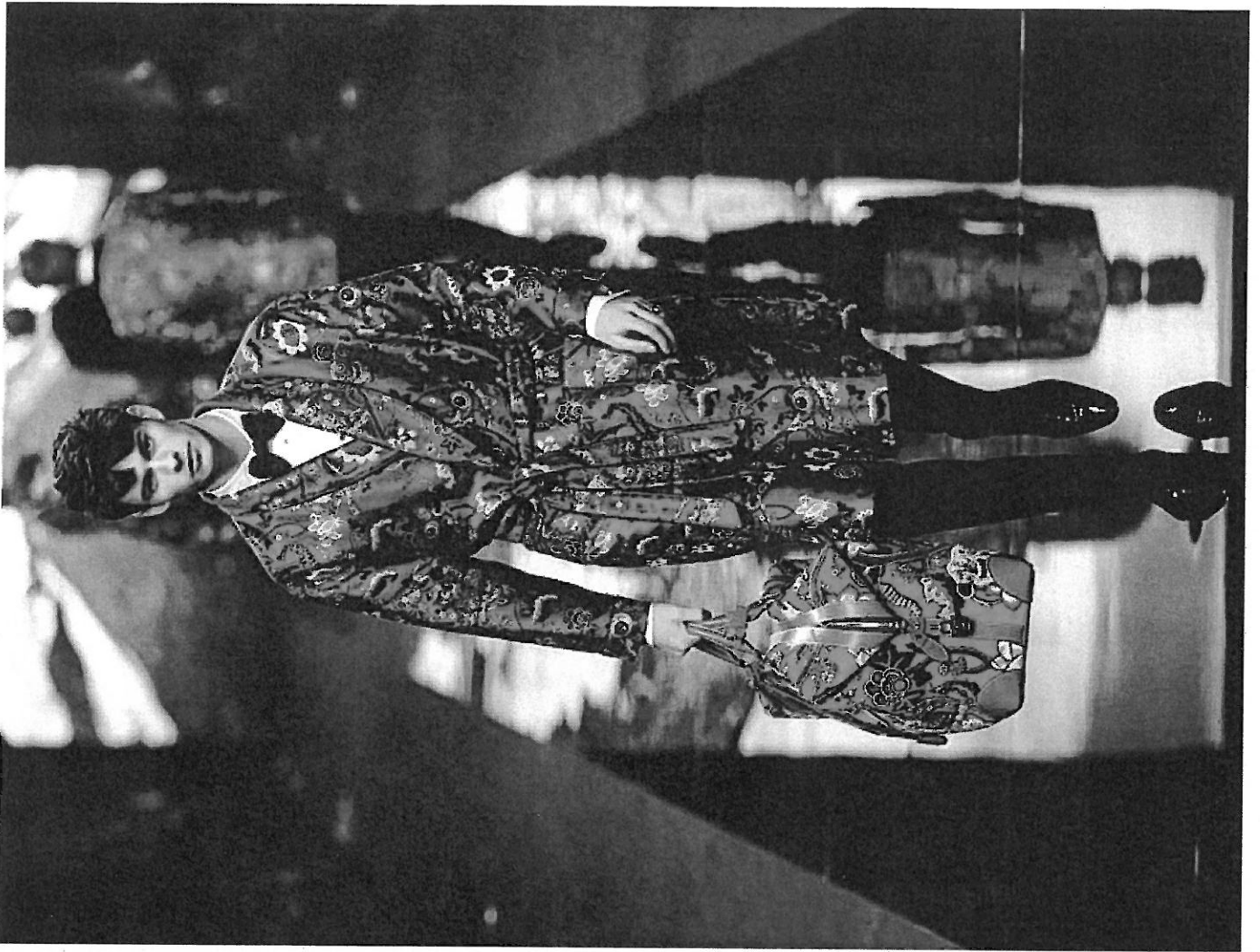
« histoire politique de la vérité » devrait retourner en montrant que la vérité n'est pas libre par nature, ni l'erreur servie, mais que sa production est tout entière traversée des rapports de pouvoir. L'aveu en est un exemple.

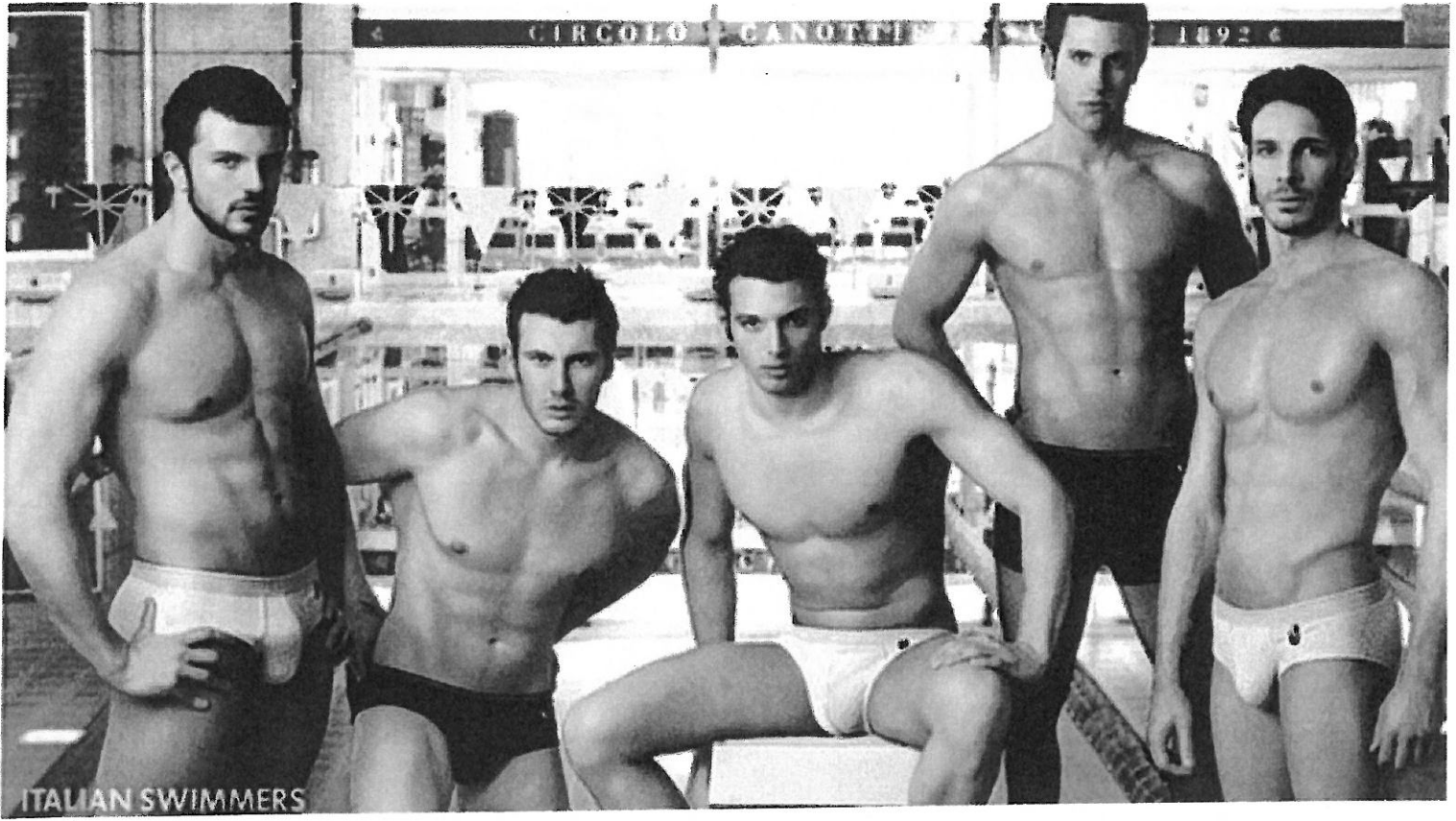
Il faut être soi-même bien piégé par cette ruse interne de l'aveu, pour prêter à la censure, à l'interdiction de dire et de penser, un rôle fondamental; il faut se faire une représentation bien inversée du pouvoir pour croire que nous parlent de liberté toutes ces voix qui, depuis tant de temps, dans notre civilisation, ressassent la formidable injonction d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on a fait, ce dont on se souvient et ce qu'on a oublié, ce qu'on cache et ce qui se cache, ce à quoi on ne pense pas et ce qu'on pense ne pas penser. Immense ouvrage auquel l'Occident a plié des générations pour produire pendant que d'autres formes de travail assuraient l'accumulation du capital l'assujettissement des hommes; je veux dire leur constitution comme

« sujets », aux deux sens du mot. Qu'on s' imagine combien dut paraître exorbitant, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, l'ordre donné à tous les chrétiens d'avoir à s'agenouiller une fois l'an au moins pour avouer, sans en omettre une seule, chacune de leurs fautes. Et, qu'on songe, sept siècles plus tard, à ce partisan obscur venu rejoindre, au fond de la montagne, la résistance serbe; ses chefs lui demandent d'écrire sa vie; et quand il apporte ces quelques pauvres feuilles, griffonnées dans la nuit, on ne les regarde pas, on lui dit seulement : « Recommence, et dis la vérité. » Les fameux









ITALIAN SWIMMERS



## Réunion du 15 octobre 2013 (extraits)

La réunion était l'occasion de revenir sur une semaine marquée par d'intenses questionnements : vendredi soir, à la sortie de la représentation de *Tartuffe*, une réunion improvisée donne lieu à une profonde remise en question de la pièce et des partis-pris qui ont guidé la mise en scène. Gwenaël Morin devant repartir à Paris pour assister à la dernière d'*Antiteatre* et effectuer des raccords (passage du Théâtre de la Bastille à celui de Pantin) ne reviendra que jeudi, la réunion est consacrée à une réaffirmation des lignes à creuser et des pistes à travailler. La pièce ayant été entièrement reprise à la table, c'est à celle-ci dans son ensemble que la répétition du samedi sera consacrée : il s'agissait tout à la fois de repréciser les intentions, de rendre plus sensible le dispositif d'immersion du public et du jeu, d'en faire un point d'appui des personnages.

Barbara Métais-Chastanier : Comment envisagez-vous le travail sans Gwenaël Morin en ce début de semaine ? Comment prend forme, pour vous, cette entrée un peu plus en détails dans *Tartuffe* où rien n'avait été jusqu'à présent trop fixé ?

Benoit Martin : J'étais dans le public pendant toute la pièce étant donné que je ne joue qu'à la fin de *Tartuffe* et j'ai compris qu'il fallait absolument qu'on fasse confiance aux mots de Molière.

Asja Nadjar : J'ai l'impression que les rires étaient souvent déclenchés grâce au texte, que les gens qui connaissent bien *Tartuffe* sont plus sensibles aux jeux de mots et aux subtilités du texte.

Barbara Métais-Chastanier : La représentation de samedi a-t-elle été dans la continuité du travail qui a été fait samedi ?

Chloé Astor : J'ai l'impression qu'avec ce travail on a retrouvé une dimension proprement comique dans *Tartuffe*, dimension qu'il n'y avait pas vendredi.

Benoit Martin : Et les rires qui naissaient tout au long de la pièce nous ont appris qu'il ne fallait pas chercher à faire rire mais que ce dernier venait naturellement si on maîtrisait nos intentions et notre texte.

Philippe Mangenot : Oui nous n'avons pas cherché dans le travail à trouver ce qui était drôle.

Chloé Giraud : Le fait de répéter au plateau, chose que nous n'avions pas fait depuis trois jours, nous a redonné un souffle et une envie de tester des choses. Jouer nous a détendu et donné envie, envie de montrer l'état du travail, l'état d'une recherche.

Judith Rutkowski : Il y avait une sorte de fraîcheur et de fragilité qui nous permettait à la fois de conserver la mise en danger où l'on pouvait tester de nouvelles choses et nous permettait aussi d'éprouver le travail sur une durée qui offre une nouvelle ampleur à la stabilité.

Barbara Métais-Chastanier : Il y a eu d'un côté un travail de reprecisions quant à des éléments qui restaient un peu flottants, et d'un autre côté, il y a eu des réorientations assez nettes (je pense notamment à Cléante par exemple). Comment ça s'est passé pour toi Chloé ce changement ?

Chloé Giraud : J'ai eu très peur au début. C'est difficile pour moi d'accepter cette proposition de l'utilisation permanente du livre (Cléante, dans une position qui tient tout à la fois du narrateur et du souffleur, joue sur scène avec le texte de la pièce)

Barbara Métais-Chastanier : Peut-être que cela demande juste à être retravaillé, à être clarifié ? Je ne sais pas comment cela s'est passé pour vous de voir naître ce personnage un peu étrange, qui a un statut très différent des autres. Comment jouait pour vous cette hétérogénéité, hétérogénéité qui s'inscrit également dans l'espace puisque Cléante est toujours condamné – ou presque – au fond de scène ?

Chloé Astor : Je pense que cela a beaucoup influencé l'aspect comique de la pièce. Le public se raccroche à Cléante et devient son complice.

Lucas Delesvaux : Pour moi, cette journée du samedi a confirmé l'importance et l'aspect bénéfique de la répétition. Le soir est devenu une sorte de répétition où on a essayé de prendre des risques. Gwenaël dit qu'il faut toujours se surprendre et cela est possible lorsqu'on se donne des points de rendez-vous dans notre parcours.

Chloé Giraud : Il y a un double état de fragilité et d'assurance. Samedi, on était très fragile mais obligés d'être actif dans nos prises de décision sur l'instant.

Lucas Delesvaux: Personnellement, j'ai trouvé difficile la répétition de samedi parce que d'un coup j'ai dû choisir entre différentes propositions, et qu'un choix implique un sacrifice.

Asja Nadjar : Pour ma part, j'ai hâte de continuer à approfondir car il y a des soirs où certaines choses me semblent claires mais d'autres choses que l'on a travaillées l'après-midi qui n'arrivent pas à s'éclaircir le soir.

Barbara Métais-Chastanier : Il est vrai que l'on a traversé une semaine un peu étrange puisqu'il y a eu ce temps en jachère – où il y a eu peu de répétitions – qui a été suivi de la crise du vendredi. Paradoxalement, j'ai l'impression que ça a créé une mobilisation autour de l'expérience, de son enjeu, et que ça nous oblige chacun à questionner le fait d'être impliqué dans ce projet et de l'être de manière collective.

Michael Comte : J'ai l'impression que samedi, ce qui a influencé la représentation du soir était, plutôt que ce que l'on a répété, l'esprit dans lequel on a répété. De réorganiser la répétition, de se remobiliser, et surtout d'essayer d'être efficace dans le déroulement de la journée nous a replongé dans un état de concentration.

Chloé Giraud : Travailler différemment ouvre également une nouvelle curiosité, une nouvelle disponibilité. Je crois que dans le cadre du Théâtre Permanent les manières de travailler sont à re-questionner tout le temps : il n'y a pas de recettes. C'est ce que Gwenaël fait probablement en ce moment : il se réinterroge sur les règles du projet, sur le principe des répétitions et des représentations.

Barbara Métais-Chastanier : Si on a remis en jeu tout le canevas samedi, c'est aussi que vendredi la question allait au-delà d'une remise en cause dramaturgique du *Tartuffe*. Il y avait un effet de dilatation des questionnements qui était difficile à cerner.

Et c'est en même temps le témoignage de la liberté que l'on peut avoir face à un projet comme celui-là : pouvoir se dire qu'à chaque instant on pourrait s'arrêter et que c'est précisément pour ça que l'on continue. À chaque fois, il s'agit de reconduire le choix qui t'amène à être là.

Si l'on revient sur les points travaillés plus en détail samedi, c'est-à-dire essentiellement la scène 1 de l'acte I et les scènes d'Elmire et Tartuffe, qu'en ressort-il pour vous ? Quels sont les grands traits et qu'est-ce qui a fondamentalement changé ?

Philippe Mangenot : Initialement, il y avait l'idée de démarrer dans une ambiance de fin de soirée et de temps étiré, dissolu, où le paradoxe était de démarrer un spectacle avec une scène d'exposition où l'on était dans quelque chose d'un peu flou. Nous avons essayé de clarifier la « présentation » des personnages afin que le spectateur ne se demande pas sans cesse « qui parle ? ».

J'ai la sensation que l'acte I a beaucoup changé dès la première scène et que le choix d'un Cléante avec le livre amenait le spectacle à un autre endroit.

Il faudrait que dans chaque partition vous puissiez assumer ce dispositif-là comme étant une idée de départ qui consisterait à dire : au début de la représentation tout le monde est là (membres de la famille, acteurs, spectateurs), tout le monde va rester là pendant ces cinq actes, et d'assumer le fait que les gens assistent à cette explosion familiale afin de s'appuyer sur cette présence du public et de les considérer pratiquement comme faisant partie des murs. Il y a plein d'endroits dans la représentation qui appellent un jeu avec le public ; il s'agit d'assumer cette proposition. Un peu comme la compagnie Tg STAN qui joue avec tous les faits et gestes du public. Tout en sachant qu'il ne faut pas, évidemment, basculer dans du cabotinage et en faire trop.

Barbara Métais-Chastanier : Et quant à la scène de la table ?

Chloé Astor : Le fait que Judith se déshabille change tout.

Philippe Mangenot : Ce moment où Orgon ramasse le « costume » de Tartuffe l'air hébété afin de le lui lancer dessus et qu'il lui jette ses chaussures comme Elmire, précédemment, a jeté ses chaussures sur Orgon prend de l'ampleur.

Judith Rutkowski : L'humiliation dont parlait Gwenaël effectivement fonctionne d'autant plus.

# HIER

Samedi 19 octobre 2013

## Atelier de transmission

3 comédiens (Benoit, Thomas et Chloé G.)

8 participants (Bleurette, Marion, Chantal, Jacques, Jeanne, Melody, Etienne, Florian) De 7 à 77 ans.

Une discussion ouvre l'atelier.

Puis il s'agit de se poser la question suivante : Comment créer le cercle familial ? Une lecture de la scène 1 de l'acte I est faite puis une mise en espace est proposée. Les rôles ont été tirés au sort et chaque essai permet de réitérer l'expérience du hasard. Le grand nombre de participants permet des possibilités de propositions différentes.

Un participant souligne que « la lumière a vraiment son importance, elle crée un échange entre les spectateurs, on entre en interaction avec ceux d'en face et cela change beaucoup de choses sur la réception du spectacle ».

## Répétition

Visionnage de la captation d'une des représentations de *Tartuffe*. Une note générale se dégage : « les comédiens jouent trop les mots à l'intérieur des répliques mais ne se laissent pas assez porter par le flux de la parole » (Philippe Mangelot). Il faut, pour que le travail se déploie, que chacun fasse l'expérience d'une intimité avec son rôle, d'une générosité avec soi-même.

## Représentation

195 personnes.

Ce soir, les comédiens prennent du plaisir à jouer et cela se ressent. La note générale vue lors de la répétition de l'après-midi est essayée pendant la représentation. Une belle représentation qui permet d'aborder avec plus de sérénité le travail sur *Le Misanthrope* l'après-midi.

