



THEATRE PERMANENT

JOURNAL

29 OCTOBRE 2013 n° 41

LÀ OÙ IL AURAIT DÛ



Détruire dit-elle

1. Il y en aura onze. Chacun d'eux restera comme le témoignage d'une destruction du réel dans l'image. Chacun d'eux nous rappellera au geste premier : le retrait, la soustraction. Chacun d'eux, onze fois, redira la nécessité de la disponibilité et plus encore la nécessité du dépouillement. À chacun d'eux, il faudra repenser. Souvent.

On est en décembre 1945. Dubuffet et Matisse seront déjà passé au 18 rue de Chabrol dans l'atelier de Fernand Mourlot. Quand il arrive, le 5 décembre 1945, il tend une feuille aux ouvriers de l'imprimerie : dessus, un taureau, dessiné au lavis. Il est rond, musculeux, décidé et massif, campé sur ses pattes, crâne bosselé au devant de l'image. Une semaine après, le 12 décembre, il revient. Demande une nouvelle pierre. Reprend la plume et le lavis. Refait le taureau. Le crâne se déforme, la carcasse gonfle, les traits épaississent. Le réel dégorge. Entre le mythe. Le 18 décembre, il revient encore. Le reprend à nouveau : grattage à plat, puis à la plume. Il découpe l'intérieur du taureau, stabilise la masse, commence à retirer. Le 22 décembre puis le 24 décembre, il revient à l'atelier. Les traits se simplifient, il enlève, il ôte. Enfin, il commence à voir : les lignes des os, l'énergie de la viande. Les 26 et 28 décembre, il fait sauter la chair, s'introduit dans la forme : du taureau, il ne reste plus que l'œil, les lignes des cornes, le mufler, les épaules, la masse du corps, le sexe, lui aussi dégagé. Il commence à voir. Il y en a trop. Trop. Il faut retrancher. Il revient le 2, puis le 5, puis le 10 janvier. Là encore : il simplifie. Les aplats noirs s'effacent. Ne restent que les traits. Les lignes pour les pattes, le dos, l'encolure, les cornes, le sexe. Le 11 janvier, après onze versions, il apporte enfin son taureau au 18 rue de Chabrol, ce taureau que masquaient les traits trop volontaires de la première esquisse, celui qu'il mit un long mois à faire apparaître : cinq traits, deux minuscules cornes, une tête d'épingle ou de fourmi.

Célestin, un des ouvriers, irrité d'avoir perdu le premier taureau constata – irrité ou lassé d'avoir à reproduire ce malheureux taureau aux allures d'insecte : « Picasso, il a fini par là où, normalement, il aurait dû commencer. »

Finir. Là où il aurait fallu commencer.

Et regarder la série des onze taureaux de Picasso comme le récit d'une violente ascèse :

ne pas vouloir *faire* le taureau,

ne pas s'attacher à la *belle* image,

ne pas s'en tenir à ce qui existe – jeter, jeter, jeter.

2. Léonard de Vinci distinguait dans ses carnets deux gestes artistiques, deux manières de faire une œuvre d'art : *per via di porre* et *per via di levare* – par le moyen de l'addition, par l'ajout, ou par le moyen du retrait, par voie de soustraction.

« Per via di porre » renvoyait bien évidemment à la peinture : ce geste de l'ajout, sur la toile, le dessin, la couleur. Le support progressivement masqué par les additions successives.

« Per via di levare » désignait bien évidemment la sculpture. Dans la masse informe, le sculpteur laisse apparaître la forme qu'elle contenait. Il dégage par enlèvement, par soustraction.

3. Quand elle cessa de peindre, à la fin des années quarante, Louise Bourgeois expliqua qu'elle avait suffisamment appris à ajouter et qu'il était temps pour elle de commencer à déblayer.

Picasso, dix ans plus tôt, confiait à un ami : « L'image est normalement une somme d'ajouts. Dans mon cas, l'image est le produit d'une série de destructions. »

4. En 1974, elle réalise sa première installation : ce sera *Destruction du père*, immense caverne pour anthropophages où gisent les restes de celui qui jouissait autrefois des pleins pouvoirs de l'autorité.

« Détruire. Comme cela retentit : doucement, tendrement, absolument. Un mot - infini marqué par l'infini - sans sujet ; une œuvre - la destruction - qui s'accomplit par le mot même : rien que notre connaissance puisse ressaisir, surtout si elle en attend les possibilités d'action. C'est comme une clarté au cœur ; un secret soudain. Il nous est confié, afin que, se détruisant, il nous détruise par un avenir à jamais séparé de tout présent » Maurice Blanchot, *L'Amitié*.

5. Pour le théâtre, il en va semble-t-il comme pour l'image.

Comme la page est blanche, la scène est vide.

Comme le peintre, le metteur en scène est invité à disposer des signes, à composer son poème sur la page vierge du monde.

Comme celui qui dépose des aplats – matière et couleur –, le metteur en scène ajoute des éléments à l'espace nu, a-signifiant, qu'est le plateau.

La scène est pensée comme ce retrait du monde où doivent apparaître des signes.

Ce qui fait sens pourtant c'est bien le geste du retrait,

Celui de la fissure,

De la biffure,

De la rature,

La résistance au charme de l'effet,

La modestie – têtue, dure et tenue – de la simplicité,

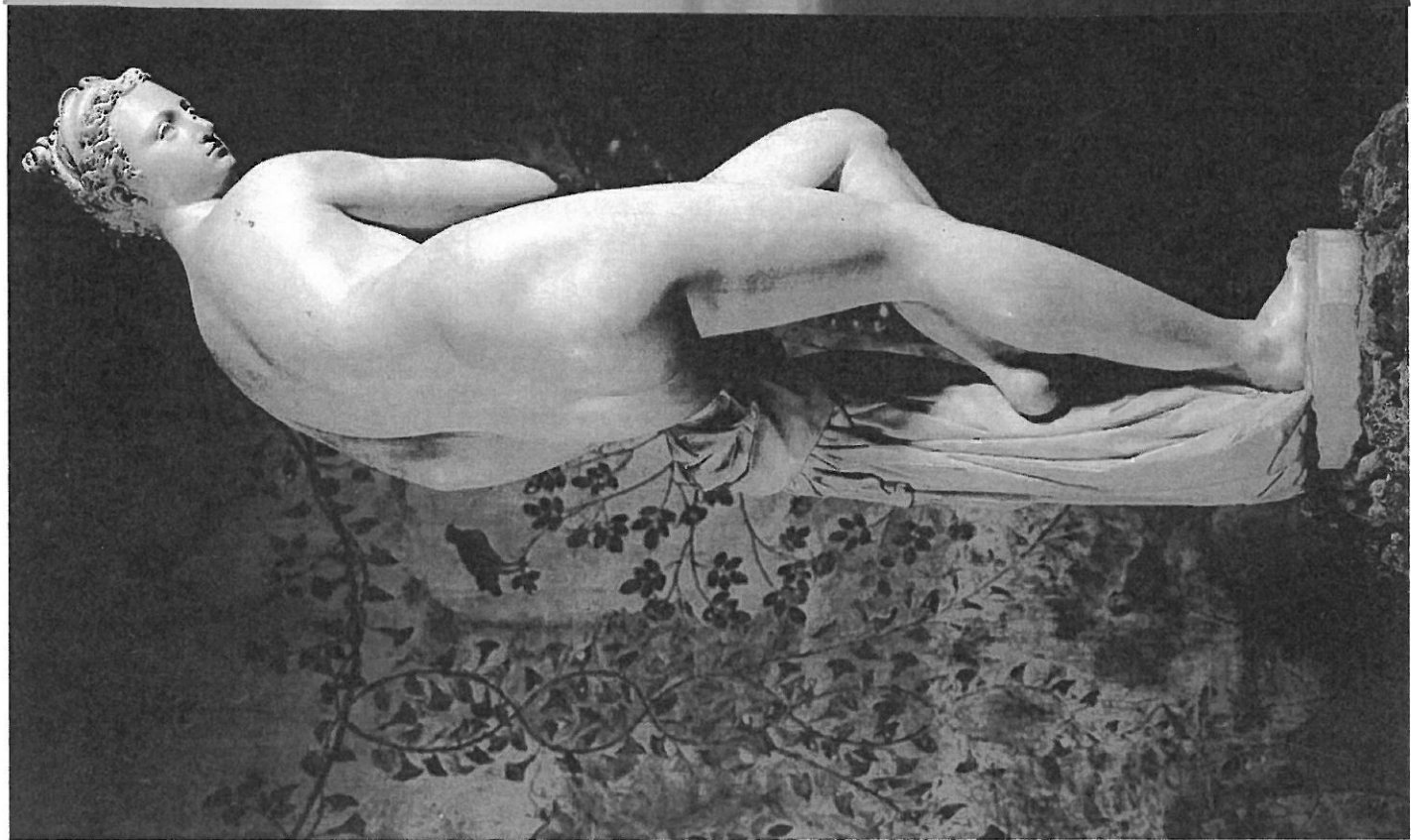
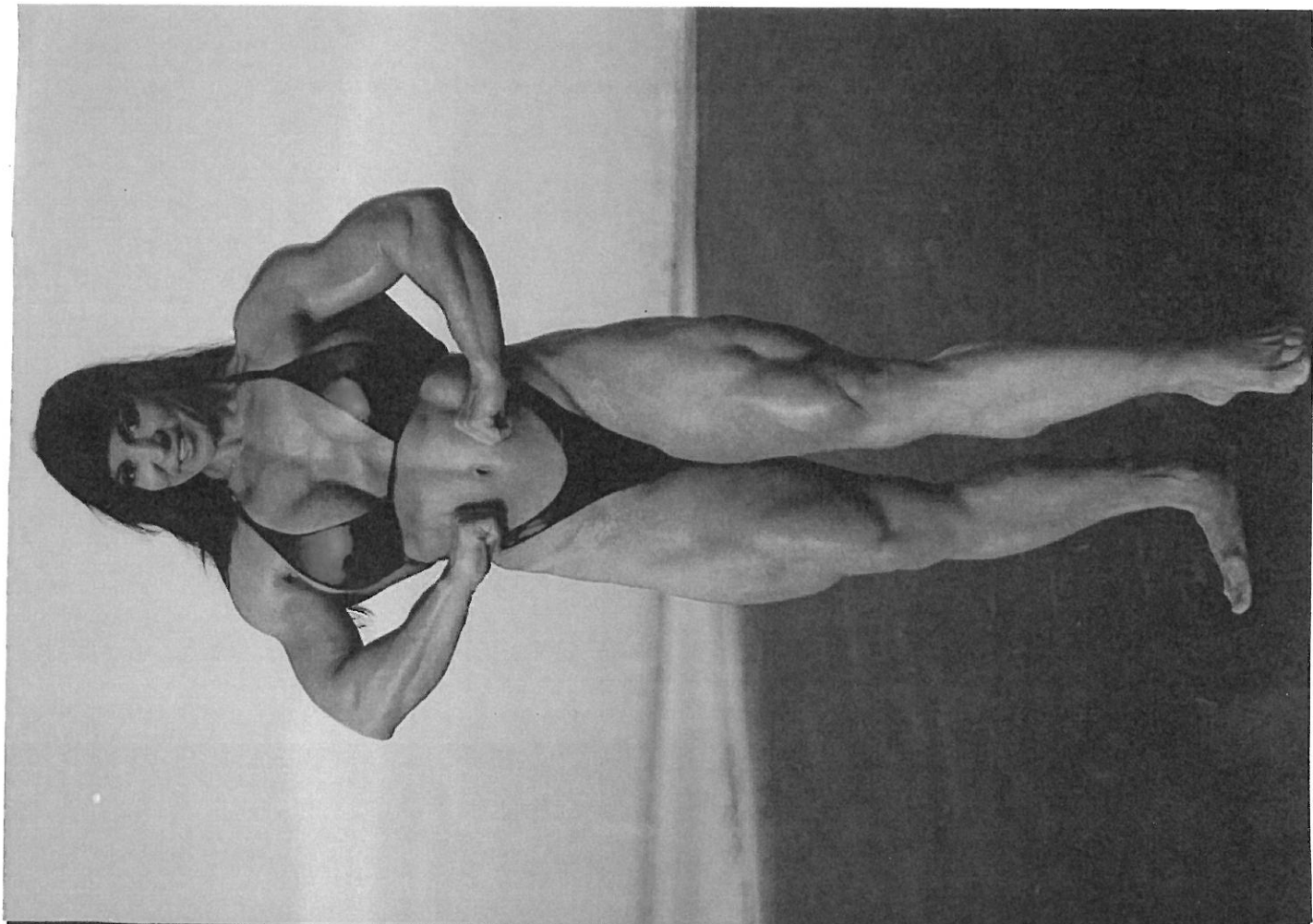
Parce qu'on sait tous qu'il est facile de produire de belles images

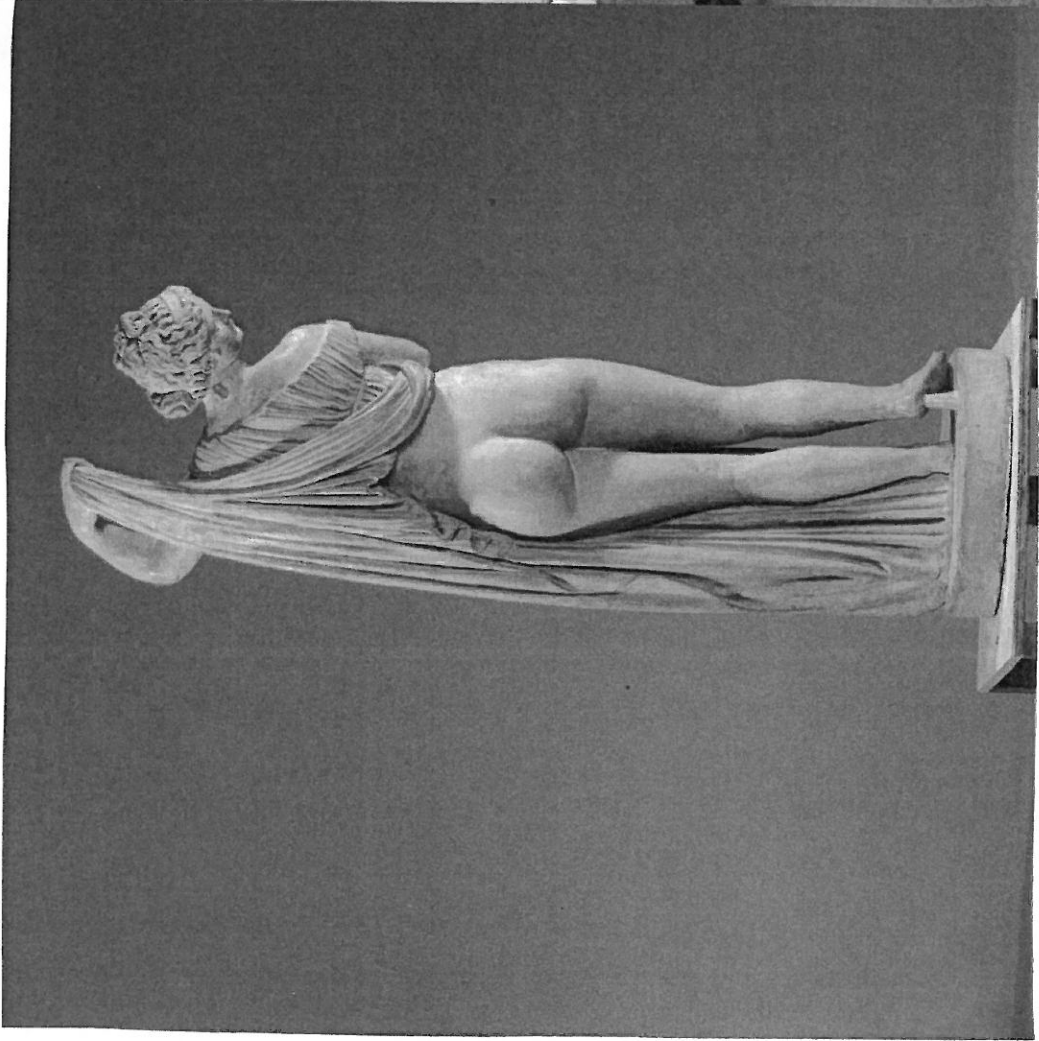
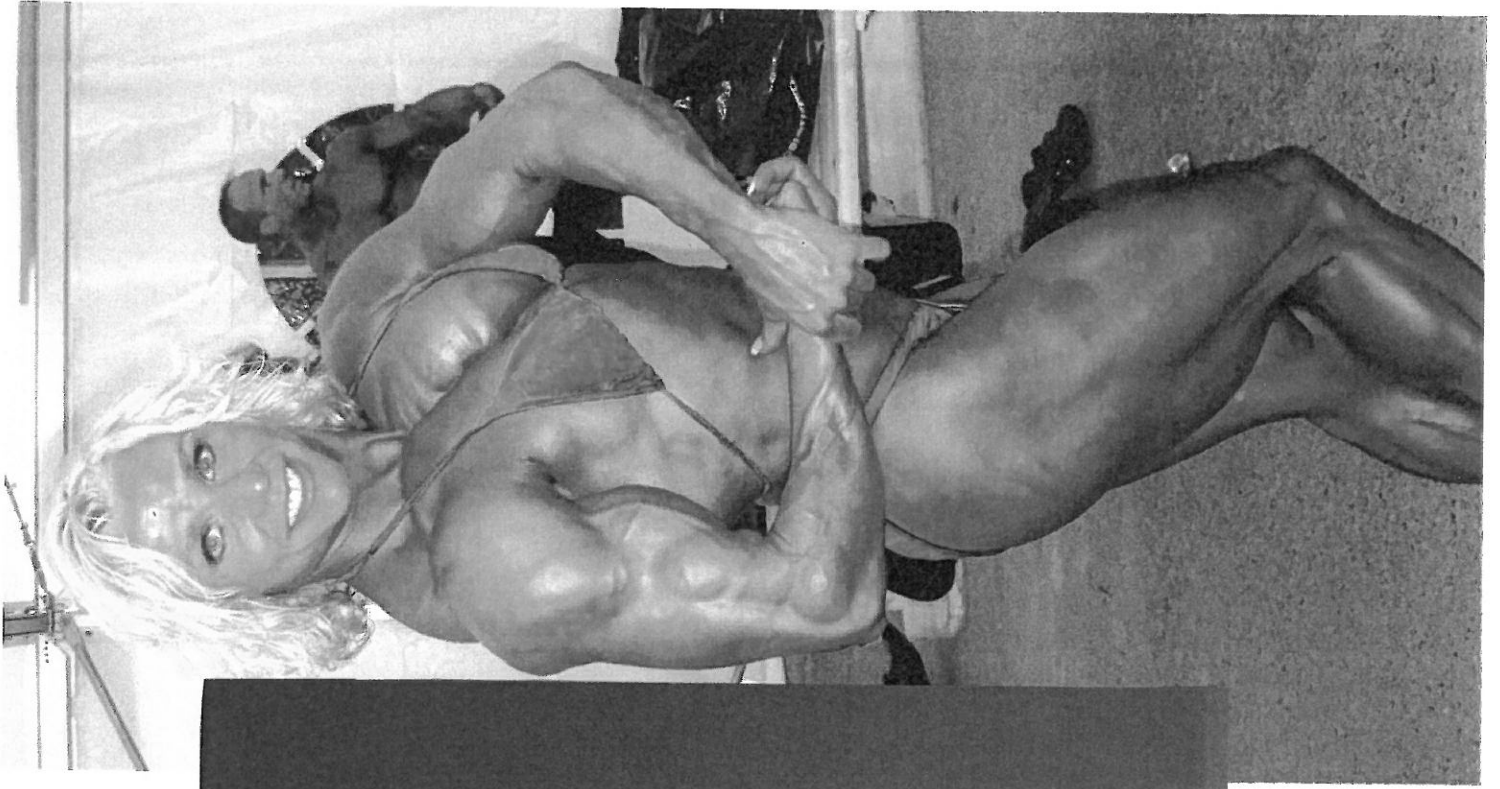
Et que le théâtre ne saurait se réduire à une collection d'impressions, ce charme fatigant des cartes postales.

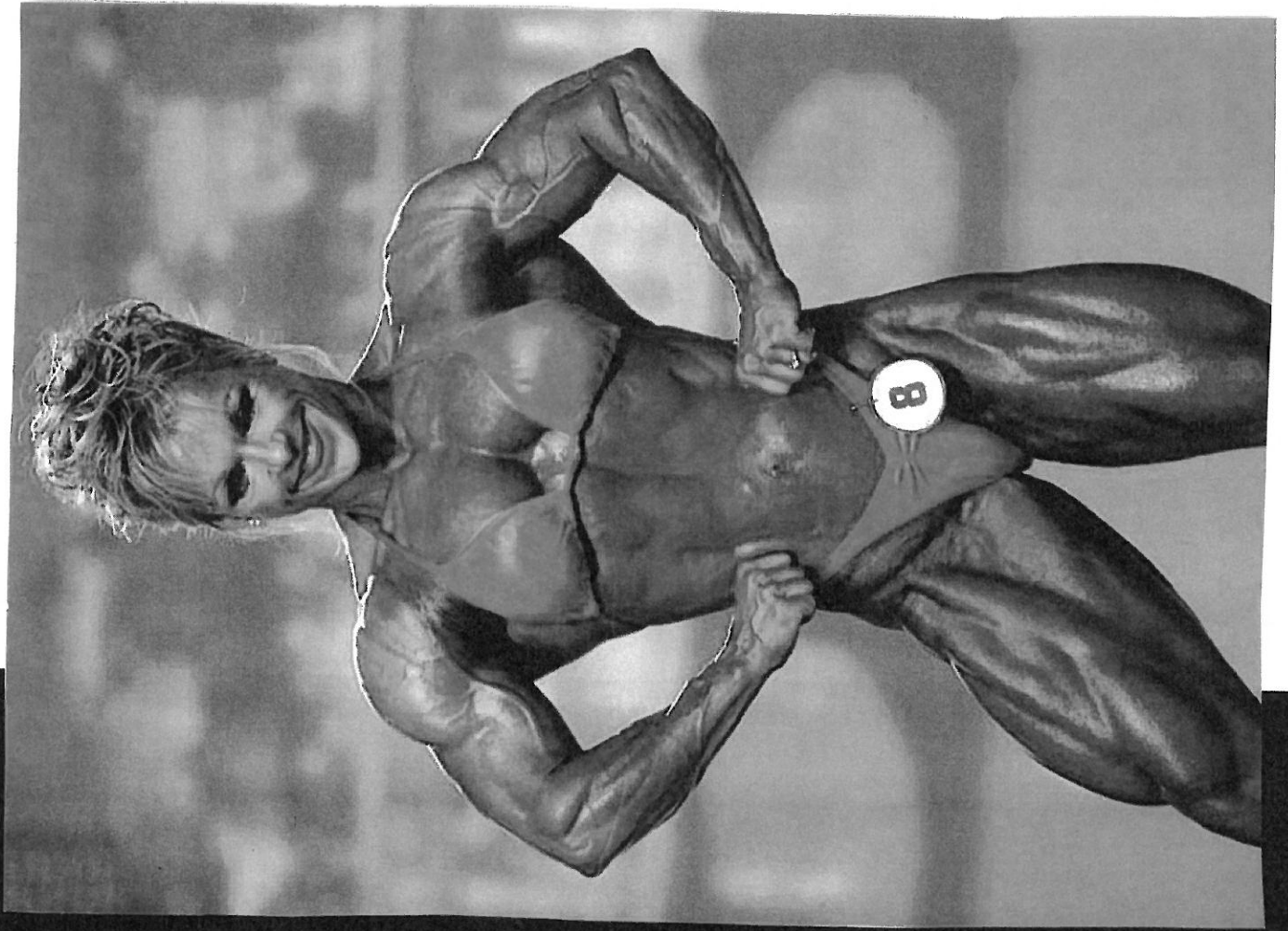
Molière – reprenant le canevas de l'imposture, la trilogie du mensonge – n'aura eu de cesse d'ôter, de soustraire, de clarifier, de simplifier pour ne découvrir que le seul dessin : *Dom Juan, Tartuffe, Le Misanthrope*.

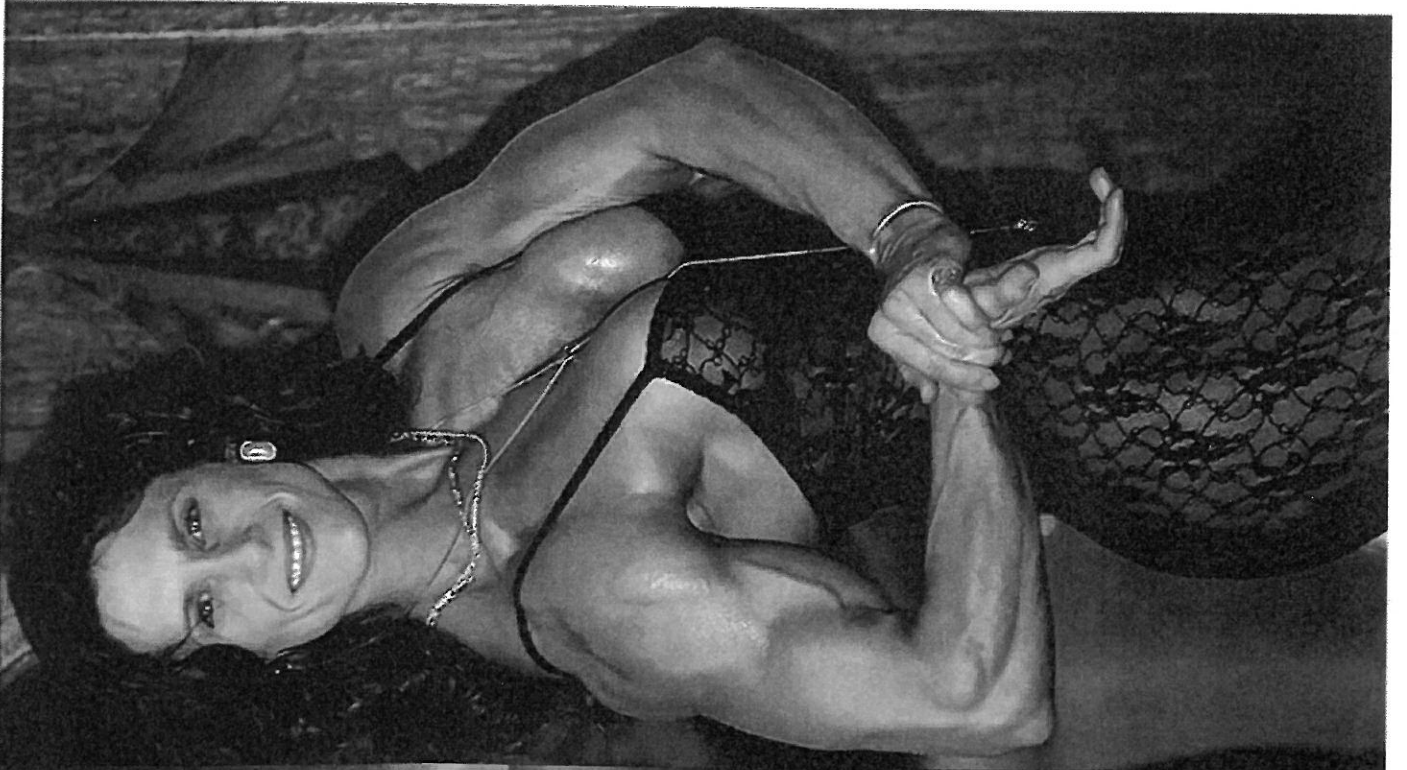
L'ascèse du désir et l'ascèse du désert
dans la destruction.

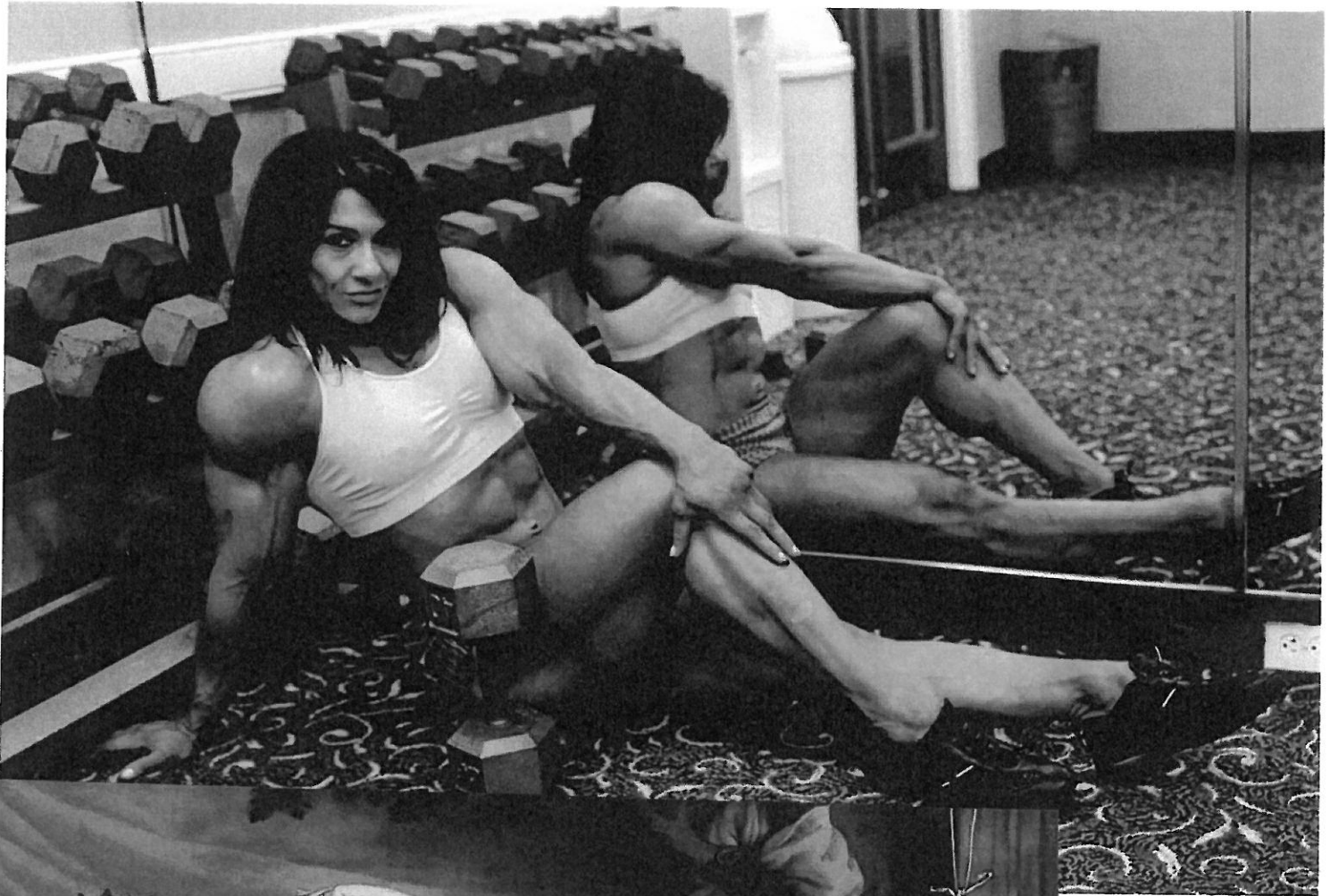
6. Je pense à ce peintre, dont j'ai oublié le nom, mort très précocement pour avoir trop utilisé pendant des années d'un vernis qu'il appliquait sur ses toiles afin de les conserver et de les préserver de l'inévitable dégradation que produit le temps, labeur quotidien qui travaille la matière comme la mort le corps, vernis qu'on lui avait vanté comme étant remarquable et très certainement pas toxique (la chose fut tue soit par ignorance soit par méchanceté). Aujourd'hui, visitant le musée que la ville de Bruxelles a consenti à ouvrir en son nom parce que le monsieur avait, avant de passer l'arme à gauche, et sans aucune conscience de sa médiocrité, mené une guerre patiente et obstinée pour qu'un lieu digne de son génie lui soit enfin dédié, on découvre les toiles en question – blafardes, grises, et comme trempées dans une même eau – car d'elles ne subsistent que quelques traits à peine et de vagues souvenirs de couleur : passé un très court temps, le vernis en question hâtait en réalité le processus de disparition des pigments – laissant sur la toile le châssis de ce qu'ils avaient pu être.

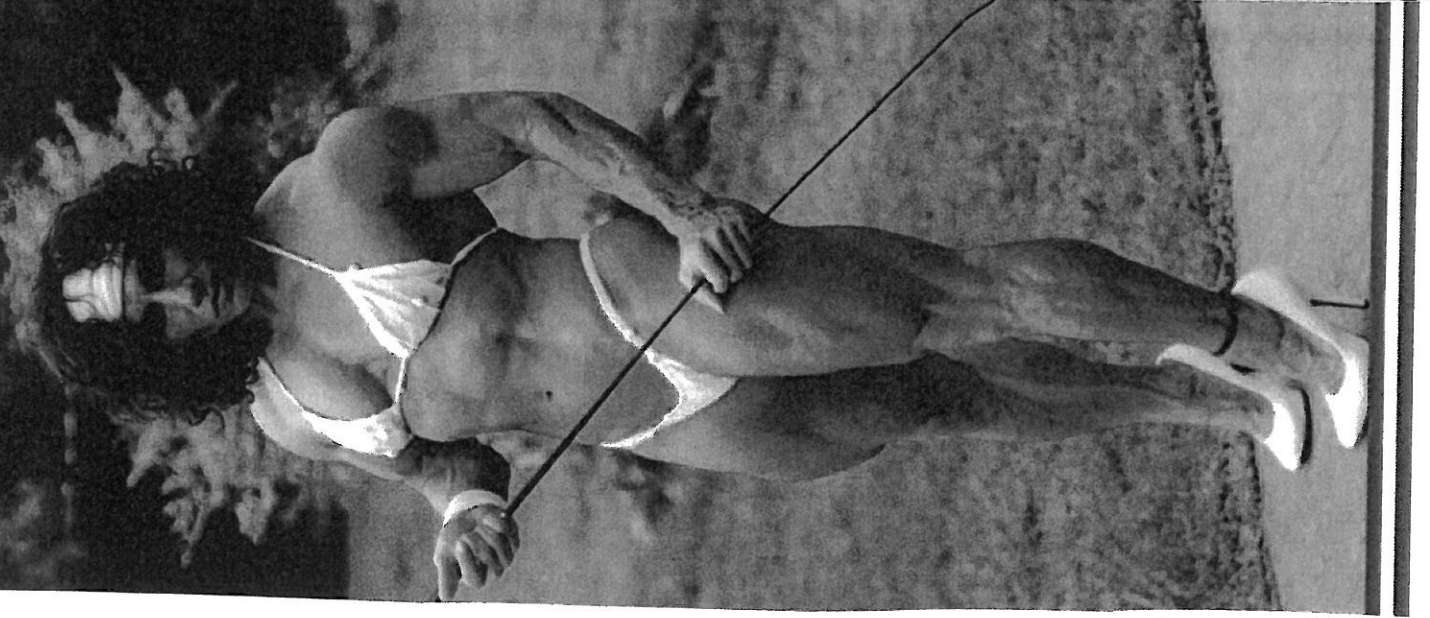
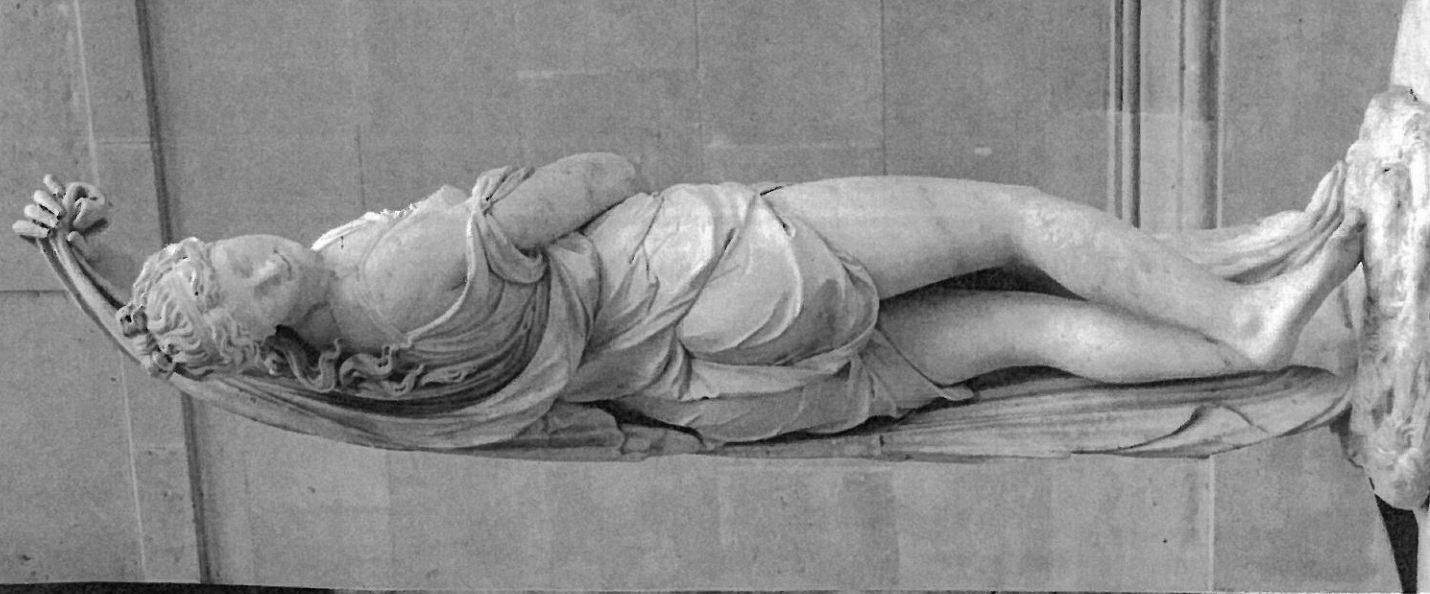
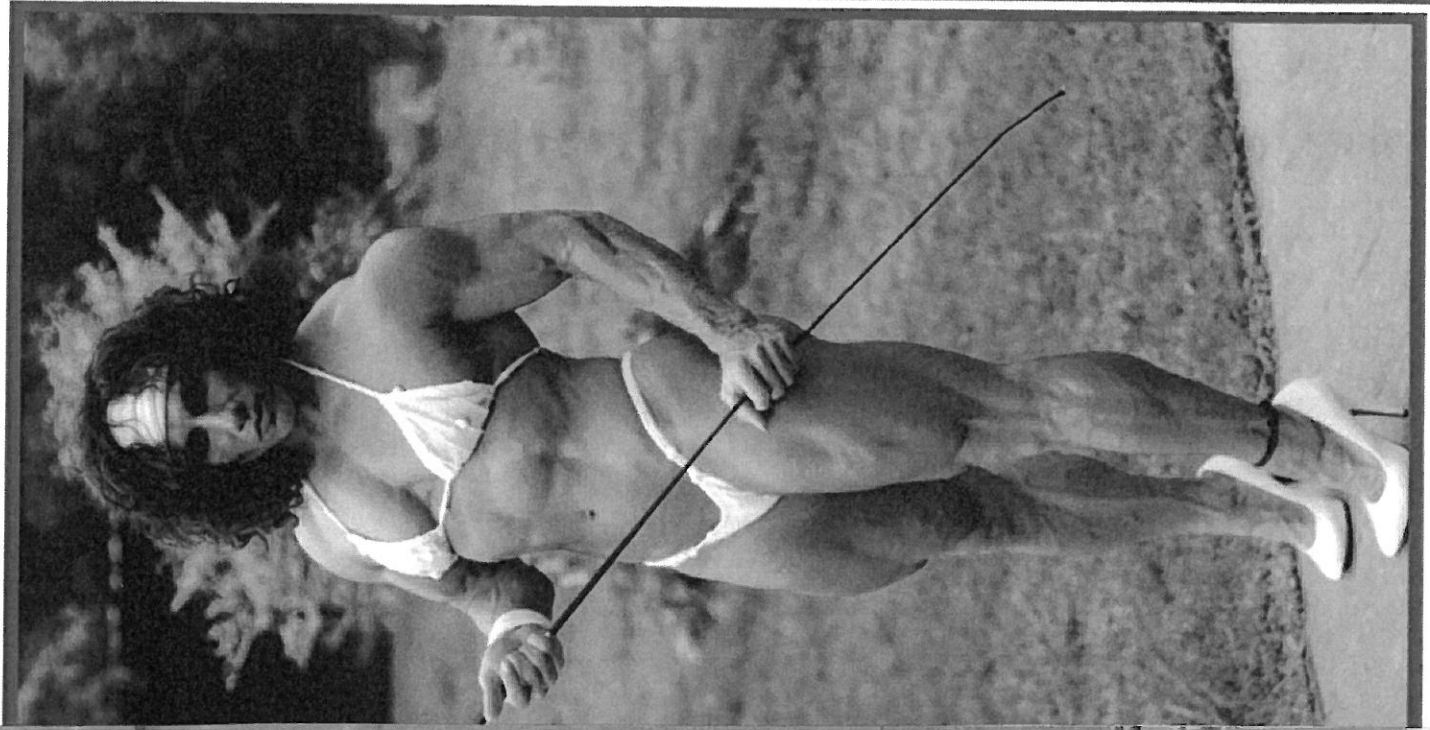


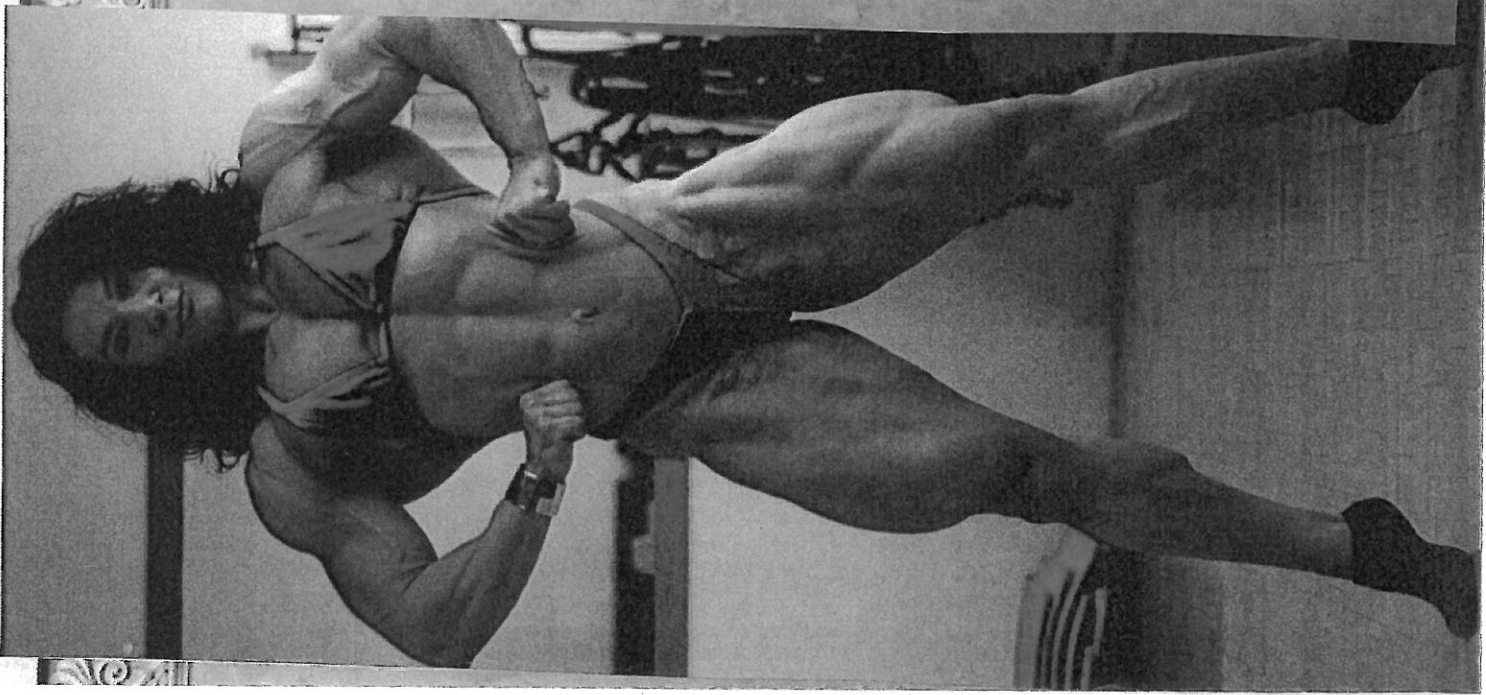
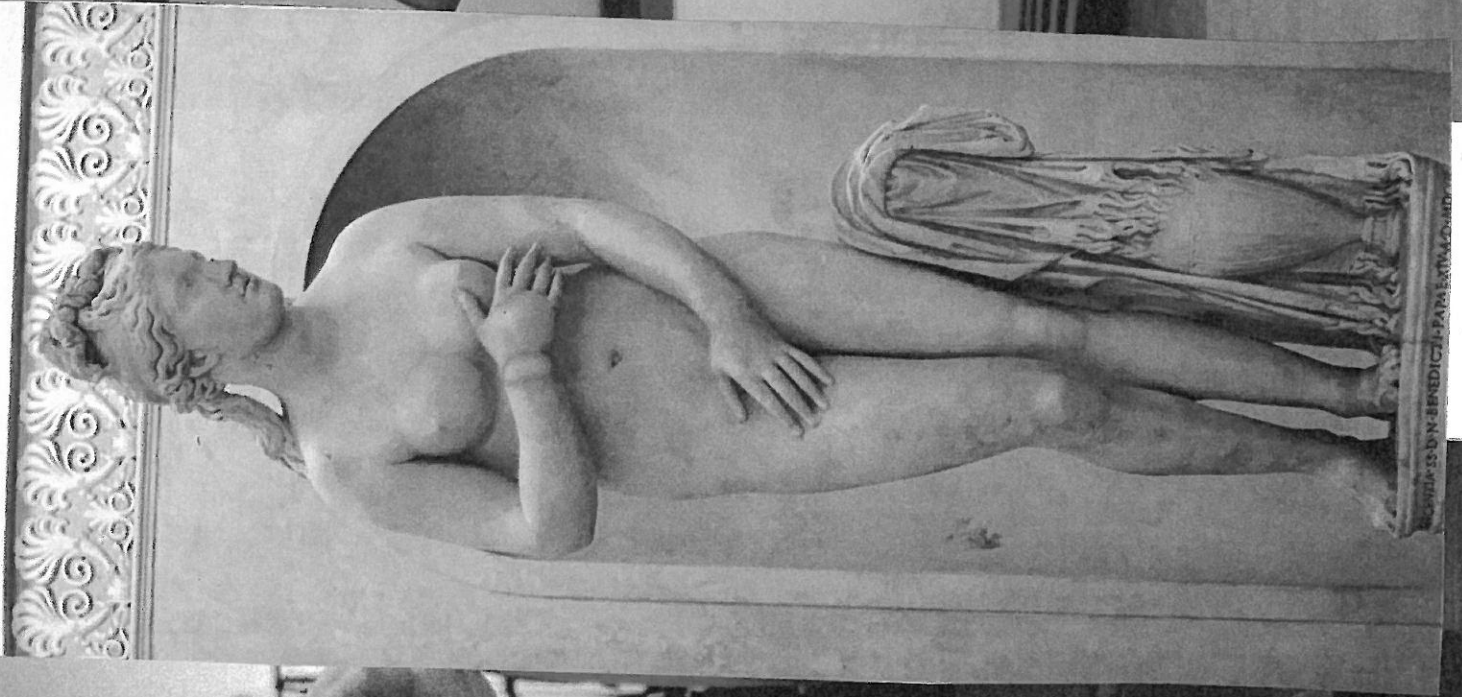












Maurice Blanchot, *L'Amitié*

Détruire - Détruire : il a appartenu à un livre (est-ce un " livre " ?, un " film " ? l'intervalle des deux ?) de nous donner ce mot comme inconnu, proposé par un tout autre langage dont il serait la promesse, langage qui n'a peut-être que ce seul mot à dire. Mais l'entendre est difficile, pour nous qui faisons toujours partie du vieux monde. Et l'entendant, c'est encore nous même que nous entendons, avec notre besoin de sécurité, nos certitudes possessives, nos petits dégoûts, nos longs ressentiments. Détruire est alors, au mieux, la consolation d'un désespoir, un mot d'ordre qui viendrait seulement apaiser en nous les menaces du temps.

Comment l'entendre, et sans nous servir des vocabulaires qu'un savoir au reste légitime, met à notre disposition ? Disons-le calmement :

il faut aimer pour détruire, et celui qui pourrait détruire par un pur mouvement d'aimer, ne blesserait pas, ne détruirait pas, donnerait seulement, donnant l'immensité vide où détruire devient un mot non privatif, non positif, la parole neutre qui porte le désir neutre. [...]

Des personnages ? Oui, ils sont en position de personnages, des hommes, des femmes, des ombres, et pourtant ce sont des points de singularité, immobiles, quoique le parcours d'un mouvement dans un espace raréfié, en ce sens qu'il ne peut presque rien s'y passer, se trace des uns aux autres, parcours multiples par lequel, fixes, il ne cessent de s'échanger et, identiques, de changer. Espaces raréfiés que l'effet de rareté tend à rendre infini jusqu'à la limite qui ne le borne pas.

Assurément ce qui se passe là se passe dans un lieu que nous pouvons nommer : un hôtel, un parc, et, au-delà, la forêt. N'interprétons pas. C'est un endroit du monde, de notre monde : nous y avons tous demeuré. Toutefois, bien qu'ouvert de tous côtés par la nature, il est strictement délimité et même fermé : sacré au sens ancien, séparé. Là, il semble, avant que

commence l'action du livre, l'interrogation du film, que la mort – une certaine manière de mourir – ait fait son œuvre, y introduisant le désœuvrement mortel. Tout y est vide, en défaut par rapport aux choses de notre société, en défaut par rapport aux événements qui semblent s'y produire : repas, jeux, sentiments, paroles, livres qui ne s'écrivent pas, ne se lisent pas, et même les nuits qui appartiennent, dans leur intensité, à une passion déjà défunte ; rien n'y est confortable, puisque rien n'y peut-être tout à fait réel, tout à fait irréal : comme si l'écriture mettait en scène, sur fond fascinant d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensées, des simulations d'être. Présence que ne soutient aucune présence, fût-elle à venir, fût-elle passée ; oubli qui ne suppose rien d'oublié et qui est détaché de toute mémoire : sans certitudes, jamais. Un mot, un seul mot, ultime ou premier, y intervient, avec tout l'éclat discret d'une parole apportée par des dieux : détruire. Et, ici, nous ressaisissons la deuxième exigence de ce mot nouveau, car s'il faut aimer pour détruire, il faut aussi, avant de détruire, s'être libéré de tout, de soi, des possibilités vivantes et aussi des choses mortes et mortelles, par la mort même. Mourir, aimer : alors seulement, pourrions-nous nous approcher de la destruction capitale, celle que nous destine la vérité étrangère (aussi neutre que désirable, aussi violente qu'éloignée de toutes puissances agressives).

D'où viennent-ils ? Qui sont-ils ? Certes des êtres comme nous : il n'en est pas d'autres en ce bas monde. Mais en effet, des êtres déjà radicalement détruits (d'où l'allusion au judaïsme), toutefois tels que, loin de laisser des cicatrices malheureuses, cette érosion, cette dévastation ou ce mouvement infini de mourir qui est en eux comme le seul souvenir d'eux-mêmes (en celui-ci avec la fulguration d'une absence enfin révélée, en celui-là par la lente progression encore inachevée d'une

durée et, dans la jeune fille, par sa jeunesse, car elle est purement détruite par son rapport absolu à la jeunesse), les a libéré par la douceur, pour l'attention à autrui, l'amour non possessif, non particularisé, non limité : libérés pour tout cela et pour le mot singulier qu'ils portent l'un et l'autre, l'ayant reçu de la plus jeune, l'adolescente nocturne, celle qui, seule, peut le " dire " avec une parfaite vérité : *détruire dit-elle.*

Parfois, ils évoquent mystérieusement ce que pouvaient être pour les anciens grecs, toujours de plain-pied avec eux, aussi familiers qu'étrangers, aussi proches que lointains, les dieux : des dieux nouveaux, libres de toute divinité, encore et toujours à venir, quoique issus du plus ancien passé, des hommes donc, seulement soustraits à la pesanteur humaine, à la vérité humaine, mais non au désir, ni à la folie qui ne sont pas des traits humains. Des dieux peut-être, dans leur singularité multiple, leur dédoublement non visible, ce rapport à eux-mêmes de part la nuit, l'oubli, la simplicité partagée d'éros et de thanatos : mort et désir enfin à notre portée. Oui, les dieux, mais selon l'énigme non élucidée de Dionysos, les dieux fous, et c'est une sorte d'échange divin qui, avant le rire final, dans l'innocence absolue à laquelle il nous faut accéder, les conduit à désigner leur jeune compagne comme celle qui est folle par essence, folle par delà tout savoir de la folie (la même figure peut-être que Nietzsche, du fond de son propre égarement, appelait du nom d'Ariane).

Leucade : le brillant du mot " détruire ", ce mot qui brille mais n'éclaire pas, fût-ce sous le ciel vide, toujours ravagé par l'absence des dieux. Et ne pensons pas qu'un tel mot, maintenant qu'il a été prononcé pour nous, puisse nous appartenir ou nous être recevable.

Si la " forêt " n'est rien de plus, sans mystère ni symbole, n'est rien d'autre que la limite impossible à transgresser, cependant toujours franchie comme infranchissable, c'est de là – le lieu sans lieu, le dehors – que survient, dans le vacarme du silence (tel était Dionysos, le plus tumultueux, le plus silencieux), à l'écart de toute signification possible, la vérité du mot étranger. Il vient à nous, du plus loin, par l'immense rumeur de la musique détruite, venant, peut-être trompeusement, comme le

commencement aussi de toute musique.

Quelque chose, la souveraineté même, disparaît ici, apparaît ici, sans que nous puissions décider entre apparition et disparition, ni décider entre la peur et l'espérance, le désir et la mort, la fin et le commencement des temps, entre la vérité du retour et la folie du retour.

Ce n'est pas seulement la musique (la beauté) qui s'annonce comme détruite et cependant renaissante : c'est plus mystérieusement à la destruction comme musique que nous assistons et prenons part. Plus mystérieusement et plus dangereusement. Le danger est immense, la peine sera immense. De ce mot qui détruit, qu'en sera-t-il ? Nous ne le savons pas. Nous savons seulement qu'il revient à chacun de nous de le porter, avec désormais à nos côtés la jeune compagne innocente, celle qui donne et reçoit la mort comme éternellement.

Si la " forêt " n'est rien de plus, sans mystère ni symbole, n'est rien d'autre que la limite impossible à transgresser, cependant toujours franchie comme infranchissable, c'est de là – le lieu sans lieu, le dehors – que survient, dans le vacarme du silence (tel était Dionysos, le plus tumultueux, le plus silencieux), à l'écart de toute signification possible, la vérité du mot étranger. Il vient à nous, du plus loin, par l'immense rumeur de la musique détruite, venant, peut-être trompeusement, comme le

~~sentiment obscur qu'écrire était aujourd'hui un honneur, parce que cet acte obligeait, et obligeait à ne pas écrire seulement. Il m'obligeait particulièrement à porter, tel que j'étais et selon mes forces, avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance que nous partagions. Ces hommes, nés au début de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui ont été confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs œuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire. Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes. Et je suis même d'avis que nous devons comprendre, sans cesser de lutter contre eux, l'erreur de ceux qui, par une~~

~~un échec de désespoir, ont revendiqué le droit au déshonneur, et se sont rués dans les nihilismes de l'époque. Mais il reste que la plupart d'entre nous, dans mon pays et en Europe, ont refusé ce nihilisme et se sont mis à la recherche d'une légitimité. Il leur a fallu se forger un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois, et lutter ensuite, à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'œuvre dans notre histoire.~~

Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse. Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déçues, les techniques dévies folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abais-

sée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, elle-même et autour d'elle, restaurer, à partir de ses seules négations, un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir. Devant un monde menacé de désintégration, où nos grands inquisiteurs risquent d'établir pour toujours les royaumes de la mort, elle sait qu'elle devrait, dans une sorte de course folle contre la montre, restaurer entre les nations une paix qui ne soit pas celle de la servitude, réconcilier à nouveau travail et culture, et refaire avec tous les hommes une arche d'alliance. Il n'est pas sûr qu'elle puisse jamais accomplir cette tâche immense, mais il est sûr que, partout dans le monde, elle tient déjà son double pari de vérité et de liberté, et, à l'occasion, sait mourir sans haine pour lui. C'est elle qui mérite d'être saluée et encouragée partout où elle se trouve, et surtout là où elle se sacrifie. C'est sur elle, en tout cas, que, certain de votre accord pro-

fond, je voudrais reporter l'honneur que vous venez de me faire.

Du même coup, après avoir dit la noblesse du métier d'écrire, j'aurais remis l'écrivain à sa vraie place, n'ayant d'autres titres que ceux qu'il partage avec ses compagnons de lutte, vulnérable mais entêté, injuste et passionné de justice, construisant son œuvre sans honte ni orgueil à la vue de tous, toujours partagé entre la douleur et la beauté, et voué enfin à tirer de son être double les créations qu'il essaie obstinément d'édifier dans le mouvement destructeur de l'histoire.

Qui, après cela, pourrait attendre de lui des solutions toutes faites et de belles morales ?

La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir. La liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante. Nous devons marcher vers ces deux buts, péniblement, mais résolument, certains d'avance de nos défaites sur un si long chemin. Quel écrivain

~~osera-t-il, dans la bonne conscience, se~~

Réunion du mardi 22 octobre 2013 (extraits)

Nous voici au moment charnière des Molière. L'équipe se retrouve comme tous les mardis pour faire le point.

Jouer/ être en recherche/ s'amuser

Barbara Métais-Chastanier : Comment s'est passé pour vous cette dernière semaine sur *Tartuffe* ? Il y a des choses qui se sont confirmées, d'autres qui se sont affirmées.

Asja, par exemple, j'ai l'impression que ton personnage – Damis – est apparu plus clairement.

Asja Nadjar : En dépassant le jeu de la colère, j'essaye de faire en sorte que mes intentions soient plus claires : je trouve du plaisir à travers le plaisir que Damis a de dévoiler la vérité au grand jour.

Barbara Métais-Chastanier : De façon plus générale, c'est une chose qui m'a frappée dans la représentation de samedi, l'impression qu'il y avait plus de joie et que vous arriviez à vous amuser avec des choses qui avaient été plus âpres, plus dures auparavant. On voyait apparaître de façon beaucoup plus visible la dimension comique du *Tartuffe* qui avant était plutôt le produit d'un effet.

Judith Rutkowski : Dans la semaine, je me suis dit que la pièce était devenue drôle. Jusqu'à maintenant il y avait des moments comiques mais il n'y avait pas une ligne comique comme on avait pu la trouver avec *Dom Juan*.

Peut-être que chacun a plus ou moins pu préciser certaines choses ce qui a amené une forme de légèreté.

Barbara Métais-Chastanier : Il y a plusieurs niveaux à travers lesquels cela a été perceptible, je pense notamment à Dorine qui est devenue plus souriante et qui s'amuse plus.

Lucas Delesvaux : Le début reste compliqué pour moi.

Un début problématique

Gwenaël Morin : Le début est très difficile puisque nous ne sommes pas assez clairs. Il y a un enjeu entre la belle-mère et la fille étant donné que cela se passe à un second niveau (Elmire est la seconde femme d'Orgon) et nous ne l'avons pas assez accentué. La question de la première scène est : qui prend le pouvoir lorsque le chef de famille est absent ? On ne lit pas suffisamment la tentative de prise du pouvoir. La question, c'est : qui ouvre la bouteille à la place d'Orgon ?

Chloé Giraud : J'ai la sensation que c'est justement le fait que personne n'ouvre la bouteille qui rend possible la présence de Tartuffe et qui rend possible le spectacle.

Gwenaël Morin : Au début c'est comme s'il y avait quelqu'un qui venait de mourir et que la famille se battait pour une question d'héritage.

On subit l'effet de l'absence du chef de famille. Symboliquement, conventionnellement, c'est Orgon le chef. Qui prend le pouvoir quand il n'est pas là ?

La grand-mère, Mme Pernelle, redistribue les cartes dès le début. C'est une magnifique scène de présentation, une espèce de mise en abîme de la distribution des rôles. La grand-mère distribue les rôles de la famille et en même temps, elle orchestre la scène d'ouverture où l'on nous dit qui va jouer quoi. Il faut trouver la vitesse de respiration de cette scène.

Chloé Giraud : De l'avoir beaucoup travaillé samedi, de la dire et de la redire, me donne l'impression que ça nous a aidé dans la représentation, sûrement parce que nous étions plus au clairs sur ce pourquoi nous arrivions sur le plateau et ce que nous avons à défendre.

Engagement/travailler ensemble

Gwenaël Morin : Lors de la répétition, on ne trouvait pas d'issue dans le sens où j'attendais de mes acteurs qu'ils produisent du jeu et eux attendaient de moi que je crée de l'espace et des intentions. C'était comme un appel à prise de responsabilité. Samedi, on a surtout réalisé que la scène 1 de l'acte I était loin d'être épuisée et qu'elle avait une profondeur considérable que l'on n'avait pas encore vue. Tout à coup, ça nous a permis de mesurer que nous n'étions pas au bout de nos peines et que nous pouvions aller beaucoup plus loin. Et chacun y est allé de son engagement.

Il faut assister encore, jouer encore, interroger. Ne pas tomber dans la mécanique de se dire qu'une fois qu'on a trouvé la forme on s'y arrête et on la laisse en l'état.

Ce qui est paradoxal dans le travail, c'est qu'il y a des choses qui ne fonctionnent pas et c'est justement le fait que ce ne soit pas ce que j'aimerais voir qui me donne l'intuition de ce que je voudrais.

Dans l'idée, j'aimerais que chacun, pour lui-même, soit capable de jouer tous les rôles de la scène 1. Ce que diffracte Molière, c'est une seule et même voix. Comment un texte ne se fige pas et peut se libérer ? Repasser par la matière du texte afin de mieux pouvoir le déstructurer dans une idée de travail choral.

Barbara Métais-Chastanier : J'ai l'impression que tu as nommé pour toi ce qui a commencé à t'intéresser dans le travail, notamment sur cette question du rythme.

Gwenaël Morin : Je ne veux pas faire un théâtre qui explique tout aux spectateurs. À l'époque de Molière, le fait que ce soit des alexandrins compliquait la compréhension d'une grande partie du public mais la pièce n'était pas faite pour que l'on comprenne tout en détails. Tu vois une partie d'un tout dont tu n'as peut-être pas conscience. Et de vouloir tout comprendre est dû à une sorte de souci archéologique, néoclassique, de reconstitution scientifique de l'ensemble. Ce qui est important n'est pas de tout savoir quant à la manière de jouer la pièce, mais justement de s'attacher à regarder la part encore incompréhensible et mystérieuse de cette dernière et de voir ce qu'il reste à inventer.

Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné on ne comprend rien mais on comprend tout ? Il faudrait réussir à doser entre clarifier les intentions afin que cela soit limpide sans faire en sorte que chaque mot soit audible de manière volontariste.

L'autonomie de l'acteur

Gwenaël Morin : On ne change pas beaucoup la représentation, on rejoue la même chose mais nourri de notes. Ce qui est dangereux avec les notes c'est que si tu dis trop clairement à l'acteur ce qu'il doit faire alors il le fait précisément et on perd quelque chose d'intuitif et de naturel. Il ne faut pas non plus que l'acteur soit en phase de recherche et de précarité, mais à un moment donné il y a une espèce d'évidence où tu n'as pas besoin de lui dire d'aller au milieu : il y va puisqu'il le sent. Il faut évidemment marquer des moments très précis où l'acteur va d'un point à un autre mais quand tout est « topé » cela est très mauvais.

Pourquoi le public accepte la précarité ? : Retour sur la démarche du Théâtre-Permanent et sur le dispositif de *Tartuffe*.

Gwenaël Morin : Le public nous encourage à travailler de cette façon. C'est lié au fait que ce ne soit pas cher (cela ne veut pas dire qu'il accepte de ne pas en avoir pour son argent), cela veut dire qu'il peut envisager de revenir ; c'est lié au fait que ce soit la même troupe ce qui offre un plaisir à retrouver les mêmes acteurs ; c'est lié au fait que l'on fasse du théâtre tous les jours.

Barbara Métais-Chastanier : Le dispositif de *Tartuffe* peut aussi avoir pour effet de galvaniser le public : j'ai entendu beaucoup de retours de spectateurs qui insistaient sur le fait qu'ils avaient été pris et emporté par la scénographie et par cet effet d'arène qu'elle construit.

Chloé Giraud : Une spectatrice nous a beaucoup parlé en atelier de transmission de son expérience au sein de cette arène. Le fait de pouvoir assister au spectacle en étant spectateur des spectateurs permet de regarder la représentation à travers différents regards (le sien et ceux des autres spectateurs) l'a beaucoup marquée.

Le Misanthrope

Barbara Métais-Chastanier : Comment vous projetez-vous dans *Le Misanthrope* que vous allez commencer à découvrir cette semaine ?

Gwenaël Morin : Au départ le cercle utilisé dans le dispositif de *Dom Juan* était pour *le Misanthrope*.

Quelques lignes sont tirées mais il reste tout à inventer.

HIER

Samedi 26 octobre 2013

Atelier de transmission

3 comédiens (Thomas, Michaël, Chloé G.)

5 participants (Loïc, Raphaël, Melody, Alizé et Céline)

Une discussion autour du projet ouvre, comme presque systématiquement, l'atelier de transmission.

Puis un échauffement est effectué, échauffement du visage, de la voix (par un exercice testant les différentes acoustiques de la salle) et sans oublier le fameux « Itchapo ».

Il est proposé de voir les scènes 2, 3,4 de l'acte I, en faisant une distribution au hasard. On peut y découvrir un nouveau visage d'Orgon : ce dernier est très cordial et aimable face à son beau-frère. Une interrogation sur le monologue de Cléante donne lieu à un exercice de rythme. Comment faire en sorte de réussir à suivre le fil de sa pensée et de lier les différents mouvements qui structurent son monologue ?

Une hypothèse clôture l'atelier : Si l'exempt était joué par un chœur ? Les participants et les comédiens forment alors « l'armée des exempts » en reprenant la manière qu'a Benoit de le jouer.

Répétition

Trouver l'ouverture de la pièce.

Ce qui a été exploré et ce qu'il reste à explorer :

En attendant Célimène, envisager le théâtre comme une salle d'attente.

Entre Alceste et Philinte instaurer des temps où il ne se passe rien. Certaines parties sont chantées. Le très récurrent « Morbleu » retrouvé dans la partition d'Alceste est rythmé par un geste violent.

Trouver une bienveillance amicale et pudique chez Philinte.

La figure du Misanthrope est celle de quelqu'un d'hyper sensible au point d'en devenir maladif, tout est agression du monde extérieur.

Le sonnet d'Oronte pose problème. Volonté de ne pas en faire une comédie pure.

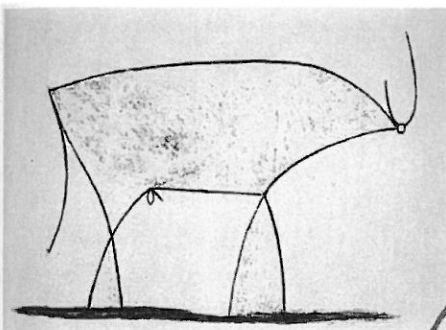
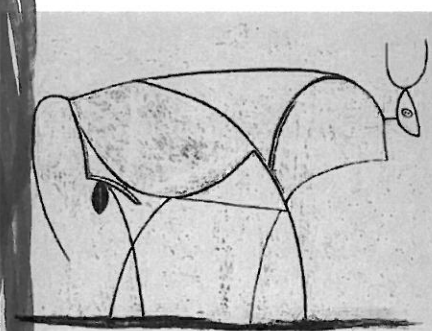
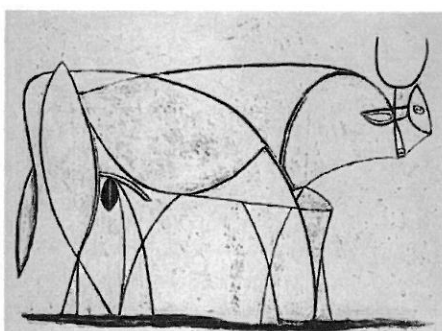
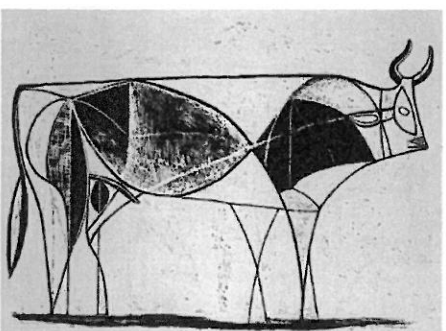
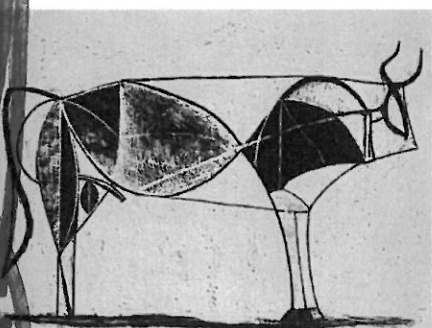
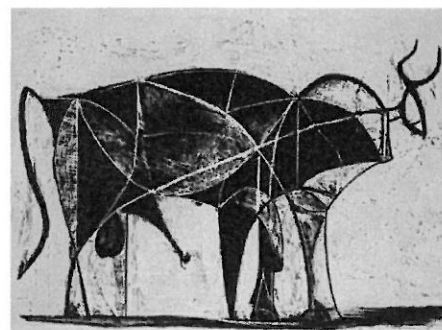
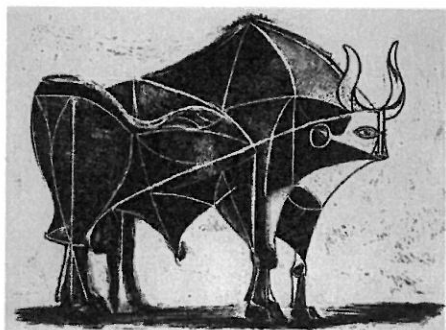
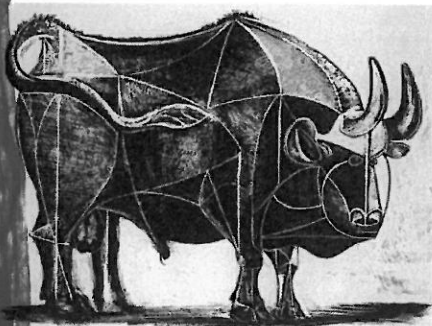
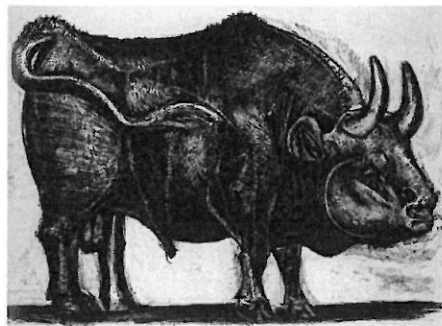
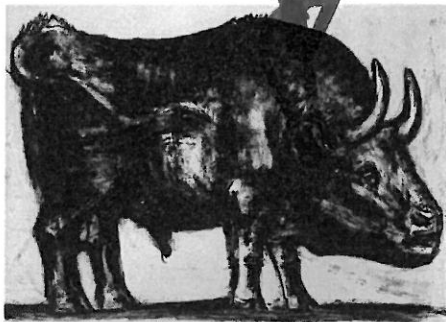
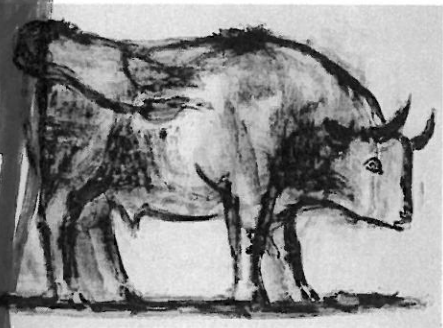
Représentation

179 personnes

Le public est très réactif ce soir et les comédiens ont tendance à se laisser happer par cette énergie débordante. Un jeu quelque peu en force en résulte.

Attention à ne pas aller chercher les rires. « Ne pas chercher le public mais donner » Gwenaël Morin.

Sara Ferroud



DÉTRUIRE
POUR LAISSER
APPARAÎTRE
L'IMAGE

