

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

30 OCTOBRE 2013

n°49

Couvrez-moi ce sein



La femme n'existe pas

1. Elle s'appelait Isabella Andreini. Elle était née à Padoue en 1562. Précoce en tout et bien décidée à ne pas croupir dans la famille modeste où elle avait eu la bête idée de naître, elle épousa Francesco Andreini, de quinze ans son aîné, apprit aussi vite à monter sur des planches qu'à diriger une troupe, à écrire des vers qu'à chanter ou à danser, et coucha sur le papier des fables pastorales et des lettres dont ses admirateurs disent qu'elles étaient aussi délicieuses que passionnées.

Avec un nom pareil, elle ne pouvait qu'être le modèle d'une légende qu'elle devait seule incarner. Ce qu'elle fit. Et bien. Mourant à quarante-deux ans, reine triomphante, fauchée dans sa course par une mauvaise grossesse (elle en était seulement à sa huitième). Elle trépassa donc à Lyon, à mi-chemin entre Paris et l'Italie, et eut droit – puisque même morte, elle faisait encore les choses en grand – à un deuil public, à un médaillon et à une dépouille rangée sous le pilier du bénitier de l'église Sainte-Croix – église qui n'autorise malheureusement aucun pèlerinage ni aucune dévotion car il n'en reste plus rien : le saint lieu fût désossé, pierre après pierre, pavé après pavé, par des flemmards de lyonnais qui ne voulurent pas s'épuiser à aller chercher plus loin des matériaux pour construire leurs immeubles.

Avec sa femme, son mari perdit son talent et sa réplique : il quitta la scène et se mit à recueillir ses Bravoures et à écrire de mauvais vers. Moins maladroits sans doute que ceux qu'Isaac du Ryer dédia à la belle amoureuse et qui témoignent par leur idiotie et leur médiocrité touchante de l'incroyable pouvoir d'attraction – et donc d'aveuglement (l'amour rend idiot, on le sait, mais Isaac du Ryer l'éprouva plus cruellement encore que d'autres) – qu'elle sût exercer sur celles et ceux qui eurent la chance d'être de ses contemporains. Sur la médaille en cuivre jaune frappée à son effigie, on découvre à l'envers du portrait qui disparaît mangé par une importante collerette de dentelle, la figure de la renommée, ailée, soufflant dans une trompette. Et telle elle fût, renommée, bouche inspirante et inspirée, elle que l'Académie reconnut également pour ses talents de plume et qui conserva son titre brûlant : « accessa », car sans nul doute, elle brûlait et en brûla plus d'un.

En plus des nombreuses aptitudes pour lesquelles elle aurait eu toutes les bonnes raisons d'avoir marqué l'histoire, deux choses m'ont retenue plus particulièrement : elle accoucha de quatre filles qui toutes en furent pour racheter les libertés que leur mère avait prise avec la condition que lui imposait son sexe – car chacune prit la route du couvent – ; elle fût une des premières femmes à pouvoir exercer le métier d'actrice – la première, paraît-il, à monter sur les planches parisiennes devant un Henri IV et une Marie de Médicis en état de choc. Là aussi, elle brûlait.

2. Protégé du cardinal de Richelieu, de Mazarin et de Louis XIV, autant adulé par son époque qu'oublié par la suivante, Isaac de Benserade, après s'être fourvoyé dans des études de théologie à la Sorbonne rencontra le théâtre et le quitta tout aussi vite qu'il l'avait découvert pour courir le succès dans l'écriture de ballets. Avant de se promener dans le tout Paris en carrosse, de faire danser Louis XIV et de s'attirer les foudres jalouses des médiocres poètes qui ne parvinrent jamais à détourner, comme lui, jusqu'à douze mille livres de rente, il commit, à vingt-deux ans, sa première et dernière comédie : *Iphis et Iante*. Iphis naît fille quand son père aurait voulu qu'elle fût garçon. Qu'à cela ne tienne : sa mère, ayant comme toutes les mères un sens aussi profond qu'irrationnel de la survie de sa progéniture, elle passe très vite aux yeux de tous – et

même d'elle-même – pour un garçon. En peu de temps, la confusion des sentiments et des désirs fait son effet, et voilà notre jeune garçonne courtisée par son meilleur ami – qui ne sait où porter ses désirs devant cet adolescent si étrangement plaisant – et mariée à la délicate lante, qui a l'air de trouver ce drôle d'époux fort à son goût. Benserade, même s'il était excusé par sa jeunesse, sentit qu'il fallait adoucir la charge provocante d'un travestissement qui menait les deux gamines droit au fond du lit de noce : il boucla donc sa comédie sur une clausule phallique et moraliste qui devait rétablir toutes les apparences et restaurer toutes les normes – des femmes travesties, des comédiennes jouant de coupables amour, cela faisait beaucoup pour un seul homme, qui plus est un normand.

Cent ans plus tard – à peine –, Marivaux laisse le champ libre à une jeune téméraire qui n'a plus besoin d'excuser par sa naissance son travestissement : voulant démasquer le fourbe qui souhaite la marier pour l'envoyer croupir dans une propriété poussiéreuse et reculée, la jeune fille de *La Fausse suivante* prend son destin en main, endosse le costume de chevalier, fraternise virilement avec ce dupe de Lelio – le bellâtre à qui elle est promise –, fait croire à un autre masque quand, découverte, elle prétend n'être qu'une soubrette, et en profite au passage pour charmer la comtesse, abandonnant la comédie à l'amère leçon d'une désillusion qui n'épargne personne.

4. Ainsi s'approfondit – sous les signes du masque –, ce que Simone de Beauvoir ne découvrirait que trop tard : « La femme n'existe pas ».

« Dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent », écrivait Roland Barthes.

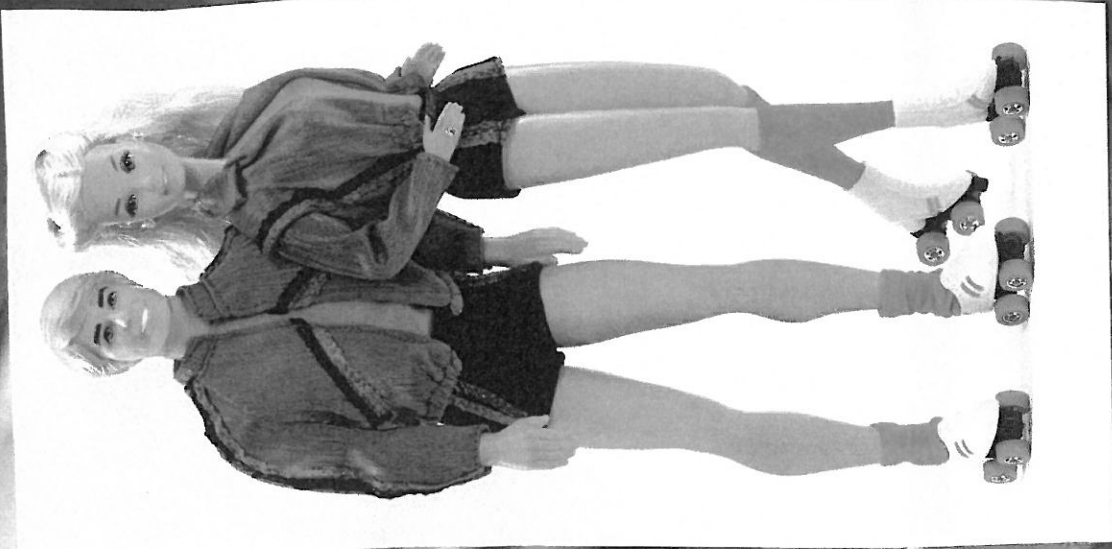
N'existent que des signes et des identités empruntées, construites, rejouées, performées, signes plus ou moins identifiés qui font répétition – réaffirmant la norme ou la subvertissant, déjouant ou renforçant ses assises naturalistes, désignant la place vide du modèle source, fictionné, façonné, dont nous souhaiterions n'être que les copies.

5. C'est en un sens ce que Molière décline dans chaque pièce et monte en épingle dans *L'École des femmes* en faisant théâtre de la baudruche à fantômes du vieil Arnolphe : ce que le travestissement nomme par la transgression, Molière le nomme comme dispositif politique, violence d'un pouvoir exercé sur le corps et sur les désirs. Éduquer la femme, c'est d'abord la construire. La misogynie – trop rapidement reprochée à Molière – n'est en réalité que le symptôme d'un système de contrainte dont son théâtre redessine la topographie :

« Votre sexe n'est là que pour la dépendance
Du côté de la barbe est la toute puissance. »

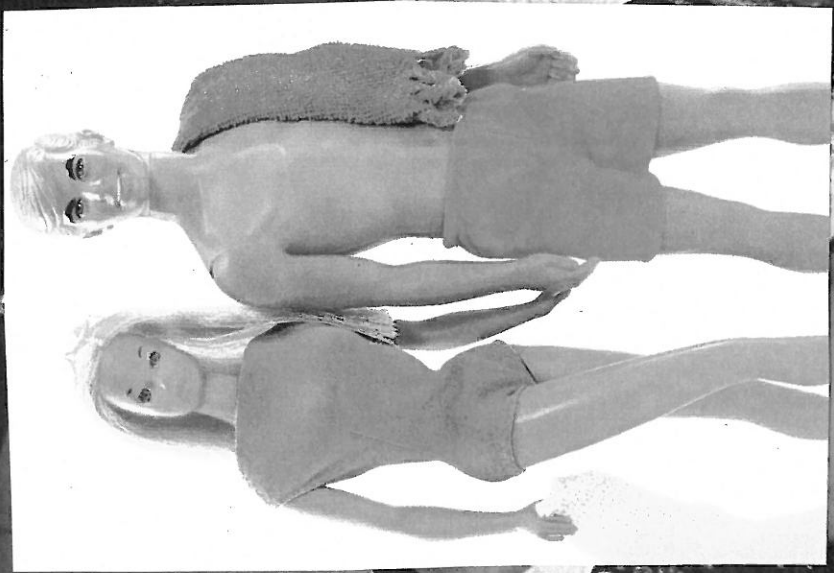
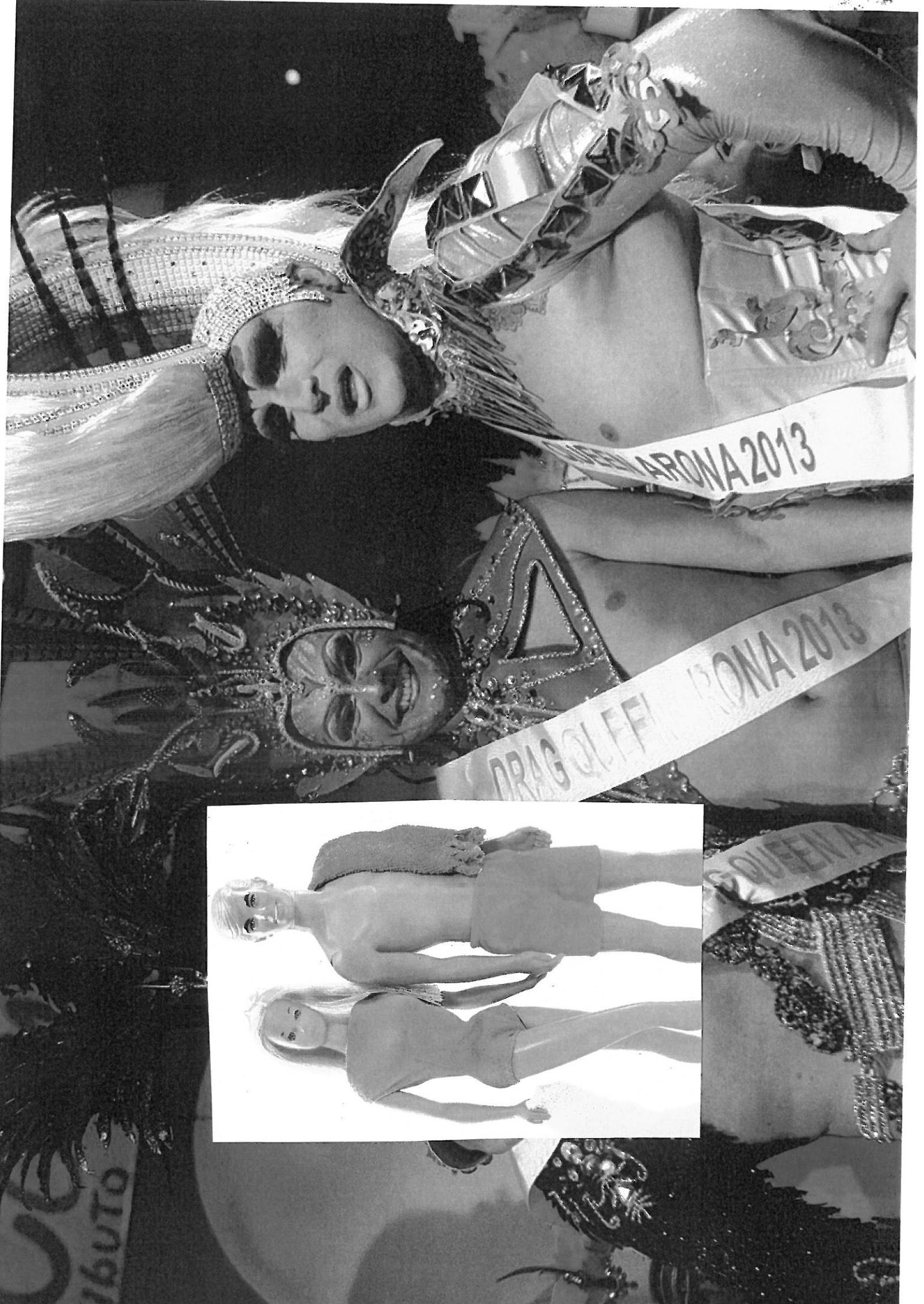
6. Ce que produit la distribution au hasard, qui délivre le personnage des signes du genre, ce n'est donc pas un jeu de travestissement qui ferait à bas prix théâtre : Tartuffe, Sganarelle ou Cléante ne deviennent pas plus femme avec Judith Rutkowski, Marion Couzinié, Chloé Giraud – que Marianne, Mathurine ou Flipote ne deviennent homme avec Maxime Roger, Pierre Laloge ou Julien Michel. Ce que produit la distribution au hasard, c'est bien plutôt la rencontre entre deux principes : d'un côté, l'affirmation de la pure jouissance des possibles – signes du genre flottant à la surface du spectacle, reconnaissables parce qu'empruntés –, de l'autre, la capacité proprement artistique à incarner ces corps qui manquent, ces identités qui nous font encore défaut, ces désirs, ces relations, ces possibilités dont on rêve parce qu'ils sont à réinventer.

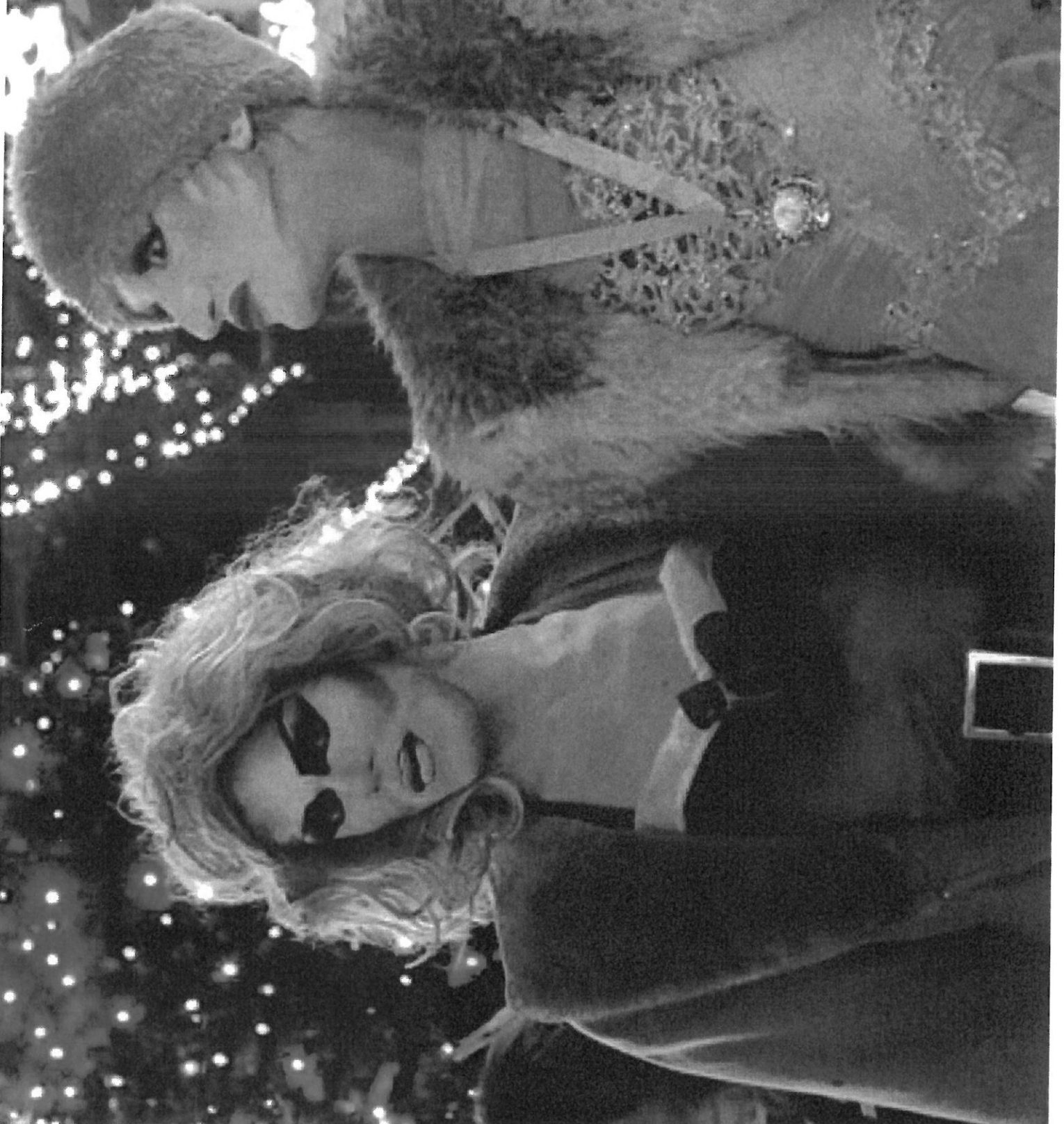
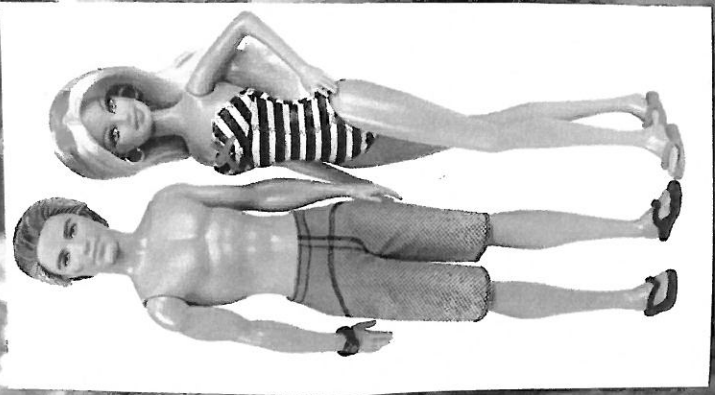
Barbara Métais-Chastanier

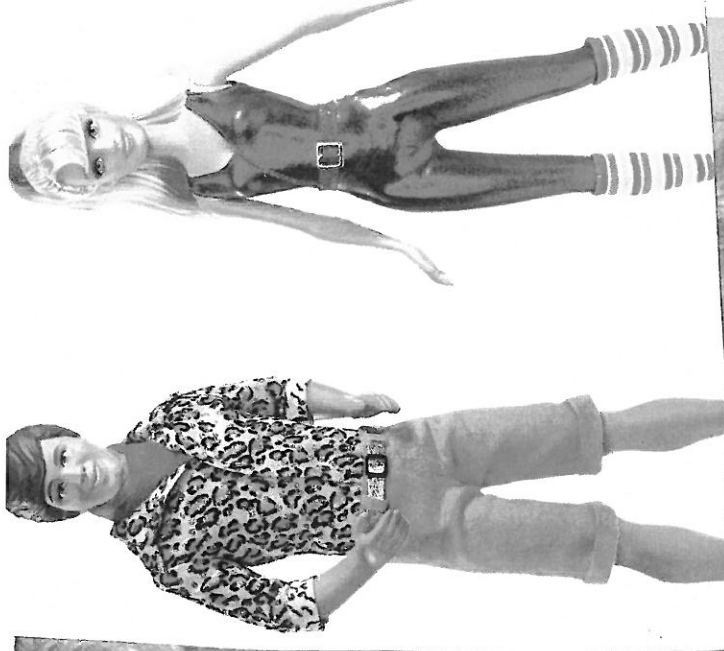


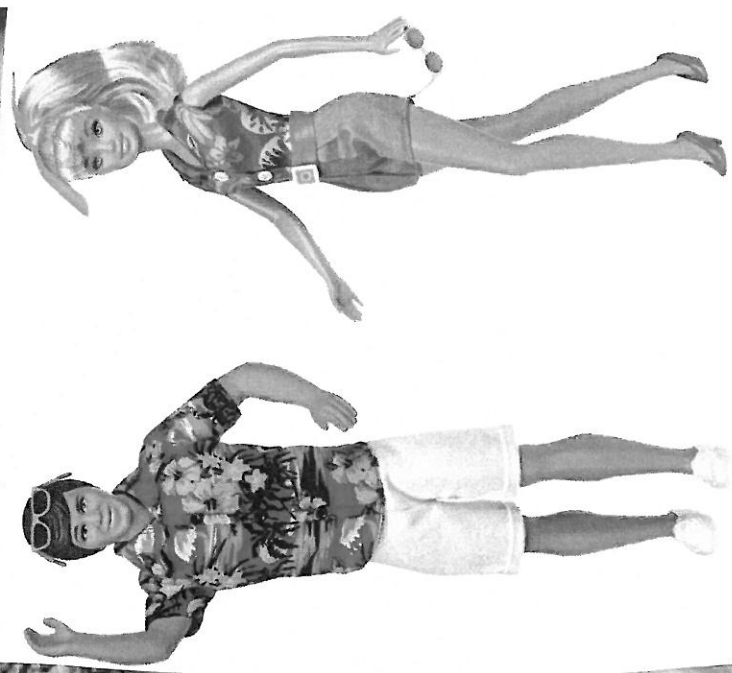
MIKE BRIGHTHIES
YOUNG THINGS

SAKOTAFINE.COM









~~théâtre que de grands acteurs.~~ Il est certainement plus difficile pour une femme d'être actrice, dès lors que touche à l'essence du théâtre d'imiter l'imitation féminine. Une actrice fonctionne à la puissance trois (imitation de l'imitation de l'imitation), son jeu est nécessairement médié, en un point, par la disposition masculine. Elle doit *aussi* devenir l'un de ces hommes qui seuls avaient le droit d'être acteurs, elle doit, sur scène, reconquérir à tout instant ce droit, que nulle institution ne peut garantir. Il est indispensable qu'on ne perde jamais de vue qu'une actrice, une femme, joue ce qu'un homme estimerait nécessaire pour jouer une femme qui joue un homme *. Il y faut un extrême sang-froid de l'hystérie elle-même. L'acteur peut constamment se tenir aux lisières de l'équivoque, il prend appui sur les limites de sa propre universalité. Une actrice est toujours aux limites de l'absence de limites, elle fonctionne *au bord du vide*. Beaucoup d'actrices sont tentées de combler ce vide par le retour à l'imitation simple, laquelle est emphatique, ployée, pleureuse. L'éthique du jeu impose aux actrices une distance inconsciente qui est pour elles le comble de l'artifice maîtrisé, le comble de l'art. De là aussi qu'une grande actrice saisit et fascine, étant plus générique qu'un acteur, plus proche de l'Humanité, laquelle est ce vide au bord duquel elle se tient.

L'EMPIRISTE. — Dites donc! Vous pourriez prendre quelques risques! Des noms! Qui sont ces actrices fascinantes et rarissimes? Et qui sont ces emphatiques ployées et pleureuses?

MOI. — Leur gloire est si assurée que je peux citer, sans dommage pour elles, deux actrices que je n'aime guère : Jeanne Moreau et Maria Casarès.

L'EMPIRISTE. — Vous n'y allez pas avec le dos de la cuiller. Et celles que vous aimez?

MOI. — Ce ne peut être, voyez mes principes, des actrices, en tant que nom propre ou substance subjective supposée. Ce ne peut être que des actrices *dans la singularité événementielle d'un spectacle*.

L'EMPIRISTE. — Pas de faux-fuyants. La liste!

MOI. — Tout empiriste est un policier britannique. Bon. D'un souffle :

— Madeleine Renaud dans *Oh! les beaux jours* (Beckett / Blin)

— Jany Gastaldi dans *Faust* (Goethe / Vitez, 1970)

— Claire Wauthion dans *Britannicus* (Racine / Vitez)

RHAPSODIE POUR LE THÉÂTRE

- Madeleine Marion dans *Bérénice* (Racine / Vitez)
- Maria de Medeiros dans *La Mort de Pompée* (Corneille / B. Jaques)
- Edith Clever dans *L'Orestie* (Eschyle / Stein)
- Jutta Lampe dans *Phèdre* (Racine / Stein)
- Nada Strancar dans *Les Quatre Molière* (Vitez)
- Dominique Reymond dans *Falsch* (Kalisky / Vitez)
- Maddalena Crippa dans *Le Triomphe de l'amour* (Marivaux / Vitez)

Je suis au bout du rouleau, mais il y en a d'autres *.
L'EMPIRISTE. — C'est une liste farfelue. Je vous rends à vos dogmatisations sexuelles.

LXI

De façon générale, le mauvais théâtre, apte à rassurer les Églises, est celui qui naturalise les différences. Il cède sur l'éthique du jeu en ceci qu'il distribue des substances. Il fait comme si l'imitation de l'imitation n'était que le redoublement de l'imitation, ce qui suppose qu'il y a quelque chose à imiter. Or, l'imitation seconde, qui seule présente les différences comme des transparences sans objet, est le pro-

RHAPSODIE POUR LE THÉÂTRE

cessus imitatif, qui n'existe que dans son acte. Il est le jeu même, le jeu du jeu. Il doit surprendre, sauf à prétendre qu'existe une nature du rôle. Saisi des débats interminables pour savoir si Hamlet est un phobique ou un schizophrène, ou s'il ne sait comment affronter la castration, Lacan y mettait fin par cette remarque, qui m'a toujours réjoui, que de telles consultations analytiques étaient vaines, de ce que Hamlet n'existe pas. Ce qui se présente est l'acteur, et si son jeu présume de l'existence de quelque chose comme Hamlet, le théâtre est dissous. Le mauvais théâtre, que j'appelle depuis le début le « théâtre », fait de l'acteur le professionnel stabilisé d'un réseau de signes vocaux et gestuels à quoi se reconnaît que quelque chose existe.

Il suscite une complicité de reconnaissance. Il évite au spectateur ce travail attentif de la pensée, qui consiste à partir de présences scéniques incalculables, à accéder aux conventions universelles de la différence sans objet. Le « théâtre » nous propose une mise en signes des substances supposées. Le Théâtre, une procédure qui exhibe l'humanité générique, c'est-à-dire des différences indiscernables qui ont lieu sur scène pour la première fois. C'est pourquoi il y a quelque chose de douloureux dans l'attention exigée du spectateur de Théâtre, alors qu'aisance et facilité règnent au « théâtre ».

départ n'ait pas nécessairement besoin d'être épistémologique et trouve sans cesse directement confirmé par les opérations banales du langage ordinaire — très bien documentées en anthropologie — où la dichotomie sujet/objet apparaît comme une imposition philosophique, étrange et contingente, même violente. Le langage de l'appropriation, de l'instrumentation et de la distanciation propre au mode épistémologique relève aussi d'une stratégie de domination qui dresse le « je » contre un « Autre », et qui, après avoir réussi à les séparer, crée toutes sortes de faux problèmes sur la possibilité de connaître et de recouvrer cet Autre.

Les discours politiques de l'identité tenus aujourd'hui sont sur le plan épistémologique les héritiers de cette opposition binaire. On peut y voir un mouvement stratégique au sein d'un ensemble de pratiques significatives qui établit le « je » dans et par cette opposition, et réifie cette opposition comme une nécessité, faisant disparaître le dispositif discursif ayant constitué la binarité elle-même. En passant d'un discours épistémologique sur l'identité à un discours situant la problématique dans les pratiques de *signification*, il devient possible d'analyser le mode épistémologique même comme l'une de ces pratiques significatives possibles et contingentes. De plus, un tel déplacement permet de reformuler la question de la *capacité d'agir* et de la faire porter sur la manière dont fonctionnent la signification et la resignification. Autrement dit, ce qui est signifié en tant qu'identité ne l'est pas à un moment précis après lequel cette identité ~~serait simplement là, être une pièce morte du langage substantiel~~. Les identités *avant* apparaître comme autant de substantifs inertes, les modèles épistémologiques tendent à prendre cette apparence pour point de départ théorique. Cependant, le « je » substantif n'apparaît en tant que tel qu'à travers une pratique significative qui cherche à camoufler ses propres rouages et à naturaliser ses effets. De plus, il faut beaucoup de travail pour devenir une identité substantive, car ces apparences sont des identités produites selon des règles et dépendent de leur invocation continue et répétée. Ces règles conditionnent et limitent les pratiques culturellement intelligibles de l'identité. Si l'on comprend vraiment l'identité comme une *pratique*, de surcroît significative, on en vient à concevoir les sujets culturellement intelligibles comme les effets d'un discours

JUDITH BUTLER, TROUBLE DANS LE GENRE

comportant des règles et qui s'insère dans les actes significatifs, courants et ordinaires, de la vie linguistique. Pris abstraitement, le langage renvoie à un système ouvert de signes par lequel l'intelligibilité est constamment créée et contestée. En tant qu'organisations historiquement singulières du langage, les discours se présentent au pluriel, coexistant dans les mêmes cadres temporels, et instituant des convergences imprévisibles et involontaires à partir desquelles se créent des modalités spécifiques de possibilités discursives.

En tant que processus, la signification retient en elle-même ce que le discours épistémologique appelle la « capacité d'agir ». Les règles qui gouvernent l'identité intelligible, c'est-à-dire qui rendent possibles et restreignent les conditions intelligibles de dire « je », sont en partie structurées par les matrices de la hiérarchie de genre et de l'hétérosexualité obligatoire, et opèrent par la répétition. Lorsqu'on dit du sujet qu'il est constitué, cela veut simplement dire que le sujet est une conséquence des discours suivant des règles et gouvernant l'invocation intelligible de l'identité. Le sujet n'est pas déterminé par les règles qui le créent, parce que la signification n'est pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétition. Celui-ci se cache alors même qu'il applique ses règles, produisant précisément par là des effets substantivants. En un sens, toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation sur cette répétition. Si les règles gouvernant la signification ne sont pas purement restrictives, mais qu'elles permettent aussi d'affirmer d'autres domaines d'intelligibilité culturelle, c'est-à-dire d'ouvrir de nouvelles possibilités en matière de genre qui contencent les codes rigides des binarités hiérarchiques, alors ce n'est que dans les pratiques répétées de la signification qu'il devient possible de subvertir l'identité. L'injonction à être d'un certain genre produit nécessairement des ratés, une variété de configurations incohérentes qui, par leur multiplicité, excèdent et défient celle-là même qui les fait advenir. De plus, l'injonction à être d'un certain genre peut prendre différents chemins discursifs : être une bonne mère, être un objet hétérosexuellement désirable, être un-e travailleur ou travailleuse capable. Cela revient à signifier une multiplicité de garanties en réponse à

toutes sortes d'exigences simultanées. La coexistence ou la convergence de telles injonctions discursives permet une reconfiguration et un redéploiement complexes : ce n'est pas un sujet transcendantal qui y rend possible l'action. Il n'y a pas de soi qui précède la convergence ou qui reste « intègre » avant d'entrer dans ce champ culturel opposé. Il n'y a que la possibilité de reprendre les outils là où ils ont été laissés, le fait que l'outil soit là permettant précisément qu'on le « reprenne ».

Qu'est-ce qui constitue une répétition subversive dans les pratiques significatives du genre ? J'ai suggéré (« je » déploie la grammaire qui gouverne le genre littéraire de la conclusion philosophique, mais vous noterez que c'est la grammaire elle-même qui déploie et rend possible ce « je », au moment même où le « je » qui se dit ici avec insistance répète, redéploie et — comme les critiques en jugeront — conteste la grammaire philosophique qui le rend possible tout en le restreignant), par exemple, que la distinction sexe/genre faisait passer le sexe pour « réel » et « factuel », pour le fondement matériel ou corporel sur lequel le genre intervenait à la manière d'une *inscription* culturelle. Mais le genre ne s'inscrit pas sur le corps, comme l'instrument de torture — l'écriture, dans « La colonie pénitentiaire » de Kafka — s'inscrit lui-même de manière inintelligible sur la chair de l'accusé. Il ne s'agit pas de se demander quelle est la signification de cette inscription, mais quel est le dispositif culturel qui réunit l'instrument et le corps, quelles interventions sont possibles dans cette répétition rituelle ? Le « réel » et les « faits sexuels » sont des constructions fantasmatiques — des illusions de substance — que les corps sont forcés d'approcher, mais sans jamais y parvenir. Comment est-il alors possible de montrer le fossé séparant le fantasmatique du réel et révélant que le réel est fantasmatique ? Cela rend-il possible une répétition qui ne soit pas entièrement contrainte par l'injonction à reconsolider les identités naturalisées ? Dans la mesure où les surfaces corporelles sont accomplies *en tant que* nature, elles peuvent donner lieu à une performance dissonante et dénaturalisée qui révèle le statut précisément performatif du naturel.

Les pratiques parodiques peuvent servir à mobiliser et consolider à nouveau la distinction même entre une configuration de genre privilégiée et naturalisée, et une autre apparemment

dérivée, fantasmatique et mimétique — une copie ratée, si l'on peut dire. Et il ne fait pas de doute qu'on a utilisé la parodie pour promouvoir une politique du désespoir, qui soutient l'exclusion apparemment inévitable des genres marginaux du naturel et du réel. Mais le fait de ne pas arriver à devenir « réel » et à incarner le « naturel » est, à mon avis, un échec constitutif de tous les accomplissements du genre pour la bonne raison que ces lieux ontologiques sont fondamentalement inhabitables. Par conséquent, il y a un rire subversif dans l'effet de pastiche produit par des pratiques parodiques, faisant de l'original, l'authentique et du réel eux-mêmes des effets. La perte des normes de genre aurait pour conséquence de faire proliférer les configurations du genre, de déstabiliser l'identité substantive et de priver les récits naturalisants de l'hétérosexualité obligatoire de leurs personnages principaux : l'« homme » et la « femme ». De même, la répétition parodique du genre révèle l'illusion de l'identité comme une profondeur irréductible et une substance intérieure. En tant qu'effet d'une performativité subtile, soutenue politiquement, le genre est en quelque sorte un « acte » qui ouvre sur des clivages, la parodie de soi, l'autocritique et des présentations hyperboliques du « naturel » qui, dans leur exagération même, en révèlent le statut fondamentalement fantasmatique.

J'ai tenté de montrer que les catégories de l'identité supposées au fondement de la politique féministe, c'est-à-dire nécessaires à faire du féminisme une politique identitaire, tendent à limiter et, en même temps, à prédéterminer les possibilités culturelles que le féminisme est précisément censé mettre au jour. Il conviendrait de concevoir les contraintes tacites produisant le sexe culturellement intelligible comme des structures politiques créatrices et non comme des fondements naturalisés. Paradoxalement, le fait de reconsidérer l'identité comme un effet, c'est-à-dire comme étant produit ou créé, ouvre des possibilités en ce qui concerne la « capacité d'agir » qui étaient insidieusement forcées par des positions tenant les catégories de l'identité pour fondatrices et fixes. Dire qu'une identité est un effet veut dire qu'elle n'est ni fatalement déterminée ni complètement artificielle et arbitraire. ~~Le fait que le statut *constitué* de l'identité continue à être pensé en fonction de cette fausse opposition révèle que le discours féministe de la construction culturelle~~

Louise Bourgeois, Poème OTTE

IL DÉCOUVRE
UN VACCIN
ELLE DÉGOTTE
UN CANAPÉ À L'HÔTEL DES VENTES
IL EST UN DISEUR, ELLE CALEMBOURGEOTTE
IL PARLE, ELLE PARLOTTE
IL JOUE À LA BOURSE, ELLE BOURSICOTTE
IL CUISINE, MAIS ELLE POPOTTE
IL TRANSPORTE, ELLE FOURGOTTE
IL SIFFLE, MAIS ELLE SIFFLOTTE
IL TOUCHE, ELLE TOUCHOTTE
IL TOUSSE, ELLE TOUSSOTTE
IL BOUQUINE, ELLE BOUQUINOTTE
IL VIT, ELLE VIVOTTE

POUR SON POTE, ELLE EST IDIOTE
AVEC SON POTE, ELLE DANSOTTE

JE SUIS UN BEAU VIEILLARD, MAIS TU ES VIEILLOTTE

LA LITTOTE A ÉTÉ LA BOUÉE DE SAUVETAGE DE LISOTTE
LOUISE EST UNE MOMOTTE (ELLE FAIT DES MOTS)
CRÉOSOTTE
(LOUISE JOUE SUR LES MOTS, ELLE CRÉE, DONC ELLE EST UNE CRÉOSOTTE)

CHARLOTTE À LA CRÈME / CHARLOTTE À LA CROTTE
NOTES SUR CHARLOTTE
QUI EST CHARLOTTE ? UNE IDIOTE

IL ESCAMOTE LES CROTTES CONTRE LES CAROTTES
DES BÉCOTTES

IDIOTE SANS DOT, ELLE SE FAGOTE, SE CHAPOTTE
ET SE CULOTTE COMME UNE COCOTTE

DANS SA COCOTTE, ELLE FRICOTTE, ELLE POPOTTE
DES COMPOTES

LES CLOPORTES DE LA POIVROTE TROTTENT ET ROTENT

CHARLOTTE, L'IDIOTE, VIVOTE ET SOUFFROTE
ELLE SE FAGOTE ET SE CHAPOTTE
COMME UNE BERLINGOTTE
ELLE BOURSICOTE DES ÉCHALOTTES
DANS SA GNOGNOTTE
ELLE NE MANGE PAS, ELLE CHIPOTTE

LA FEMME DE L'AMIGO EST UNE AMIGOTTE
LA CRAPOTTE EST LA FEMME DU CRAPAUD
LA CHAMOTTE EST LA FEMME DU CHAMEAU

HIER

Mardi 29 octobre 2013

Atelier de transmission

2 comédiens (Marion et Maxime)

1 participante (Melody, qui compte assister à tous les ateliers de transmission de la semaine)

Après des échauffements tel que le « Pikpoudy » et non pas le « Itchapo », la transmission se concentre sur les partitions d'Elmire et de Tartuffe. La participante explore les deux personnages en travaillant sur l'énergie, le texte, les ruptures que l'on peut manifester à l'aide de changements de voix par exemple. La scène de la table est explorée de manière plus précise : la participante éprouve ainsi de l'intérieur l'enjeu qu'il y a – pour le personnage d'Elmire – de parvenir à tenir à distance Tartuffe.

Réunion

Comme tous les mardis, l'équipe se regroupe afin de faire le point. Gwenaël Morin exprime un point de vue très intéressant sur sa conception du jeu, sur la disponibilité de l'acteur lors d'une représentation et sur la façon qu'il a de se livrer à une expérience théâtrale : être disponible et ouvert à l'inattendu plutôt que de tenter de le fabriquer ou de le faire venir.

Jeudi, le mur de la cuisine tombera.

Répétition

La scène 1 de l'acte II est principalement mise à l'ouvrage. Il faut chercher le rapport entre Célimène et Alceste. L'hypothèse selon laquelle Alceste serait une personne très sensible est essayée. Un Alceste proche d'un Francis Lalanne ? Alceste utiliserait-il le discours de la franchise pour masquer une incapacité à aller simplement au-devant des situations et des gens ?

La répétition permet de remarquer les fautes de rimes incluses dans certaines répliques d'Alceste. Serait-ce une conséquence du malaise à discourir avec sa bien-aimée ?

Représentation

232 personnes

Le public remplit les arènes et accueille merveilleusement bien ce *Tartuffe*. En dépit de cette réception chaleureuse, les partitions demandent à être précisées – notamment sur Dorine et Cléante. Une série de notes sera donnée dans la cuisine juste après la représentation

Sara Ferroud

