

THEATRE PERMANENT

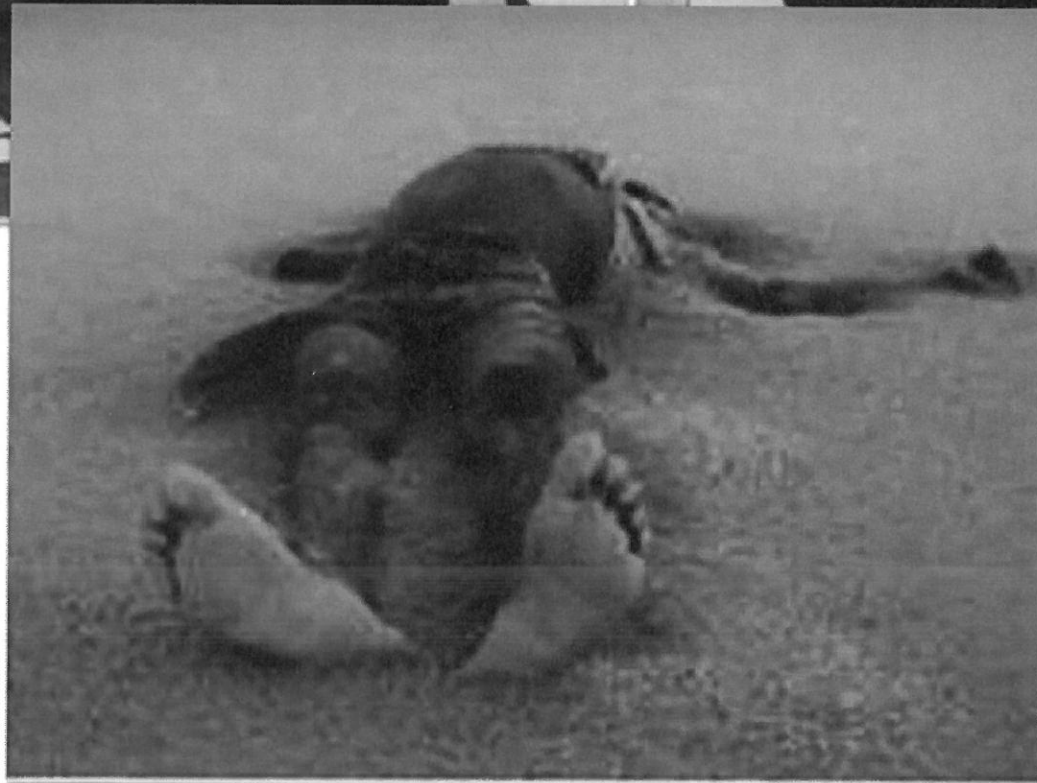
JOURNAL

26 NOVEMBRE 2013

n° 61



LE MONDE
DEVIENT
MON ENNEMI



Je sais bien mais quand même

1. À un journaliste qui lui demandait comment il était parvenu à dégager du temps pour se consacrer à l'écriture d'un roman alors que sa vie s'engloutissait dans la besogneuse rythmique de la survie matérielle, méchante moissonneuse-batteuse qui emporte le corps tout entier sitôt que vous y mettez le bras, expliquant qu'il revenait obstinément à cette tâche parce qu'il savait que là seulement il se gorgeait d'un sens qui seul pouvait redonner goût au réel, tâche qui était la réponse qu'il entendait donner au monde, tâche que pourtant tous regardaient avec la même distance ironique, avec la même sourde inquiétude circonspecte que s'il avait collectionné des timbres népalais, élevés des perruches japonaises ou cultivé des espèces hybrides d'abricot et d'olivier dans le fin fond du Nord Viêt Nam, Imre Kertész répondait : « On est seul dans sa détresse et on ne peut se mentir à soi-même. Comme dit Degas, l'artiste doit commencer son œuvre dans le même état d'esprit qu'un malfaiteur qui commet son forfait. »

Il ajoutait : « Quand je commence à travailler, le monde devient mon ennemi. »

2. Travailler en malfaiteur, en pirate, en grand escroc et faire du monde son ennemi. Parce qu'il n'y a que les voleurs qui savent que les lois sont les fictions du monde. Parce qu'il n'y a que les clandestins qui éprouvent dans leur chair la réalité de ces règles qui tiennent lieu de béquilles. Parce qu'il n'y a que celui qui pirate, brigande, singe, détourne, écume, détrousse qui sait qu'on peut feindre et tromper les injonctions du réel. Parce qu'il n'y a que le faussaire en qui on peut croire, lui seul qui nous enseigne à nous méfier des « Vrais-Croyants » (R. Pinget).

Faire du monde son ennemi, c'est jouir de la grande escroquerie et lui substituer la vérité du mensonge, la puissance du faux, condition de la refondation, condition de l'art.

3. Deux scènes du faux :

La première empruntée à un film de Raoul Ruiz, *Les Trois couronnes du matelot*, où l'on suit l'histoire improbable et divagante d'un matelot – filous comme ils le sont tous –, récit rapporté par le narrateur et protagoniste qui hésite entre les routes d'un même voyage dont on se demande au final s'il l'aura bien fait ou s'il l'invente au fur et à mesure que le vin coule et que les verres se boivent, le plaisir est intact pourtant à entendre s'effeuiller les tranches d'une vie qui pourrait tout aussi bien être celle qu'on aurait voulu vivre à défaut de l'avoir vécue, et voilà que Mathilde, jeune danseuse gourmande et délicate, se dénude dans un lent strip-tease devant le regard gonflé du désir du marin et vêtement après vêtement, geste après geste, découvre que le nu lui-même n'était qu'une fiction de plus, la nature un artifice postiche dont on se débarrasse de la même manière, puisque tétons et pubis sont enlevés comme le reste, révélant l'écart par l'artifice, l'attente par le dénudement ultime qui ne dénude rien.

La seconde plus géographique : dans une rue de Montpellier où je vivais il y a peu, j'ai vu un jour s'installer à l'angle du boulevard un nouveau restaurant. Pour la première fois,

j'ai pu observer de très près la façon dont un décor s'inventait dans le réel, la manière dont une micro-fiction se dilatait pour faire tâche et creux dans le monde : il s'appelait *La Belle Époque*, c'était « elle » alors qu'il fallait faire renaître, « elle » qu'il fallait porter, « elle » qu'il fallait réinventer non comme réalité mais comme fiction d'un « comme si » partageable, ce qu'on nomme aujourd'hui faute de mieux « une ambiance » (et c'est proprement rater le sens même de la fiction que de parler d'ambiance : elle n'est pas ce dans quoi l'on baigne mais ce à quoi on vous propose de croire et de croire collectivement). Sur le mur de ma rue – plutôt gris et sale –, il y eut donc bientôt une façade repeinte aux couleurs de ce qu'on s'imaginait être la « Belle Époque » : du brun sablonneux, du rouge chaud, du bordeaux, du jaune d'or, des lettres qui repiquaient gentiment à l'art nouveau ses effets de rondeurs et de coupes anguleuses, il en allait de même du titre que s'était inventé ce lieu, pompeusement rebaptisé – comme un hybride des temps modernes et contemporains, quelque chose à mi-chemin entre la licorne et l'iPhone – : « Bar-Estaminet », on pouvait ainsi penser qu'ici, au bord d'une table on pourrait tout aussi bien croiser Rodin, Renoir, Zola, Baudelaire ou Huysmans que Houellebecq, Michon ou Soulage.

Le décor est resté ainsi un temps. Et puis un jour, un matin plutôt, j'ai découvert sur la façade la silhouette photocopiée d'une jeune femme, maladroitement juchée au-dessus des lettres arrondies, perchées sur ses talons, moulée dans son cuir et dans la colle à papier peint. À la place du visage : il y avait un trou.

Là aussi on nous demandait d'assister au dénuement de la croyance, on révélait la fiction de la fiction.

4. Molière pose et se pose la question de la croyance. Dans *Dom Juan*, dans *Tartuffe* et dans *Le Misanthrope*, il en explore trois flancs.

Dom Juan raconte l'histoire d'un homme qui refuse de croire ce que les autres croient,

Tartuffe l'histoire d'un homme qui refuse de douter de ce qu'il tient pour vérité,

Et *Le Misanthrope* l'histoire d'un homme soumis au vertige du doute, qui façonne les preuves et circonstances de ce qu'il s'échinait à vérifier.

Ce faisant, Molière interroge deux sortes de croyance : la première, au moyen de la fiction, qui est celle des ombres qu'il fait s'agiter sous nos yeux – scène d'apparition du théâtre, microcosme des planches et des figures –, la seconde qui nomme cette entente secrète qui nous rattache au monde comme aux autres.

En quoi ai-je besoin de croire pour continuer à vivre ? Où doit se placer ma foi pour me rendre la vie, non pas supportable, mais tout simplement signifiante et sensible ?

Celui qui s'est fêlé, celui qui s'est effondré, celui qui a été brisé, celui qui sait comme la vie peut faire mal certains jours sait que cette confiance ne tient parfois à rien.

Ce que nous dit Molière

dans ces trois fictions

c'est que l'amour est le foyer de la croyance,

la plus juste épreuve de la fiction de la foi,

ce en quoi ça doit croire pour nous,

là où un peuple de croyants s'amasse sans dogme ni paroisse,

là où ça fait foule, où ça essaie, où ça continue, où ça invente.

Molière nous dit : en amour comme au théâtre, on y entre pour croire.

Et le « comme si », qui nous étonne parfois, qui nous effraie souvent, qui nous stupéfait autrement (pulsion de répétition de Dom Juan, aveuglement d'Orgon, délire de la preuve d'Alceste) n'est que l'autre visage de ce que Octave Mannoni nommait ainsi : « Je sais bien, mais quand même »

(Je sais bien que les signes me disent de croire en Dieu, mais quand même : je continuerai à déployer la fiction d'un monde sans Dieu pour découvrir ce qui m'apparaît dans l'expérience de cette fiction)

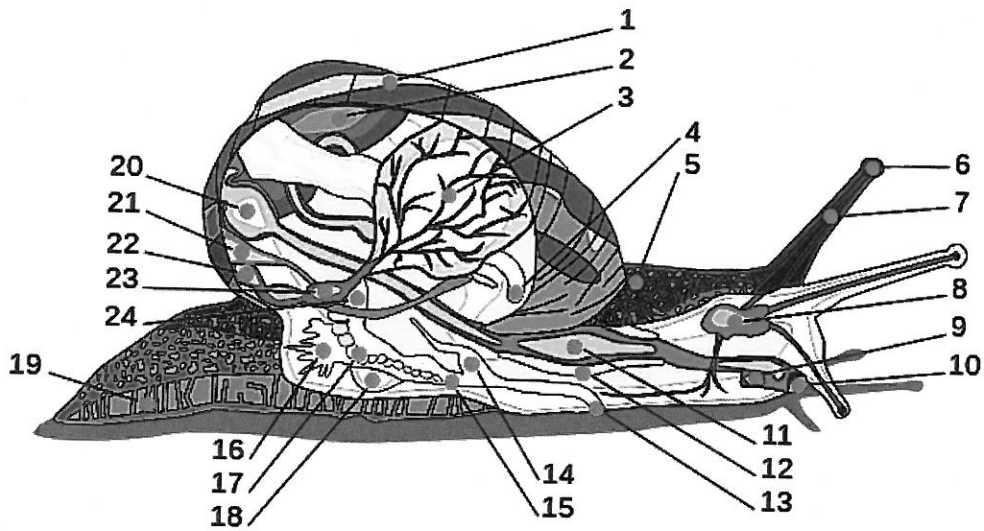
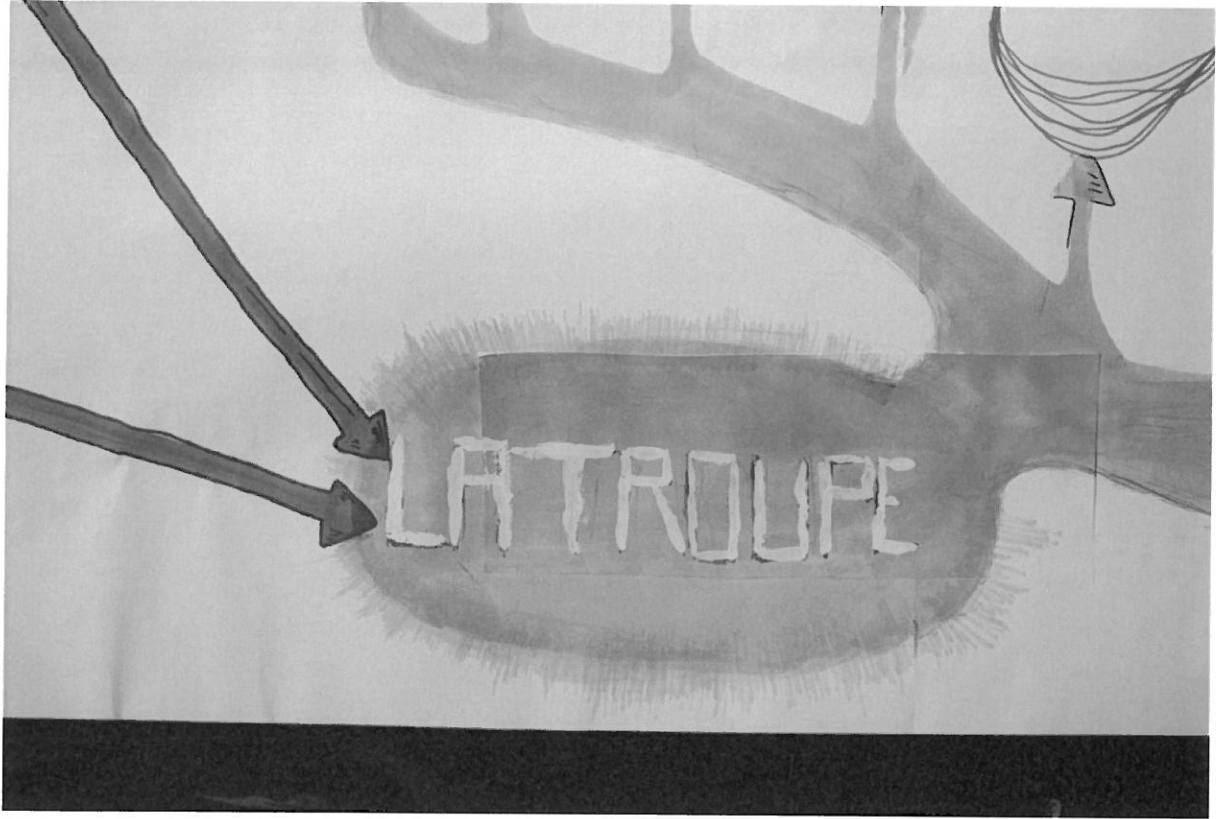
(Je sais bien que cet homme est imposteur, mais quand même : je veux croire en sa sincérité jusqu'au bout, faire l'épreuve de cette hypothèse, dussé-je me découvrir dupe d'une supercherie)

(Je sais bien que c'est une coquette, mais quand même : il y a en moi une inclination à aimer cette femme qui m'est en tout point contraire car j'ai quelque chose à apprendre de cette aberration)

Ce minimum de croyance, supplément d'âme, pour que la réalité « soit autre chose que la brosse à dent, le ticket de métro, la paye et le tombeau » (O. Welles)

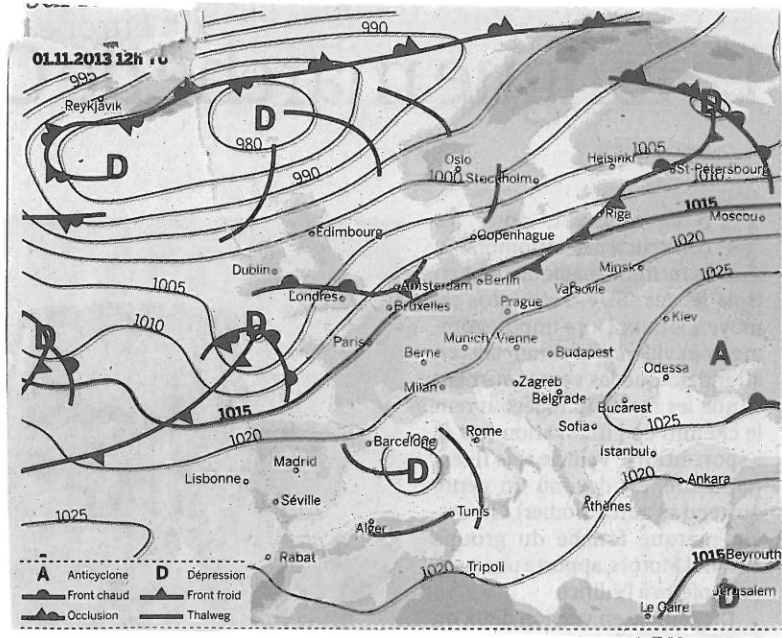
Barbara Métais-Chastanier

L'ŒIL D

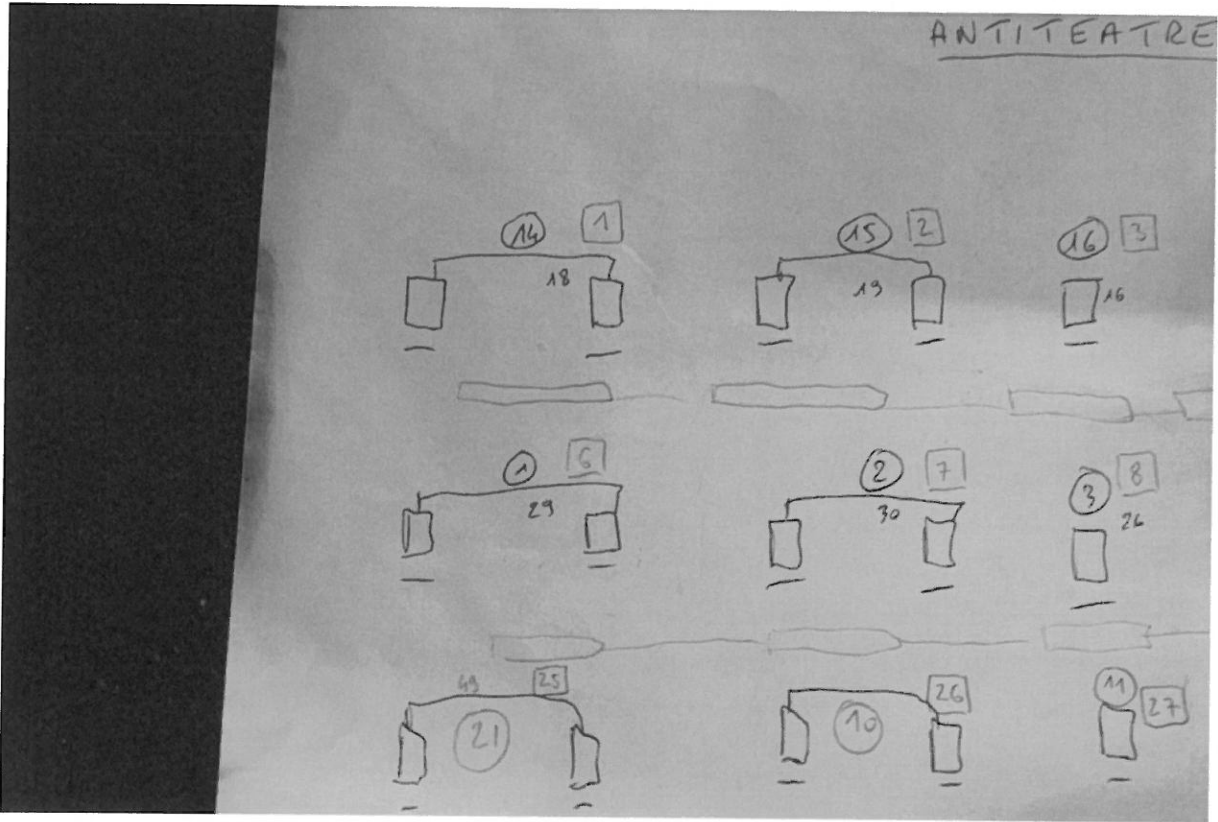


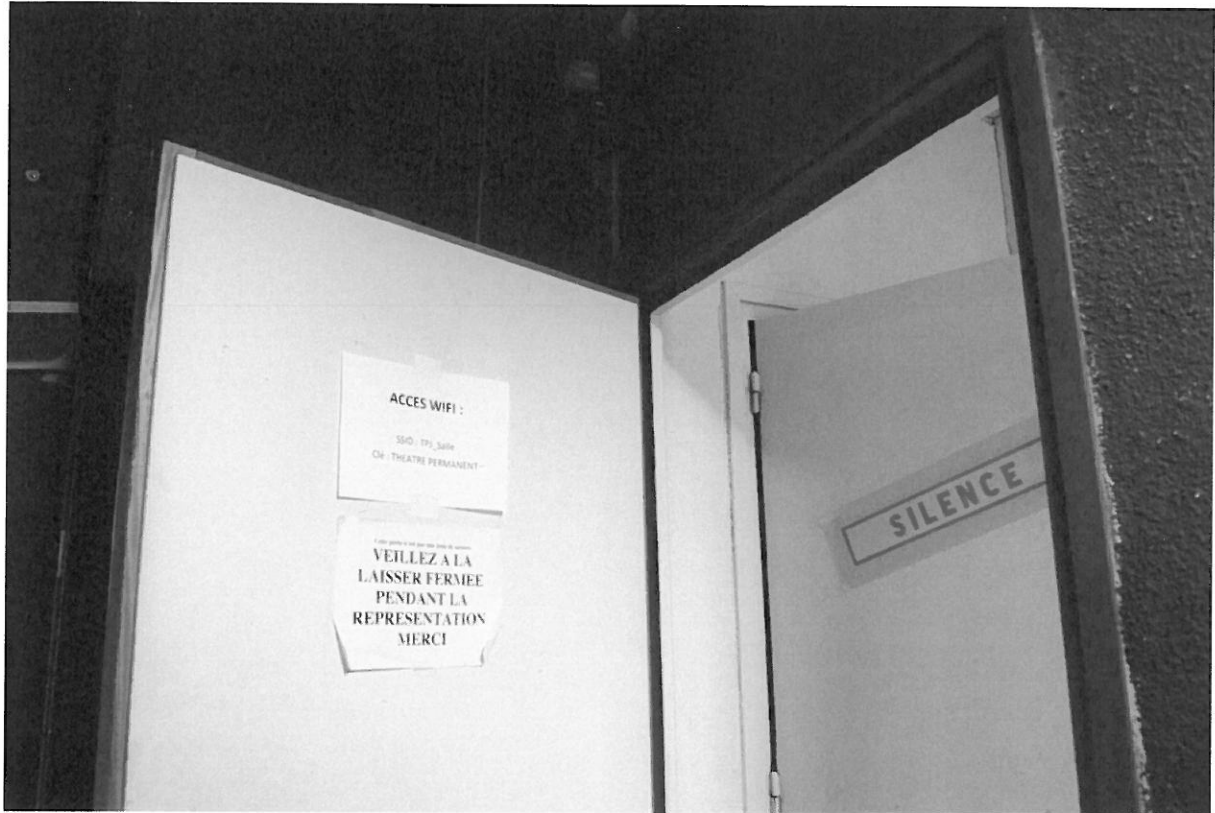
FIN D'

V CYCLÔNE



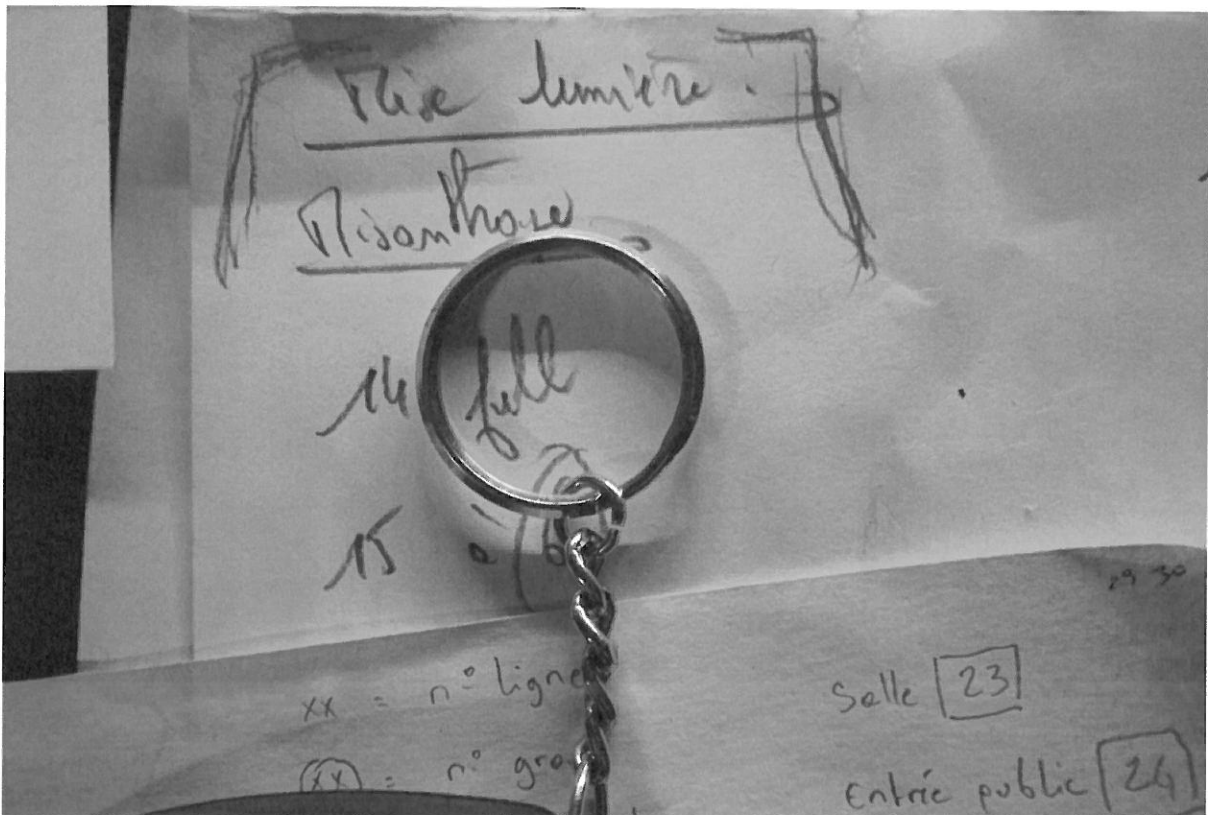
VN CYCLE















~~poétique où, guettée, montrée, exhibée, la mort se
repense, afin paradoxalement de donner corps à ce
qui en elle, avec elle, autour d'elle, se dérobe d'ordi-
naire pour venir enfler les répu gnances baudruches
de toutes les sortes de mystère. Je dis bien de toutes
les sortes car elles viennent toutes du même moule
de sinistre mémoire divine. Et c'est pourquoi elles se
gonflent si facilement de l'ineffable, de l'indicible, de
l'impossible, bref de tout ce qu'il y a d'approximatif
de complaisant et de mensonger.~~

« Mort, la vie te guette », avait écrit mon ami
Jean Benoît au dos du manteau-muraille de son
costume de nécrophile qu'il avait revêtu un soir de
décembre 1965 en hommage au sergent Bertrand.
Difficile de viser plus juste au milieu d'un monde
où l'indifférence, comme comportement, comme
esthétique, comme philosophie, est devenue l'ex-
pression de la mort douce qui nous est proposée
comme art de vivre. « Mort, la vie te guette » est une
de ces phrases que j'aurais envie de voir apparaître
sur les murs avec la précision violente de certaines
plantes, surgissant, fragiles et aberrantes, d'entre les
pierres les plus desséchées. C'est aussi cette phrase
par laquelle je voudrais qu'on signale les grands
textes érotiques car, à travers eux jouant toujours sur
le velours de la mort, se rejoue, dans la lumière de
la première fois du plaisir qui se confond avec celle
de la première fois du merveilleux, le drame même
de la pensée :

« Ceux qui n'ont pas senti jusqu'à leur limite, soit
pour les aimer, soit pour les maudire, les exigences de
la chair, sont, par là même, incapables de comprendre
toute l'étendue des exigences de l'esprit. »

Vérité troublante qui ne peut être transmise que
d'une voix troublée, comme ici celle de Pierre Louÿs.
D'où la nécessité, l'urgence dirais-je, de délivrer le
langage des officines de clercs qui le retiennent en
otage dans ces atmosphères confinées, l'anémiant
jusqu'à le rendre inapte à rivaliser avec l'image
visuelle, mais surtout à se faire le conducteur de
ce qui nous ébranle. Il est grand temps de ne plus
ajouter aux infortunes de tout langage cette impuis-
sance grandissante à percevoir « littéralement et dans
tous les sens ».

C'est aujourd'hui à chacun d'en décider, de vouloir
ou non retrouver ce que d'entre les mots, les gestes et
les formes, il a consenti à abandonner à cette pauvre
silhouette qui lui tient lieu d'identité mais devant
laquelle il lui arrive, certains jours, d'avoir l'orgueil
de ne pas se reconnaître. Entre cet homme et l'enfant
qu'il n'a pas fini d'être, il y a ces douves redoublées
de faux-fuyants, de restrictions mentales, de lâchetés
silencieuses, il y a ces murailles du temps domestiqué
gardées par la chiennerie des rôles, il y a tout cela qui
les empêche, non pas de communiquer, mais seule-
ment de se faire encore signe. Est-il dit qu'il faille
attendre toute une vie pour que cet homme, devant
la mort, commence alors à ressembler à cet enfant, à
ce tour petit enfant qui a très peur? Est-il dit que la
peur doive être le seul lien de l'un à l'autre, cette peur

ANNIE LEBRUN, APPEL D'AIR

de « l'animal pris au piège de l'innommable », là où « il n'y a [...] aucune perfection, aucune unité [...], là où le réel tue le symbolique définitivement¹ » ?

Tout ce par quoi nous pouvons encore faire obstacle à notre malheur est de l'ordre sensible, opposant à l'indéterminé qui nous menace l'ambiguïté de la forme, à même d'unir l'intérieur et l'extérieur, l'unique et le nombre, la partie et le tout. Et de les unir à chaque fois en proposition inédite pour organiser le chaos des questions sur ce que nous sommes, pris dans les remous du temps et du hasard, du désir et de la peur, de l'absence et de la présence. Devant ce chaos qui nous fonde, la forme sensible reste notre seul recours : depuis toujours, le rythme, la scansion, la délimitation de l'espace de jeu, le lever et le tomber du rideau, par le retour à la finitude qu'ils instaurent, ne sont-ils pas une manière de conjurer le risque de la folie qui est en nous et de figurer ainsi, comme un retour à l'unité, la résolution de la folie en non-folie ?

Etrange retour dont l'image poétique, nous amenant par la liberté de son surgissement vers la folie de l'infini et nous en ramenant à travers l'invention de sa forme finie, est l'exemple le plus intense : tel un immédiat rétablissement au bord de l'abîme qui déterminerait, à chaque fois et très exactement, le lieu improbable, mobile, à pic, où les contraires « cessent d'être perçus contradictoirement. » Et là, je voudrais qu'on mesure l'importance.

1. Claude Olievenstein, *Le Non-Dit des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 203-204.

tance vitale qui échoit soudain à la poésie dans ce monde qui est le nôtre où, à l'opposé des communautés tribales s'employant à ménager de tels espaces à travers un système rituel, la collectivité a abandonné la recherche de ce lieu virtuel qui appartient à chacun et à tous, de ce champ inobjectif, clos sur la souveraineté qui s'y exerce mais déterminé par le néant qui l'évide, jusqu'à ce que les jeux de l'un avec le multiple, de l'unique avec la totalité cessent de figurer la fatalité de la séparation.

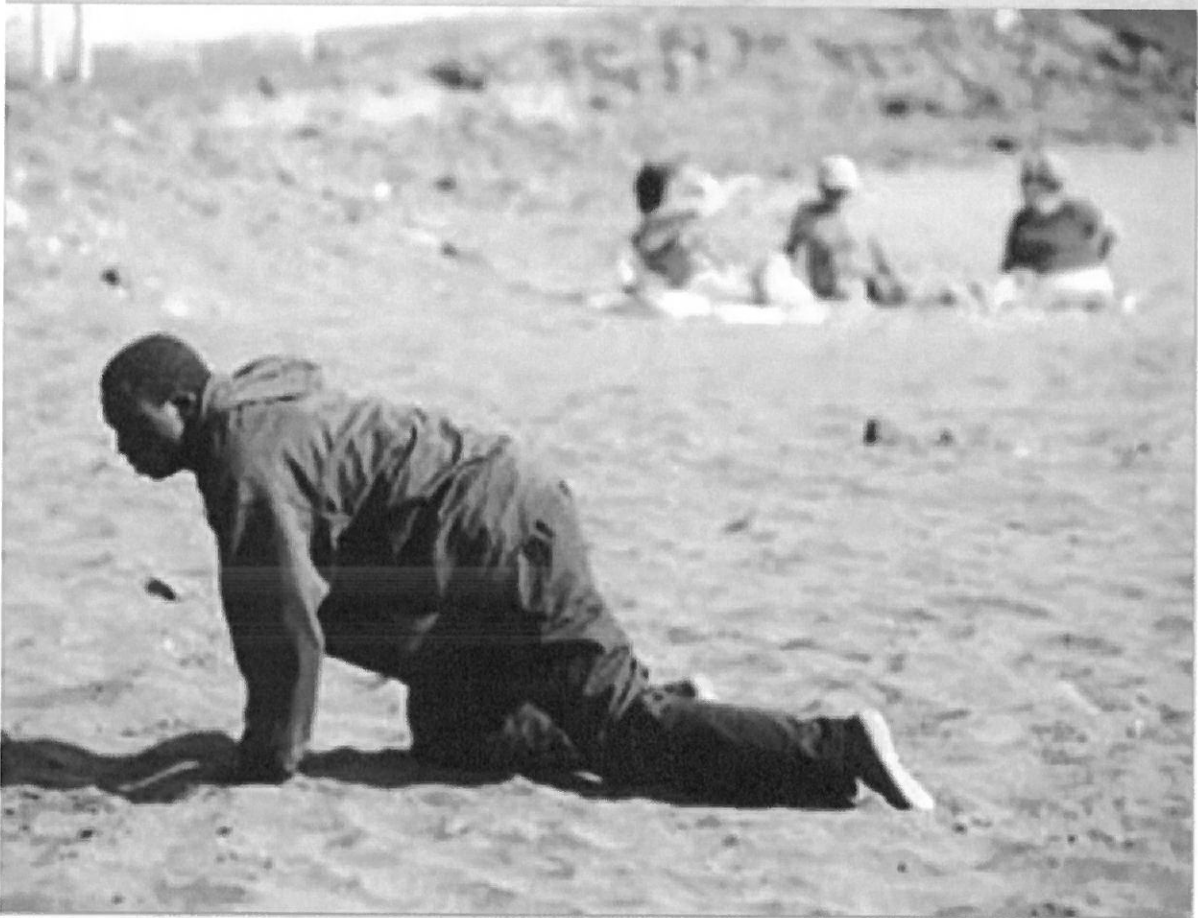
C'est du fond de cette solitude qui ne hurle même plus dans la nuit, c'est du fond de cette solitude « aphone » et « inaudible » que tout aujourd'hui est à recommencer. Car il ne s'agit rien moins que de la reprise individuelle dans l'ordre sensible. On ne s'étonnera pas que, comme l'autre, celle-ci ait toutes les chances qu'on lâche contre elle les meutes des différentes polices de l'esprit. Il est même souhaitable que leurs brigades spéciales se dévoilent à la combattre, assez vite. Tout n'en sera qu'un peu plus clair.

Pour cette raison et pour celle qu'il appartient à chacun, et à personne d'autre, de faire apparaître, serait-ce même dans la clandestinité de l'amour, le dessin de ce qui le hante, je m'en voudrais de faire miroiter des horizons et plus encore de suggérer des préparatifs. Pourtant, malgré l'urgence, je ne céderai pas à la hâte. J'ai tout le temps de voir arriver ce qui vient. Si rien n'arrive, je n'ai pas besoin de temps et encore moins de l'air du temps. Celui-ci étant

ce que j'ai dit, ma démarche en a quelque peu été ralentie. C'est la nature de ces inconvénients que j'ai voulu saisir, trop persuadée de n'être pas seule à refuser de m'en accommoder, et cela, malgré la condescendance des uns et en dépit de la lassitude des autres.

Paris, juin 1988.

LES IMAGES SONT EXACTES	7
.....	13
I.	58
II.	88



Réunion du mercredi 20 novembre 2013

L'équipe du théâtre se réunit pour l'avant-dernière fois avant la fin du cycle Molière. C'est le bon moment de faire un retour sur l'expérience.

Un bien singulier quotidien...

Philippe Mangenot : Je démarre avec les retours d'un groupe d'enseignants venus de différentes villes de France, puisqu'ils préparent la certification pour le théâtre, et qui ont vu le spectacle hier. J'ai été assez touché par plusieurs petites choses qu'ils m'ont renvoyées : des détails comme par exemple l'accueil avec le « bienvenue au théâtre du point du jour » de Julien à l'entrée des spectateurs. Et si cela semble anecdotique ça ne l'est pas tant que ça : ils étaient touchés. Ils ont eu la sensation d'entrer dans un lieu un peu inhabituel, tant par l'espace d'accueil que la manière d'être accueilli. Tout ce qui, pour nous, fait parti à présent du quotidien (les écrits sur les murs, l'ouverture) du spectacle... m'était renvoyé comme une chose inhabituelle.

Cela va plus loin puisque pendant la représentation, ils se sont toujours sentis « à l'intérieur de », comme étant dans la respiration d'un spectacle : pris souvent entre une parole qui venait de derrière, une parole qui venait de l'intérieure, une salle légèrement éclairée, une série de petites choses qui leur a fait passer un moment « avec » du début jusqu'à la fin. Certains me disaient qu'ils avaient eu « la sensation de respirer avec vous ».

Ce genre de retours nous fait redécouvrir la singularité et la radicalité de cette proposition de théâtre.

Barbara Métails-Chastanier : C'était une impression qui était partagée également par Jean-Loup Rivière. Il était touché de découvrir cet espace qu'est le hall où l'on pouvait voir tous les lycéens manger leurs sandwiches : ce sont des choses qui nous paraissent évidentes et pourtant qui ne le sont pas forcément. Le temps et l'espace partagés participent de cette expérience et de la manière qu'elle a de construire un rapport à autrui qui est différent de ce que l'on a l'habitude de voir dans d'autres théâtres. C'est important d'arriver à se déshabituer de ce qui est devenu, pour nous, une évidence et qui ne l'est pourtant pas.

La question du lieu partagé implique également l'importance du roulement quant à nos différents rôles : le fait par exemple de faire la billetterie est essentiel pour moi. Partager les diverses tâches, c'est aussi partager ce que signifie faire du théâtre.

Julien Michel : C'est ce que disait Gwenaël Morin lorsqu'il disait « ce n'est pas seulement le spectacle qui compte ». Tout ce qu'il y a autour participe de cette expérience.

Chloé Astor : Nous en parlions ce matin à l'atelier de transmission : des participants s'interrogeaient sur le fait que Thomas [Tressy] (qui ne joue pas mais qui participe tout de même au projet en permanence) ne vienne pas saluer. Mais lorsqu'ils applaudissent, ils n'applaudissent pas seulement le spectacle mais tout ce qu'il y a autour : le travail de la troupe mais aussi les ateliers de transmission, le journal, l'administration, les techniciens...

Les tribunes

Barbara Métails-Chastanier : Quel sens ont pour vous les tribunes ? Qu'est-ce qui fait moins sens et qu'il faudrait changer d'après vous ? J'envisage aussi ces réunions comme des temps qui nous laissent la possibilité de réinterroger collectivement la manière qu'on a de travailler

ensemble. Cela nous permet de revenir sur ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas, de garder à l'œil la manière dont des habitudes et des évidences s'imposent peut-être trop vite.

Pierre Laloge : Les tribunes les plus intéressantes, pour moi, sont celles qui sortent du cadre universitaire.

Judith Rutkowski : Moi, j'aime beaucoup ce rendez-vous. Et même si nous ne sommes pas forcément d'accord avec la lecture qui nous est proposée c'est très agréable de participer à ces questionnements.

Chloé Giraud : C'est aussi agréable d'être dans une position d'écoute face à une personne externe à toute l'aventure que l'on vit depuis trois mois. D'un coup, nous devenons aussi spectateurs avec les spectateurs. C'est important d'être avec le public, de retrouver ceux qui viennent aux ateliers de transmission et de les écouter poser des questions lors des tribunes.

Lucas Delesvaux : Ce qui me semble important également c'est le fait que pratiquement tous ceux qui ont présenté une tribune n'avaient pas vu la représentation au préalable. Il n'y a donc pas d'influences possibles ou de gênes quant à ce qu'ils pensent.

Revenir sur l'expérience des cinq mois, sur le groupe, et sur la suite

Barbara Métails-Chastanier : Vous êtes un collectif engagé dans une aventure depuis cinq mois et vous étiez ensemble en recherche : qu'est-ce que cela signifie pour vous collectivement ? Qu'est-ce que ça a placé ou que ça déplace cette expérience du théâtre permanent ?

Benoit Martin : Il y avait un côté symbolique lorsque cette expérience nous a été proposée puisque durant trois ans nous avons tous tentés les grandes écoles de théâtre et nous avons tous échoué. C'était un beau pied-de-nez à tout ce que l'on pouvait voir comme des échecs et qui tout d'un coup devenait une chance et une occasion de nous former autrement.

De plus, nos parcours au sein de ces cinq mois sont très différents pour chacun d'entre nous (cela est dû entre autre à la distribution au hasard).

Asja Nadjar : Il y a aussi le fait que nous soyons un groupe qui a toujours bien fonctionné et que cette expérience nous a permis de nous souder d'autant plus.

Lucas Delesvaux : Et elle nous offre des armes pour la suite cette expérience-là. En sortant du conservatoire, on aurait travaillé comme on pensait qu'il fallait travailler sans prendre trop de risques. Ici, on découvre qu'il est possible de travailler autrement, et ça donne envie d'explorer par la suite ces alternatives.

Asja Nadjar : D'avoir commencé par cette expérience de Théâtre-Permanent me questionne quant à la façon que l'on aura d'aborder la suite : la forte exigence requise, l'investissement et le travail au jour le jour si important, sont des choses finalement assez rares je pense. Qu'est-ce que cela va être de travailler dans d'autres projets professionnels ?

Julien Michel : Forts de cette expérience commune, qui nous a modifiés personnellement, nous sortirons avec un langage commun plus important encore qu'il y a cinq mois. Je pense que cette expérience, qui nous a modifié individuellement comme collectivement, nous a donné envie de prolonger le travailler avec ce même groupe.

Asja Nadjar : Exactement. À partir de là se pose la question : comment continuer à travailler ensemble sans qu'il y ait un intermédiaire, un metteur en scène ? Et il faudra, par conséquent, questionner notre manière de travailler ensemble et notre projet de création collective.

Chloé Giraud : En tout cas, cela affirme l'envie de projets où l'on serait tous ensemble.

Benoit Martin : Et même si l'on décide de travailler individuellement, je suis curieux de voir ce que cette méthode de travail et ces acquis produiront sur nos futurs projets.

Maxime Roger : Il est certain que quoi qu'il arrive (explosion du groupe ou création collective) nous sommes reliés par la traversée de ce projet.

Benoit Martin : Après, je pense qu'il va aussi falloir faire attention à réussir à se détacher de la radicalité de cette démarche afin de pouvoir trouver notre propre processus de travail.

S'appropriier le processus plutôt que la forme

Asja Nadjar : Il y a un état d'esprit que l'on peut encore approfondir dans notre travail : j'entends par là que l'on peut séparer la manière de travailler de Gwenaël Morin et l'état d'esprit du théâtre permanent en général : ce rapport à la simplicité, à la permanence, au public. Je crois que notre génération a plutôt intérêt à continuer cette réflexion quant au théâtre.

Barbara Métais-Chastanier : Vous diriez que c'est une expérience qui vous a invité à repenser la nécessité ou la manière de faire du théâtre aujourd'hui ?

Benoit Martin : Oui surtout par rapport à la considération du public.

Asja Nadjar : Ou de manière plus général concernant le processus dans son ensemble.

Pierre Laloge : Cela nous invite à nous approprier le processus plutôt que de seulement tenter de faire des mises en scène. Ce projet nous incite à créer pour la suite un cadre qui cherche à déborder la seule question artistique.

Benoit Martin : Durant notre formation au conservatoire, nous avons étudié la difficulté à décentraliser le théâtre, et aujourd'hui il est très touchant d'entendre souvent des témoignages de spectateurs qui ne vont habituellement jamais au théâtre et qui pourtant reviennent voir les pièces de Molière (ce Molière tant dévalué et appréhendé par ce même public).

Asja Nadjar : J'ai l'impression que les spectateurs s'intègrent très vite dans le processus : quand ils rentrent dans le théâtre ils ne viennent pas seulement voir une pièce ; ils viennent participer à l'expérience dans son ensemble...

La conséquence politique

Julien Michel : Ce qui est génial relève également de l'application d'un lieu géré à petite échelle et qui met en exergue l'importance du théâtre dans sa simplicité. C'est une victoire, si l'on peut dire, de cette structure qui fonctionne différemment de toutes les autres structures théâtrales.

Barbara Métais-Chastanier : Se posent donc une question économique et en sous-main une question politique. Comment avez-vous appréhendé cette dimension politique sensible dans le projet du Théâtre Permanent, dimension qui ne s'énonce pas comme idéologie mais se met à l'épreuve de l'invention d'un autre fonctionnement ?

Judith Rutkowski : C'est peut-être un peu prétentieux mais nous sommes fiers d'expliquer cette démarche aux autres. Et lorsque nous invitons des personnes à venir nous voir, il n'y a pas tous les problèmes budgétaires et logistiques habituels (réservations, date à ne pas rater, coût...) qui se posent.

Asja Nadjar : D'ailleurs, autant sur le plateau que sur la manière dont fonctionne le théâtre, j'ai l'impression qu'il y a cette volonté de revenir à des approches plus essentielles et plus simples humainement.

Thomas Tressy : Et de connaître cette autre voie (celle de la simplicité) nous éloigne de ce rêve institutionnel qu'ont souvent les jeunes compagnies qui veulent à tout prix jouer dans des CDN et qui ne rêvent que d'une reconnaissance qui passerait par les structures officielles.

Chloé Astor : Mais justement ce qui est louable dans ce projet c'est le fait que le Théâtre du Point du Jour soit subventionné (c'est un théâtre municipal) et donc qu'il ne soit pas un théâtre privé. Cela montre qu'on peut faire du théâtre autrement même dans les structures officielles.

Julien Michel : J'espère que cette aventure qui continue jusqu'en 2014 va véritablement s'inscrire dans le paysage théâtral et va modifier certains comportements : c'est un fonctionnement unique qui doit susciter des questionnements.

La suite du projet pour le théâtre du Point du Jour

Elodie Erard : Le projet est de voir si le Théâtre-Permanent, né à Aubervilliers, peut ici s'éprouver dans le temps et se transmettre. L'expérience ici s'invente à travers un outil : on s'efforce de mettre ce lieu (le Théâtre du Point du Jour) en fonctionnement, de le mettre au travail et il s'agira ensuite de demander à d'autres compagnies de venir suer avec nous. Ce qui intéresse Gwenaël Morin, c'est de voir si cet outil, cette utopie peut fonctionner sans lui, si on peut la transmettre, la partager, la laisser partir.

Travailler tous les jours, c'est une manière pour l'artiste de se redécouvrir comme artisan. Ce quotidien c'est aussi une manière de défaire l' Qui vient ce soir ? On ne sait pas. Les spectateurs. Il y a une espèce de décontraction qui se fait contre un principe de mobilisation des pro. Quand cela dure un an, cela décomplexe aussi par rapport à la recherche de pro. On est au travail. Pour la population aux alentours cela fait sens aussi : les boulistes nous voient tous les jours au travail. Tous les jours on est là.

Retranscription Sara Ferroud

HIER

Samedi 23 novembre 2013

Atelier de transmission

2 comédiens (Asja et Michaël)
16 participants (un groupe très hétérogène)

La discussion porte entre autre sur la difficulté de réinventer au jour le jour et de déplacer la question d'un théâtre qui fixerait les scènes vers un autre qui se mettrait à l'épreuve en permanence. Pour ce dernier, la solidité et la connaissance du texte devient une nécessité : le texte est la matière fixe à partir de laquelle éprouver des variations.

Le travail à la table propose une lecture de la première scène de l'acte I avec une extrême vigilance quant à la ponctuation : le texte est transmis de façon très précise et fidèle à ce qui est joué par les comédiens en représentation.

On s'attarde sur les détails qui semblent poser problème : comment donner une intention juste aux mots tels que « morbleu », « non, non », « ouais », etc. ? Le rythme, ici, est une réponse à cette difficulté.

L'acte I est ensuite éprouvé au plateau jusqu'à l'arrivée d'Oronte. Une proposition nous fait découvrir un Alceste timide, un Philinte sûr de lui et un Oronte clownesque.

Répétition

Du Bois entre nu : on imagine qu'il s'agit d'un amant de Célimène sortit tout droit du placard. Ainsi, Alceste voit se matérialiser ses suspicions.

La relation entre Arsinoé et Alceste s'oriente vers une relation de complicité.

La fin est modifiée : à la place de fermer seulement le rideau, Alceste quitte le lieu du théâtre.

Des déplacements sont reprecisés.

Représentation

236 personnes

Beaucoup de changements faits dans l'après-midi obligent une concentration et créent une tension plutôt positive.

La représentation semble être portée par une belle énergie.

Sara Ferroud

