

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

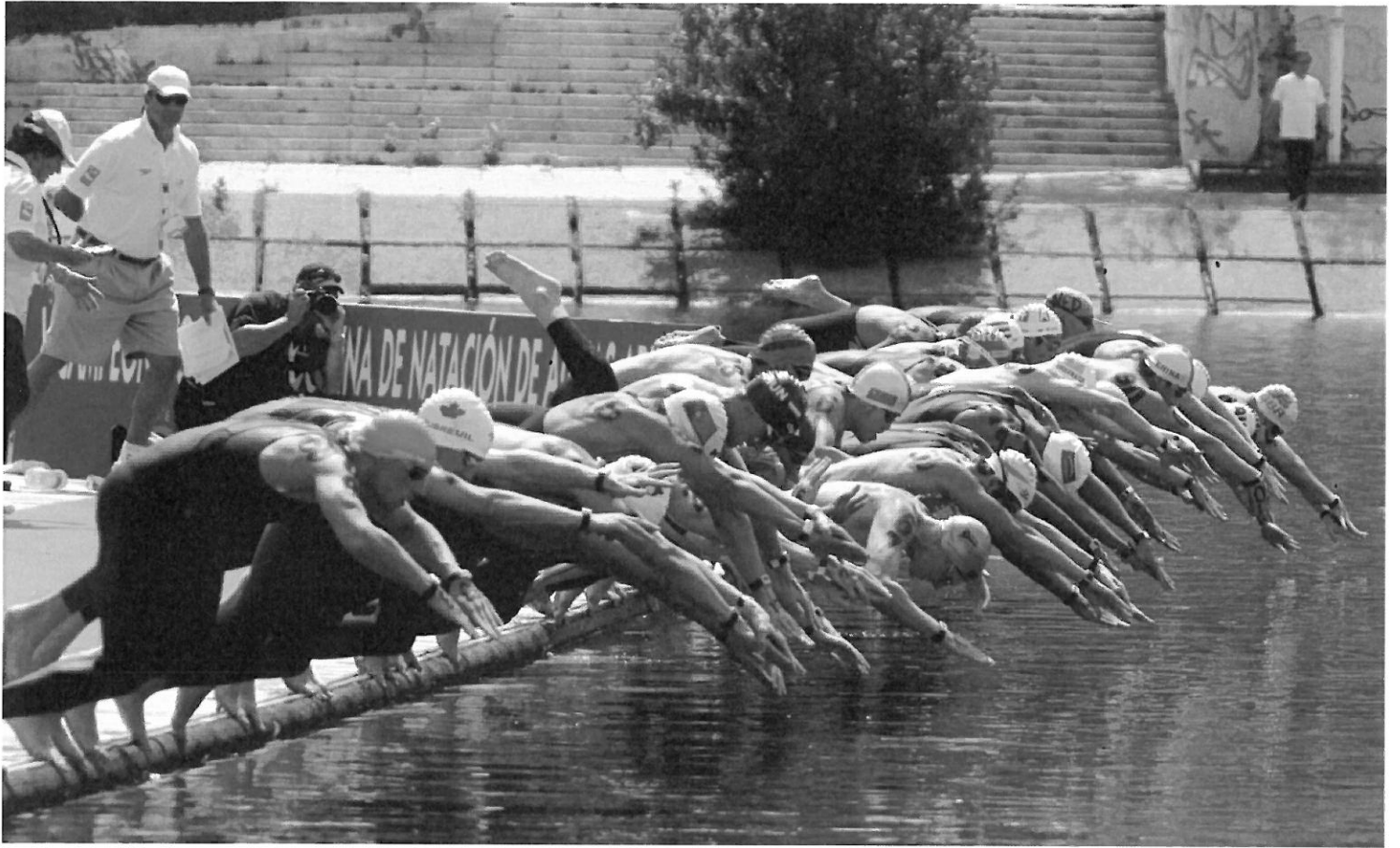
30 NOVEMBRE 2013

n° 65

QUAND IL FAUDRA QUITTER TOLLIERE



Travailler pour l'incertain
Aller sur la mer
Passer une planche
PASCAL



Lettre à la troupe

Vous êtes en bas,
Dans les loges,
Dans la cuisine,
Et puis à droite, au plateau,
À droite, encore passant dans le couloir,
Dans le bureau, imprimant les textes qui sont déchirés chaque soir, vingt *Dom Juan*, quelques *Tartuffe*,
une sacrée quantité de pages, de vers que vous aurez mâchés et remâchés encore,
Ma géographie dans ce théâtre aura, je le comprends maintenant, existé d'être à vous, existé d'être à
l'espace du théâtre déplié par la petite troupe bruyante, vivante, active,
Vous êtes en bas,
Chantant dans le hall,
Vous y échauffant,
Lisant le journal,
Lisant tout autre chose,
Dessinant,
Animant un atelier,
Ils sont nombreux ce matin à être venus recueillir vos partitions, à vouloir les partager,
Vous êtes à droite, j'entends I-tcha-po,
Les syllabes claquent comme chaque jour, ou presque, depuis trois mois,
I-tcha-po,
À dix heures et demie,
Vous êtes en bas,
Pour la première fois je vous écris et adresse à vous seuls ces paroles,
Vous êtes en face.

On dit garder à l'œil, ici, j'aurai gardé l'oreille sur vous,
L'œil, lui, regarde le chemin,
Et ce matin d'ailleurs, ce matin de ce dernier jour de Molière, les feuilles, qui depuis quelques semaines
ne cessaient de tomber, peau morte des jours autour du théâtre, ont été emportées par une bourrasque :
elles remontaient le long des murs, passant devant la fenêtre du bureau et s'en allaient vers le ciel
rejoindre les branches qu'elles avaient quittées,
De loin, je voyais les boulistes, ceux qui auraient été là s'il n'y avait pas eu ce froid qui vous ronge les os,
La bibliothèque aussi aux yeux clos le soir qui s'endort dans le soupir des livres,
« Regarde elles montent »,
C'est ce qui arrive aussi parfois, après une chute,
Vous êtes en face, mais aussi derrière, autour, quand on plonge dans l'arène du *Tartuffe* et que les chaises
des spectateurs viennent sur le plateau,
Vous êtes devant – appelés, tendus, Gwenaël Morin vient de dire : « Les acteurs s'il vous plaît »
Vous êtes en bas et vos voix montent,
Vous êtes au tambour et ça bat féroce ment les coups,
Vous chantez souvent,
Souvent les paroles viennent à moi, souvent les rires, les vers et les répliques que vous dites partout, que
vous reprenez partout, toujours avec vous, comme d'autres ont dans leur poche une clef ou un cailloux
vous vous avez des vers, vous avez du Molière, j'entends les blagues, les soupirs, la fatigue, la joie, le bruit
des casseroles, des plaques de cuisson, des légumes qu'on découpe, de la lassitude, de la machine à café,
de l'envie d'y retourner, du corps qui n'en peut plus, des coups contre la porte pour qu'on vienne vous
ouvrir, la machine à café encore, et puis les assiettes, la colère, le frigo qu'on se partage,
tout cela qui fait ce « vous »,
cette vie patiemment déposée dans ce lieu, qui lui a donné ses traits, qui a fait vivre le théâtre chaque
matin, chaque après-midi et chaque soir,

qui a fait du théâtre une manière de donner forme au temps, de faire l'expérience d'un présent partagé et commun,

Ce VOUS continu où chacun a son visage, où chacun a ses traits, visages dont je revois les premières images : celles du panneau dans le hall « Tous égaux devant Molière », c'était en août, il y avait déjà deux mois que vous étiez en travail, on allait entrer dans *Dom Juan*, on n'avait pas encore commencé, on n'avait rien accroché, ni dehors ni dedans, on n'avait pas les affiches, on n'était pas né à l'espace et au temps, d'ailleurs on ne savait pas encore s'ils existaient, on ne savait pas ce que serait ce THEATRE PERMANENT RE, ce qu'il y aurait derrière ce RE qu'aucun d'entre nous ne connaissait, ce qu'il y aurait dans cette PERMANENCE, on ne le sait toujours pas d'ailleurs puisqu'elle se poursuit, puisqu'elle recommence, puisqu'elle ne cesse de naître, c'était en août et comme vous je crevais de peur et de désir, et je ne savais pas comment regarder ce vous

Vous souvenez-vous ?

C'était en novembre,

Vous chantiez encore,

On ne parlait pas de départ, on ne parlait pas d'adieu, on ne parlait pas de fin, mais chacun savait qu'il avait cessé d'additionner et qu'il avait pour lui-même, secrètement, commencé à soustraire :

Jour 1, jour 2, jour 3, jour 4, jour 5, jour 6, jour 7,

J-4, J-3, J-2, J-1, J...

C'était en novembre,

Vous souvenez-vous ?

On en était à la soixantième, soixante jours de représentation, trois mois d'un théâtre éprouvé en continu, cinq mois d'une plongée,

Vous chantiez encore,

Moi j'étais en haut,

j'écrivais encore,

Et j'ai entendu vos voix « Avec le temps... Avec le temps, va, tout s'en va, Même les plus chouettes souv'nirs »

C'était en novembre, on ne parlait pas encore d'oublier le visage et d'oublier la voix,

Et puis j'ai entendu : « Qu'est-ce qu'on va faire après ? »

J'ai compris ensuite qu'il s'agissait des horaires de répétition, de ça mais pas seulement,

Vous êtes en bas,

Vous que j'ai aimé voir en vos visages changeant, transformés par Molière, transformés par le travail avec Gwenaël Morin, interrogeant avec lui ce qu'il adviendrait du théâtre demain, creusant votre désir d'être au monde, creusant la possibilité de répondre chacun, pour soi et ensemble, à cette question que vous avez posée en répondant : « Acteur »,

Vous voir déplacés, altérés, abîmés, gonflés, poumonés, respirés, fendus, troués, ouverts par la fréquentation quotidienne du vers, par cet athlétisme du souffle, par cette discipline de la bouche de la virgule de la cible qui n'admet ni absence ni complaisance, exigeante comme une méchante maîtresse, tranchante comme une lame,

Et vas-y qu'on s'y frotte, qu'on attaque des dents, qu'on mange, qu'on croque,

Pourquoi on pourrait pas la faire sienne, dis ?

Vas-y qu'on aspire qu'on avale qu'on déglutit qu'on expire qu'on expire qu'on expire

Ma bru ma mie gaupe marchons vertu de ma vie

Poumonne allez poumonne

Qu'est-ce qui t'en empêche ?

Vas-y qu'on entre dans la colonne du souffle qu'on circule qu'on découvre son espace ses recoins ses replis ses retraites là où ça s'effondre, là où ça bée, là où ça git, là où ça s'anime, là où ça rechigne, là où ça attaque, dans le ventre surtout,

Ma foi, j'ai à dire,

Rayez cela,

Marchons gaupe marchons

Pourquoi tu ne pourrais pas tutoyer Molière ? Parler à Poquelin et du Poquelin ? Faire trébucher J.B., marcher avec lui, un pas, deux, trois pourquoi pas ?

Vas-y qu'on entre qu'on renifle qu'on dure,

Parce que t'as vingt ans et qu'il est mort il y a vingt fois ton âge ?

Vas-y qu'on exécute qu'on met à mort la langue et la distance et le savoir tatillon,

Vous voir, vous, vous débattre dans la langue qui était retrouver une origine sans être dans la réparation, qui était activer la matière vive du rythme et découvrir qu'elle avait quelque chose à nous restituer, qui était faire ensemble ce rêve qu'on pourrait affronter à mains nues la falaise parce qu'ignorer que c'était impossible suffisait pour arriver en haut, qui était réaliser notre responsabilité dans ce qui reste d'un geste porté il y a quatre cent ans, qui était faire acte de liberté pour en faire l'expérience, qui était « NE PAS ÊTRE TRANQUILLE D'AVANCE » si on voulait citer Peguy, qui était pour chacun d'entre vous apprendre à cohabiter avec le hasard du destin, apprendre à aimer la distribution arbitraire, cruelle parfois, injuste ou étrange, AMOR FATI si on voulait parler latin, qui était pour chacun d'entre vous l'exigence de donner du sens et de la valeur au donné, qui était pour chacun d'entre vous la nécessité d'inventer la possibilité de vivre, qui était, par le passage du temps, par l'usage de la durée, vous voir devenir une troupe, chaque jour un peu plus de ce grand corps théâtral, ce VOUS permanent, aveugle, obstiné, capable d'être là, oui mais pour quoi ? pour faire du théâtre, oui mais quoi ? du théâtre et advienne que pourra, qui était voir chaque jour se construire l'histoire de cette relation au temps qui est relation aux spectateurs, au texte, à la ville, qui était donner forme à l'espace et au présent, « PRENDRE CONSCIENCE C'EST PRENDRE FORME », si on voulait citer Focillon,

Je repense à ce film de Godard, *Eloge de l'amour*, à cette scène où une jeune femme, devant les usines Billancourt, dit ceci : « L'âge adulte, c'est tracer la route, créer le cinéma qui va de l'enfance à la vieillesse »

Qu'est-ce que ce sera créer le théâtre qui va de l'enfance à la vieillesse ?

Quelle route ça va tracer ?

Pour quelle carte et pour quel territoire ?

J'aimerais vous voir dans quinze ans, vous regarder à travers les yeux de plusieurs années, par un semblable hiver,

Découvrir ce que sera devenue cette expérience,

M'adresser à cela, celui-celle, que vous serez devenu-e.

Je repense à cette lettre que Clarice Lispector adresse à sa sœur le 6 janvier 1948 :

Ma petite sœur, écoute mon conseil, écoute ma demande : respecte-toi plus que tu ne respectes les autres, respecte tes exigences, respecte même ce qu'il y a de mauvais en toi - respecte surtout ce que tu imagines être mauvais en toi - pour l'amour de Dieu, ne cherche pas à faire de toi une personne parfaite - ne copie pas une personne idéale, copie-toi toi-même - c'est le seul moyen de vivre. J'ai si peur qu'il t'arrive ce qui m'est arrivé, car nous sommes pareilles. Je jure par Dieu que s'il y avait un ciel, toute personne qui se sera sacrifiée par lâcheté sera punie et ira dans un enfer quelconque. À supposer qu'une vie fade ne soit pas punie par cette fadeur même. Prends pour toi ce qui t'appartient, et ce qui t'appartient c'est tout ce que ta vie exige. Ça semble une morale amoral. Mais ce qui est véritablement immoral, c'est d'avoir démissionné de soi.

Cette lettre,

Elle parle pour demain.

Je repense à Vitez, à ses quatre Molière, j'ouvre le livre *Écrits sur le théâtre*, le volume 3, j'ai le volume 2 qui patiente sur les étagères, le 1 fait toujours défaut.

Je découvre, redécouvre, ce texte « Souvenirs anticipés », il écrit ça en juillet 1979, à propos des quatre Molière, ça commence comme ça :

Nous ne savions pas que nous étions au centre de notre bonheur, c'était cela le bonheur, les répétitions chaque jour, les repas, les conversations, le temps occupé entièrement, la régularité du travail, le plaisir de la critique et parfois l'invention d'une idée nouvelle, les lunettes sur la petite table ôtées, remises, le carnet de note, le thé.

Ces notes,

Elles parlent pour hier.

Il n'y a que les montagnes qui ne se rencontrent pas,
C'est Elodie qui me dit ça,
Quand je lui parle de la lettre que je veux vous écrire.

Voir vos visages, ce soir, une dernière fois,
Entendre vos voix,
Une dernière fois,
Vous regarder habiter ce lieu,
Vous écouter y vivre,
le faire vivre,
quand certains vous y découvriront pour la première fois,
parce que c'est toujours un beau jour aussi que cela s'arrête et qu'aujourd'hui coûte que coûte sera, lui
aussi, comme un autre,
vous regarder
porter Molière,
Vous regarder prendre vos cafés, vos cigarettes, vos livres, vos textes, vos gants, vos mouchoirs, vous
regarder,
Être chacun et être tous,
Une dernière fois, ce soir, vous voir chuter, douter, chercher, revenir, réessayer, vous perdre, revenir, une
dernière fois, être à vous, vous voir donner, donner, donner, aveuglément, obstinément, maladroitement
parfois, ne pas donner aussi, vous voir, vos corps, revoir aussi, revoir les errances, les crises, les silences,
ce qu'on n'a pas partagé, ce qu'on n'a pas dit, ce qu'on n'a pas fait, ce qu'on n'a pas écrit – tant mieux ça
laisse des choses pour demain –,
Penser que ce soir va finir avec le départ d'un homme, penser que ce soir « Alceste sera vu ici pour la
dernière fois », penser que ce soir « la représentation comme une orgie détruira l'ordre miraculeux »
(Vitez), penser que dans un an, en novembre 2014, on sortira du THEATRE PERMANENT avec *LA
CERISAIE* de Tchekhov où le théâtre, là aussi, se vide, parce qu'il se poursuit dehors, penser qu'on
assistera alors à la disparition progressive du théâtre, à la disparition de ceux qui sont là, penser qu'avec
LE MISANTHROPE aussi c'est un homme qui s'en va, penser que ce n'est pas une fin mais le début de
quelque chose, penser que quelque chose commence, penser que « pour que quelque chose advienne, il
faut que quelque chose parte » (Müller), penser que le trou noir n'émet rien et qu'il laisse pourtant
s'échapper de la lumière, penser que l'efficacité de l'acte réside dans l'acte, penser qu'Éliante et Philinte
quittent la scène parce qu'ils ne peuvent pas vivre sans ce qu'Alceste représente pour eux, penser que
quand il faudra quitter Molière,
Ce sera sans regretter rien.

Barbara Métais-Chastanier



RETOUR À LA LÉGENDE

Jacques Copeau

D'abord un rappel : pour Jacques Copeau, l'entreprise du Vieux-Colombier est celle d'un « essai de rénovation dramatique ». L'indignation devant des « réalités détestées », le dégoût que lui inspire la littérature dramatique de son temps - Henry Bernstein, Henry Bataille, etc. - sont à l'origine de son geste : « nous voulons simplement réagir contre toutes les lâchetés du théâtre contemporain. » Pour le dire autrement encore : « le théâtre se meurt d'un oubli sans cesse plus profond de la notion d'art. »

L'ambition de tous les grands « réformateurs » a toujours été de refonder. Comment ? En retournant à la litté-ralité du texte, en essayant de retrouver la « pureté » de l'origine. Retour à la Bible, mais aussi il n'y a guère, à Marx, à Freud... La « pureté » est un mot d'ordre chez Jacques Copeau. L'origine, le retour aux sources, pour le théâtre, c'est le retour à la tragédie grecque. Mais Copeau sait bien que celle-ci est hors de portée. Tout son travail consistera à construire un chemin. C'est énorme ! On n'a pas assez retenu la leçon toutefois. L'après-Copeau a sou-vent consisté à se croire arrivé. Le chemin est un travail propédeutique. Copeau le conçoit - l'idée est forte - comme un travail sur la comédie

Apprendre : autre mot d'ordre. Apprendre à apprendre, aussi bien. On ferait fausse route si on ne considérait que les spectacles du Vieux-Colombier. L'essentiel pour Copeau n'est en aucun cas « ces deux ou trois heures quotidiennes de manifestations plus ou moins conventionnelles, mais tout le reste du travail obscur, humble, opiniâtre : dans le labeur de l'École, des répétitions, des expériences innombrables et multiformes. Les spectacles ne devraient être pris qu'à titre d'indication... » Le Vieux-Colombier, un laboratoire, pas une fabrique.

NICHEL DEUTSCH, LE THÉÂTRE ET L'AIR DU
TEMPS

Intéressant encore de noter qu'au début de son travail de réforme, il s'agit pour Jacques Copeau d'opposer le Vieux-Colombier à la Comédie-Française – dans la perspective d'un retour au « vrai théâtre ». Jacques Copeau est un réformateur catholique sans aucun doute. Il s'agit de restaurer la vraie tradition. Si celle-ci n'existe pas, d'inventer une tradition imaginaire. Ce sont souvent celles qui sont appelées à durer ! D'où, par conséquent, la nécessaire constitution d'un répertoire. Au demeurant, il ne fait guère de doute que l'enjeu est « patrimonial ». Au théâtre cela se résume très bien par la réponse donnée à l'abrupte question : que faire des classiques ? Au fond, il s'agit – à l'instar des architectes après Riegler, qui ont entrepris de « dégager » le monument dans la ville, de le rendre visible – de débarrasser le « vrai » théâtre de tout ce qui l'encombre. Il s'agit, pour la mise en scène, de faire place nette pour ce monument que devient alors la pièce de théâtre – portée pour ainsi dire par le *kunstwollen* (le « vouloir d'art ») des acteurs, lesquels, alors, donnent à la représentation son caractère de pièce historique, de chef-d'œuvre. Incontestablement Copeau, dans sa lutte contre la vulgarité et l'indignité du théâtre parisien de son temps, avait d'une certaine manière non seulement restauré, mais sacralisé l'art du théâtre. Rien n'y manque, ni la piété, ni le critère national, ni l'organisation quasi monastique.

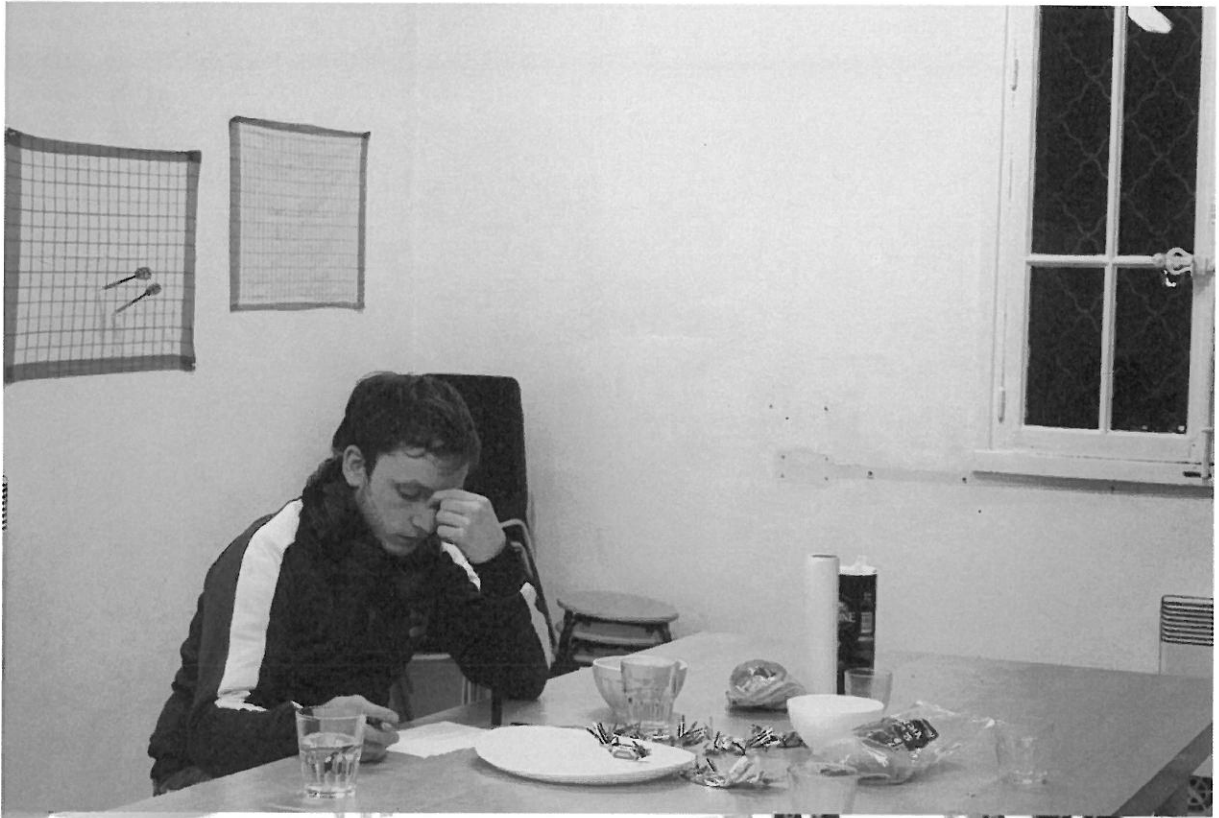
Retour à la lettre du texte. Souvenons-nous que Copeau vient de la critique, qu'il est l'un des fondateurs de la NRF – il en sera l'un des directeurs. Son Vieux-Colombier peut être considéré en France comme le lieu de la *révolution littéraire du théâtre*. De ce point de vue, il y a d'ailleurs une vraie filiation avec le *théâtre d'art*, le *Théâtre de l'Œuvre*, de Lugné-Poe. En France, seul quelqu'un venant du milieu littéraire, comme Jacques Copeau, pouvait ainsi prétendre mettre le texte au centre du travail théâtral. Cela a abouti à une sorte de défense quasi juridique du chef-d'œuvre contre les « barbares », mais aussi contre le « vandalisme restaurateur », ce qui n'a pas été assez souvent

souigné. Pourtant, malgré la sûreté de jugement dont le créditaient tous ses amis de la NRF (Gide, Schlumberger, Rivière, Martin du Gard...), Copeau est passé avec une belle constance à côté de la littérature dramatique de son temps, à quelques exceptions notables près parmi lesquelles *L'Échange*, de Claudel. Il reste que le travail « invisible » de l'École – des « répétitions, des expériences innombrables » – contredit heureusement cette tendance trop « littéraire » que se sont empressés d'annexer les tenants de la « qualité française » dont Brecht, les surréalistes, Duchamp et quelques autres seraient les fossoyeurs. C'est oublier un peu vite aussi ce que le théâtre Alfred Jarry d'Artaud, doit au fondateur du Vieux-Colombier – même là où il cherche à annuler le théâtre pour faire surgir la réalité « en personne ».

Le théâtre est certainement un lieu, peut-être le dernier, qui a en garde la langue. Un lieu qui ne serait pas directement voué à la parole utile : du moins l'utilité de celle-ci y serait-elle d'une autre sorte. Un lieu où l'ironie post-moderne n'aurait pas cours pour cause d'effet. Copeau n'avait de cesse de mettre en garde contre les effets, de théâtre justement. Contre les recettes infaillibles, contre le retour du même, contre les trucs et les techniques éprouvés qui ne correspondent à aucune exigence interne de l'œuvre.

Mais qu'est-ce qu'une œuvre, qu'est-ce que l'art aujourd'hui ? Écrire « œuvre », cela a-t-il encore une quelconque signification ? – En ce qui me concerne, écrire pour le théâtre ne doit en aucun cas signifier consentir ou se plier au théâtre. À moins qu'il ne s'agisse, là aussi, d'une recette éprouvée...

L'ŒIL DU



FIN D'UN

CYCLÔNE



CYCLE, 5/5

FLORA
SOUCHIER























"QUAND MÊME, C'ÉTAIT UN



PEU LA JOIE. "

[JUDITH R.]

CHARLOTTE DELBOT, UNE CONNAISSANCE INUTILE

AU DÉBUT, NOUS VOULIONS CHANTER

Un matin de janvier 1943, nous arrivions.

Les wagons s'étaient ouverts au bord d'une plaine glacée. C'était un endroit d'avant la géographie. Où étions-nous ? Nous devions apprendre - plus tard, deux mois plus tard au moins ; nous, celles qui deux mois plus tard étaient encore en vie - que l'endroit se nommait Auschwitz. Nous n'aurions pu lui donner un nom.

Au début, nous voulions chanter. Vous ne pouvez croire comme elles étaient déchirantes ces voix qui se brisaient, voilées par les marais et la faiblesse, répétant des mots qui ne faisaient plus se lever aucune image. Les trepassés ne chantent pas.

... Mais à peine ont-ils ressuscité qu'ils font du théâtre.

Ainsi d'un petit groupe qui avait survécu à six mois du camp de la mort et avait été envoyé à quelque distance de là, dans ce commando privilégié. Il y avait des paillasses pour dormir, de l'eau pour se laver. Le travail était moins dur,

quelquefois à l'abri, quelquefois assis. Nous qui tenions mal debout au sortir de la mort - traverser un petit pré en portant un panier vide exigeait un effort et une volonté extraordinaires -, après quelque temps, nous reprenions apparence humaine. Après quelque temps, nous pensions au théâtre. L'une de nous racontait des pièces aux autres qui se groupaient autour d'elle, bêchant ou sarclant. On demandait : « Qu'est-ce qu'on va voir aujourd'hui ? » Chaque récit était répété plusieurs fois. Chacune voulait l'entendre à son tour et l'auditoire ne pouvait dépasser cinq ou six. Pourtant, le répertoire s'épuisait. Bientôt, nous songions à « monter une pièce ». Rien de moins. Sans texte, sans moyen de nous en procurer, sans rien. Et surtout si peu de temps libre.

Au retour, quand j'ai rencontré des hommes qui avaient été prisonniers de guerre, j'ai mesuré à les écouter ce qu'est l'incommunicable et comme il pèse. Ils ont à raconter. Nous aurions à dire. Ils racontent le vide de leur attente. Nous ne pouvons pas dire ce que fut l'angoisse de la nôtre. Pour ceux qui étaient à Auschwitz, l'attente était une course devant la mort. Aussi n'attendions-nous pas. Nous nous accrochions à un espoir que nous avions forgé tout de pièces si fragiles qu'aucune n'eût résisté à l'examen, éussions-nous conservé le sens. C'est d'avoir perdu le sens et persisté dans la folie d'espérer

qui a sauvé quelques-uns. Ils sont si peu nombreux que cela ne prouve pas.

Quand j'écoute les prisonniers de guerre, si je leur échappais, avec le sentiment d'avoir été, moi, victime de mon choix, lorsqu'ils racontent comment ils ont comblé le néant de tant d'années, je les jalouse. Ils recevaient des livres, faisaient du théâtre, montaient des spectacles. Ils avaient des clous, de la colle. Ils ont pu vivre dans l'imaginaire. Quelques fois, quelques heures, mais qui comptaient.

Vous direz qu'on peut tout enlever à un être humain sauf sa faculté de penser et d'imaginer. Vous ne savez pas. On peut faire d'un être humain un squelette où gargouille la diarrhée, lui ôter le temps de penser, la force de penser. L'imaginaire est le premier luxe du corps qui reçoit assez de nourriture, jouit d'une frange de temps libre, dispose de rudiments pour façonner ses rêves. À Auschwitz, on ne rêvait pas, on délirait.

Cependant, objecterez-vous, chacun n'avait-il pas son bagage de souvenirs ? Non. Le passé ne nous était d'aucun secours, d'aucune ressource. Il était devenu irréel, incroyable. Tout ce qui avait été notre existence d'avant s'effiloçait. Parler restait la seule évasion, notre délire. De quoi parlions-nous ? De choses matérielles et

consommables, ou réalisables. Il fallait écarter tout ce qui éveillait la douleur ou le regret. Nous ne parlions pas d'amour.

Et voilà que dans ce petit camp, nous revenions à la vie et tout nous revenait. Tous les désirs, toutes les exigences. Nous aurions voulu lire, entendre de la musique, aller au théâtre. Nous allions monter une pièce. N'avions-nous pas le dimanche libre et une heure le soir ?

Claudette, qui travaillait au laboratoire où elle avait table, crayon et papier, entreprend de récrire *Le Malade imaginaire*, de mémoire. Le premier acte achevé, les répétitions commencent.

J'écris cela comme si ç'avait été aussi simple. On a beau avoir une pièce bien en tête, en voir et en entendre les personnages, c'est une tâche difficile à qui relève du typhus, est constamment habité par la faim. Celles qui pouvaient aider. Une réplique était souvent la victoire d'une journée. Et les répétitions... Elles avaient lieu après le travail, après le souper – puisqu'on disait le souper pour deux cents grammes de pain dur et sept grammes de margarine – au moment où l'on éprouve davantage la fatigue, dans une baraque gelée et sombre. User de persuasion et de menace, faire appel à l'esprit de camaraderie, manier la flatterie et l'injure, était le lot quotidien des animatrices. L'émulation jouait aussi,

et la fierté. Il s'agissait de montrer aux Polonais avec qui nous étions, et qui chantaient si bien, de quoi nous étions capables.

Chaque soir, battant la semelle et battant des bras - c'était en décembre - nous répétions. Dans l'obscurité, une intonation juste prenait une étrange résonance.

Le jour fixé pour le spectacle - le dimanche après Noël - approchait. Mais il était impossible de rien installer d'avance à cause de la surveillance, une SS que ses amours occupaient beaucoup, ce qui nous laissait un peu de champ. Eva, la dessinatrice, fait une affiche qu'on fixe à la porte intérieure de la baraque, le samedi, après la dernière ronde des SS. Pourquoi une affiche, quand tout le monde était au courant ? C'est qu'enfin nous sommes dans l'illusion. Une affiche en couleurs où on lit : « *Le Malade imaginaire*, d'après Molière, par Claudette. Costumes de Cécile. Mise en scène de Charlotte. Agencement scénique et accessoires de Carmen. » Suit la distribution, avec Lulu dans le rôle d'Argan. Mais notre pièce était en quatre actes. Nous n'étions pas arrivées à retrouver la coupe de Molière. Pourtant, autant que je me souviens, tout y était.

Dès le matin, perdant pour la première fois souci de la soupe, des corvées et du pain, nous nous affairons. Ce que Cécile réussit à faire avec

des tricots mués en pourpoints et en casaques, les chemises de nuit, les pyjamas transformés en hauts-de-chausses pour les hommes (seuls éléments vestimentaires qui ne fussent pas d'uniforme. Comment nous les avions eus serait trop long à raconter) est presque inimaginable. Le rayé s'était révélé immétamorphosable. Heureusement, nous utilisons, pour sélectionner les graines de nos plantes (ai-je dit que nous étions dans cette station d'essai où l'on étudiait un pisserlit à latex que les Allemands avaient découvert en Russie et voulaient acclimater ?) des espèces de cages en tulle. Voilà le tulle devenu jabots, manchettes, canons, nœuds, écharpes. Une robe de chambre en matelassé azur - pièce sans prix de notre vestiaire - fait une somptueuse robe à tournure pour Bélice. Une poudre jaune vert, dont je ne sais pas la composition, peut-être un insecticide, sert au maquillage des médecins, bilieux à merveille. On crie dans le dortoir : « Toutes celles qui ont leur tablier noir propre (le tablier noir faisait partie de la tenue), prêtez-le ! Tout de suite, s'il vous plaît, l'habileuse attend ! » Avec six tabliers, Cécile drapait un médecin qu'elle coiffe d'un cône de carton noirci à l'encre autour duquel elle a fixé des copeaux de bois en mèches raides. Claudette, l'auteur, est contente du résultat, mais ne se console pas que les hommes n'aient ni perru-

que ni chapeau, que Bélise n'ait pas d'éventail.
« Sous Louis XIV, voyons ! » Hélas, nos cheveux, rasés à l'arrivée, n'ont encore que quelques centimètres. Par contre, il y a des cannes. Ce sont des bâtons enrubannés de tulle.

Les tables du réfectoire, débarrassées de leurs pieds (sinon la scène eût été trop haute dans la baraque très basse de plafond), juxtaposées, figurent une estrade. Les couvertures, habilement manœuvrées par Carmen, qui a un manteau, des clous et de la ficelle, qu'elle avait longtemps convoités avant de réussir à les voler au SS jardinier, les couvertures forment un rideau qui n'est pas le moindre de nos succès. D'autres couvertures, clouées aux fenêtres, obscurcissent la salle. Seule est éclairée la scène où Carmen, électricien autant que machiniste, a installé une baladeuse en projecteur. « Où a-t-elle volé tout cela ? - Je vous expliquerai... » Pour le moment, elle cloue, elle attache. On a aussi des coulisses : couvertures et ficelles. Et une souffleuse, avec le texte, s'il vous plaît.

On frappe les trois coups. Le rideau se lève (non, il s'écarte). Les Polonaises forment le public. La plupart comprennent le français.

Le rideau se lève. Argan, dans un fauteuil fait de caisses que cachent des couvertures, lui-même enveloppé de couvertures, agite sa sonnette : une boîte de conserve où est logé un

morceau de verre, je crois. « Non, avait dit Car-men, je ne veux pas d'un caillou. Un caillou, ça sonne trop mal. »

Le rideau se lève. C'est magnifique. C'est magnifique parce que Lulu est une comédienne. Ce n'est pas seulement par son accent mar-seillais qui fait penser à Raimu, mais par son visage bouleversant de naïveté vraie. Cette nature d'humanité, cette générosité.

C'est magnifique parce que quelques répliques de Molière, ressurgies intactes de notre mémoire, revivent inaltérées, chargées de leur pouvoir magique et inexplicable.

C'est magnifique parce que chacune, avec humilité, joue la pièce sans songer à se mettre en valeur dans son rôle. Miracle des comédiens sans vanité. Miracle du public qui retrouve soudain l'enfance et la pureté, qui ressuscite à l'imagine.

C'était magnifique parce que, pendant deux heures, sans que les cheminées aient cessé de fumer leur fumée de chair humaine, pendant deux heures, nous y avons cru.

Nous y avons cru plus qu'à notre seule croyance d'alors, la liberté, pour laquelle il nous faudrait lutter cinq cents jours encore.

PIREILLE LOSCO LENA, LIEN N'EST PLUS DOUTE QUE LE NAUTEUR.

PIREILLE LOSCO LENA ÉTANT INTERVENUE HIÉR POUR LA DERNIÈRE TRIBUNE NOUS PUBLIONS ICI LES PREMIÈRES PAGES DE SON OUVRAGE.

Introduction

Rire quand même

Un an après la mort de Molière, un jésuite du nom de Vieira prononçait à Rome un brillant et rhétorique *Plaidoyer en faveur des larmes d'Héraclite* (1674). Le texte prenait pour cible le comique et affirmait que, contrairement à ce que la comédie classique avait pu donner à croire, le rire n'était pas l'apanage de l'honnête homme, mais celui de la brute :

« Quiconque connaît bien le monde ne saurait ne pas pleurer, et si l'on rit ou si l'on ne pleure point, c'est qu'on ne le connaît pas. Ce monde, qu'est-il, sinon l'universel rendez-vous de toutes les misères, de toutes les souffrances, de tous les périls, de tous les accidents et de tous les genres de mort ? Et à la vue de cet immense théâtre, si tragique, si lugubre, si lamentable, où chaque royaume, chaque ville, chaque famille changent continuellement la scène, où chaque soleil qui se lève est une comète, chaque instant qui passe un désastre, et chaque heure, chaque instant, un millier d'infortunes ; oui, à la vue d'un tel spectacle, quel est l'homme qui ne se sente pas prêt à pleurer ! S'il ne pleure pas, il montre qu'il n'est pas raisonnable ; s'il rit, il prouve que les brutes, elles aussi, ont la faculté de rire¹. »

Une telle attaque, si elle s'ancre en son temps dans l'idéologie de la Contre-réforme, n'est pas sans résonances avec un certain nombre de questionnements contemporains. L'effroi face au réel, la conscience tragique de la fragilité de la vie et l'acablement face au malheur ont traversé les siècles et posent toujours la même question de la pertinence du rire humain dans un monde de souffrances, quelles que soient les formes que prennent celles-ci. La réflexion du philosophe Adorno, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, reprend ainsi d'une certaine

• 1 - Cité par Minsois G., *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 311.

façon celle de Vieira : la radicale violence de l'Histoire, en l'occurrence celle de la Shoah, semble interdire à jamais l'éclat de rire, du moins dans le domaine des arts :

« L'art, qui n'est plus possible autrement que réfléchi, doit renoncer de lui-même à la gaieté. Et surtout, c'est le passé récent qui l'y contraint. [...] il est certain qu'après cela, parce que cela a été possible et parce que cela reste possible indéfiniment, on ne peut plus représenter un art qui soit gai². »

Du jésuite au philosophe contemporain, l'argumentaire a un fonds commun : le comique n'est en adéquation ni avec la condition humaine ni avec l'Histoire des hommes. Il instaure, entre le réel et la représentation, un *grand écart* qui ne peut être, pour Vieira, que le signe d'une erreur de jugement et d'un aveuglement indigne. Bossuet, qui, avec ses *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694), écrit l'un des textes les plus virulents qui soit contre le rire et la comédie, insiste sur cette part aveugle constitutive de la perspective comique :

« Jésus [...] a bien pris nos larmes, nos tristesses, nos douleurs, jusqu'à nos frayeurs [...] qui sont réelles, mais n'en a pas voulu prendre le ris et la joie qui ont trop d'affinité avec la déception et avec l'erreur³. »

La comédie de théâtre, qui représente « un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction » selon les termes d'Aristote⁴, se situerait à mille lieues du spectacle tragique de la vie humaine, entièrement placée sous le signe de la perte et de la corruption de toutes choses. Son spectateur est une brute incapable de raison, d'un regard juste sur le monde, mais aussi de sentiment face au perpétuel désastre humain. La perspective comique paraît *inconvenante* aux sens à la fois esthétique et éthique du terme : non seulement elle ne concorde pas avec le réel, mais en plus elle fait outrage au « sens de l'humain » qui doit sous-tendre l'art théâtral selon Aristote⁵. Pour un contemporain comme Adorno, elle fait en outre planer le spectre d'un cynisme intolérable⁶.

Méprisée depuis toujours ou presque par les élites, la représentation comique a dès lors souvent été reléguée au statut de divertissement pour la « populace », sous prétexte que le peuple avait besoin de délassements occasionnels pour alléger

- 2 - Cité par NAUGRETTE C., *Paysages déviants. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 33.
- 3 - BOSSUET J.-B., *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694), *Œuvres complètes*, tome XXVII, Paris, Louis Vives, 1864, p. 78-79.
- 4 - ARISTOTE, *La Poétique*, DUPONT-ROC R. et LALLOT J. (éd.), Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 49.
- 5 - Traduction du terme grec « philanthropon », employé par Aristote au chapitre 13 (52 b 38) de *La Poétique*, *ibid.*, p. 77.
- 6 - « Objectivement, [l'art gai] dégenère en cynisme, quand bien même il emprunterait la bonté de la compréhension humaine », cité par NAUGRETTE C., *op. cit.*, p. 33.

Le fardeau de sa condition / À cet homme-là, on accordait donc un certain droit à l'aveuglement consolateur. Si le comique pouvait apparaître comme un loisir, une détente, c'était justement parce qu'il était considéré comme une fuite du réel. Et rien n'a vraiment changé aujourd'hui, de ce point de vue⁷ : pour une majorité de la population, le comique est d'abord envisagé comme un divertissement sans consistance, et l'euphorie du rire apparaît plus comme un refus ou un « remède » de la réalité que comme l'un de ses modes possibles d'appréhension⁸. On aura beau jeu de convoquer la puissance critique des comédies aristophanesques ou mollièresques, comme par nostalgie d'un temps qui n'est plus : l'heure est à la méfiance la plus vive à l'égard du rire – ce rire qu'un dossier de la revue *Théâtre(s) en Bretagne*, en 2003, va jusqu'à juger « interdit » dans le paysage théâtral français⁹. Il est certain que le comique se fait rare sur nos scènes, publiques ou subventionnées tout particulièrement, et que les artistes témoignent souvent de leurs difficultés face aux producteurs, dont la réticence à l'égard du comique est quasi instinctive. Eugène Durif, par exemple, explique qu'il a été « difficile de faire jouer et lire dans le théâtre public » la série de ses pièces comiques¹⁰. Quant à Daniel Lemahieu, il dénonce en 1990 le « sérieux de nos contemporains¹¹ », foncièrement rétifs à la comédie.

On concède parfois au comique un petit espace dans les programmations théâtrales – dans la rubrique « Humour », pour bien le distinguer de l'art théâtral en général – mais très rares sont les artistes qui, tel Fellag, accèdent aux grandes salles de l'Hexagone. Plus rares encore sont ceux qui circulent de l'univers télévisuel à l'univers des planches, tout particulièrement celles du théâtre public : le cas de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff pourrait bien être unique. Dans la plupart des cas, on laisse le comique aux cafés-théâtres, aux théâtres privés parisiens, aux salles spécialisées dans le « one man show », voire aux studios de télévision, qui y présentent un art souvent médiocre. C'est là une façon de se dessaisir de l'art comique et d'accepter d'en faire un produit de consommation de plus. C'est là aussi

• 7 – Il existe néanmoins un certain nombre de travaux de recherche universitaires valorisant le comique en esthétique, littérature et arts ; leur qualité et leur vivacité sont tout à fait remarquables ; on rappellera également l'attention particulière portée au phénomène comique dans la réflexion psychanalytique de Freud à Lacan, et jusqu'au très récent ouvrage de Daniel Sibony, *Les Sons du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010. Sur l'ensemble de ces travaux, je me permets de renvoyer le lecteur à la bibliographie en fin d'ouvrage.

• 8 – J'emprunte la notion de « remède » à Rossert C., *Le Monde et ses Remèdes*, Paris, PUE, coll. « Perspectives critiques », 2000.

• 9 – *Théâtre(s) en Bretagne* n° 17, « Le rire interdit », 1^{er} semestre 2003, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

• 10 – DURIF E., intervention inédite à la journée d'études *Farces et comédies contemporaines*, Losco-JENA M. (dir.), Université Lyon II-Lumière, 4 avril 2008.

• 11 – LEMAHIEU D., « Pour une nouvelle comédie », *Écriture contemporaine et théâtralité*, Paris, Publication de la Sorbonne nouvelle, 1990, p. 33.

une façon de le cantonner à la sous-culture dite « populaire » qui flatte la bêtise et la paresse, « comme s'il n'y avait plus de rire que dans la nuit de l'ignorance ou dans l'acquiescement servile aux systèmes¹² », comme si le rire ne pouvait être qu'un « confort qui anesthésie la pensée pour gagner le consensus¹³ ». Et en continuant à mettre le comique au service de « la vulgarité du divertissement¹⁴ », on ne fait que renforcer la méfiance qui s'exerce à l'égard du rire chez les gens de théâtre et les spectateurs amoureux de la scène. C'est un fait qu'aujourd'hui, même lorsque le spectacle théâtral invite au rire, les salles restent « tièdes ou décontenancées devant son surgissement non prévu¹⁵ ». Les spectateurs ont certainement moins mauvaise conscience lorsque ce sont de grands noms du théâtre qui les y invitent : on peut rire aux spectacles de Christoph Marthaler – je pense, par exemple, à ses *Dix commandements* (2004) – non seulement parce qu'il y a là une indéniabie drôlerie, mais aussi parce qu'on y est a priori certain de ne pas rire « bêtement ». Ne saurions-nous pas faire la part entre le rire de la « brute » et le rire qui pense ? Ne sommes-nous pas capables d'être des spectateurs éclairés face au comique ?

Envisager le rire autrement, c'est d'abord considérer que le grand écart entre le réel et sa représentation, caractéristique de la perspective comique, n'est pas nécessairement un refus de voir le monde, d'affronter le réel. Qu'il n'est pas fatalement une échappatoire débiliteuse, une fuite dans l'euphorie de la consommation. Même si nos scènes sont aujourd'hui réticentes à nous les présenter, des comédies, farces, pièces animées d'une jubilation comique ne cessent de s'écrire. Ces pièces ne se cantonnent nullement dans un divertissement insipide, et la perspective comique qui s'y élabore n'est en rien un remède mensonger au réel. Le comique y est parfaitement capable d'être au monde, et d'y être entièrement. Du reste, écrit Jean Emelina : « Il n'y a pas, comme on aurait parfois encore tendance à le croire, de « thèmes comiques » spécifiques, même si certains sont plus exploités que d'autres¹⁶. » Même si la tradition théâtrale de la comédie et de la farce a travaillé sur des thèmes récurrents qui semblent limiter leur champ esthétique, cela ne signifie évidemment pas que le théâtre ne puisse pas en aborder d'autres, y compris

ceux qui ont été l'apanage du drame et de la tragédie / *Tout, sans exception, peut devenir sujet à plaisanteries. On peut rire du pire et du meilleur, du futile et du grave, du bonheur et du malheur¹⁷.* » Rire de tout, c'est être au monde tout entier ;

• 12 – « Qu'avons-nous fait du rire ? », éditorial du comité de rédaction, *Théâtre(s) en Bretagne*, n° 17, op. cit., p. 6.

• 13 – SIMÉON J.-P., *Quel théâtre pour aujourd'hui ? Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 71.

• 14 – *Ibid.*

• 15 – *Théâtre en Bretagne*, n° 17, op. cit., p. 6.

• 16 – EMLINA J., *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996, p. 16.

• 17 – *Ibid.*

n'en déplaie à Vieira et à Bossuet, ce n'est pas nécessairement méconnaître les douleurs de la condition humaine. Le grand écart entre le réel et la représentation comique, fustigé par la tradition savante et sérieuse, peut alors apparaître comme une stratégie pour voir et dire aussi les souffrances humaines. Cela ne signifie pas que les dramaturges nous invitent à trouver les souffrances hilarantes en elles-mêmes ni à nous en réjouir, voire à nous en moquer comme le font parfois les mauvaises « histoires drôles ». C'est plutôt une façon de mettre en œuvre des jeux de distorsion et d'écart particulièrement exacerbés.

Dans *Fin de Partie* de Beckett (1957), le personnage de Nell débute l'une de ses tirades par l'assertion suivante : « Rien n'est plus drôle que le malheur¹⁸. » Même si cette phrase provocatrice ne saurait résumer à elle seule le comique beckettien – un peu plus loin, Nell mettra plutôt l'accent sur la perte du rire –, on pourra y voir l'expression d'un paradoxe bien caractéristique de la sensibilité moderne. Nombreux sont, en effet, les textes dramatiques contemporains à faire le pari de l'écart maximal entre le comique et la douleur, et à en expérimenter les potentialités esthétiques. Or, l'alliance de la drôlerie et du malheur, si elle n'est pas contre nature, puisque l'homme peut rire de tout, est en revanche contre tradition et elle bouscule insolemment l'histoire multiséculaire de la comédie. Celle-ci a toujours globalement respecté le principe d'« innocuité » qui la fondait, c'est-à-dire la règle selon laquelle les actions y étaient, conformément aux mots d'Aristote déjà cités, sans « douleur » ni « destruction » (ou « dommage », selon les traductions). Mais sans douleur ni destruction pour qui? Pour le spectateur sans aucun doute, mais sûrement pas pour les personnages eux-mêmes. Jean Emelina souligne ainsi l'ambiguïté constitutive de la poétique de la comédie :

« Le héros comique est très souvent, lui aussi, sinon dans son être moral, du moins dans sa vie, un personnage qui souffre et qui fait souffrir : [...] les barbons de comédie et tous les dupés de la terre, mais aussi Horace de *L'École des femmes*, Alceste, Harpagon, Sylvia et Dorante, Vladimir et Estragon. Certes, les dommages à venir seront oubliés, escamotés ou écartés du dénouement, mais, pendant la représentation ce sont toujours des tensions, des périls et des souffrances qui nous seront présentés. Les pères et les amoureux, les faibles et les puissants, les roués et les naïfs perdent tour à tour, au gré des circonstances, leur autorité et leurs espoirs, leur argent ou leurs illusions. [...] Dans la comédie, comme ailleurs, tout le monde donne et reçoit des coups. [...] Les œuvres comiques dans leur ensemble, comme la tragédie, le drame ou les fictions pathétiques, sont elles aussi la présentation de "douleurs" et de "dommages"¹⁹. »

• 18 – BECKETT S., *Fin de partie* (1957), Paris, Minuit, 1989, p. 33.

• 19 – EMELENA J., *op. cit.*, p. 36.

Les pièces comiques qui s'écrivent aujourd'hui explorent si franchement cette ambiguïté qu'elles en deviennent troublantes. Elles se risquent à traiter de la violence politique ou intime la plus exacerbée, et les dommages y sont d'autant plus effectifs qu'ils peuvent référer à la réalité historique la plus terrible. Depuis une vingtaine d'années, les textes à tonalité comique qui sont représentés en France sur les scènes publiques, qui sont publiés, traduits ou mis en circulation dans des comités de lecture, abordent sans hésiter les plus grandes blessures de l'Histoire du XX^e siècle : les guerres, les dictatures, les totalitarismes et les exactions de tout ordre qui ont traversé le siècle. Ils peuvent aussi traiter de la guerre sous sa forme économique, l'ultralibéralisme, et du triomphe planétaire du capitalisme après la chute du Mur de Berlin. Ils traitent enfin des effondrements individuels et des désastres intimes, évoquant souvent l'angoisse contemporaine d'une dévitalisation de l'existence humaine. Ces dramaturgies du grand écart, évidemment provocatrices par rapport à l'horizon d'attente du public, visent à produire chez le spectateur des perturbations aussi bien intellectuelles qu'affectives. Elles peuvent en appeler à un certain sens de l'humour noir que tout le monde ne partage pas... Car les contraires s'y côtoient sans cesse, suscitant un cheminement complexe de la réflexion et des sentiments, et parfois une certaine forme de perplexité. Toujours chez Beckett, Estragon déclare ainsi à Vladimir : « On n'ose même plus rire²⁰. » Il est clair que ce comique contrarié et contrariant s'écarte radicalement du comique rassurant de la « société humoristique²¹ ». Il saisit et ébranle, tour à tour provoque le rire et le stoppe; il accouche d'une « douleur du comique », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac²². Parce qu'il est chargé d'une conscience tragique – ce qui ne signifie pas nécessairement *chagrine* –, il barre souvent la route à la légèreté de la gaieté. Je comique qui se risque sur le terrain de la souffrance et des ravages de l'Histoire contemporaine ne saurait provoquer un rire libre de toute arrière-pensée. Il n'interdit pourtant pas toujours le franc éclat de rire, mais l'éclat s'entremêle avec des émotions contraires; comme l'écrit Catherine Naugrette, son « essence est profondément ambiguë » car il « fonctionne davantage dans la proximité de la douleur que dans celle de la béatitude²³ ».

Ce phénomène n'est toutefois pas forcément le signe d'une mort du comique au théâtre. Si l'on considère que le comique n'est pas toujours l'expression d'une

• 20 – BECKETT S., *En attendant Godot* (1952), Paris, Minuit, 1985, p. 13.

• 21 – LIPOVSKY G., *L'Ère du ride, Essais sur l'individualisme contemporain* (1983), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989.

• 22 – SARRAZAC J.-P., « Douleur du comique », *La Farce, un genre médian pour aujourd'hui?*, FAIVRE B. (dir.), *Études théâtrales*, n° 14, Centre d'études théâtrales/Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve (Belgique), 1998.

• 23 – NAUGRETTE C., *op. cit.*, p. 50-51.

Réunion du mercredi 27 novembre 2013

C'est la dernière réunion du cycle Molière. Nous nous réunissons en accueillant d'abord deux bonnes nouvelles : la présence de Flora Souchier avec nous au journal et la naissance de Rosalie tant attendue par Bertrand !

Les comédiens reviennent sur le commencement de l'expérience, lorsqu'en février ils rencontrèrent pour la première fois Gwenaël Morin. La proposition qui leur était faite leur demandait de faire un choix important comprenant sacrifices et ouvertures.

***L'école des femmes* : la difficulté de revenir à un travail texte en mains.**

Philippe Mangenot : C'est une sensation étrange, après un processus de travail singulier lors de ces quatre derniers mois, que de redéchiffrer un texte avec la mémoire du travail que nous avons entamé auparavant.

Barbara Métais-Chastanier : Comment s'est décidé le fait de réactiver le quadriptyque de Vitez en ajoutant *L'École des femmes* au *Dom Juan*, *Tartuffe* et *Misanthrope* ? C'était une idée présente à l'origine mais comment s'est imposée l'idée de répéter *L'École des femmes* la dernière semaines des Molière ?

Philippe Mangenot : Nous nous sommes dit que, puisque Gwenaël partait pour la semaine (il rejoint *Antiteatre* à Nantes), il serait intéressant de remettre en chantier ce travail sur *L'École des femmes* commencé il y a plusieurs mois de cela. C'était une manière de dire que les choses ne s'arrêtaient pas là, que cela restait ouvert sans clôturer le cycle. C'était une manière de terminer sans terminer : cela représente bien le travail dans lequel nous sommes (le travail n'est jamais abouti). De terminer sur un début, un commencement, est assez révélateur de la perspective choisie pour le théâtre permanent.

Asja Nadjar : Et même si le travail sur *L'École des femmes* n'aboutit pas à une représentation, c'était aussi une envie de continuer à travailler malgré tout. Nous avons besoin de sentir qu'on laissait respirer *Le Misanthrope* et surtout, en suivant la démarche de Théâtre Permanent, de sentir que le travail ne s'arrête jamais.

Maxime Roger : Peut-être qu'il y avait aussi cette idée que Gwenaël a de transmettre l'outil qu'est le Théâtre Permanent. Ainsi, en travaillant sans lui sur une nouvelle pièce nous éprouvons cette transmission de l'outil. L'idée étant de voir comment cela fonctionne sans lui.

Pour la suite, les comédiens dans leur projet de collectif BIS souhaitent se réapproprier certains éléments de cette démarche tels que les ateliers de transmission et le rapport au public par exemple.

Les comédiens se demandent ce qui restera de cette expérience en sortant de ces cinq mois de travail. Ils nous parlent de leurs futurs projets.

Revenons sur les ateliers de transmissions.

Benoit Martin : Ce matin, avec Chloé A. nous avons fait l'atelier et il y avait Mélody. Je me souviens de son premier atelier de transmission où nous insistions sur un travail de ponctuation et, après qu'elle ait participé à de nombreux ateliers, c'est quelque chose qu'elle

s'est complètement réappropriée. Chloé et moi avons été déstabilisés ce matin puisque nous ne savions plus trop comment et quoi lui transmettre. Elle connaît très bien les spectacles et nos façons de travailler lors des ateliers, par conséquent nous avons changé nos habitudes de travail. Cela nous a permis de réinventer le travail et de chercher plutôt du côté de la voix par exemple.

Julien Michel : Ce qui était incroyable avec les ateliers de transmission c'est le fait qu'il n'y ait pas vraiment d'habitudes, ou du moins de routine qui s'installait. Chaque atelier était différent.

Sur l'habitude / la routine

Barbara Métais-Chastanier : Vous avez eu l'impression d'être surpris en permanence ou de voir des choses s'installer ? Vous avez senti de la lassitude ?

Asja Nadjar : C'est passé à une vitesse incroyable qui fait que c'est difficile de se rendre compte mais les moments de lassitude ont été très rares.

Julien Michel : Je pense que cela dépend beaucoup du rôle que l'on a. Cela varie en fonction du rôle et de chacun.

Chloé Giraud : Pour moi, il n'y a pas eu deux jours qui se sont ressemblés.

Benoit Martin : J'ai eu un peu honte de penser au bout de 25 soirs où je jouais Dom Juan, qu'il y avait des soirs où je n'avais pas envie de jouer. J'étais lassé de devoir puiser dans mes ressources et de stresser tous les soirs. Mais une fois que c'était enclenché mon rapport changeait et j'étais bien.

Thomas Tressy : C'est aussi l'apprentissage de ce travail : jouer tous les soirs pendant trois mois, cela veut dire également être confronté à des soirs où l'on n'a pas envie. Ce n'est pas un manque d'engagement, c'est normal.

Chloé Astor : Il faut accepter que ce ne soit pas excitant tous les soirs.

Thomas Tressy : Oui et du coup de voir quels moyens tu mets en marche pour que ça le soit tous les soirs. Comment tu réinventes une envie au jour le jour.

Les rituels : vivre au quotidien l'expérience du Théâtre Permanent crée une ritualisation pour chacun. Certaines choses sacrées (le costume par exemple) sont aussi complètement désacralisées.

Mettre à mal des peurs

Barbara Métais-Chastanier : Vous avez l'impression de vous débarrasser de certaines peurs ?

Lucas Delesvaux : Nous avons acquis une confiance dans les changements que nous pouvons apporter. Nous n'avons plus peur de faire de grands changements puisque nous avons vu qu'ils ne nous mettaient pas forcément à mal.





HIER et AUJOURD'HUI

Vendredi 29 novembre 2013

Atelier de transmission

Il n'y a personne d'inscrit et donc l'atelier n'a pas lieu.

Répétition

Aujourd'hui, il est urgent de faire un point. Pensons exceptionnellement, non pas seulement au présent, mais à l'avenir. Etre jeune comédiens et entrer dans la vie professionnelle n'est pas si simple. Philippe Mangenot se propose de prendre en charge une transmission de savoir quant au statut d'intermittent.

Puis, à nouveau le présent : des retours sont faits sur des détails tels que le rythme, la musicalité des vers, la précision des attaques.

Tribune n°12 : *Le Misanthrope ou le cauchemar comique*

Mireille Losco-Lena est la douzième et dernière invitée à se questionner avec nous sur le cycle Molière. Elle nous présente avec justesse et passion ce qu'est « le cauchemar comique » d'après elle. Il s'agit de repenser les présupposés qui sous-tendent notre rapport à la comédie et au comique : le comique serait toujours racheté par ce dont il serait le signe ou le symptôme. Mobilisant les outils de l'analyse freudienne, Mireille Losco-Lena met au jour la dialectique qui structure le comique entre manifeste/latent, le sens caché du comique se trouvant dans la douleur et le sérieux. La comédie est la seule ruse contre la mort, elle est une force protectrice, une possibilité à la vie de s'affirmer.

Représentation

252 personnes

« Les comédiens étaient sur la crête du présent, réinventant les situations et redécouvrant avec plaisir leurs partitions » Philippe Mangenot. L'énergie était au comble de sa manifestation, fébrilité sans doute aiguë par la conscience de la fin proche.

Samedi 30 novembre 2013

Atelier de transmission

2 comédiens (Lucas et Michaël)

6 participants (Julie, Jean-Charles, Pauline, Ismaël, Mélody, Marion)

Se pose la question de la figure du metteur en scène en corrélation avec une idée de création collective : qu'est-ce qui définit une création collective ? Quelle place prend Gwenaël Morin à travers ses mises en scène et quelle place laisse-t-il aux acteurs ? Cette fois-ci le présent et le passé fusionnent dans les réponses des comédiens à toutes ces questions régénérées par les participants.

Le travail porte sur la scène 1 de l'acte I, puis sur Oronte. Ce dernier est travaillé d'abord en étant considéré comme étant sincère, honnête et franc envers Alceste et ensuite, à l'inverse, il s'inscrit dans une hypocrisie démesurée.

Répétition

L'atmosphère est très détendue aujourd'hui. On sent dans l'air qu'aujourd'hui est un jour un peu particulier malgré le désir de continuer à être au travail comme tous les jours depuis trois mois. *L'Ecole des femmes* sera donc remis en chantier.

Représentation (?)

C'est la dernière. Vous en serez le seul témoin

Sara Ferroud



« Émerge autant que possible de ta propre surface. Que le risque soit ta clarté. Comme un vieux rire. Dans une entière modestie. » René Char, *À une sérénité crispée.*