



Sans fins.

aux pages intitulées Thomas l'Obscur

D'après le roman *Thomas L'Obscur* (1950) *de* Maurice Blanchot

Un projet de Simon-Élie Galibert

Création du 23 novembre au 2 décembre 2021

à Toulouse

Centre Dramatique National
Toulouse Occitanie

Direction Galin Stoev

Théâtre de la Cité

SANS FINS.

aux pages intitulées Thomas l'Obscur.

D'après le roman Thomas l'Obscur (1950) de Maurice Blanchot

Carte blanche à Simon-Élie Galibert

Avec Jeanne Godard, Angie Mercier,
Marie Razafindrakoto *et* Christelle Simonin.

Scénographie Rudy Gardet

Lumières Louisa Mercier

Son Félix Philippe

Travail du corps Yumi Fujitani

Assistanat à la mise en scène Anaïs Gournay

Réalisation du décor dans les Ateliers du ThéâtredeLaCité
sous la direction de Michaël Labat

Durée estimée 2h

CRÉATION DU 23 NOVEMBRE AU 2 DÉCEMBRE 2021
AU THEATREDELACITE

Production ThéâtredeLaCité – CDN Toulouse Occitanie
Coproduction Théâtre National de Strasbourg
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

PROJET

Dans *Thomas l'Obscur*, roman référence dans le milieu littéraire, injustement méconnu, Maurice Blanchot loge une question fondamentale : Qui est l'*Autre* ?

En traçant les contours d'une intrigue amoureuse réduite au strict nécessaire (on se croise, une main est frôlée, un prénom prononcé...), l'auteur explore l'immense drame de la simple présence d'un *Autre*.

Nous nous risquons à tenter *Thomas l'Obscur* avec les moyens du théâtre, comme une *traversée* des émotions contradictoires ; des sensations douces et surprenantes que procure la lecture du roman.

Car, finalement, l'acte théâtral même, ne repose-t-il pas sur une question analogue :

Qui est l'Autre face à moi ?

Simon-Élie Galibert

RÉSUMÉ

De *Thomas l'Obscur* on pourrait dire qu'il raconte la rencontre de deux personnages, Thomas et Anne, et leur histoire d'amour. On pourrait se tenter à retracer des événements qu'ils vivent, de leur rencontre dans le restaurant d'un hôtel au bord de la plage, jusqu'à leurs chambres d'amour, pour finir avec la mort d'Anne.

Mais, procéder ainsi serait faire fi du point de vue du roman : tout se perçoit depuis ce qui semble être l'intérieur d'*une* (ou *plusieurs* ?) têtes. Ce serait oublier aussi que Thomas n'est pas un personnage, ou pas seulement, mais une présence sans cesse planant sur l'histoire, tantôt agissant tantôt attendant ; mais toujours troublant le temps, distordant le point de vue, annulant tout, jusqu'à l'idée même d'une histoire, mais dégageant la place à un mouvement, inexorable, écrasant, permanent (*toujours-déjà-là*).

Thomas l'Obscur ce serait peut-être l'histoire d'une vie à attendre que quelque chose se passe, et dans le même temps, à travers les mêmes mots, l'histoire d'une vie pleinement vécue. Soit le tout, son contraire et tout le reste encore. Racontant ainsi le mouvement puissant et illimité qui relie toutes choses ; mouvement sur, et contre lequel tout le réel, (le monde ?) est fondé, érigé.

« C'était une histoire vide d'évènements, vide au point que tout souvenir et toute perspective en étaient supprimés, et cependant tirant de cette absence son cours inflexible qui semblait tout emporter d'un irrésistible mouvement vers une catastrophe imminente. Qu'allait-il arriver ? »

Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur* (Chapitre II)

NOTE D'INTENTION

« Être libre pour un commencement qui est pure origine puisqu'il n'a que lui-même, et le vide, pour principe. Mais qui est aussi bien, recommencement puisque c'est le langage passé, qui en se creusant lui-même a libéré ce vide : pas réflexion mais oubli ; pas contradiction mais contestation qui efface ; pas réconciliation mais ressassement, pas d'esprit à la conquête de son unité, mais l'érosion indéfinie du dehors, pas de vérité s'illuminant enfin, mais le ruissellement et la détresse d'un langage qui a toujours déjà commencé. »

Michel Foucault, à propos du travail de Maurice Blanchot dans *La pensée du dehors* (1966)

Sans fins. *

* Il faudrait commencer par relier Blanchot à l'idée de (*l'absence de*) fin(s). Dire combien elle le raconte, combien sa littérature commence par la fin, commence comme *après coup*. Ici, il faudrait expliquer l'évènement réel qui le poussera à écrire, réécrire ses romans et ses récits : cette mise en joug du jeune Maurice, à la fin de la seconde guerre mondiale et, à partir de là, la conviction que l'écriture et le reste serait toujours le suspens, la poursuite de la vie dans cette mort. Il faudrait soulever que toute sa littérature se développe entre cet évènement de 1944 et le récit de celui-ci dans *L'instant de ma mort* en 1994. Alors on poursuivrait en racontant la *parole errante* et incessante (celle d'en dessous la parole, celle qui serait silence en-deçà du silence...), matière-même du monde et que seuls les créateurs, à leur corps défendant, sauraient transformer enfermer dans une œuvre, la réduisant à un nouveau silence – ici le silence littéraire. Il faudrait (*ne pas*) finir en évoquant toutes les morts que subissent les figures qui peuplent *Thomas l'Obscur*, cette *agonie interminable* (comme la nomme Lacoue-Labarthe), qui les entraînent dans la mort, à trouver d'éternels recommencements, toujours plus douloureux, toujours plus libérateurs, mais toujours marqués par l'impossibilité d'en finir, vraiment, définitivement. Alors sans fins, c'est une chose, mais sans fin il n'y aura donc pas de début non plus, il faudra entrer dans le mouvement du *toujours déjà commencé* pour sentir cette impossible fin, ce mouvement profond qui nous réunit tous, nous condamne tous à poursuivre, coûte que coûte à la recherche d'une manière de finir, d'en finir de finir. *Sur la mort sans phrase, il reste à méditer, peut-être sans fin, jusqu'à la fin* écrira Blanchot dans *Après coup* en 1983.

Le spectacle à venir.

Avant toute chose, c'est **d'abord de manière intime que la lecture de *Thomas l'Obscur* m'a parlée**, celle-ci elle a provoqué une sensation, un mouvement, m'a révélé *autrement* un sentiment que je reconnaissais, par son immense *puissance*, l'écriture me donnait à sentir de manière immédiate ce que le monde produisait sur moi : **une sensation profonde et incompréhensible de perte de sens, mais aussi une incapacité à bien communiquer** (accentuée, pour nous, par les technologies modernes). **Ce livre racontait le malaise que le monde contemporain m'inspirait**, je l'avais reconnu, à travers ses lignes : profondément juste et atemporel il décrivait l'état de cet humain dérouté par la marche du monde, **se penchant pour cela sur l'origine du problème - la relation à l'Autre**. L'ouvrage semblait rendre *palpable* cet impossible partage de mots, de paroles dont le sens serait connu, commun et unique (et par extension l'impossible partage de désirs, d'histoires...)

Grâce à un procédé d'écriture rare, débarrassé des images, des mythes, d'un imaginaire connu et redondant, **l'ouvrage m'atteignait** ; délesté de tout contexte (historique ou esthétique) ; il me concernait directement, **moi, lecteur de deux mille vingt-et-un, au cœur**. **Objet profondément littéraire, cet ouvrage m'inspira pourtant immédiatement du théâtre : la parole, le dire qui s'y déployait et la remise en question de la place de la fable qu'il suggérait**, rencontraient mon désir de metteur en scène (spectateur). La sensation pure, évidente, immédiate et intime que me provoquait la lecture semblait analogue à **celle que je cherchais en tant que metteur en scène (spectateur)**. N'étant que peu sensible aux seules *histoires* au théâtre, et m'intéressant plus au rituel de la représentation (espace-temps déployé au cours d'un spectacle), j'étais en quête d'un **matériau pouvant m'aider à composer un temps suspendu, au cours duquel quelque chose pourrait passer (par-delà le sens les mots) et exprimer grâce à l'espace, aux corps, aux regards, aux voix cette blessure provoquée par la réalité de notre monde**.

J'ai alors envisagé *Thomas l'Obscur* comme matériau central pour l'écriture **d'un spectacle dont le principe ne serait pas d'être une simple adaptation, mais bien la recherche d'une opération théâtrale qui pourrait animer le roman et activer ses richesses dans un autre « milieu »**.

L'attitude à laquelle nous invite la lecture de Blanchot et à laquelle nous adhérons **est donc celle de se poser des questions face aux termes et aux pratiques « habituelles » de notre art**. Blanchot tente d'écrire *autrement* (autre chose ?) avec un langage passé et rempli d'histoire, pour ce faire il invente une « méthode » (la négation de son propre discours, la répétition ou la multiplication des termes, l'utilisation du « sans » ...), **une opération qu'il nommera désastre**. Nettoyant le langage, l'auteur l'interroge et le donne à voir dans sa plus grande nudité, neutralisant l'*a priori* signifiant, il l'amène à révéler son *expression profonde* : le *dire*...

C'est de tous ces éléments que nous nourrirons **notre réflexion, nous l'appliquerons cependant à la représentation théâtrale dans le but de proposer une expérience sensible** (similaire à celle que vit le lecteur Blanchotien) **au spectateur de *Sans fins***.

GALERIE (TRAVAUX PRECEDENTS)



© Jean-Louis Fernandez

LES DISPARITIONS – UN ARCHIPEL (TNS - 2019)

Texte Christophe Pellet *Scénographie* Margot Di Méo *Costumes* Simon Restino *Lumières* Louisa Mercier



© Jean-Louis Fernandez



DUVERT. PORTRAIT DE TONY (TNS - 2020)

Texte Tony Duvert *Scénographie* Simon Restino *Costumes* Louise Digard *Lumières* Marco Hollinger



« Écrire c'est d'abord vouloir **détruire le temple avant de l'édifier** ou avant d'en passer le seuil **s'interroger sur les servitudes d'un tel lieu**, la **faute originelle** qui constituera la décision de s'y clôturer »

Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959)

* INTERROGER LES SERVITUDES DU TEMPLE THEATRAL

Si écrire est interroger les servitudes et la faute originelle du lieu de l'écriture, afin de savoir sur quoi se fonde la décision de s'y enfermer, il nous faut nous poser ces questions appliquées à la représentation théâtrale et faire de celle-ci la représentation active de ces mêmes *fautes* et *servitudes*. Je pense qu'ainsi nous aurons la possibilité de faire émerger *Thomas l'Obscur* (dans toute sa complexité d'objet fragile, de contre-forme des « histoires » esthétiques et politiques) au théâtre.

Cela fait écho à ma sensation de metteur en scène (spectateur) : pour moi, **le théâtre, dans sa forme classique** telle qu'elle perdure en partie aujourd'hui (avec pour évènement central un conflit au plateau et la tentative de le résoudre ou d'en parler) **est un masque**, une forme connue et oppressive de reproductions de schémas de relations **qui ne laisse pas de place à quelque chose de plus fragile, plus profond qui pourrait pourtant s'y exprimer...** Cela ne veut pas dire qu'il faut se débarrasser du masque, mais plutôt le révéler pour laisser agir ce qu'il est censé dissimuler. Autrement dit : **c'est dans les silences des pièces que personnellement je ressens la réelle expression du théâtre, entre les mots, entre les gestes ; dans le jeu, l'espace, l'air entre le masque et le visage.** Avec *Thomas* j'ai pour désir de trouver ce qu'est pour moi l'énergie, la vitesse, la réalité de ce qui fait *théâtre* (l'origine), en dessous du *théâtre* (la convention).

Pour en arriver à cela il faut remettre en question la plupart des notions qui constituent l'évènement théâtral et jouer avec, les rendre palpable. Pour faire de ce moment, comme dirait Blanchot : « **Une nécropole de mouvements, de silences, de vides.** ».

Quel évènement théâtral pour *Thomas* ?

Ce que nous interrogeons en premier, lisant Blanchot, c'est l'évènement en tant que tel. En effet, pour Blanchot, écrire une œuvre n'est jamais pouvoir regarder en face ce que l'on cherche, sans le condamner à disparaître (voir *Le regard d'Orphée*). Ainsi, l'auteur appelle à toujours approcher de biais la source pour faire naître l'œuvre. L'auteur parle du

désœuvrement comme attitude de création (savoir se désœuvrer, c'est ne pas penser *faire œuvre* ou *œuvrer* c'est travailler au-delà ou en-deçà du *savoir-faire*).

Par ailleurs, c'est **dans un toujours-déjà commencé** que nous entrons avec *Thomas l'Obscur*. Nous avons alors la sensation de ressentir quelque chose qui se passe toujours ailleurs, avant, après ; que la fable n'est qu'une contre-forme de ce qu'elle raconte réellement.

Thomas l'Obscur n'est pas une œuvre qui s'aborde de face : dans le cadre de notre changement de milieu, **nous devons nous servir de Thomas comme le silence en dessous, autour du théâtre, comme une parole au-delà de la parole...**

Pour révéler la faute originelle du théâtre (que vient-on chercher quand on vient au théâtre si ce n'est la raison pour laquelle on vient) et interroger ses servitudes (drame, cadre de scènes, grandes émotions) il nous faut : **mettre en scène le théâtre lui-même (répertoire, conventions spatiales, temporelles...) et jouer avec cette matière disponible nous révélant ainsi, de la manière qu'au lecteur Blanchotien, ce que l'on cherche de nous à travers l'œuvre.**

Pour ce faire il nous faut **convoquer d'autres matériaux** purement théâtraux et les faire réagir. Mettre *Thomas* en écho avec *l'histoire du théâtre* (la mémoire ?) : si l'auteur interroge la littérature, il n'en reste pas moins qu'il prend pour *prétexte* l'éternelle même histoire d'amour. Bien qu'il s'oppose *a priori* à une forme dominante du *raconter* il n'échappe en rien à ses sujets, et c'est dans le drame que l'écho opère le mieux parce qu'il y a quelque chose de bourgeois chez les figures Blanchotiennes.

Nous décidons alors de travailler à partir d'une pièce issue du répertoire du drame : **Mademoiselle Julie** (1889) de Strindberg.

Cette pièce m'est apparue comme **excitant des motifs correspondants** (une question d'histoire d'amour et d'impossibilité de l'assouvir, préciosité de ses personnages, bourgeoisie...) mais celle-ci se sert du théâtre, **du vivant, pour déployer des émotions extrêmes, des conflits ouverts** (et non larvés comme dans le roman), menant au suicide de la protagoniste.

Le *drame bourgeois* est un des derniers genres théâtraux inventé et règlementé, et à la même époque, l'on assiste à l'essor du roman (basculement du point de vue dans l'intime). Ce genre raconte une époque, une manière d'être, et va devenir genre dominant et écrasant. Aujourd'hui encore, il constitue la grille d'écriture de la plupart des fictions. C'est donc à cet endroit qu'il faut creuser : **et si le drame était responsable d'une pensée dominante écrasante ? Si cette manière de raconter qui a traversé les siècles permettait de s'aveugler vis-à-vis du réel sous prétexte de le montrer, de le faire apparaître dans son plus simple appareil ? Si la reproduction interminable de ce**

schéma de fable était responsable d'un point de vue sur l'humanité, telle qu'elle veut bien se lire...

Et si l'écriture de Maurice Blanchot était le négatif de cette fable, la possibilité de révéler (photographiquement) les mécanismes de domination que représente et reproduit ce genre d'histoire ? Si l'écriture de Blanchot s'écrivait en relief derrière ce texte dominant et faisait quand même théâtre ? Si sur le palimpseste Blanchot n'écrivait pas par-dessus mais par derrière, par dessous cette fable ? **Et si, alors, par dessous, par derrière, autour, nous voyions le silence, le vide qui contiennent tous les possibles, étouffés, tus, jusqu'à présent derrière le silence des mots, les mouvements du quotidien. Reproduis. Éternellement.**

L'idée n'est pas de s'opposer à *Mademoiselle Julie* mais bien de révéler le terrain commun, le mouvement profond qui la relie au roman. **Montrer grâce à ce procédé ce qu'il nous raconte de l'état du monde de manière brute. Nous trouvons le masque qui nous est nécessaire pour faire apparaître cette vérité commune aux deux œuvres.**

Notre travail consistera donc à essayer d'inventer dans **un espace de l'apparaître, du révéler plutôt que du montrer. C'est-à-dire faire advenir *Thomas* par les interstices, comme une question, comme quelque chose qui s'écrit dans les absences, les trous.** Pour cela il nous faudra repenser le rôle de chaque élément d'une représentation de la scénographie à l'acteur en passant par la lumière, le spectateur ...

Nous allons donc mener une recherche sur le théâtre lui-même. **Interrogeant le rapport actif/passif cher à l'auteur.**

Pour ce faire je propose de **révéler et jouer avec les servitudes du temple.** Car ces servitudes concernent chaque personne engagée dans le spectacle (l'acteur qui doit être en maîtrise de ce qu'il fait, la lumière qui doit simplement révéler des choses au plateau, le son qui doit soutenir, jamais écraser...). Il faut donc se questionner sur son propre rôle, sa propre créativité, et ce qu'elle engage de nous. Il faut créer les conditions de son propre *désœuvrement*, travailler à aller contre le désir d'œuvrer pour voir ce que cela peut révéler d'inattendu.

Pour poser le désœuvrement comme centre, je propose donc de nous **libérer en partie de l'acte de création en reproduisant une mise en scène déjà existante de *Mademoiselle Julie*.**

Il s'agit de la mise en scène de Andreas Voutsinas de 1984 avec Fanny Ardant, Niels Arestrup et Brigitte Catillon. Nous travaillerons à **reproduire la fin de la pièce**, jusqu'au suicide de la protagoniste. Travailler à partir d'une mise en scène déjà existante permettra de créer un moment de théâtre et une mécanique déjà à l'œuvre.



Fanny Ardant et Brigitte Catillon dans *Mademoiselle Julie*, mise en scène de Andreas Voutsinas

Nous entrerons dans un *déjà-commencé* cher à Blanchot. Parlant de Samuel Beckett avec *l'Innommable* Blanchot dans *Le livre à venir* explique que l'ouvrage : **accepte de commencer à ce point où il n'y a plus de suite possible (privé de ressource)**. C'est l'état dans lequel nous devons nous placer pour commencer. Nous devons **nous priver de ressources**, commencer après la fin : être sans fins possibles. C'est l'état de commencement de *Thomas l'Obscur*, quand on est après le raconter, après le vécu et que les choses se reproduisent, finissant par signifier autre chose. Baudrillard, dans *La transparence du mal* (1990), nomme cela *l'hyper-réalisation*, si tout a déjà eu lieu, il ne nous reste plus qu'à reproduire indéfiniment le réel, *quand il y a stase il y a métastase*.

Pour les acteurs notamment, *Mademoiselle Julie* devient comme un filtre à partir duquel nous pourrions proposer une lecture de Thomas, en faisant varier, glisser, décaler les opérations de reproduction et en les superposant avec le roman, nous procédons comme Blanchot, nous nettoyons les significations pour raconter autrement.

Nous prendrons la mise en scène et les attitudes de jeu comme une banque de données des émotions de l'acteur pour les explorer, les traverser et travailler ensuite à

partir de là à faire apparaître une autre manière de faire, d'être.

Pour ajouter à cette recherche nous allons penser l'espace à partir de ce que nous possédons déjà : la salle (le réel) et la scénographie (le théâtre) de *Mademoiselle Julie*, imaginer un espace qui nous permette de travailler les interstices, de les révéler pour y loger le centre de notre recherche : *Thomas*. C'est dans une réponse entre les éléments du réel et de la reproduction que nous allons pouvoir inventer l'espace de déploiement du roman. La recherche à partir des éléments du réel de la représentation, permet de poser la question de la place de la fiction et du spectateur : est-il devant ou dans le spectacle ? Cela permet de percevoir physiquement les différentes strates de la représentation, de les mettre en lumière, de les brouiller pour donner à percevoir ce mouvement irréductible, ce *silence* sur lequel se construit le monde et auquel la fiction est une réponse (toujours provisoire et incomplète). Ce qu'il faut donner à sentir c'est cet après-coup dans lequel on entre : la représentation de *Mademoiselle Julie* a métastasé dans son refaire. Donner à l'absence d'images de *Thomas* l'aspect d'un glissement d'une image déjà vue.

Pour l'acteur, par le procédé de reproduction nous révélons son aliénation, et le rapport de reproduction de l'émotion à laquelle, le théâtre peut le contraindre. C'est un jeu de révélation à plusieurs couches, puisqu'il permettra aux comédiens d'envisager *Thomas* comme un espace de « liberté » dans cette aliénation. Blanchot dans *Après coup*, compare l'auteur à l'acteur, dans son devenir invisible, sa disparition obligatoire dans l'œuvre :

« Avant l'œuvre, l'écrivain n'existe pas encore ; après l'œuvre, il ne subsiste plus : autant dire que son existence est sujette à caution, et on l'appelle auteur ! Plus justement, il serait « acteur », ce personnage éphémère qui naît et meurt chaque soir pour s'être donné exagérément à voir, tué par le spectacle qui le rend ostensible, c'est-à-dire sans rien qui lui soit propre ou caché dans quelque intimité. »

Maurice Blanchot, *Après coup* (1983)

Nous tenterons de répondre à cette vision un peu noire de l'art l'acteur en ajoutant notre croyance du théâtre et en révélant la puissance de la présence des acteurs grâce à notre procédé de recherche. L'émotion sera un de nos terrains de recherche, comment un acteur possède son émotion, comment l'émotion première réside dans le fait d'apparaître sur un plateau, d'être regardé. Et comment la tension entre ce qu'on propose, ce que l'on reproduit en tant qu'acteur génère une nouvelle couche d'émotion, de *l'ici et maintenant* dans lequel va se loger le roman.

Par ailleurs, la parole, le dire, sera au centre du travail. Le roman explore, plusieurs registres, et impose plusieurs traitements selon les chapitres. Ce qui est passionnant, c'est **que la narration chez Blanchot, n'est pas forcément du décrire, du raconter, elle peut constituer un monologue intérieur, elle peut être une parole mentale...** Le fait de parler à l'autre étant un danger permanent le dialogue n'aboutit jamais vraiment. S'il y a du discours direct il est très souvent monologué et l'adresse est souvent soi-même ou le vide, le silence qui nous environne. **C'est à travers ces registres, dans des engagements corporels, et vocaux à chaque fois adaptés que nous pourrons travailler. Il n'y aura donc pas une incarnation des personnages mais un passage de la parole entre les corps, entre les présences, comme si le spectacle lui-même était une parole incessante qui n'attendrait qu'un ou plusieurs corps pour exister, se former et s'exprimer.** Nous pourrons explorer la choralité, avec des modalités particulières de répartition de la parole (différente chaque soir, dans un texte appris par tous) ou une choralité issue d'une lecture en directe et partagée avec le public...

L'adresse, par extension sera une notion sur laquelle nous travaillerons, et à l'intérieur de laquelle nous voyagerons : **comment un regard adressé ou non, un discours donné ou retenu pour soi change la générosité et l'être ensemble du théâtre.** Nous ferons de cette représentation l'évolution de cette adresse vers l'adresse la plus simple et la plus directe, considérant le simple fait d'*être-là* réunis ensemble comme l'essentiel de notre recherche. L'ensemble de notre travail consistera à faire « redescendre » la représentation et tenter de réunir au maximum les énergies et les présences dans *l'ici et maintenant*. Dans le but *d'accepter la vanité de nos actions* (notamment de création) et leur immense nécessité uniquement portée par la richesse simple d'être réunis ensemble dans un même espace. Nous tendrons vers la simplification de l'appareil de la représentation.

Ce travail d'adresse serait mené en parallèle d'un travail sur le corps. En effet, une des sensations les plus prégnante à la lecture du roman est la **sensation de fatigue immense qu'expriment les corps des personnages.** C'est pourquoi il m'a semblé essentiel de **convoquer une danseuse, chorégraphe et professeure de Butô pour travailler sur toutes les évocations corporelles présentes dans le roman et essentielle pour la compréhension de ce qui arrive aux personnages,** ce que le poids des conventions, *du dire* leur génère. **La présence Yumi Fujitani, nous permettra, de dessiner le corps du personnage Blanchotien,** c'est par la dérive et la remise en question d'un corps normé et social que nous pourrons trouver l'écho spatial du sentiment de pression et de stase que nous donne le roman. C'est le rapport qu'entretient Blanchot avec la passivité, qui nous guidera, nous chercherons : « *Ce qui le dominait c'était le sentiment d'être poussé en avant par son refus d'avancer.* » « *Aussi, ne fût-il pas très surpris tant son anxiété lui montrait distinctement l'avenir, lorsqu'un peu plus tard il se vit porté plus loin de quelques pas. Quelques pas c'était à n'y pas croire.* » ...

L'idée de la représentation de *Thomas* serait donc plus de jeter des corps dans un espace théâtral organisé et ritualisé et d'organiser un parcours complet dans le but de créer du présent, une *opération de révélation de l'ici et maintenant* en prenant pour appui la révélation du roman comme contre forme du théâtre. Dans un échange entre les comédiens, le public et la matière. Car au fond, ce que cherche Blanchot dans le roman, est de révéler un présent : celui du lecteur.

De notre côté, nous avons **le théâtre comme immense richesse de l'expérience *de l'être-là***, ensemble, mais pour qu'elle apparaisse, il faudrait faire disparaître le spectacle, ou *l'idée qu'on se fait du spectacle* pour pouvoir simplement accepter que ce qui nous réunit dans une salle de théâtre, c'est-à-dire d'abord et avant tout le désir d'être simplement ensemble, que l'on soit spectateur ou acteur. **Et en ces temps troublés il est d'autant plus essentiel de mener cette expérience de partage d'un instant simplement nu, l'espace du *désœuvrement*.**

L'AUTEUR ET LE ROMAN



« Maurice Blanchot (1907-2003) fut romancier et critique. Sa vie fut entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre. » *

* Sur la première page de *Thomas l'Obscur* on peut lire (comme dans la plupart des ouvrages de l'auteur) cette simple notice biographique (deux lignes perdues dans la partie haute d'une page blanche, résumant la vie d'un auteur ayant pourtant vécu quatre-vingt-quinze ans et ayant traversé de bout en bout le vingtième siècle et ses événements).

Lisant cela, une question nous vient à l'esprit : s'agit-il de la facétie d'un éditeur peu regardant ou de la volonté radicale d'un auteur parcimonieux ? Au vu de la carrière de ce dernier, on suppose que cela ne peut venir que de lui : l'homme aurait, de lui-même, choisi une *énigme* pour biographie.

Alors bien-sûr, on pourrait supposer qu'il a voulu cacher un passé complexe et trouble, des débuts dans des revues maurassiennes, comme critique littéraire, avant un basculement anti-gaulliste pour finir au côté des ouvriers-étudiants de mai 68 (parcours que certains appelèrent une *conversion* (politico-idéologique)). On pourrait le supposer, mais on pourrait aussi l'envisager, du point de vue littéraire, car ce geste biographique, n'apparaîtrait pas comme une négation de l'histoire de l'auteur, mais plutôt la condensation de celle-ci : elle se ferait *contre-forme* d'une vie.

Et au-delà encore, cette proposition semble bien plus complexe et aboutie qu'elle n'y paraît : elle renferme la pratique de l'auteur. Grâce à elle l'ouvrage, dès sa première page, porte sa marque, sa trace, son empreinte. Par le dégraissement de sa biographie, Blanchot nous *raconte* déjà une histoire : celle de son rapport à la littérature et au monde, à la vie.

D'une part, les mots utilisés, bien sûr, forment une proposition, un credo : « *la littérature et (le) silence qui lui est propre* » - il y aurait donc un silence proprement littéraire ! - ; et d'autre part leur agencement matérialise cette vision : le blanc de la page est abyssal ; l'espace vide sur la page est *déjà* du silence.

Ainsi, dès sa notice biographique, Maurice Blanchot montre l'ampleur de son rapport à l'écriture : il joue avec nous, en faisant de la page un *espace* où le silence est palpable ; mettant en scène, à même la page, sa vision de la littérature, sa sensation du monde, qui alors nous atteignent *délicatement* mais *résolument*.

Alors, le livre redevient un objet entre nos mains, il nous apparaît, nous regarde réagir, comme un miroir : on *lève la tête*, et on (se) réfléchit.

Et, ce n'est qu'un début, car de la notice jusqu'à la fin du livre ce mouvement ne s'arrêtera pas : lever la tête, la replonger et ainsi de suite ... Par-là même, nous deviendrons lecteur, nous ressentant (peut-être pour la première fois) comme tel. C'est cela (en partie) la littérature par Maurice Blanchot : *lever la tête*, et (se) réfléchir.

Alors, continuant notre exploration du roman, nous tournerons simplement une page, tombant, cette fois-ci sur un *avis au lecteur*, un *exergue* :

« *Il y a pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées Thomas l'Obscur, écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941, la présente version n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille, si entre la figure et ce qui en est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire.* »

Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur* (1950), Exergue

Autrement dit, l'auteur dégraisse, cherche l'os : le passage d'une première à une deuxième version par l'élimination, donne l'impression qu'il recherche la perfection, la puissance intrinsèque à la littérature. Comme il l'a fait dans sa notice biographique, l'auteur se sépare du superflu : il tente de le faire disparaître (comme sa propre histoire ? son propre corps ?), à la recherche d'un *centre imaginaire*, toujours fuyant. L'auteur opère sur son roman de la même manière qu'il opère avec son histoire : il condense jusqu'à la menacer de *disparition*.

C'est fascinant, parce qu'il y arrive en partie : grâce à ce procédé il invente une littérature opérante, vivante, autonome, brûlante et *bors-sol*. Mais ce mouvement effraie : semblant par-là se déshumaniser lui-même, passer sur orbite avec sa littérature : Maurice Blanchot devient alors forteresse intouchable.

Pourtant c'est ici, qu'il est le plus touchant, palpable, atteignable : partant de l'humain, de ses habitudes de récit, et dégraissant, il laisse, involontairement des restes, des lambeaux, des déchets ; en tentant d'atteindre la perfection littéraire, de concentrer la littérature jusqu'à la disparition, et d'agir de même sur son histoire, lui-même, Blanchot laisse des traces. Pas de disparition totale possible, par ce processus de dépouillement.

Il le sait, et ne raconte que cela, de cette damnation de l'homme : son imperfection, son impossibilité d'*être* totalement, absolument sans se dédire, se contredire. C'est le sujet central de son œuvre : cette impossible quête et ses conséquences physiques, psychologiques, littéraires, formelles... C'est à cet endroit que l'homme et sa littérature me touchent : d'un côté une puissance absolue de l'écriture, de l'autre un auteur qui se sert de son corps, de sa douleur d'être pour raconter, à son corps défendant, l'acte de création ultime mais impossible (*être absolument*). L'auteur opère par l'écriture une *négation de l'humain qu'il est* et par-là révèle ce qu'il y a de plus humain en lui, en nous : notre quête d'absolu.

Mon désir se situe là : dans cette contradiction active de l'œuvre, purement théâtrale, cette impossibilité d'apparaître et de disparaître totalement, cette damnation d'*être-là* sans jamais pouvoir y *être* absolument.

Simon-Elie Galibert, Mai 2021

— Au fond, qui pouvez-vous être?

Il n'y avait dans cette remarque aucune question à proprement parler. Comment aurait-elle pu, si étourdie qu'elle fût, interroger un être dont l'existence était une terrible question posée à elle-même? Mais elle semblait trouver surprenant et légèrement choquant, oui, vraiment choquant, de n'avoir pas encore été mise en mesure, non de le comprendre, ce qui déjà eût été d'une extrême présomption, mais, et cette fois l'imprudence dépassait toutes les bornes, de recevoir quelques renseignements sur lui. Et cette audace ne lui suffisait pas, puisque le regret qu'elle avait de ne pas le connaître, au lieu de chercher à se justifier dans sa forme insolite par la violence et la folie de l'expression, était présenté comme un regret désinvolte et presque indifférent. C'était, sous l'apparence bénigne qu'ont toutes ces opérations, un véritable essai pour tenter Dieu. Elle le regarda bien en face :

— Mais qu'êtes-vous?

Quoiqu'elle ne s'attendit pas à l'entendre répondre et qu'étant même sûre qu'il ne lui répondrait pas, elle ne lui eût pas, en vérité, posé de question, il y avait un tel abus dans

sa manière de supposer qu'il pourrait donner une réponse (bien entendu, il ne répondrait pas, elle ne lui demandait pas de répondre, mais, par la question qu'elle lui avait adressée personnellement et au sujet de sa personne, elle se donnait l'air de pouvoir interpréter son silence comme un refus accidentel de répondre, comme une attitude qui pouvait un jour ou l'autre changer), c'était une façon si grossière de traiter l'impossible qu'Anne eut soudain la révélation de la terrible scène dans laquelle elle se jetait les yeux bandés et, en un instant, sortant de son sommeil, elle aperçut toutes les conséquences de son acte et la folie de sa conduite. Sa première pensée fut de l'empêcher de répondre. Car le grand danger, maintenant qu'elle venait, par un acte inconsidéré et arbitraire, de le traiter comme un être qu'on pouvait questionner, c'était qu'il se traitât, à son tour, comme un être qui pouvait répondre et lui faire entendre sa réponse. Cette menace, elle la sentait déposée au fond d'elle-même, à la place des mots qu'elle avait prononcés. Déjà il saisissait la main qui lui était offerte. Il la saisissait cruellement, donnant à croire à Anne qu'il comprenait ses raisons et qu'après tout il y

avait peut-être entre eux un contact possible. Maintenant qu'elle était sûre qu'avec sa rigueur impitoyable, il lui dirait, s'il parlait, tout ce qu'il avait à dire, sans rien lui dissimuler, lui disant tout pour que, lorsqu'il cesserait de parler, son silence, le silence d'un être qui n'a plus rien à livrer et qui cependant n'a rien livré, fût encore plus effrayant, elle était sûre qu'il parlerait. Et cette certitude était si grande qu'il se montrait à elle comme s'il avait déjà parlé. Il l'environnait comme un gouffre. Il tournait autour d'elle. Il la fascinait. Il allait la dévorer en transformant les paroles les plus inattendues en paroles qu'elle ne pourrait plus attendre. |

— Ce que je suis...

— Taisez-vous.

Il était tard et, tout en sachant que les heures et les journées ne concernaient qu'elle, elle criait plus fort dans les ténèbres. Elle s'approcha, se coucha face à la fenêtre. Son visage fondit, se referma. Quand l'obscurité fut complète, se penchant avec sa mine fripée vers celui qu'elle nommait maintenant, dans son nouveau langage venu des bas-fonds, son ami, et sans se soucier de l'état où elle se trouvait, elle voulut, comme un ivrogne qui

BIOGRAPHIES



© Jean-Louis Fernandez

SIMON-ELIE GALIBERT *Metteur en scène*

Simon-Elie commence la mise en scène en 2015 avec *Violences – Corps et tentations* puis *Âmes et demeures* de Didier-Georges Gabily. Il crée ensuite *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès. En 2017, il intègre la section Mise en scène de l'École du TNS. Au cours de sa formation, il assiste Lazare sur *Passé je ne sais où qui revient*, Arthur Nauzyciel sur *La Dame aux camélias*, Julien Gosselin sur *Dekalog*. En 2019, il met en scène *Les disparitions – Un Archipel*, une commande de Stanislas Nordey.. Il est aussi comédien dans *Vie et mort de Kaspar Hauser* de Simon Restino. En 2020, il signe *DUVERT. Portrait de Tony* autour de l'œuvre et de la figure de l'écrivain controversé Tony Duvert. Il remporte le Prix de la mise en scène au Festival International des Écoles Supérieures d'Art Dramatique 2019 à Rabat, avec *Deux morceaux de verre coupant*. En 2020, il intègre l'AtelierCité, dispositif d'insertion professionnelle du Théâtrede laCité.



RUDY GARDET *Scénographe*

Rudy est scénographe-décorateur de formation (ENSATT, promotion 77), mais se définit aussi comme plasticien ou performer selon les situations et les rencontres. Il a participé en tant que scénographe à la création *!!!*, dirigé par Pierre Meunier et Marguerite Bordat (cie La Belle Meunière), spectacle de sortie de la promotion 77 qui l'inspire durablement dans son rapport aux objets scéniques et au jeu. En sortant d'école il anime un atelier de scénographie à l'USEK (Liban), joue dans *assez grand pour deux* (Flaques) du collectif offense, construit sa première scénographie avec le spectacle *Les chaussettes orphelines* de la compagnie ADN (TNBA), expose au festival Résonances (Bruxelles), et collabore avec la plasticienne Flora Bouteille. Avec le collectif offense, il joue et crée des performances, des textes et des scénographies au sein du projet *Anatomie du Départ* – un laboratoire sur les départs sans retours.



© Jean-Louis Fernandez

LOUISA MERCIER *Créatrice lumières*

Louisa s'est construite à travers différentes disciplines artistiques, en débutant par dix années de danse au Conservatoire de Grenoble, puis deux années à l'École supérieure d'Art et de Design de Grenoble et ensuite trois ans de scénographie à la HEAR à Strasbourg. A l'automne 2020, elle termine ses trois années de cursus « Régie-Création » à l'École du TNS. Elle travaille avec Bérénice Collet, Jean-Claude Gallotta, Moïse Touré, Mathias Moritz, Volodia Serre, Mathias Tripodi, Gualtiero Dazzi, dernièrement Julien Gosselin et Jeanne Lazar. Son désir pour la scène et ses mécanismes l'amène à explorer différents métiers (régie générale, plateau, lumière) et diverses approches de la scène. Elle signe les lumières de son premier opéra à l'Opéra National du Rhin et du spectacle *Dekalog* de Julien Gosselin.



© Jean-Louis Fernandez

FELIX PHILIPPE *Créateur son*

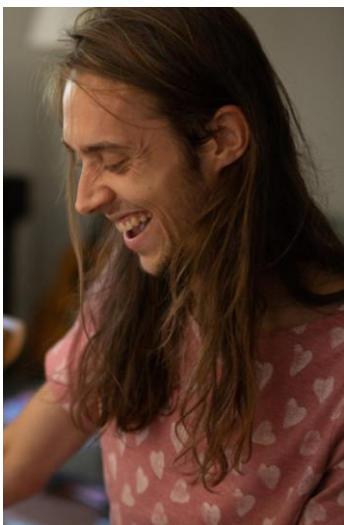
Initialement formé au DMA Régie de Spectacle de Nantes en option Son où il rencontre Aurélien Bory, l'Amicale de Production, Sébastien Roux et DD Dorvilliers, Félix poursuit sa formation au sein de l'association d'art numérique et sonore APO-33 à Nantes. Il collabore en tant que régisseur et créateur son avec la cie Banquet d'Avril, Rémy Héritier, la cie Frasques, la cie Kekosa, Laurent Cebe et Cédric Cherdel. Il assiste Sébastien Roux dans la réalisation de divers projets (radio, musique, art contemporain...). Il intègre ensuite la section Régie Création du TNS où il précise sa recherche en tant que créateur son pour les spectacles de Simon-Elie Galibert, Simon Restino ainsi que Mathilde Delahaye. Il collabore aussi avec Camille Dagen, Nina Santes, Claire-Ingrid Cottanceau et Olivier Mellano. Il est par ailleurs régisseur-créateur sur *Dekalog* de Julien Gosselin.



© Erik Damiano

JEANNE GODARD *Interprète*

En 2013, Jeanne intègre l'école de Commedia dell'arte l'AIDAS, dirigée par Carlo Boso et Danuta Zarazick. Elle y apprend le chant, la pantomime, l'escrime, le jeu masqué ou encore le clown avec des artistes tels qu'Alvaro Picardie, Karine Gonzales ou Elena Serra. Avec sa compagnie La Carabela et la cie Prisma Teatro, elle participe à de nombreux festivals (le Mois Molière de Versailles, le Festival Off d'Avignon, le Festival de théâtre classique de Syracuse). En 2016, elle intègre le Conservatoire de Bobigny sous l'enseignement de Béatrice Houplain et Claudine Hunault, puis la classe préparatoire Égalité des chances de la MC93 en 2017. En parallèle, elle suit également le cycle spécialisé de danse contemporaine du Conservatoire de Bobigny dirigé par Sophie Mandonnet. En 2020, elle intègre l'AtelierCité, dispositif d'insertion professionnelle du Théâtrede laCité et joue dans *Le Tartuffe* mis en scène par Guillaume Séverac-Schmitz.



© Erik Damiano

ANGIE MERCIER *Interprète*

En 2015, Angie obtient une licence en arts du spectacle à l'université Lumière Lyon II. Il rejoint la Classe Préparatoire Intégrée de la Comédie de Saint-Etienne et en 2016, il est admis à l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris. En 2018, il réalise trois mois de stage à l'École Supérieure des Arts de la Marionnette auprès d'Eloi Recoing. Pour sa dernière année à l'ESAD, il écrit et met en scène *La catastrophe nous a abandonné.e.s.*, une carte blanche qu'il présente aux Plateaux Sauvages, puis il incarne l'idiote Dostoïevskien dans *Dévotion – dernière offrande aux dieux morts*, un projet dirigé par Clément Bondu et créé au Festival d'Avignon. En 2020, il intègre l'AtelierCité, dispositif d'insertion professionnelle du Théâtrede laCité et joue dans *Le Tartuffe* mis en scène par Guillaume Séverac-Schmitz.



© Erik Damiano

MARIE RAZAFINDRAKOTO *Interprète*

Après des études de droit, Marie entre aux Cours Florent où elle se forme notamment auprès de Marc Voisin et Jerzy Klesyk. En 2017, elle intègre l'Ensemble 27 de l'ERACM. Elle travaille auprès de nombreux artistes comme Gérard Watkins, Éric Louis, Ferdinand Barbet, François Cervantès, Chloé Réjon, et Jean-François Matignon. Elle profite également de l'école pour s'intéresser à des disciplines complémentaires comme la marionnette, le clown avec Catherine Germain, ou encore le chant auprès de Jeanne-Sarah Deledicq. En 2020, elle enregistre une fiction radiophonique avec Sophie-Aude Picon et joue dans *14* de Gérard Watkins. La même année, elle intègre l'AtelierCité, dispositif d'insertion professionnelle du Théâtrede laCité et joue dans *Le Tartuffe* mis en scène par Guillaume Séverac-Schmitz.



© Erik Damiano

CHRISTELLE SIMONIN *Interprète*

Christelle rencontre le théâtre pour la première fois à 13 ans, en jouant dans *Un Chapeau de Paille d'Italie* d'Eugène Labiche. C'est pourtant le chant lyrique qui l'accompagne les années suivantes et jusqu'à ses 18 ans, où elle affirme son choix de continuer dans le théâtre. Elle fait la connaissance de Jean-Paul Schneider, qui devient alors son père artistique, et la forme pendant un an au Canada. C'est à Paris qu'elle poursuit sa formation aux côtés de Julie Brochen, David Clavel, Pétronille de Saint Rapt ou encore Félicien Jutner et Jean-Pierre Garnier. En 2017, elle participe au Prix Olga Horstig dans une création collective mise en scène par David Clavel aux Bouffes du Nord. Elle monte *Sodome Ma douce* de Laurent Gaudé qu'elle joue dans des festivals de musique et de théâtre. En 2020, elle intègre l'AtelierCité, dispositif d'insertion professionnelle du Théâtrede laCité et joue dans *Le Tartuffe* mis en scène par Guillaume Séverac-Schmitz.

CONTACTS

Stéphane Gil / *directeur délégué*
stephane.gil@theatre-cite.com / +33 (0)6 72 81 14 68

Emmanuelle Delbosq / *directrice de production*
s.cabrit@theatre-cite.com / +33 (0)5 34 45 05 14 / +33 (0)6 76 11 49 90

www.theatre-cite.com