



THÉÂTRE DE LA BASTILLE
76 rue de la Roquette - 75011 PARIS
www.theatre-bastille.com



ANTITEATER

d'après Rainer Werner Fassbinder

dossier d'accompagnement



Mise en scène de Gwenaël Morin

Traversée de quatre pièces majeures du répertoire de
Rainer Werner Fassbinder

18 septembre > 13 octobre 2014

Service des Relations avec le Public

Nicolas Transy : 01 43 57 57 17 / nicolas@theatre-bastille.com

Elsa Kedadouche : 01 43 57 70 73 / elsa@theatre-bastille.com

Christophe Pineau : 01 43 57 81 93 / cpineau@theatre-bastille.com

Avec le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France-Ministère de la Culture et de la Communication,
de la Ville de Paris et de la région d'Île-de-France.

ANTITEATRE

UNE SEULE CHOSE ME GUIDE : L'INTUITION QUE L'ŒUVRE DE FASSBINDER POURRAIT FORMER UNE ANTHOLOGIE, UNE ARCHEOLOGIE DE LA VIOLENCE.
GWENAËL MORIN

Anarchie en Bavière
Liberté à Brême
Gouttes dans l'océan
Village en flammes

mise en scène
Gwenaël Morin

avec
Renaud Béchet
Mélanie Bourgeois
Kathleen Dol
Julian Eggerickx
Pierre Germain
François Gorrissen
Barbara Jung
Ulysse Pujó
Nathalie Royer
Brahim Tekfa

ANARCHIE EN BAVIÈRE
+ LIBERTÉ À BRÊME
les mercredis, jeudis et vendredis à 21 h

INTÉGRALE
les samedis à 17 h

GOUTTES DANS L'OCÉAN
les dimanches à 15 h

Antiteater est le nom que Rainer Werner Fassbinder a donné à la troupe avec laquelle il a monté et joué la plupart de ses propres textes. **Antiteatre** est le nom que je veux donner aujourd'hui au spectacle que je prépare à partir du répertoire de Fassbinder.

Une seule chose me guide : l'intuition que l'œuvre de Fassbinder pourrait former une anthologie, une archéologie de la violence.

Antiteatre n'est pas **anti-théâtre**
Antiteatre est contre le théâtre que les hommes se jouent à eux-mêmes
Antiteatre est contre les conventions
Antiteatre est contre la morale
Antiteatre est contre la belle mécanique du « *c'est comme ça* » qui irréversiblement reconduit avec lassitude la même catastrophe
Antiteatre est non aligné, non réconcilié, non consolable
Antiteatre est excès
Antiteatre est chaos
Antiteatre est catastrophe contre la catastrophe
Antiteatre est dyonisiaque
Antiteatre est théâtre de l'inacceptable.

Gwenaël Morin
avril 2013

SOMMAIRE

L'ANTI-THÉÂTRE : UNE PREMIÈRE APPROCHE DES ANNÉES 50	page 4
NAISSANCE DE L'ANTITEATER	page 4
ANTITEATRE DANS LA PANIQUE	page 5
ENTRETIEN	page 6
RÉSUMÉ DES QUATRE PIÈCES	page 8
EXTRAITS DE PRESSE	page 9
LA COMPAGNIE GWENAËL MORIN	page 10

L'ANTI-THÉÂTRE : une première approche des années 50

Le terme et la dramaturgie qu'il recouvre apparaissent dans les années 50, et s'apparente au « théâtre de l'absurde » ou au « nouveau théâtre » : Eugène Ionesco donna à *La Cantatrice chauve*, une des premières pièces de ce courant, le sous-titre d'« *anti-pièce* », désignant par là une volonté de mettre à mal la tradition théâtrale bourgeoise. L'anti-théâtre, pour autant que l'on puisse regrouper dans cette appellation vague des auteurs aussi différents que Ionesco, Beckett, Adamov, ou Pinget et Mrozek, voire Handke et Dürrenmatt, se définit, dans la lignée surréaliste et futuriste, comme un théâtre dressé contre la « pièce bien faite » du XIX^{ème} siècle, avec sa psychologie facile, ses dialogues brillants, son intrigue bien ficelée, son illusionnisme scénique et sa volonté de se faire une tribune morale. Sa négativité radicale n'est toutefois pas sans une profonde ambiguïté, puisqu'elle porte aussi bien sur les formes que sur les thématiques. C'est sans doute une des raisons du rapide essoufflement de ce courant.

D'après la définition du dictionnaire Larousse

NAISSANCE DE L'ANTITEATER

En 1967, Fassbinder rejoint le Munich Action Theater. Écrivain, acteur, réalisateur, script... Il est rapidement promu directeur du lieu. En 1968, il monte sa première pièce : *Katzelmacher (Le Bouc)*. C'est l'histoire d'un travailleur grec émigré, devenu bouc émissaire, subissant la haine raciale, sexuelle et politique d'un groupe de bavarois oisifs. Ce qui n'empêchera pas la victime, une fois la fièvre retombée, de refuser d'avoir un Turc pour compagnon de travail.

Quelques semaines plus tard, en mai 1968, l'Action Theater n'existe plus. La société a été dissoute et les bâtiments ont été incendiés par l'un des fondateurs de l'Action Theater, jaloux de la montée en puissance de Fassbinder au sein du groupe.

Fassbinder transforme l' Action Theater en Antiteater. Fonctionnant en collectif, il est à l'origine un produit caractéristique du mouvement étudiant et de la subculture contestataire sur laquelle Fassbinder imprime sa patte. Le programme des premières représentations propose une succession d'équations : *Antiteater = ensemble de l'Action-Theater, Antiteater = théâtre socialiste, Antiteater = information*. On incite le spectateur à multiplier les formules et à ne se limiter à aucune.

La troupe joue et répète nuit et jour. Cette vie en collectivité soude puissamment tous ces jeunes acteurs : Fassbinder, Peer

Raben, Harry Baer et Kurt Raab. Ils deviendront, avec Hanna Schygulla et Irm Hermann, les membres les plus influents de la société cinématographique, montée par la suite par Fassbinder.

Avec ce groupe, il met au point un style original dans lequel s'affirme une attitude distanciée, un ralentissement du rythme d'élocution, l'emploi d'une langue de composition. Tout cela cultive l'artifice pour mieux accéder à une vérité qui n'est pas naturaliste. L'objectif est de dénoncer le fascisme ordinaire qui n'a d'autre but que l'exploitation des sentiments. C'est le trait principal par lequel se manifeste dans le théâtre de Fassbinder la cruauté sociale. Elle livre les tendres, comme on peut le dire d'une chair de poulet ou d'une âme, aux puissances dominantes qui se font dévorantes.+

Durant cette folle période, il apprend à écrire, à diriger... Sa productivité est impressionnante. De 1967 à 1971, il réalise presque la totalité de son œuvre théâtrale. C'est-à-dire huit pièces, huit adaptations, quatre jeux radiophoniques et quinze films. Il joue beaucoup des interférences entre le théâtre et le cinéma : il monte ses pièces comme des films et tourne ses films comme des pièces.

En 1974, il accepte la direction du très officiel Theater am Turm de Francfort. Cette expérience prendra fin au bout d'une saison après l'interdiction de *La ville et la mort* et *Les ordures*.

ANTITEATRE DANS LA PANIQUE

Antiteater était à Munich, à la fin des années 60, le nom du théâtre animé par la troupe de R.W. Fassbinder. En empruntant ce nom, j'affirme ma volonté de retraverser son répertoire.

Avec la troupe que j'ai rassemblée, lorsque nous avons présenté *Anarchie en Bavière*, *Liberté à Brême*, *Gouttes dans l'océan* et *Village en flammes* au Théâtre du Point du jour à Lyon, nous avons voulu répéter ces quatre pièces en très peu de temps, dix jours chacune. Nous avons fait en sorte que chaque jour de répétition soit aussi un jour de représentation publique. Nous nous sommes mis délibérément en situation d'urgence pour monter ces textes, parce qu'il nous a semblé juste de devoir expérimenter l'écriture de Fassbinder dans la panique. La présence d'un public dès le premier jour des répétitions générait une tension propice à l'invention de formes simples et radicales.

Je pense que l'œuvre de R.W. Fassbinder est une œuvre de la précipitation. Mon souci n'était pourtant ni de la reproduire ni d'essayer de la revivre.

Je conçois mon travail de théâtre comme la mise en œuvre d'une certaine confrontation des sensibilités : la mienne avec celle d'un auteur, celle des acteurs, celle des spectateurs... et je fais seulement l'hypothèse que de cette confrontation puisse jaillir du sens.

Avec le répertoire de Fassbinder, j'ai voulu faire l'expérience des limites de ma propre sensibilité soumise aux contraintes de la panique.

Il en ressort quatre spectacles assez simples, rapides et nets, liés entre eux par une même troupe d'acteurs et une continuité formelle rigoureuse.

J'aime imaginer dans la figure mythique de Fassbinder une incarnation du dieu Pan. Pan est un autre nom de Dionysos. Je fais du théâtre sous son règne. Je fais du théâtre dans la panique.

ENTRETIEN

Réalisé par Christophe Pineau – mars 2013

Le mot Anti-Théâtre apparaît dans les années 50. Pouvez-vous donner votre propre définition de cette manière d'investir un lieu et d'aborder la scène ?

À la différence de l'« Anti-Théâtre » français de Ionesco et consort qui prenaient dans les années 50 position contre le sempiternel théâtre bourgeois, Antiteater de Munich est un nom inventé dans la précipitation au cours de la nuit précédant la réouverture d'un lieu qui jusqu'alors s'appelait l'Action Theater. Antiteater est d'avantage un geste de provocation que la définition d'une nouvelle esthétique théâtrale.

Pour moi, *Antiteatre* est une sur-affirmation du Théâtre. *Antiteatre* est le théâtre qui s'avoue comme tel contre celui, inavoué, que les hommes se jouent à eux mêmes. *Antiteatre* ne cache rien. Aucun concept, aucun programme... *Antitheatre* est indéfinissable, incompréhensible et clair.

Antiteatre refuse la fatalité d'un monde réellement renversé où le vrai serait un moment du faux. *Antiteatre* revendique l'artifice jusqu'à l'épuisement dans l'utopie de saisir, par défaut, la vérité. Hamlet n'a pas d'autre dessein lorsqu'il utilise la pantomime de ses amis comédiens.

La vérité ne s'énonce pas : elle s'expérimente, il faut la saisir au vol. Le théâtre est une expérience de la vérité. J'appelle cette expérience *Antitheatre*.

En 1968 à Munich, Fassbinder, dans une période d'intense productivité, réforme un espace et le nomme l'Anti-Theater. Quand, en 2009, vous créez le Théâtre Permanent aux Laboratoires d'Aubervilliers, aviez-vous en tête cette expérience munichoise ?

Non, en 2009 je connaissais effectivement bien l'œuvre de Fassbinder mais je n'ai pas établi de correspondance avec mon propre travail à ce moment-là. J'étais alors sous l'influence directe de Thomas Hirschhorn et en particulier de l'œuvre *Musée Precaire Albinet*

Il semblerait que vous partagiez avec Fassbinder une étonnante force de proposition. Avez-vous découvert très tôt une profonde complicité artistique avec ce créateur météorite et proluxe ? Vous sentez-vous en accord avec l'approche politique du théâtre par Fassbinder et comment la définiriez-vous ?

Je devrais être flatté que vous établissiez une correspondance entre mon engagement pour le théâtre et l'engagement artistique de Fassbinder mais je crois que c'est totalement hors de proportion.

Je ne suis ni acteur, ni cinéaste, ni auteur. Je suis seulement metteur en scène de théâtre. La vocation artistique de Fassbinder est d'abord et avant tout cinématographique. Il ne s'intéresse au théâtre que parce qu'il y voit la possibilité d'y réaliser une certaine forme d'utopie collective.

Il avoue par la suite sa forte désillusion. A la différence de Fassbinder, je ne fais pas de théâtre pour réaliser une certaine forme de la vie commune, la vie commune est pour moi la dynamique nécessaire à la création théâtrale et non pas un but à atteindre. Je suis heureux parce que je suis vivant, je ne vis pas pour devenir heureux.

Pourquoi avoir choisi ces quatre pièces dans toute l'œuvre théâtrale de Fassbinder ? Aviez-vous une envie toute particulière de les regrouper dans un même projet depuis longtemps ?

Mon intention est de monter à moyen terme toutes les pièces de Fassbinder. Aujourd'hui je me suis arrêté à ces quatre, parce qu'il y a entre ces quatre titres une certaine symétrie : ils désignent tous des lieux. Si j'ai voulu les monter simultanément, c'est pour nous mettre, moi et mon équipe, en situation d'urgence, de surexcitation.

Trouvez-vous une complémentarité entre ces quatre pièces qui abordent le politique aussi bien du côté de la sphère privée que de la sphère publique ? Choisir de les regrouper dans un même projet peut-il ébranler la

frontière artificiellement entretenue entre ces deux sphères par une vision volontairement restreinte du politique ?

Je ne crois pas à cette dichotomie public-privé. C'est une invention bourgeoise qui vise à limiter le domaine des responsabilités. Toute forme de relation à l'autre ouvre le champ de l'invention politique. L'espace intime n'est pas un espace privé réservé, c'est une échelle donnée de la relation à l'autre. Le Paris Haussmannien est d'abord un plan des égouts. C'est une cartographie des chemins intestinaux de la défécation et une tentative de les prolonger dans le dessin de la cité. Notre manière de chier est politique. Notre sexualité, notre spiritualité sont intimes et politiques. Fassbinder raconte des histoires simples dénonçant le « comique » de la séparation public-privé. Toutes nos tragédies sont des conséquences de cette séparation.

Dans ces pièces, plus particulièrement dans Liberté à Brême et Le Village en flammes, il règne une violence ambiguë où la victime jouit, par exemple, de son châtiment par le fouet. On sent chez l'auteur une attention toute particulière à ces scènes sadomasochistes. Quelle importance leur accordez-vous et comment allez-vous les traiter sur le plateau ?

D'une manière générale, le spectacle de la violence est un spectacle du non-sens. La violence matérialise un point ou rien n'est plus pensable. La violence nous inflige la nécessité de reconstruire du sens. Le théâtre se tient à ce point d'équilibre entre la violence et la parole que j'appelle l'humanité. Chez Fassbinder, la question du viol est une question, sinon centrale, du moins récurrente. Comment l'acte sexuel est-il destructeur dans le cas d'un viol et constructeur dans le cas d'une relation consentie ? C'est sur ce point d'ambivalence que se décide notre action sur le monde.

Dans Village en flammes, il y a de grands tableaux, comme le massacre du commandeur ou le châtiment des villageois.

Comment allez-vous représenter ces grandes scènes de groupe sur le plateau ?

Nous les représentons par la parole, nous les décrivons. Il y a un niveau de violence que l'image ne parvient plus à mettre à distance et l'image elle-même participe du non sens, devient complaisante. En dernier recours, il ne reste que l'imagination du spectateur. La même imagination que celle qui engage un lecteur de Sade par exemple.

Anarchie en Bavière est la pièce la plus évidemment politique. Même si l'action se situe dans l'Allemagne de l'après-guerre, la critique de la société qui est exposée conserve t-elle toute sa pertinence aujourd'hui ?

Anarchie en Bavière confronte simplement un certain folklore révolutionnaire avec un certain folklore bavarois, une certaine communauté familiale avec une certaine communauté anarchiste. À la fin de l'histoire un homme viole et tue un enfant. Oui, la pièce garde toute sa pertinence aujourd'hui.

Gouttes dans l'océan et Liberté à Brême, trouvent-elles une nouvelle clairvoyance en plein débat sur le mariage pour tous ?

Les deux pièces traitent en effet de la question du couple mais votre question dénonce une certaine idéologie qui associe toujours la notion de couple à la notion de mariage.

Je ne fais pas d'amalgame entre la notion de couple et la notion de mariage. Le mariage est pour moi un contrat folklorique qui a malheureusement encore trop de résonance dans le corps social. J'avais cru comprendre, avec l'évolution des mœurs dans notre société, que la notion de mariage même était devenue obsolète.

Le mariage pour moi n'a aucune valeur. Je regrette que le contrat de mariage ait encore une forte représentation sociale. Pour moi, je propose tout simplement l'abrogation du mariage pour tous.

RÉSUMÉ DES 4 PIÈCES

Village en flammes

« *Au fond, ils sont bêtes, là tu avais raison, Commandeur, mais il ne faut jamais être plus bête qu'eux, parce que ça ils le remarquent.* »

Jacinta

Dans un petit village espagnol, les habitants de la bourgade de Fuente Ovejuna située en Castille, meurent de faim. Le Commandeur vit dans le luxe, ferme les marchés et jouit sans retenue du droit de cuissage. Le peuple, condamné à la peur et à la pauvreté, perd confiance en ceux qui le gouvernent et particulièrement en leurs capacités à faire régner la justice. Les habitants se replient sur eux-mêmes et laissent sourdre la colère au risque de tomber dans la révolte et l'horreur qui souvent lui succèdent. Ils finiront par céder à la violence et faire justice en toute conscience dans une solidarité totale. Lorsque l'insurrection sera réprimée, sous la torture, à la question : « *qui l'a fait ?* », la seule réponse au bourreau sera : « *C'est Fuente Ovejuna !* »

Dans cet épisode paysan de 1476, Fassbinder verra la nécessité de rappeler au pouvoir qu'on ne peut pas tout prendre sans donner un peu. Il fait surtout de cette chronique une comédie effrayante dans laquelle le soulèvement sera manipulé par les profiteurs et où les âmes idéalistes deviendront des cannibales assoiffés de haine et de vengeance.

Liberté à Brême

Madame Gottfried, née Timm, veuve Miltenberger (Geesche dans la pièce), fut décapitée publiquement le 21 avril 1831 à Brême pour avoir empoisonné à l'arsenic quinze personnes de son entourage. De ce fait divers, Fassbinder tire une tragédie agressive, faussement naïve, dénonçant

l'hypocrisie monstrueuse de la vie bourgeoise. L'héroïne devient le porte-drapeau spontané de la lutte des femmes, et sa violence a pour vertu de libérer, sans distinction aucune, les oppresseurs comme les opprimés. C'est ainsi qu'elle est amenée à tuer mari, amant, père, mère, frère, puis ses enfants et une voisine à qui elle prétend éviter une existence semblable à la sienne. Tout affleure, se montre, se dit, se joue, au profit d'une théâtralité de l'univoque. Tous les éléments de la problématique se condensent dans une simplicité placardée, et l'humour réside tout entier dans l'exhibition de cette naïveté.

Anarchie en Bavière

(...) Cette *Anarchie* interroge les rôles dévolus aux genres, que se soit dans la vision romantique de l'amour comme dans l'institution du mariage, où « *il est bon de s'appartenir* ». Elle questionne l'argent, l'attachement affectif aux biens, la propriété privée, les frontières, la justice qui emprisonne, les églises... Mais la pièce montre dans le même temps que leur simple abolissement, fondé sur l'utopie que « *la vie peut s'organiser elle-même* », se révèle impraticable, car il fait disparaître ce qui structure l'individu et le rassure. Plus qu'une réflexion circonstanciée sur les modalités d'un changement politique qui a quelque chance d'aboutir, la pièce du dramaturge et réalisateur bavarois scrute les difficiles et nécessaires rapports entre loi et liberté.

Fassbinder répond à cela par l'évidence : la libération de l'autre ne peut s'imposer par la force au risque que la volonté de bien faire devienne tyrannique. L'auteur le dit lui-même : « *Le problème, c'est qu'il y a toujours une classe qui veut en éduquer une autre : un homme, sa femme ; un homme, un autre homme. Toujours le rapport dominant-dominé, le rapport maître-esclave.* »

Fassbinder ne déconstruit pas seulement ce que l'analyse marxiste peut avoir d'indéfini, il place le processus de libération

sociale au cœur même de la personne, tiraillée entre son désir de liberté et celui de la sécurité que procure la loi ou la propriété.(...)

Olivier Pradel, *Les Trois coups*

Gouttes dans l'Océan

(...) Dans les années 1970, Léopold, la trentaine bien sonnée, invite chez lui Franz, un étudiant de dix ans son cadet, pour lui offrir un verre. Et, de questions en jeu de petits chevaux, l'hôte propose à son invité de passer à la chambre. Dans cet appartement au décor chaleureux – large tapis, fauteuil confortable, lumière tamisée, feu de cheminée –, tout respire la douceur, et une certaine idée du bonheur. Comme dans bon nombre de ses œuvres, théâtrales ou cinématographiques, le « *Balzac allemand* » scrute ici avec un humour féroce la cruauté ordinaire des liens humains. Dans les relations amoureuses des quatre protagonistes, il voit un rapport malsain de dominant-dominé, de consommant-consommé... Pour Fassbinder, ce que le commun appelle « amour » n'est en fait qu'une phagocytose, où le plus faible – ici Franz – est dévoré par le plus fort. Pour lui, dans toute relation, il y a une victime qui pâtit. L'« amour » ne saurait échapper aux lois d'une nature humaine de consommation où l'homme demeure un prédateur du vivant et même de ses semblables. Ainsi, dans cette « comédie avec fin pseudo-tragique », selon les mots de Fassbinder, ce n'est pas le seul tomber de rideau d'une vie, mais tout le quotidien, entre la rencontre et la mort du lien, qui porte son poids de tragédie : la rencontre est un jeu ; la rupture, une délivrance ; tout le reste est de trop...(...)

Olivier Pradel, *Les Trois coups*

EXTRAITS DE PRESSE

Faire du théâtre avec rien... sauf des acteurs !

Anarchie en Bavière

« *Short cuts* » minimalistes

(...) Pas de psychologie, pas de décor, pas de musique, pas d'anecdote. Des *short cuts* stylisés qui s'enchaînent à vive allure, prégnance du cinéma cher à l'auteur. Et surtout des acteurs formidables, incroyablement présents et généreux, au jeu étrangement épuré, sur scène d'un bout à l'autre du spectacle, et un travail choral sur les voix tout à fait spécifique du metteur en scène Gwenaël Morin : tout le théâtre est dans ces voix qui portent et propulsent le texte jusqu'au plus intime du spectateur, comme s'il lui était personnellement adressé.(...)

Trina Mounier, *Les trois coups*, 10 sept 2012

Village en flammes

(...) Mais, comme toujours chez Fassbinder, si le propos est sans ambiguïté, le traitement n'est jamais simpliste et il ne cache rien de la mesquinerie des uns, ni des plaisirs coupables (mais délicieux) rencontrés dans l'outrage... Ce qui fait de *Village en flammes* une pièce extrêmement drôle et incisive, absolument incorrecte politiquement.

La mise en scène de Gwenaël Morin va à l'envers de l'attendu : la pièce est une grande fresque populaire avec actions violentes et mouvements de foule ? Il répond par l'immobilité ... ou presque.(...) Le texte nu. Et, comme toujours avec cette troupe réunie autour de Gwenaël Morin, des acteurs formidables qui nous font vivre intensément cette histoire, nous font rire aux larmes et réfléchir à toute vitesse... sans presque bouger de leur chaise... par la

force de leur voix et la puissance de leur présence.

Trina Mounier, *Les trois coups*, 14 déc. 2012

Gouttes dans l'Océan

(...) Ce qui se passe « en coulisses » ne nous intéresse pas : ce n'est pas le sexe qui pose problème, mais la vie à deux, objet de l'acte 2, faite des petits gestes et intonations et autres brouilles qui deviennent si facilement insupportables. En ces temps où les homosexuels sont en passe de gagner quelques marches sur l'escalier de l'égalité, Fassbinder nous prouve sans grand discours qu'ils n'ont rien à envier aux hétérosexuels côté mesquinerie !

Trina Mounier, *Les trois coups*, 7 nov. 2011

LA COMPAGNIE GWENAËL MORIN

Gwenaël Morin fonde sa compagnie en 2003. Elle compte à son actif plus d'une quinzaine de mises en scène qui se caractérisent par une absence de décor, de costume et de tout autre effet spectaculaire, au profit de la présence et de l'énergie déployée par les acteurs, pour faire du théâtre un acte de parole. En 2009, accompagné de cinq acteurs, Gwenaël Morin met en œuvre le projet du Théâtre Permanent aux Laboratoires d'Aubervilliers. Pendant une année entière, la compagnie a développé un outil artistique d'affirmation et d'intensification du théâtre en jouant, répétant et transmettant en continu. Elle a ainsi présenté au public six pièces connues du domaine public les 24 premiers soirs de chaque mois, créant les après-midi et ouvrant des ateliers de transmission de rôles les matins. Cette expérience, aussi bien du point de vue de la création et du collectif que de la volonté d'expérimenter et d'inventer des rapports nouveaux à un lieu, un environnement et un public, a été inaugurée avec *Lorenzaccio d'après Lorenzaccio d'Alfred de Musset* et a vu naître *Tartuffe d'après Tartuffe de Molière*, *Bérénice d'après Bérénice de Racine*, *Antigone d'après Antigone de Sophocle*, *Hamlet d'après Hamlet de Shakespeare* et *Woyzeck d'après Woyzeck de Büchner*. Presque toutes ces pièces furent ensuite présentées au Théâtre de la Bastille. L'entrée du Théâtre Permanent était libre. Un livre paru aux Editions Xavier Barral documente l'expérience. Nommé à la direction du Théâtre du Point du Jour à Lyon depuis le 1^{er} janvier 2013, Gwenaël Morin et sa troupe reproduiront cette expérience à partir du 1^{er} septembre 2013.

Texte d'Yvane Chapuis publié dans la revue
Questions d'artistes-création contemporaine au
Collège des Bernardins Janvier-Juin 2011.