FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2017

13 sept – 31 déc

DOSSIER DE PRESSE

THÉÂTRE

Service presse :
Christine Delterme – c.delterme@festival-automne.com
Lucie Beraha – l.beraha@festival-automne.com
Assistées de Raphaëlle Le Vaillant – assistant.presse@festival-automne.com
01 53 45 17 13

SOMMAIRE

4-7 | Simon McBurney / Complicité
La Pitié dangereuse de Stefan Zweig
Théâtre des Gémeaux, scène nationale de Sceaux / Avec le Théâtre de la Ville
14 au 24 septembre

8-13 | Forced Entertainment
Real Magic
Théâtre de la Bastille – 18 au 24 septembre

14-17 | Fanny de Chaillé
Les Grands
Centre Pompidou – 20 au 23 septembre

18-21 | Tania Bruguera
Endgame de Samuel Beckett
Nanterre-Amandiers – 22 septembre au 1er octobre

22-25 | François Tanguy
Soubresaut
Nanterre-Amandiers – 22 septembre au 8 octobre

26-29 | Mohamed El Khatib
Stadium
La Colline – théâtre national / Avec le Théâtre de la Ville
27 septembre au 7 octobre
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye – 12 octobre
Théâtre de Chelles – 13 octobre
Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France – 14 octobre
L'Avant-Seine / Théâtre de Colombes - 10 novembre
Théâtre du Beauvaisis - 16 et 17/11

30-33 | Talents Adami Paroles d'acteurs
Jeanne Candel et Samuel Achache
La Chute de la maison
CDC Atelier de Paris – 3 au 7 octobre

34-37 | Suzuki Matsuo
Go-on ou le son de la déraison
Maison de la culture du Japon à Paris – 5 au 7 octobre

38-41 | Timofeï Kouliabine
Les Trois Sœurs d'Anton Tchekhov
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 5 au 15 octobre

42-45 | Laila Soliman
Zig Zig
Nouveau théâtre de Montreuil – 12 au 21 octobre

46-49 | Romeo Castellucci
Democracy in America
MC93 – 12 au 22 octobre

50-55 | Encyclopédie de la parole / Emmanuelle Lafon
Blablabla
Théâtre Paris Villette – 13 au 29 octobre
Centre Pompidou / Avec le Théâtre de la Ville – 8 au 11 novembre
Choisy-le-Roi - 26 au 28 novembre
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 4 au 9 décembre

56-59 | Vincent Thomasset
Ensemble Ensemble
Théâtre de la Bastille – 18 au 24 octobre

60-63 | Mohamed El Khatib
C'est la vie
Théâtre Ouvert – 30 octobre au 7 novembre
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 10 au 22 novembre

64-67 | Baptiste Amann
Des territoires (...d'une prison l'autre...)
Théâtre de la Bastille – 2 au 25 novembre

68-73 | Milo Rau
Compassion. L'histoire de la mitraillette
La Villette – 7 au 11 novembre

74-77 | Lucia Calamaro
La vita ferma
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 7 au 15 novembre

78-81 | Mapa Teatro
La Despedida
Théâtre des Abbesses – 13 au 18 novembre

82-85 | Luis Guenel
El Otro
Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine – 15 novembre
Théâtre Paul Éluard de Choisy-le-Roi – 17 novembre
La Ferme du Buisson – 25 novembre
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 29 novembre au 9 décembre
Théâtre Jean arp Clamart – 13 décembre

86-91 | Encyclopédie de la parole
Joris Lacoste – Pierre-Yves Macé
Suite n°3
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 21 au 24 novembre
Apostrophe - Théâtre 95 - 30 au 31 janvier 2018

92-97 | Nicolas Bouchaud
Maîtres anciens de Thomas Bernhard
Théâtre de la Bastille – 22 novembre au 22 décembre

98-103 | Jonathan Capdevielle
À nous deux maintenant d'après Georges Bernanos
Nanterre-Amandiers – 23 novembre au 3 décembre

104-107 | Julie Deliquet / Collectif In Vitro
Mélancolie(s)
La Ferme du Buisson – 25 novembre
Théâtre de la Bastille – 29 novembre au 12 janvier 2018

108-113 | Vincent Macaigne
Je suis un pays
Nanterre-Amandiers – 25 novembre au 8 décembre

114-117 | Jonathan Capdevielle
Adishatz / Adieu
Théâtre du Rond-Point – 12 décembre au 6 janvier 2018

118-119 | Mohamed El Khatib
Conversation entre Mohamed El Khatib et Alain Cavalier
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 14 au 22 décembre

120-121 | Vincent Macaigne
En manque
La Villette – 14 au 22 décembre

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

À une époque où le rapport de force remplace souvent le dialogue et va parfois jusqu'à oublier le sens de l'hospitalité, le Festival d'Automne à Paris est plus que jamais attentif à une création nourrie d'échanges, de rencontres et de différences.

Dans un Paris qui devient Grand, embrassant un horizon toujours plus large, le Festival se déploie vers de nouveaux territoires franciliens (Sceaux, Chelles, Noisiel, Saint-Germain-en-Laye…) pour une circulation accrue des œuvres et des publics. En 2017, c'est avec quarante-sept lieux partenaires à Paris et en région Île-de-France (théâtres, salles de concerts, musées, lieux patrimoniaux) que la 46e édition s'invente. Ensemble, nous produisons, coproduisons, accueillons soixante artistes français et étrangers avec le désir partagé de créer un espace de liberté pour le public et les artistes.

Cette année, deux nouveaux Portraits viennent succéder aux monographies lancées en 2012.
Le chorégraphe Jérôme Bel, dont la collaboration avec le Festival débute en 2004, présente huit pièces et une projection emblématiques de son questionnement des codes de la scène et du spectacle. Au cœur de ce Portrait, deux créations sont attendues – dont une avec le Ballet de l'Opéra de Lyon – et deux pièces sont jouées pour la première fois au Festival.
Irvine Arditti & le Quatuor Arditti fondé en 1974, invités par le Festival depuis 1984, reviennent en 2017 pour trois concerts aux configurations différentes. Ce Portrait, le premier consacré à des interprètes et non à un compositeur, est l'affirmation de notre reconnaissance. Leur histoire se confond avec l'histoire de la musique de notre temps. En témoigne la présence dans ces trois programmes d'œuvres de Brian Ferneyhough, Mark Andre, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Clara Iannotta, Iannis Xenakis, György Ligeti.

Venus d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique, de Russie, des États-Unis, mais aussi d'Europe et de France, les artistes invités sont, pour certains, liés à l'histoire du Festival (Brian Ferneyhough, Mark Andre, Romeo Castellucci, Boris Charmatz, Maguy Marin, Olga Neuwirth…) ; d'autres sont de nouveaux compagnons de route (Baptiste Amann, Tania Bruguera, Jonathan Capdevielle, Mohamed El Khatib, Milo Rau…). Auprès d'eux, notre engagement est total pour que leurs projets se réalisent, et pour inviter ainsi le public à éprouver de nouvelles expériences et à traverser avec nous d'autres frontières du sensible.

En lien étroit avec les artistes, le Festival développe de nombreuses initiatives en direction des publics. Soucieux de la transmission aux jeunes générations, il organise pour elles des rencontres avec les œuvres et favorise la découverte d'autres cultures. Chaque année, le Festival intervient auprès de milliers d'élèves dans des écoles et s'installe dans un lycée pour y proposer exposition, concerts et interventions.

Parce que l'aventure ne vaut d'être vécue que si elle est partagée, le Festival demeure depuis quarante-six ans un éclaireur qui vous convie à le suivre sur des chemins de traverse, à la rencontre d'œuvres qui sollicitent l'imaginaire et révèlent les plaisirs de l'inattendu et du questionnement.

Sans nos partenaires financiers, aucune nouvelle cartographie du Festival d'Automne à Paris ne pourrait être dessinée. Tous nos remerciements vont donc au ministère de la Culture et de la Communication, à la Mairie de Paris, à la Région Île-de-France, ainsi qu'à Pierre Bergé et à l'ensemble des membres de l'association des Amis du Festival d'Automne à Paris.

Emmanuel Demarcy-Mota
Directeur général

© Gianmarco Bresadola

SIMON MCBURNEY / COMPLICITÉ

La Pitié Dangeureuse

Mise en scène, **Simon McBurney**
Avec Marie Burchard, Robert Beyer, Johannes Flaschberger, Christoph Gawenda, Moritz Gottwald, Laurenz Laufenberg, Eva Meckbach
Assistant mise en scène, James Yeatman // Adaptation, Simon McBurney, James Yeatman, Maja Zade et l'ensemble // Scénographie, Anna Fleische // Costumes, Holly Waddington // Lumières, Paul Anderson // Son, Pete Malkin // Vidéos, Wild Duke // Dramaturgie, Maja Zade

Coproduction Complicité ; Schaubühne Berlin // Coréalisation Les Gémeaux, scène nationale de Sceaux ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'Adami // En partenariat avec France Inter
Spectacle créé le 22 décembre 2015 à la Schaubühne Berlin

Le metteur en scène Simon McBurney rencontre les comédiens de la prestigieuse Schaubühne de Berlin autour de l'unique roman de Stefan Zweig : une plongée vertigineuse et tragique, à la fois intemporelle et impitoyablement contemporaine, dans les méandres et les mirages de la compassion.

C'est, d'abord, une rencontre au sommet : celle du metteur en scène britannique Simon McBurney et de la troupe de comédiens de la Schaubühne de Berlin, l'un et l'autre compagnons de longue date du Festival d'Automne à Paris. C'est ensuite, pour Simon McBurney, artisan d'un théâtre de l'image et du mouvement, une manière d'explorer plus profondément une question qui le taraude : celle de la compassion. Déjà présente en filigrane dans l'adaptation qu'il a faite, avec sa compagnie Complicité, du *Maître et Marguerite* de Boulgakov, celle-ci est en effet au cœur de *La Pitié dangereuse*, unique roman achevé par Stefan Zweig, publié en 1939. Cette pitié dangereuse, cette « impatience du cœur » (titre original du roman), c'est celle qu'éprouve, à la veille de la Première Guerre mondiale, le lieutenant Anton Hofmiller pour la belle Edith de Kekesfalva, jeune paralytique fille d'un riche propriétaire terrien, follement amoureuse de lui ; deux êtres, deux mondes, une confusion de sentiments… Narrée sur un mode rétrospectif et polyphonique, l'histoire de cette relation bancale, faussée et forcément tragique acquiert une dimension collective et une résonance sinistrement contemporaine : comment la compassion peut-elle être l'autre visage de la lâcheté et de l'égoïsme ? Comment, bien qu'elle pense avoir conscience du pire, une génération peut-elle courir au cataclysme ?

LES GÉMEAUX, SCÈNE NATIONALE DE SCEAUX
AVEC LE THÉÂTRE DE LA VILLE
Jeudi 14 au dimanche 24 septembre
Mardi au samedi 20h45, dimanche 17h, relâche lundi

31€ et 35€ / Abonnement 24€ et 26€
Durée : 2h – Spectacle en allemand surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Les Gémeaux, Scène Nationale de Sceaux
MYRA : Rémi Fort, Valentine Arnaud
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

ENTRETIEN
Simon McBurney

Qu'est-ce qui a motivé le choix de ce roman de Stefan Zweig,* La Pitié dangereuse *?
Simon McBurney : De manière tout à fait banale, il se produit parfois dans la vie des rencontres avec des livres, que je peux d'ailleurs avoir déjà lus... Ainsi, un jour, dans une librairie de Londres, je cherchais des ouvrages de Josef Roth, quand mon regard est tombé sur *La Pitié dangereuse*. J'ai pris le livre, j'ai commencé à le lire dans le magasin, et puis, rentré chez moi, je l'ai terminé d'une traite. Ce texte m'a fasciné. D'abord, parce que c'est le roman le plus long de Stefan Zweig, le seul de ses textes en prose qu'il n'a pas coupé jusqu'à en faire une nouvelle – on ignore pourquoi. Mais aussi parce que Zweig a écrit ce roman en tant qu'émigré. Il venait de quitter l'Autriche, où il avait passé toute sa vie et écrit tous ces livres qui avaient fait sa fortune et sa gloire dans le monde entier... Il était à ce moment là un émigré, rejeté de son pays natal. J'ai aussi été interpellé par la forme du roman : cette introduction dans laquelle Zweig dialogue avec le sous-lieutenant Hofmiller, « héros » de son livre, les strates à suivre qui nous séparent du début de la lecture du roman proprement dit... S'il ne concerne pas l'antisémitisme, ce roman propose, au fond, une exploration de la « conscience autrichienne ». Zweig fouille dans la conscience de l'époque : que signifie le fait d'être un Autrichien à la veille de la Première Guerre mondiale? Hofmiller affirme qu'il pensait se connaître, mais au fil de la lecture de l'histoire, on s'aperçoit qu'en réalité, il se découvre lui-même et comprend que ce n'est pas lui qui prend les décisions qu'il s'imagine prendre. Cela pose la question de l'identité, et du libre arbitre. Dans quelle mesure sommes-nous conditionnés par notre langue, par notre pays, notre culture, notre éducation ? Avons-nous la liberté d'être nous-mêmes ? Et d'ailleurs qu'est-ce que cela veut dire : « être soi-même » ? Peut-être Hofmiller découvre-t-il en lui quelque chose de corrompu, qui l'amène à prendre des décisions qui lui font perdre le contrôle de sa vie. Plus il essaie de faire le bien, plus il s'enfonce. Et s'il fait des erreurs, c'est parce qu'il n'éprouve pas cette « compassion véritable » dont parle Zweig – le fait de se mettre à la place des autres, de leur sacrifier quelque chose de nos vies –, par opposition à cette « pitié dangereuse » qui sert essentiellement à satisfaire notre bonne conscience. C'est peut-être cette idée de compassion qui m'a fasciné par-dessus tout. Le sort des populations qui fuient la Syrie nous touche tous, suscite notre compassion ; mais qu'est-ce que la compassion signifie? Est-ce notre compassion qui nous amène à construire de gigantesques camps dans lesquels nous parquons les réfugiés ? Sommes-nous capables de compassion véritable ? Toutes ces questions courent en filigrane dans cette histoire qui se déroule comme une espèce de spirale implacable : Hofmiller est pris dans un engrenage de conséquences qui mène vers une issue funeste, comme le peuple allemand qui a pu, à un moment de l'histoire, se voir embarquer dans une machine infernale...

En effet, la compassion pose aussi la question de la conscience : « La façon dont une génération tout entière a l'impression d'être consciente peut produire un enchaînement d'actions qui conduisent au désastre », dites-vous...
Simon McBurney : On peut penser que nous contrôlons ce que nous pensons. Mais notre conscience n'est que la conséquence de ce qui nous environne, d'influences extérieures. Pourquoi nous comportons-nous comme nous le faisons individuellement ? Et pourquoi nous comportons-nous comme nous le faisons collectivement. Qu'est-ce qui se passe, en réalité ? Et comment contrôlons-nous cela ? L'important est de trouver une perspective, de prendre du recul. En ce moment, je suis dans une phase où, plus encore que l'acte théâtral, c'est l'acte de conteur qui m'intéresse ; le fait de raconter des histoires n'est-il pas la forme la plus ancienne de théâtre ? Il ne s'agit ni d'imiter le passé, ni de « moderniser un classique », mais de mettre en scène des personnes d'aujourd'hui qui nous racontent une histoire.

Pourquoi avoir confié la narration de cette histoire – dans le roman, tout est raconté d'un point de vue rétrospectif par Hofmiller – à sept comédiens ?
Simon McBurney : Il y a plusieurs voix dans une seule voix. De la même manière que vous ou moi ne sommes pas une seule personne, mais des êtres multiples, qui avons plusieurs identités et plusieurs voix. En ce sens, j'avais envie que le texte entier soit possédé et lu par tout le monde. Les comédiens sont autant de voix qui possèdent le texte, même s'il reste clair pour le public que celui-ci passe par Hofmiller, qui raconte toute l'action comme d'un seul trait, et dont l'image, jeune homme, est incarnée par un autre acteur. Le vieux Hofmiller est là, son incarnation plus jeune est là, tous les personnages sont là aussi, tous parlent leur propre langue et parlent d'eux, de la même manière qu'Hofmiller parle de lui-même et joue son propre rôle. Il est ce vieil homme qui intervient pour se remémorer ces événements de son passé... Au fond, tous ces personnages ne font rien d'autre que cela : se souvenir.
C'est donc à la fois une fiction qui est lue par tout le monde, mais c'est aussi un acte de mémoire. C'est pourquoi ce texte me semblait approprié pour une troupe allemande : parce que la question est celle de la mémoire, du souvenir. Souvenir d'un certain comportement, qui engendre un certain nombre de conséquences. Je crois que chacun a la responsabilité de se souvenir...
Mais je ne veux pas en dire trop. Car toutes ces strates de lecture sont proposées dans le spectacle. Dans mes pièces, je m'efforce toujours de ménager plusieurs strates. Et j'espère que mes pièces, lorsque vous les voyez, sont aussi intéressantes au deuxième, voire au troisième niveau de lecture. En ce sens, j'envisage vraiment le théâtre comme de la musique – jusqu'aux timbres de voix des interprètes. Je cherche à obtenir une dimension quasi symphonique, un jeu d'échos, de résonances ; qu'il y ait toujours un plan auquel les gens puissent s'attacher, et ce, qu'il soit sociologique, politique, narratif, ou même émotionnel – parce qu'à un moment, on a vraiment envie de hurler à cet homme : « Arrête ! Ne fais pas ça ! »... J'ai donc cherché à rattacher *La Pitié dangereuse* à notre société contemporaine, tout en proposant aussi, nécessairement, une immersion dans l'histoire. L'acte de l'histoire est un acte au présent. Car tout est contenu dans le moment présent.

Etait-ce votre première rencontre avec la troupe de la Schaubühne ?
Simon McBurney : Oui, c'était la première fois et c'était magnifique. Ces comédiens sont des athlètes. Ils jouent deux, trois,

quatre, cinq spectacles en même temps. Ils ont toujours quelque chose à apporter au spectacle. J'ai adoré travailler avec eux.

La question de la compassion semble travailler votre théâtre, si l'on songe par exemple au* Maître et Marguerite*, dont les deux personnages semblent incarner cette « compassion véritable » au sens où l'entend Zweig, qui leur est d'ailleurs fatale…

Simon McBurney : Oui, c'est… compliqué. Nous sommes dans un moment monstrueux, le monde autour de nous est marqué par des inégalités ; nous vivons sous la tyrannie d'un certain mode de pensée. Et… Disons que tout ce que vous pouvez faire, c'est de modestement vous mettre à la place de l'autre. Mon travail ne traduit finalement rien d'autre que ma tentative de me mettre à la place d'un autre, le plus souvent l'écrivain, et d'essayer de ressentir ce qu'il vivait à l'époque, au moment de l'écriture. Quand j'évoque avec vous la compassion, forcément, je ne peux m'empêcher de me poser la question : quelle est réellement mon aptitude à la compassion ? Qu'est-ce que je fais concrètement ? Du théâtre ? Et alors, serait-ce uniquement pour satisfaire mon égo ?… Il me semble que de plus en plus, à mesure que je vieillis, c'est cette relation avec le public qui m'intéresse dans l'acte théâtral : la manière dont les spectateurs vont se positionner. Vous pouvez être très clair avec eux, sur un mode presque brechtien : « Regardez, nous sommes en train de jouer une pièce ! », et pourtant, ils s'engagent. Et je veux qu'ils s'impliquent dans mon spectacle non pas comme il le ferait du dernier événement culturel à la mode, mais d'une manière très simple, qui a trait à l'effet que peut provoquer une histoire sur vous. Et c'est là peut-être tout ce que je peux faire : plonger dans une histoire, en rapporter quelque chose, et la partager, encore, avec d'autres. C'est ce partage, je crois, qui m'importe.

Vous avez un jour comparé votre travail à celui d'un archéologue, disant que lorsque vous abordez un projet, vous ne savez jamais ce que vous allez y trouver, en rapporter…

Simon McBurney : Je vous assure que c'est vrai. Il y a des gens qui planifient tout à l'avance, pour ma part je trouve cela très difficile. Il s'agit vraiment d'une exploration : je fouille la terre quasi indéfiniment. Mon père était archéologue, et il a travaillé sur des sites archéologiques pendant vingt ans, sans jamais trouver la réponse. Et en même temps, en faisant cela, il a dévoilé quelque chose de notre humanité. Je sais que pour moi, son travail a été très inspirant.

Derrière ce livre gît quelque chose qui est au-delà des mots, comme dans toute forme de communication. C'est là tout ce que j'essaie de faire : trouver ces choses qui sont au-delà du langage, et qui résultent de ce que l'on peut appeler le « rituel du théâtre » ; ce moment que nous vivons ensemble, à essayer de crier quelque chose d'une même voix. Les spectateurs sont là non seulement pour regarder, mais aussi pour participer. Et nous avons besoin de leur participation, de leur engagement. Car s'ils s'y refusent, rien ne pourra être créé.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIE

Acteur, scénariste, réalisateur et co-fondateur de Complicité, **Simon McBurney** a écrit, réalisé et joué dans plus de 30 productions de la compagnie.

Parmi ses travaux les plus récents figurent notamment *The Encounter* (2015), *Le Maître et Marguerite* (2012), *Shun-kin* (2008), *A Disappearing Number* (2007), *A Minute Too Late* (2005), *The Elephant Vanishes* (2003) et *Pet Shop Boys Meet Eisenstein* (2004). Il signe également des mises en scène pour l'opéra et la musique : *La Flûte enchantée* de Mozart (2012), *A Dog´s Heart* d'après une nouvelle de Mikhaïl Boulgakov (2010) et *Strange Poetry* créé en collaboration avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles dans le Walt Disney Concert Hall (2004).

D'autres réalisations complètent son parcours artistique : *All My Sons* (avec John Lithgow, Diane Wiest, Patrick Wilson et Katie Holmes à Broadway), *The Resistible Rise of Arturo Ui* (avec Al Pacino à New York) et *So Much Things To Say* de Lenny Henry.

En tant qu'acteur, il joue dans de nombreuses productions cinématographiques, parmi lesquelles *Robin Hood, Harry Potter, Body of Lies*, *The Duchess*, *The Last King of Scotland*, *Friends With Money* et *The Golden Compass*.

En 2009, il reçoit le Prix Yomiuri de la meilleure mise en scène pour *Shun-kin*, présenté en 2010 au Festival d'Automne à Paris.

En 2008, il est récompensé du Prix de l'Académie des Arts Konrad Wolf à Berlin pour ses réalisations en tant qu'artiste pluridisciplinaire européen.

En 2012, il est le premier artiste anglais à figurer dans la programmation du Festival d'Avignon, où il présente *Le Maître et Marguerite*, adapté du roman éponyme de Mikhaïl Boulgakov.

En juillet 2017, il présente *The Rake's Progress* d'Igor Stravinski au Festival d'Aix-en-Provence, où il était en 2014 avec *La Flûte enchantée* de Mozart.

www.complicite.org

Simon McBurney au Festival d'Automne à Paris :

2004 *The Elephant Vanishes* (MC93 Bobigny)
2008 *A Disappearing Number* (Nanterre-Amandiers)
2010 *Shun-kin* (Théâtre de la Ville)

© Hugo Glendinning

FORCED ENTERTAINMENT

Real Magic

Mise en scène, **Tim Etchells**
Conception et interprétation, Jerry Killick, Richard Lowdon et Claire Marshall // Avec la contribution de Robin Arthur et Cathy Naden Lumières, Jim Harrison // Scénographie, Richard Lowdon // Musique électronique et montage son, John Avery // Loops, Tim Etchells // *Grave*, issu de la *Fantaisie n°1* en *si* bémol majeur de Telemann (interprétation Aisha Orazbayeva)

Production Forced Entertainment // Coproduction PACT Zollverein (Essen) ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Künsterlhaus Moustonturm (Francfort-sur-le-Main) ; Tanzquartier Wien ; Attenborough Centre for the Creative Arts – University of Sussex et the Spalding Gray Consortium – On the boards (Seattle) ; Performance Space 122 (New York) ; Walker Art Center (Minneapolis) ; The Andy Warhol Museum (Pittsburgh) Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris Spectacle créé le 4 mai 2016 à PACT Zollverein (Essen)

« La télévision trash rencontre Beckett », avait titré la presse. Drôle et troublant, Real Magic, le dernier spectacle du collectif anglais Forced Entertainment, prend trois acteurs au piège d'une scène sans cesse répétée et transformée, où l'imagination règne.
Sur fond de rires et d'applaudissements enregistrés, les personnages de *Real Magic*, tout droit sortis de l'univers des jeux télévisés ou d'un cabaret absurde, doivent deviner une réponse qui leur échappe. Au fil du spectacle, ils échangent rôles, places et costumes avec une ingéniosité comique qui met à l'honneur la culture pop – non sans une dose de second degré. La compagnie fondée en 1984, originaire de Sheffield, n'en est plus à son coup d'essai à Paris. Régulièrement invitée par le Festival d'Automne à Paris, elle multiplie les propositions surprenantes. Son nom en forme d'oxymore, « divertissement forcé », le dit bien : sous l'égide de son directeur artistique, Tim Etchells, la troupe aime à amuser le public tout en interrogeant le sens de ce qu'il voit sur scène. Achevé dans les semaines qui ont précédé le vote du Brexit en 2016, *Real Magic* parle en creux du monde dans lequel Forced Entertainment crée. À travers cette partie « où il n'y a que des perdants », ce sont aussi les miroirs aux alouettes du capitalisme à l'ère de Trump qui sont visés. Le jeu, sur scène comme dans la vie, est faussé : Forced Entertainment s'y adonne joyeusement, mais avec lucidité.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Lundi 18 au dimanche 24 septembre
Lundi au samedi 20h, dimanche 17h, relâche jeudi

15€ à 25€ / Abonnement 11€ à 18€
Durée : 1h30 – Spectacle en anglais surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com

ENTRETIEN
Tim Etchells

Quel a été le point de départ de* Real Magic *?
Tim Etchells : Le spectacle est né d'improvisations très ouvertes en studio. Nous partons rarement d'une idée thématique, et nous ne savons pas en général au début d'un projet en quoi il va consister, ou quelle forme il va prendre. On a essayé des choses très différentes avant de réaliser que nous étions attirés par beaucoup de boucles fermées – certaines composées seulement de mouvement, d'autres contenant du texte. Ces fragments étaient très différents les uns des autres, et nous avons cherché un moyen de les combiner. Au final, nous nous sommes concentrés sur la scène principale qui est au cœur de *Real Magic*. Le reste s'est organisé autour d'elle.

En quoi consiste cette scène centrale ?
Tim Etchells : C'est un fragment de quelque chose qui ressemble à un jeu télévisé, ou peut-être un numéro de télépathie dans un spectacle de cabaret. L'un des acteurs joue le présentateur, le deuxième un assistant, et le dernier un concurrent, ou quelqu'un qui aurait été appelé dans le public. Le concurrent doit deviner le mot auquel l'assistant est en train de penser. Il a trois chances, et la première fois qu'on le voit, il ne donne que des réponses fausses. Les acteurs échangent ensuite leurs places, et au fil du spectacle, cette scène s'amplifie et se contracte de différentes manières : son poids, son ton changent. En regardant les différentes variations, on se demande si le concurrent va finir par donner la bonne réponse. C'est la première fois que nous avons un moment de tension dramatique de ce type dans l'un de nos spectacles, parce que nous n'avons jamais vraiment été attirés par ce suspense. Mais nous y revenons sans arrêt ici, parce que ce moment de décision est fascinant, et change au fil du spectacle. La question est la suivante : peuvent-ils échapper à cette structure qu'ils ont créée eux-mêmes ? Sont-ils capables de relever ce défi impossible ?

La pièce a été décrite comme « un jeu télé où il n'y a que des perdants ». Est-ce que c'est une description qui vous semble appropriée ?
Tim Etchells : Je l'aime beaucoup. Au cœur de la pièce, il y a cette idée de défaite, d'un jeu qui est truqué, d'une certaine manière. On ne peut pas en sortir. C'est aussi un jeu qui recèle suffisamment de plaisir en soi pour tous les joueurs, ce qui les encourage à ne pas en changer les paramètres. C'est une métaphore, évidemment. Peut-on changer les choses, et si c'est impossible, pourquoi ?

L'idée de répétition est au cœur de votre travail depuis longtemps. Quel rôle lui attribuez-vous ?
Tim Etchells : Pour moi, répéter des choses permet de les jouer et d'essayer de les comprendre. Derrière chaque acte théâtral, il y a ce désir de comprendre quelque chose en se plaçant à l'intérieur. Pour moi, le fait de répéter un point est lié à l'idée qu'il n'a pas été complètement compris la première fois. Très tôt, nous avons monté des spectacles où nous travaillions sur cette idée de revenir à un texte, à un moment, à une idée comme dispositif. Si je reviens encore sur cette scène, sur ce geste, est-ce que je peux mieux les comprendre ? Quelles sont les différentes manières de les comprendre ? Dans le drame classique, on a en général des personnages qui essaient de résoudre un problème, présenté de manière narrative. Pour nous, il s'agit plutôt de partir d'un groupe d'acteurs qui sont obsédés par un certain texte ou par certaines images. On les voit y revenir pour aller au fond des choses.

Les interprètes ont une grande part d'initiative dans ce processus. Quelles qualités recherchez-vous chez eux ?
Tim Etchells : Ils ont effectivement beaucoup de responsabilité, et les acteurs de la compagnie ont toujours deux yeux : une compréhension immédiate de ce qu'ils sont en train de faire, mais également une capacité à anticiper différentes possibilités structurelles. Ils ont à la fois une casquette d'interprète et une casquette de compositeur ou d'auteur, c'est-à-dire qu'ils ont tous les enjeux plus larges de la scène ou de la pièce en tête, et naviguent sans cesse entre ces différents niveaux de compréhension. Souvent, au milieu des répétitions, nous travaillons avec deux ou trois versions très différentes de la pièce : le processus de travail sert à détecter quelles sont les routes ou les structures possibles.

Est-ce que vous fixez la structure finale vous-même, ou s'agit-il d'une décision collective ?
Tim Etchells : C'est une décision collective. Je préfère arriver à des décisions plutôt que les prendre. Au fil du temps, nous arrivons en général à un point où ce qu'il faut faire devient clair, parfois par élimination. Nous disons de nous-mêmes en plaisantant que nous essayons toutes les mauvaises idées d'abord, et que lentement, nous finissons par arriver aux bonnes. Notre capacité à passer par le chemin le plus long pour arriver à quelque chose de très simple est une source d'amusement et, parfois, de frustration. Mais c'est une manière d'arriver au cœur de quelque chose.

Comment maniez-vous la citation dans ce travail ?
Tim Etchells : Nous travaillons surtout à partir de citations indirectes et de références. *Real Magic* rappelle un jeu télévisé ou une séance d'hypnose, mais aucun en particulier. Nous intégrons souvent des éléments venus de la culture pop, du cinéma, de la télévision, d'Internet. Nous travaillons également de temps en temps avec un texte important, comme *Douleur exquise* de Sophie Calle ou *The Notebook* d'Agota Kristof, que nous avons joué au Festival d'Automne l'année dernière. Mais nous utilisons surtout des références pop relativement insignifiantes : notre instinct est de prendre quelque chose qui semble léger, mineur, et de le transformer d'une manière qui lui donne un poids et un impact.

Le public est-il invité à participer pendant* Real Magic *?
Tim Etchells : Pas directement. Les spectacles exigent et offrent souvent une forme de participation par l'imagination du public, de différentes manières. Dans certains spectacles, le public est invité à visualiser les choses : nous travaillons beaucoup sur l'idée du langage comme manière de créer des images et des actions. Dans d'autres spectacles, la présence du public comme caisse de résonance éthique et politique face à ce qui se passe sur scène est très importante. Dans *Real Magic*, du fait de ce retour constant au point de crise, la réponse à la question, les spectateurs se retrouvent impliqués dans cette tension.

Comment avez-vous choisi le titre ?
Tim Etchells : Pour être honnête, il s'agit de l'un de ces spectacles où le titre est arrivé bien avant le contenu. Au final, il est très approprié, parce qu'il évoque la possibilité d'une transformation, d'un changement, de quelque chose d'extraordinaire. Est-ce que cette personne va réellement réussir à lire dans les pensées de quelqu'un d'autre ce soir ? Ou est-ce que la magie tient plus à la structure de la machine qui les tient, ainsi que nous, les spectateurs ?

Beckett et le théâtre absurde vous ont-ils inspiré, de ce point de vue ?
Tim Etchells : Il y a clairement un lien, notamment à travers les pièges dans lesquels Beckett enferme souvent ces personnages. La différence tient peut-être dans le fait qu'ici, c'est une crise de représentation et de re-représentation qui les tient. Ils sont moins coincés dans un monde, un endroit réel, que dans un épisode, dans l'acte même de répétition et de retour.

Quel rôle l'actualité politique a-t-elle joué dans la création ?
Tim Etchells : Nous avons achevé *Real Magic* dans les semaines qui ont précédé le vote du Brexit, et la tournée a commencé dans le contexte de l'élection de Donald Trump. Il me semble que le spectacle est intimement connecté à cette situation, à ces processus politiques qui sont si difficiles à comprendre. On aimerait pouvoir casser le système pour empêcher ces évènements mais nous sommes tous dedans, et ça continue. Bien que les campagnes en question, celles du Brexit et la présidence de Trump, soient marquées par le mensonge et la tromperie, il reste impossible de lutter contre cette machine. Tout cela sous-tend le spectacle. Il n'y a aucune référence explicite aux situations en question, mais tous les spectateurs qui l'ont vu évoquent spontanément le capitalisme actuel : l'idée que nous sommes pris dans un système qui autorise une certaine marge de manœuvre, de mouvement, mais où il semble si difficile de réellement changer quoi que ce soit.

Réagissez-vous en même temps au contexte économique ?
Tim Etchells : Oui, je pense. Le spectacle revient sans cesse à cette idée de gagner : sois un gagnant, pas un perdant… L'une des réponses que les concurrents répètent est « Argent ». Or c'est toujours la mauvaise réponse.

Est-ce que c'est une pièce sans espoir, pour vous ?
Tim Etchells : On peut facilement juger que tout est bloqué ou empêché dans *Real Magic*, ce qui donne l'impression que le spectacle est négatif ou traumatique. Ces aspects-là peuvent ressortir, mais il y a aussi une notion de plaisir dans la pièce. Les interprètes sont d'une inventivité infinie dans leur capacité à reprendre la même scène, à chaque fois de manière différente. On peut penser par moments que la scène a été épuisée, mais l'instant d'après, quelqu'un introduit un décalage, amène une énergie différente à un endroit ou à un autre, et soudain on a l'impression de voir ce qui se passe pour la première fois. Malgré son pessimisme, il s'agit d'une célébration ludique et joyeuse des multiples moyens d'habiter cette structure. Elle est étouffante, mais les interprètes en font un espace de liberté.

À l'image du nom de la compagnie, Forced Entertainment (« divertissement forcé »)…
Tim Etchells : Ce nom est arrivé très tôt, et nous ne savions pas à l'époque à quel point il allait devenir un manifeste utile pour notre travail. Il s'est révélé très juste, du fait de cet équilibre que nous cherchons entre d'une part quelque chose de séduisant, et d'autre part une critique, une forme de déstabilisation de la structure, du théâtre lui-même.

Forced Entertainment existe depuis plus de trente ans maintenant. Comment votre travail a-t-il évolué au fil du temps ?
Tim Etchells : Il est devenu de plus en plus lié à la dimension vivante du spectacle. Au début, nous disions souvent que nous aurions préféré faire des films, et nous aimions l'idée de maintenir une certaine distance avec le public, de nous cacher derrière la musique, dans un autre monde. Progressivement, les lumières se sont rallumées, et nous nous sommes rapprochés des spectateurs. Quand je regarde nos premières pièces aujourd'hui, je crois que nous étions un peu effrayés par la situation. Aujourd'hui, le dialogue avec le public, l'idée de construire une relation vulnérable et franche avec lui nous intéresse beaucoup plus. Tous nos spectacles fonctionnent différemment, mais nous revenons sans cesse à cette forme de fragilité.

Propos recueillis par Laura Cappelle

BIOGRAPHIE

Dirigée par l'artiste et auteur Tim Etchells, **Forced Entertainment** est une compagnie de théâtre fondée en 1984, à Sheffield. Fruits d'une association artistique unique entre ses six membres fondateurs, les projets de la compagnie portent une attention particulière à la performance mécanique, au rôle du public et aux mécanismes de la vie urbaine contemporaine.
Provocants et joyeux, leurs spectacles bousculent les conventions et les attentes du public, tirant leurs influences aussi bien du théâtre que de la danse, la performance, la musique et les formes d'expression populaire telles que le cabaret ou le stand-up. Du duo intimiste à la grosse production aux effets spectaculaires, les membres de Forced Entertainment conçoivent leurs projets dans un travail collaboratif, mêlant improvisations, écriture, discussions et répétitions.
Outre leurs spectacles, installations, expositions, vidéos et livres, ils sont également à l'origine d'une série de performances improvisées initiée dès le début des années 1990. Ces improvisations d'une durée comprise entre 6 et 24 heures ont joué un rôle clé dans leur parcours.

Parmi leurs travaux les plus récents figurent *The Thrill of it All* (2010), *Tomorrow's Parties* (2011), *The Coming Storm* (2012), *The Last Adventures* (2013), *A Broadcast / Looping Pieces* (2014), *The Possible Impossible House* (2014) et *Complete works : Table Top Shakespeare* (2016). En 2016, la compagnie reçoit le Prix International Ibsen pour l'ensemble de son œuvre.
« Tout notre travail pose la question de ce que le théâtre est aujourd'hui, comment il peut parler aujourd'hui, comment il peut entrer en contact avec les publics d'aujourd'hui. Pour nous le théâtre est toujours une forme de négociation, quelque chose qui se nourrit de son immédiateté, des conversations et des débats qu'il peut soulever. » - Tim Etchells

www.forcedentertainment.com

Forced Entertainment au Festival d'Automne à Paris :
2010 *The Thrill of It All* (Centre Pompidou)
2012 *The Coming Storm* (Centre Pompidou)
2016 *The Notebook* (Théâtre de la Bastille)

ALGEBRA

© Marc Domage

Centre 40 Pompidou

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 46e édition

FANNY DE CHAILLÉ

Les Grands

Conception et mise en scène, **Fanny de Chaillé**
Texte, Pierre Alferi Avec Margot Alexandre, Guillaume Bailliart, Grégoire Monsaingeon Chanson originale, Dominique A // Conception sonore, Manuel Coursin Scénographie et costumes, Nadia Lauro // Lumières, Willy Cessa Assistant mise en scène, Christophe Ives

Production Display // Coproduction Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie ; Bonlieu Scène Nationale (Annecy) ; Festival d'Avignon ; La Comédie de Reims – CDN ; Centre chorégraphique national de Caen en Normandie dans le cadre de l'accueil-studio ; Centre de Développement Chorégraphique Toulouse/Midi-Pyrénées ; Le Carré-Colonnes, scène métropolitaine (Saint-Médard-en-Jalles et Blanquefort) ; Le Parvis, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Auvergne Rhône-Alpes, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, du CND Centre national de la danse, du Carreau du Temple à Paris et de Théâtre Ouvert Centre National des Dramaturgies Contemporaines, et l'aimable autorisation de Cinq7/Wagram Music Spectacle créé le 7 mars 2017 à l'Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie

Qu'est-ce qu'être enfant, adolescent, adulte ? Sans démonstration ni jugement, la nouvelle pièce de Fanny de Chaillé, sur un texte de Pierre Alferi, mêle sur scène trois générations pour évoquer de manière drôle et sensible la construction de soi.
Dans la vie réelle, nous glissons, plus ou moins insensiblement, d'un âge à l'autre. Sur le plateau des *Grands*, trois personnages grandissent à vue. De l'enfant à l'adulte en passant par l'adolescent, trois âges de la vie se superposent, dialoguent, s'interrogent, s'opposent, se retrouvent. Qu'est-ce qu'être adulte ? Comment en est-on arrivé là ? Avec l'énergie qui lui est propre, Fanny de Chaillé multiplie les situations : enfant seul ou doublé par son adulte, ados en bande, adulte face aux autres, à son « mini-lui » ou à l'adolescent qui lui tient tête… Chacun exprime son point de vue, son état, qu'il soit plein d'espoir ou plus sombre. Sur scène comme dans le texte, le rapport d'autorité n'a pas lieu d'être. Plutôt que de « parler de » l'enfance et de l'apprentissage, Fanny de Chaillé et Pierre Alferi ont choisi de les « faire parler ». Face à nous, sur une scénographie de Nadia Lauro dont les strates permettent jeux d'échelle et traversées du temps, évoluent des enfants et leur rapport empirique aux choses, des adolescents et leur « langue-slogan » pour s'adresser au monde, et des adultes, enfin, oscillant entre joies et peines face à leur responsabilité.

CENTRE POMPIDOU
Mercredi 20 au samedi 23 septembre 20h30
––––––
14€ et 18€ / Abonnement 14€
Durée : 1h20

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Centre Pompidou
MYRA : Yannick Dufour, Alexandre Minel
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Fanny de Chaillé

***Comment est né le projet* Les Grands ?**
Fanny de Chaillé : Au départ de ce projet, il y a un postulat : voir sur un plateau trois personnes grandir physiquement et intellectuellement en une heure de temps. J'ai pris cette idée au pied de la lettre : convoquer neuf acteurs, trois enfants, trois adolescents et trois adultes pour jouer le même rôle. Il s'agit dans l'heure de théâtre qui nous est accordée de réaliser une chose impossible : voir des gens grandir. Quel enfant nous avons été, quel adolescent nous fûmes, quel adulte nous sommes… Comment en sommes-nous arrivés là ?

Comment cette pièce s'inscrit-elle dans votre parcours artistique ?
Fanny de Chaillé : J'avais envie de continuer à travailler avec Pierre Alferi, dont j'ai monté un des textes, *Coloc* en 2012, avec qui j'ai créé et joué *Répète* en 2014 et mis en scène un livret d'opéra, *La Double Coquette*, en 2015. Cette fois, il était important pour moi de lui passer commande d'un texte de théâtre à proprement parler. Je lui ai donné la consigne de travailler cette question-là. Il a alors décidé de faire des entretiens avec chacun des acteurs, au cours desquels il les a interrogés sur leur enfance, puis sur leur adolescence, et enfin sur ce qu'ils considéraient être leur âge adulte.

La vie des interprètes a donc servi de matériau à la pièce ?
Fanny de Chaillé : Oui… même s'il s'agit bien sûr d'une écriture. Nous avions plutôt des débats, sur les souvenirs que nous avions de l'enfance, de l'adolescence… Les enfants sont peu visibles sur les scènes de théâtre. Très tôt nous nous sommes accordés sur des principes : les enfants ne parlent pas parce qu'ils pensent, ils ont un rapport empirique au monde, alors que les adolescents pensent et parlent en même temps, dans ce que nous avons appelé une « langue slogan ». Comme ils quittent le monde clos de l'enfance, il y a une ouverture sur le monde qui présuppose une interaction avec lui. C'est aussi l'âge de la formation des bandes, du besoin de reconnaissance, d'appartenance… C'est très chimique l'adolescence, il en sort une forme d'intensité. Quant aux adultes, on les entend parler mais on ne les entend plus penser. Il ne s'agissait pas d'être dans la dépréciation, mais plutôt de se demander : « Que serait ma vie d'adulte si je pouvais revoir ou repenser, ou ne jamais me déconnecter de ce qui a été mon enfance et mon adolescence ? »

Est-il question ici du regard que l'adulte porte sur l'enfant, de celui que pose la société sur l'adulte ?
Fanny de Chaillé : Pas tellement. J'aime que dans le texte de Pierre chacun soit présenté par la façon dont il parle, dont il est au présent. L'acteur ne porte pas un jugement de valeur sur l'enfant qu'il a été, ce qui était important pour moi. La parole d'enfant est une parole d'enfant, très autonome, où le rapport de causalité est défait, comme lorsqu'un enfant parle. Avec les adolescents, il y a un rapport de jeu qui s'installe. Les acteurs doublent les gestes des ados, ils se moquent un peu d'eux au fur et à mesure des scènes, ils imitent leurs voix par exemple, mais c'est pour mieux renverser les choses. À un moment donné, il y a dans le spectacle une rébellion des adolescents. Quant aux adultes, la situation est différente selon chacun. Guillaume par exemple a choisi de prendre du recul et de faire une conférence sur l'âge adulte à l'usage des jeunes générations, alors que Margot et Grégoire sont dans une position plus introspective, et posent quelques possibilités sur ce que c'est d'être adulte. Je ne voulais pas tomber dans le jugement, seulement montrer que c'est un état différent, avec des qualités, comme l'autonomie, et des inconvénients… Mais là encore je ne construis pas de théorie, je fais un spectacle. Simplement, on se pose des questions et on avance. Parce que je vois mon adolescent et mon enfant en présence, je décale un peu ma façon de penser et d'être au monde.
Pour préparer *Les Grands* j'ai lu beaucoup de romans d'apprentissage. Je ne m'en sers pas directement, mais je me suis aperçue que cela avait aussi alimenté ma réflexion sur ces différents âges. Dans ces romans, *Les Années d'apprentissage* de Wilheilm Meister de Goethe par exemple, le narrateur est toujours un peu à l'extérieur tout en restant bienveillant. Il accompagne. J'ai voulu me mettre dans cette posture en tant que metteur en scène. Eviter un rapport d'ascendance ou de descendance entre les âges. Cette position permet seulement d'être en léger décalage, pour pouvoir produire dessus. Il s'agit de se placer au bon endroit, poser un regard qui se doit d'être bienveillant, parce qu'il est difficile d'être un enfant, d'être un adolescent et d'être un adulte. Je me suis aussi rendue compte de ça, que le monde de l'enfance par exemple est très fort, pas du tout fragile. Quelque chose d'inscrit, de constitué, parce que le monde est clos, le monde est fort, le monde est là…

Comment avez-vous choisis les jeunes acteurs ? Est-ce par rapport aux acteurs adultes ou y a-t-il eu un travail en parallèle avec des groupes d'enfants et d'adolescents ?
Fanny de Chaillé : J'ai fait des *workshops* avec des enfants pour essayer des choses, voir comment ils bougeaient, fonctionnaient, et aussi pour définir les âges avec lesquels j'avais envie de travailler. J'ai vu qu'un enfant de 6 ans ne bouge pas du tout de la même façon qu'un enfant de 8. À partir du moment où la lecture entre en jeu par exemple, le corps change complètement et le rapport au texte aussi. Un enfant qui sait lire est déjà pris par les mots, alors que je suis obligée de lui transmettre autrement s'il ne sait pas lire, de jouer le texte pour lui, il est obligé de suivre mes lèvres, ma physicalité, de m'écouter. J'ai pu voir aussi à quel âge (même si ça dépend des enfants évidemment) un enfant commence à vraiment se délier.
Le texte a été beaucoup réécrit au fur et à mesure des *workshops* avec les enfants et les adolescents, pour être au plus près de leur réalité. Pour les choisir, il n'y a pas vraiment eu de critère de ressemblance avec les acteurs, ce n'était pas important pour moi. Comme j'ai écrit les solos des enfants et des ados sur les adultes, ils ont tous la physicalité de leur adulte. Je pense qu'on voit la physicalité de Guillaume ou de Grégoire s'épanouir, s'agrandir, devenir autre chose… L'enfant, l'adolescent et l'adulte d'un personnage ont le même costume, avec des variations de couleur ou de motif. C'est cette déclinaison qui fait signe, avant toute ressemblance physique.

BIOGRAPHIE

Les adolescents semblent assez jeunes, quel âge ont-ils ?
Fanny de Chaillé : 14 ans. J'aimais bien l'idée des jeunes ados, des premières expériences… Et puis les ados grandissent vite aujourd'hui. J'ai l'impression d'avoir eu une adolescence plus tardive. Ça a été aussi assez drôle de voir les décalages générationnels. La première fois que j'ai demandé en *workshop* à des adolescents de danser un slow, ils m'ont regardée avec des grands yeux en me demandant ce que c'était. Ça n'existe plus, alors que pour ma génération c'était nos premiers contacts. Cette anecdote parmi d'autres m'a donné envie de me connecter à la fois à l'adolescence d'aujourd'hui et à celle des acteurs. Il y a donc une scène de *slow*, mais elle est jouée par les acteurs, et non par les adolescents. Eux savent tout à fait de quoi il s'agit.

Comment la chanson s'est-elle intégrée à tous ces éléments ?
Fanny de Chaillé : Au début je voulais commander plusieurs chansons à Dominique A. Parce qu'il a été important pour moi au sortir de l'adolescence et aussi parce que j'aime sa manière d'écrire sur ces questions-là. Il ne l'a pas fait beaucoup mais j'ai entendu quelques chansons sur l'enfance qui me plaisaient, sans verser trop dans la nostalgie. Il me semblait important qu'il n'y ait pas de rapport d'ascendance, de famille, d'assujettissement, je ne voulais pas que l'enfant soit le petit moi. Il n'y a pas d'infra ou de supra humanité. L'enfance est un état de l'humanité. Pour en revenir à Dominique A, je lui ai parlé du projet et je lui ai passé la commande d'une chanson pour chaque âge. En définitive, il a écrit une chanson pour les trois. À la fin du spectacle, on l'entend la chanter a capella, c'est comme un poème. Je pense que j'ai fait appel à une voix et pas seulement à une écriture.

Nadia Lauro, qui a conçu la scénographie, est une collaboratrice de longue date. Quelle a été sa proposition cette fois-ci ?
Fanny de Chaillé : Nadia a proposé un plan de coupe, comme un plan géologique, avec comme des couches superposées, ce qui permet aussi d'avoir une scénographie à étages et de pouvoir jouer de ce jeu de tailles. Comme un enfant de 7 ans sur un plateau n'a pas du tout la même taille qu'un adulte, ça m'a permis de jouer de ces rapports d'échelle. C'est un espace abstrait, très simple, blanc, mais qui me permet de fabriquer différentes strates.

Propos recueillis par Pascaline Vallée

Après des études universitaires d'Esthétique à la Sorbonne, **Fanny de Chaillé** travaille avec Daniel Larrieu au Centre chorégraphique national de Tours. Elle collabore en parallèle aux travaux de Matthieu Doze, à ceux de Rachid Ouramdane et joue également sous la direction de Gwenaël Morin. Elle participe régulièrement aux projets d'artistes plasticiens comme Thomas Hirschhorn ou Pierre Huyghe.
Depuis 1995, elle crée ses propres installations et performances : *Karaokurt* (1996), *La Pierre de causette* (1997), *Le Robert* (2000), *Le Voyage d'hiver* (2001) et *Wake up* (2003). À partir de 2003 elle développe un travail pour le théâtre avec les pièces *Underwear, pour une politique du défilé* (2003), *Ta ta ta* (2005), *AMÉRIQUE* (2006), *Gonzo Conférence* (2007) et *À nous deux* (2007).
Fanny de Chaillé collabore par ailleurs comme dramaturge avec Emmanuelle Huynh pour *Crible* et *Shinbaï, le vol de l'âme* (2009) ; avec Alain Buffard pour *Tout va bien* (2010) et *Baron Samedi* (2012) et avec Boris Charmatz pour *Session poster* au Festival d'Avignon (2011).
Elle fonde avec Grégoire Monsaingeon le duo musical « Les Velourses ». Ensemble, ils conçoivent *Mmeellooddyy Nneellssoonn* dans la série « albums » du Théâtre de la Cité Internationale à Paris, dont elle est artiste associée pendant trois ans.
En 2011, elle crée *Je suis un metteur en scène japonais* d'après le texte *Minetti* de Thomas Bernhard et *Passage à l'acte* cosigné avec le plasticien Philippe Ramette.
Elle débute une collaboration avec l'écrivain Pierre Alferi, dans le cadre de « L'objet des mots/actoral » 2012, avec *COLOC*, qui se poursuit avec le duo *Répète* (2014).
En 2013, elle est l'artiste invitée du nouveau Festival du Centre Pompidou et propose le projet *La Clairière.*
Elle est actuellement artiste associée à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie. Elle y a créé *Le Groupe* (2014) d'après Hugo von Hoffmannsthal et *CHUT* (2015), un hommage à Buster Keaton.

www.fannydechaille.fr

Fanny de Chailléau Festival d'Automne à Paris :
2014 *Le Groupe* d'après *La Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal (Centre Pompidou)
2015 *La Double Coquette* (Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Les Abbesses / Théâtre de la Ville)

© Ricardo Castelo

TANIA BRUGUERA

Endgame
de Samuel Beckett

Mise en scène et scénographie, **Tania Bruguera**
Avec Brian Mendes, Jess Barbagallo et deux comédiens franciliens // Architectes, Dotan Gertler Studio // Voix, Jacob Roberts, Chloe Brooks // Lumières, Rui Monteiro // Son, Rui Lima, Sergio Martins // Assistant mise en scène, Mitchell Polonsky

Production BoCA Biennial (Lisbonne/Porto) // Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings // Coproduction São João National Theatre (Oporto) ; Colectivo 84 ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Kampnagel (Hambourg) ; Estudio Bruguera ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'Onda
Spectacle créé le 20 avril 2017 à BoCA Biennial (Lisbonne/Porto)

Plasticienne, performeuse ou *artiviste*, comme elle se définit elle-même, Tania Bruguera s'est attachée à écrire sa propre histoire de Cuba, en des termes avant tout libres. C'est avec les mots de Beckett qu'elle entreprend cette fois de jouer, dans un *Endgame* (*Fin de partie*) dont le titre est à lui seul tout un programme.
Dans un pays où la prise de parole ne va pas de soi, Tania Bruguera a longtemps choisi d'autres voies d'expression, au croisement des arts plastiques et de la performance, pour écrire sa propre histoire de Cuba. Donner la parole plutôt que la prendre, tel est son souci quand elle invite des anonymes à s'installer au micro sur l'emblématique place de la Révolution. Le gouvernement cubain ne laisse pas faire, mais Tania Bruguera n'en reste pas là : en 2015, elle fonde à La Havane l'Institut d'Artivisme Hannah Arendt, souligne le besoin d'une « campagne d'alphabétisation civique » pour regagner une liberté d'expression perdue. En choisissant de porter sur scène la pièce *Endgame*, elle renoue avec les mots. Des mots qui sont aussi ceux de la tyrannie : « Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir », lance Hamm à Clov. Il y a une dizaine d'années, les mots de Beckett lui avaient inspiré une série d'installations rassemblées sous le titre *Study for Endgame*. Cette fois, l'artiviste prend le texte à bras le corps et lui donne voix. *Endgame* s'ouvre sur des mots programmatiques : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. » À présent, c'est à elle de jouer.

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Vendredi 22 septembre au dimanche 1er octobre
Mardi au vendredi 19h30, vendredi 22 septembre 21h, samedi 17h et 21h, dimanche 15h30 et 19h, relâche lundi
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée : 1h20 – Spectacle en anglais surtitré en français
Pièce pour spectateurs debout

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nanterre-Amandiers Centre dramatique national
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Sarah Mark
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Tania Bruguera

En attente

BIOGRAPHIE

Née en 1968 à La Havane, **Tania Bruguera** est artiste plasticienne, performeuse et militante. Elle vit et travaille entre sa ville natale et New York.
Les performances de Tania Bruguera explorent les liens entre art, engagement politique et mutations sociales, tout en cherchant à abolir la distance entre l'art et la vie. Débordant les cadres formels de l'art performatif, ses travaux comptent quelques projets solos et de nombreux événements participatifs conçus à partir de ses propres observations, expériences et interprétations des politiques de répression et de contrôle. Elle a consacré plusieurs performances à l'examen des promesses et échecs de la révolution cubaine, confrontant le public aux réalités politiques que dissimulent la propagande gouvernementale et le discours des médias de masse.
À l'origine du concept d' « art utile », Tania Bruguera conçoit l'art comme un moyen de répondre aux problèmes socio-politiques de notre époque. Ses activités artistiques comprennent des projets sur le long-terme, réalisés en collaboration avec des centres communautaires, des partis politiques engagés pour les droits des immigrés, mais aussi une école d'art comportemental. En 2013, elle est invitée en tant qu'experte pour participer aux réflexions sur la question de la liberté artistique au sein du Haut Commissariat des Nations Unis pour les Droits de l'Homme. Elle est également membre du groupe fondateur du mouvement *Occupy Wall Street* et a participé à la création du *Immigrant Movement International* à La Havane et New York.
Diplômée entre autres de l'Institut Supérieur des Arts de la Havane et de l'École de l'Institut d'Art de Chicago, Tania Bruguera mène également une carrière d'artiste plasticienne, ses œuvres sont exposées au sein d'expositions internationales, en Europe, Amérique et Asie.

www.taniabruguera.com

© Jean-Pierre Dupuy

THÉÂTRE DU RADEAU
FRANÇOIS TANGUY

Soubresaut

Mise en scène, scénographie, **François Tanguy**
Avec Didier Bardoux, Frode Bjørnstad, Laurence Chable, Jean-Pierre Dupuy, Muriel Hélary, Ida Hertu, Vincent Joly, Karine Pierre, Jean Rochereau // Élaboration sonore, Éric Goudar, François Tanguy Construction, Pascal Bence, Frode Bjørnstad, François Fauvel, Éric Goudard, Julienne Havlicek Rochereau, Vincent Joly, Jimmy Péchard, François Tanguy

Coproduction Théâtre du Radeau (Le Mans) ; Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; Théâtre National de Strasbourg ; Centre Dramatique National de Besançon Franche-Comté ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) // Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 2 novembre 2016 au Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes)

Avec *Soubresaut*, François Tanguy livre une nouvelle fresque en perpétuel mouvement. S'y croisent Kafka, Labiche et Dante, Bach et Kagel, mais aussi de multiples personnages et situations, dans une continuelle réinvention des formes désormais indissociable du Théâtre du Radeau.
Figure à part de la scène française, François Tanguy devient en 1982 metteur en scène du Théâtre du Radeau, avec lequel il invente depuis un théâtre unique en son genre. D'abord basées sur des classiques signés Molière, Shakespeare ou Büchner, les pièces de la compagnie s'affranchissent du fil narratif et dramatique en 1991 avec *Chant du bouc*. Depuis, neuf créations ont emmené le Radeau et ses spectateurs vers une île étonnante, où le théâtre est travaillé comme on travaille une matière, examiné par fragments, pour sa forme, sa sonorité ou son toucher, remis sur l'établi, poli, transformé en bijou et/ou en échafaudage. Dans *Soubresaut*, une fois encore, la scène devient un carrefour où se croisent corps et décors mobiles autour de fragments de l'histoire du théâtre et des arts littéraires. Poésie, roman, notes de journal ou essai : tous les genres sont invités. Franz Kafka, Paul Celan, Ovide, Peter Weiss, Eugène Labiche et d'autres sont dits. Autant de surgissements associés librement, mêlés à un jeu de constructions et déconstructions permanentes du décor et des postures, au gré de clins d'œil au cinéma, de faux jeux d'instruments et des montées et descentes de toboggans de fortune.

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Vendredi 22 septembre au dimanche 8 octobre
Mardi, mercredi et vendredi 20h30, jeudi 20h, samedi 19h, dimanche 24 septembre et 1er octobre 17h, dimanche 8 octobre 15h30
relâche lundi
––––––
L'équipe artistique rencontrera le public samedi 7 octobre à l'issue de la représentation / Accès libre
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée : 1h20

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Sarah Mark
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

Soubresaut

Par Pascaline Vallée

Sur scène, les corps, les sons, les objets surgissent, glissent, s'effacent en un mouvement permanent. Hommages non-référencés, les mots de Kafka, Celan, Ovide, Valéry ou Dante essaiment, tout comme les musiques de Bach, Haendel, Kagel ou Rossini. Le début de la pièce, quant à lui, rappelle directement celui du livre de Samuel Beckett *Soubresauts* : « Assis une nuit à sa table la tête sur les mains, il se vit se lever et partir. »… Pièce kaléidoscopique, Soubresaut est un prisme, à travers lequel le spectateur est amené à remettre sans cesse en cause sa perception.

Radical depuis ses débuts, le théâtre de François Tanguy n'a pas toujours eu le même usage des textes. En 1981, il s'est d'abord emparé de *Don Juan*. À la faveur d'un stage, il s'agissait alors de « traverser », de « visiter » l'œuvre de Molière, en questionnant « tout ce qu'on ne comprenait pas », tout en le reliant au monde actuel. Au milieu des champs, les participants construisent un échafaudage, qu'ils traverseront au fil des ateliers. Ce seront les premiers pas d'un théâtre qui ne se revendique pas comme spectacle, mais comme un moment de partage qui passe par l'occupation provisoire d'une scène.

Les années suivantes, Shakespeare ou Büchner fournissent au groupe un matériau à manipuler, tandis que prend également forme une création à part entière (*L'Éden et les cendres*, 1983 puis *Le Retable de Séraphin*, 1984), qui abandonnera le fil narratif à partir du *Chant du bouc* en 1991. Au cours de diverses expérimentations, la voix a pu s'y réduire à un grommellement ou s'affirmer dans des fragments de grandiloquence, mais jamais les textes n'ont pris le dessus. Et de fait, cet univers à la fois plastique et textuel ne prétend pas à la transmission d'un discours, à une quelconque narration. À l'inverse, les pièces du Théâtre du Radeau distillent une matière brute, qu'acteurs et spectateurs auront à expérimenter. Chacune est une traversée, faite d'actions, de paroles et de mélodies. Affranchi des codes traditionnels, bousculant l'ordre de la représentation, ce théâtre se vit plus qu'il ne se pense.

Poussé à ses extrêmes limites (y compris celles du plateau), doté de formes et d'objets nouveaux, le théâtre connaît depuis la seconde partie du XX^{e} siècle plusieurs métamorphoses. L'une d'elle a été analysée et définie par le critique allemand Hans-Thies Lehmann comme le théâtre « postdramatique », marqué par un rejet des ritualisations de la société et du théâtre. Si plusieurs compagnies et metteurs en scène alimentent cet art qui ne cesse de s'interroger sur ses codes et son évolution, ils ne se constituent pas pour autant en un courant. Comme d'autres de sa génération, François Tanguy détourne dès ses débuts la marchandisation du théâtre, allant dans le sens opposé de l'avènement de l'ère médiatique et de la crise des idéologies qui ouvrent les années 1990. L'auteur et metteur en scène Jacques Nichet, dans son cours intitulé « Le théâtre n'existe pas », dispensé en 2010 au Collège de France, revient sur cette période de réinvention : « En réponse à la bousculade et à la fragmentation d'un monde échappant à nos repères, les spectacles n'ont cessé de se multiplier et de se différencier. Ils tentent de faire écho à nos douloureuses impressions de désorientation et d'incertitude. Les artistes, chacun à sa manière, essaient de réagir par d'autres pratiques, d'autres alliances, d'autres modes de production. » Une redéfinition du théâtre qui passe par un retour aux fondamentaux et par un questionnement profond de la représentation, aussi bien dans son rapport au texte que dans celui au spectateur.

Au Théâtre du Radeau, cela commence dès les « chantiers », moments de cogitation, d'improvisations, de bouts de textes et de mouvements qui sont les prémices des pièces. Un processus désormais indissociable de la Fonderie, lieu de convivialité et de pensée implanté près du Mans dans une ancienne succursale automobile, et où tout est mis en œuvre pour recréer un « être ensemble » le plus large possible. Ce cheminement singulier n'est pas scandé par la sortie d'un produit culturel appelé spectacle mais se vit en continu, au long cours. « Nous fabriquons de la matière d'histoires, explique l'acteur Frode Bjørnstad, qui a commencé à travailler avec François Tanguy il y a 26 ans. On ne peut jamais dire de quoi ça parle, mais à chaque fois, on peut se demander : qu'est-ce qu'un spectacle, qu'est-ce que le théâtre ? »

Avec pour principe l'instabilité de la forme, ce théâtre active l'imaginaire le plus profond du spectateur. Sans prétention, il touche à l'intime. « Nous sommes émus parce que nous approchons de ce qui continue à nous échapper, écrit Jacques Nichet au sujet du Chant du bouc. Ce théâtre nous dit sa vérité sous la forme maintenue d'une énigme. Nous touchons à l'origine du théâtre, à l'origine de la parole et des rêves. Oui, nous restons sur le seuil, profanes, sans comprendre exactement l'oracle qui parle si intensément de nous en nous rendant cette part de mystère à jamais nouée en nous. »

Sur le seuil, au plutôt au seuil, c'est là aussi que se tiennent les acteurs, n'entrant jamais à corps perdu dans la simulation de la représentation. Portant aussi bien robes longues et collerettes que vestes ordinaires ou costumes de bric et de broc, ils et elles n'incarnent plus un personnage, mais évoluent sur le plateau, le ponctuant de la raideur d'un geste répété ou d'un élan libérateur. Les objets qui font la scénographie sont quant à eux assemblés main. Ils sont parfois nouveaux, parfois rescapés d'expérimentations précédentes ou issus de rafistolages d'autres éléments… « Ce n'est pas un décor, mais une entité, qui fait partie de nos compagnons de route, reprend Frode Bjørnstad. Ce sont des éléments, qui créent un espace, tracent des lignes. » Des lignes mobiles, manipulées à vue par les acteurs, qui ne produisent pas des tableaux figés mais amènent elles aussi l'esprit du spectateur à prendre conscience, dans l'instant, de sa propre expérience.

BIOGRAPHIE

Le **Théâtre du Radeau** a été fondé au Mans en 1977, rejoint en 1982 par François Tanguy, metteur en scène. La compagnie s'installe en 1985 dans une ancienne succursale automobile qui deviendra La Fonderie inaugurée en 1992. Ses derniers spectacles sont : *Passim* (2013), *Onzième* (2011), *Ricercar* (2007), *Coda* (2004).

Le Théâtre du Radeau et François Tanguy au Festival d'Automne à Paris :

1987 *Mystère Bouffe* (Théâtre de la Bastille)
1989 *Fragments forains* (Théâtre Gérard Philipe)
1991 *Chant* du bouc (Théâtre de la Bastille)
1994 *Choral* (Théâtre de la Bastille)
1996 *Bataille de Tagliamento* (Théâtre de Gennevilliers)
2005 *Coda* (Odéon – Théâtre de l'Europe)
2008 *Ricercar* (Odéon – Théâtre de l'Europe)
2011 *Onzième* (Théâtre de Gennevilliers)
2014 *Passim* (Théâtre de Gennevilliers)

Stadium © Frédéric Hocké

MOHAMED EL KHATIB

Stadium

Conception, réalisation, **Mohamed El Khatib**, Frédéric Hocké
Texte, Mohamed El Khatib // Avec 53 supporters du Racing Club de Lens Environnement visuel, Fred Hocké // Environnement sonore, Arnaud Léger // Collaboration artistique, Violaine de Cazenove, Éric Domeneghetty, Thierry Péteau

Production Collectif Zirlib // Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings // Coproduction Centre dramatique national de Tours-Théâtre Olympia ; Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; Tandem scène nationale (Arras-Douai) ; Le Grand T, théâtre de Loire-Atlantique (Nantes) ; Châteauvallon – Scène nationale ; Théâtre du Beauvaisis ; Les Scènes du Golfe (Vannes) ; La Colline – théâtre national (Paris) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation La Colline – théâtre national (Paris) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations à La Colline – théâtre national // Avec le soutien de La Scène – Musée du Louvre-Lens et de Sylvie Winckler // Accueil en résidence Ville de Grenay, Le Quai Centre dramatique national Angers Pays de la Loire // En partenariat avec France Inter
Spectacle créé le 16 mai 2017 au Tandem scène nationale (Arras-Douai)

Mohamed El Khatib réunit 53 supporters du RC Lens pour une expérience esthétique inédite. Du plus intime au plus politique, cette performance documentaire rend hommage au supporter qu'est son père, met un coup de pied dans la ruche à poncifs sur le monde du football et dresse une carte anthropologique de l'agora du stade.

En donnant directement à entendre des personnes qui consacrent une part importante de leur vie au supporterisme, le metteur en scène bouscule la mythologie ouvriériste qu'alimente une certaine condescendance à l'égard des amateurs de football. Trajectoires à l'appui, témoignages à foison, au travers des comportements hyper-codifiés des gradins d'un stade, il butine dans leur inextricable agencement la complexité des valeurs, du lien social, de l'imaginaire que porte cette cérémonie contemporaine du match. Concentré sur la composante chorégraphique et plastique de cette grande famille, il crée une partition gestuelle, documentaire et chorale qui esquisse les portraits multiples d'une foule en mouvement. Focus sur les rapports entre l'individu et le groupe au sein d'un rituel, *Stadium* congédie toutes les idées reçues pour instiguer une exploration sagace de la définition du « public ». Car qu'est-ce que le public, sinon un agrégat d'individus qu'un concours de circonstances et de déterminations sociopolitiques a rassemblé à un endroit devant une même proposition spectaculaire ?

Le Festival d'Automne à Paris présente deux autres spectacles de Mohamed El Khatib : *C'est la vie* (p. 61) et *Conversation entre Mohamed El Khatib et Alain Cavalier* (p.119).

LA COLLINE – THÉÂTRE NATIONAL
AVEC LE THÉÂTRE DE LA VILLE
Mercredi 27 septembre au samedi 7 octobre
Mardi au samedi 20h30, dimanche 16h, relâche lundi
15€ à 30€ / Abonnement 10€ à 20€

THÉÂTRE ALEXANDRE DUMAS / SAINT-GERMAIN-EN-LAYE
Jeudi 12 octobre 20h45
12€ et 25€ / Abonnement 10€ et 20€

THÉÂTRE DE CHELLES
Vendredi 13 octobre 20h30
12€ et 22€ / Abonnement 12€ et 14€

THÉÂTRE LOUIS ARAGON / TREMBLAY-EN-FRANCE
Samedi 14 octobre 19h
12€ et 17€ / Abonnement 8€ et 11€

L'AVANT SEINE / THÉÂTRE DE COLOMBES
Vendredi 10 novembre 20h30
12€ à 19€ / Abonnement 8€ et 15€

THÉÂTRE DU BEAUVAISIS
Jeudi 16 novembre 19h30 et vendredi 17 novembre 20h30
5€ à 23€
––––––
Durée estimée : 1h20

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Collectif Zirlib
Nathalie Gasser
06 07 78 06 10 | gasser.nathalie.presse@gmail.com
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye
Johanna Julien
01 30 87 20 99 | johanna.julien@saintgermainenlaye.fr
Théâtre de Chelles
Agnès Lupovici
06 84 64 69 80 | agneslupovici@gmail.com
Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France
Delphine Marty
01 49 63 70 48 | d.marty@tremblayenfrance.fr
L'Avant Seine / Théâtre de Colombes
Anne Le Gall
01 56 05 86 46 | anne.legall@lavant-seine.com
Théâtre du Beauvaisis
Pascal Deboffle : 03 44 06 08 26
pascaldeboffle@theatredubeauvaisis.com

ENTRETIEN
Mohamed El Khatib

Stadium ***est une performance documentaire. Vous avez invité 53 supporters du RC de Lens à collaborer avec vous. Quel a été le moteur de ce projet atypique ?***
Mohamed El Khatib : Les stades de football sont de formidables laboratoires politiques et poétiques. On y côtoie le pire comme le meilleur. On peut s'y ennuyer, comme assez souvent au théâtre, mais les émotions sont incomparables. Aujourd'hui, quelqu'un qui me parlerait de spectacle vivant sans jamais avoir mis les pieds au stade Bollaert, à Geoffroy-Guichard, au Vélodrome, ou qui n'a pas regardé le désormais mythique 6-1 du Barça contre le PSG, celui-là ne saurait être un interlocuteur totalement crédible ! Enfin, le stade est le dernier endroit de mixité sociale, le dernier espace où pendant 90 minutes vont se côtoyer classes laborieuses et bourgeoisie. Même l'école a perdu cette vocation. Le travail pour *Stadium* a consisté à se rapprocher des classes populaires pour comprendre comment cette passion structure des vies entières à l'échelle d'un territoire.

Comment ont réagi les supporters que vous avez sollicités ?
Mohamed El Khatib : Ils ont été méfiants, en premier lieu, car la plupart des observateurs souvent des journalistes sportifs – font le déplacement à la hâte et repartent avec tous les clichés et éléments folkloriques qu'ils avaient en tête dès le départ. Le temps de l'immersion – plus de deux ans – a été la condition nécessaire pour que se tisse un lien de confiance et qu'ils acceptent de venir avec nous sur scène prolonger la rencontre.

Comment avez-vous travaillé avec eux après cette immersion ?
Mohamed El Khatib : On travaille le moins possible, on s'applique, sur le modèle du *ready-made,* à toucher le moins possible cet « état d'origine » et à le relocaliser sur une scène de théâtre, puis à observer les frictions qui en surgissent. Pour le reste, ce sont des heures et des heures d'entretiens qui constituent la base documentaire de cette recherche.

C'est un autre point commun avec **C'est la vie** ***: ce n'est pas à proprement parler un spectacle, mais une performance documentée et documentaire…***
Mohamed El Khatib : Oui. L'art dramatique est une pratique qui nous est étrangère. Ce que l'on fait a à voir avec la rencontre avec des gens, puis on essaye de recréer les conditions de cette rencontre vivante pour qu'elle soit partagée en public. À ce titre, les gens ne sont pas interchangeables comme des acteurs, ils sont les documents vivants, des poèmes scéniques écrits avec eux.

C'est d'ailleurs une ligne de force dans votre méthode et dans votre œuvre : qu'est-ce qui vous conduit vers cette forme singulière de théâtre documentaire ?
Mohamed El Khatib : Je n'ai pas le sentiment d'aller vers telle ou telle forme, mais plutôt d'être au plus près de la vie. La question est donc : pourquoi demanderais-je à un acteur de prendre la parole à la place de quelqu'un qui a déjà peu accès à la parole alors qu'il la détient au plus vrai ? Pourquoi devrais-je passer par des experts dans le champ théâtral alors que je les combats dans la vie démocratique ? Quel est l'intérêt de voir mourir Alain Delon pour la quinzième fois ? Alors que ma mère, elle, personne ne l'a vue mourir. D'une certaine façon, elle sera toujours plus juste que Delon. Pour le reste, les exercices de style ne m'intéressent pas, les effets de réel non plus ; j'essaye d'œuvrer à ce que nos projets, à petite échelle, changent quelque chose dans la vie de ceux qui les traversent.

Pour **Stadium,** ***vous avez mené une véritable investigation du côté de l'anthropologie des stades, de leur histoire, de leur identité et du lien social qui s'y joue. Comment avez-vous procédé et qu'en est-il ressorti ?***
Mohamed El Khatib : Nous avons collaboré pendant un an avec le laboratoire SHERPAS de l'Université de Liévin, avec des personnalités comme Williams Nuytens et Olivier Choveau qui ont ausculté l'histoire et la sociologie des stades dans le Nord-Pas-de-Calais. Ce sont des chercheurs de très haut niveau qui cumulent le savoir encyclopédique, la tendresse et l'humilité nécessaires à ces sujets, et une curiosité qui les a poussés à accueillir des artistes. Dans le fond, nous faisons le même travail : comprendre et aimer. Notre liberté à nous se situe dans la restitution et les modalités de partage sensible avec le grand public.

De cette liberté émane un réel respect, voire une réhabilitation (face aux poncifs du hooligan) du supporter de football dans votre pièce…
Mohamed El Khatib : J'ai commencé le football à l'âge de 6 ans et l'ai pratiqué à haut niveau. Tout au long de ma vie, j'ai côtoyé suffisamment de supporters pour avoir éprouvé combien cette pratique populaire permet aussi de représenter, d'incarner une histoire, des valeurs et un imaginaire. Je ne fais pas d'angélisme – vous trouverez toujours votre lot d'idiots qui se cherchent un village –, mais cette immersion nous a permis de vérifier ce que veulent dire « lien social » et « hospitalité ». Les artistes n'ont aucune leçon à donner de ce point de vue. Par ailleurs, sur le plan politique, le travail des ultras peut être exemplaire, quand ils dénoncent la privatisation des stades, la criminalisation et la judiciarisation outrancière à travers les fichages préventifs dont sont victimes aujourd'hui les supporters, demain les militants associatifs de la société civile. Croyez-moi, si un mouvement révolutionnaire de type Maïdan ou Tahrir voyait le jour en France, les groupes de supporters seraient aux avant-postes, car comme le disait Jean Michel Bruyère : « Pour faire la révolution, il faut des armes et du courage, toutes choses dont les artistes manquent par ailleurs ».

À propos de citations, vous mettez en exergue cette phrase de Deleuze : « Fondamentalement, qu'est-ce qui différencie un public de théâtre d'un public de football ? Je veux dire hormis la tenue vestimentaire ? » Votre pièce se donne-t-elle pour défi de répondre en partie à cette question ?
Mohamed El Khatib : Je travaille à réduire les distances, qu'elles soient physiques, sociales ou symboliques. La mise à nu provoquée par nos dispositifs réduit chacun au plus strict nécessaire, et cette nécessité de la vie (le désir, le chagrin, l'amour, la consolation…) nous réunit et nous touche tous, qui que nous soyons.

Encore une fois, il s'agit donc de parler de théâtre : de ses méthodes, de ses publics, de ses codes ?
Mohamed El Khatib : On ne brise pas les codes par provocation faussement rebelle, on les rejette en les discréditant. Notre pratique théâtrale les rend désuets parce qu'ils ne correspondent plus à aucune réalité sociale, ils sont le fruit d'un entre-soi confortable qui cultive un art dramatique bourgeois. Or l'art vit mieux dans les bordels que dans les musées, et il ne tient qu'à nous de rendre nos théâtres un peu plus joyeux, plus accueillants et plus proches des enjeux qui traversent la société.

Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

Mohamed El Khatib est auteur-metteur en scène et réalisateur. Il n'a pas été l'assistant de Wajdi Mouawad. Il co-fonde en 2008 le collectif Zirlib autour d'un postulat simple : l'esthétique n'est pas dépourvue de sens politique.
Mohamed El Khatib développe des projets de fictions documentaires singuliers dans le champ du théâtre, de la littérature et du cinéma. À travers des épopées intimes, il invite tout à tour un agriculteur, une femme de ménage, des marins à cosigner avec lui une écriture du réel. Après *Finir en beauté* où il évoque la fin de sa mère, et *Moi, Corinne Dadat* qui propose à une femme de ménage et une danseuse de faire un point sur leurs compétences, il poursuivra son exploration de la classe ouvrière avec une pièce monumentale, *Stadium*, qui convoquera sur scène 53 supporters du Racing Club de Lens.
C'est au cinéma qu'il présentera son prochain film *Renault 12,* un road-movie entre Orléans et Tanger, avant de revenir au théâtre avec *C'est la vie*, une pièce qui démontrera qu'une comédie, n'est qu'une tragédie avec un peu de recul...
Mohamed El Khatib est artiste associé au Théâtre de la Ville-Paris.

www.zirlib.fr

© Angeline Estrade

JEANNE CANDEL
SAMUEL ACHACHE

Talents Adami
Paroles d'acteurs

La Chute de la maison

Mise en scène, **Jeanne Candel** et **Samuel Achache**
D'après des motifs d'Edgar Allan Poe, de Franz Schubert et de Robert Schumann // Avec Margot Alexandre, Victor Assié, Adrien Bromberger, Chloé Giraud, Louise Guillaume, Julie Hega, Jean Hostache, Hatice Özе, Antoine Sarrazin, Vladimir Seguin // Direction musicale, Florent Hubert // Scénographie, Lisa Navarro // Chef de chant, Nicolas Chesneau

Coproduction Association artistique de l'Adami ; Festival d'Automne à Paris // En collaboration avec le CDC Atelier de Paris / Centre de développement chorégraphique national, la vie brève et les productrices associées

Le Festival d'Automne à Paris met une fois de plus au cœur de sa programmation le dispositif Talents Adami Paroles d'acteurs, accueilli pour la cinquième année consécutive au CDC Atelier de Paris. Le principe ? Inviter un metteur en scène expérimenté à créer un spectacle original, en compagnie de jeunes comédiens. Cette année, le duo Jeanne Candel et Samuel Achache relève le défi.

Dans Talents Adami Paroles d'acteurs, deux générations de théâtre se rencontrent. L'occasion de nouer un dialogue fort entre l'art de la mise en scène et l'énergie de comédiens débutants. Avec cette création, Jeanne Candel et Samuel Achache transmettent aux comédiens de demain leur pratique de la scène, au croisement du jeu et de l'opéra. Ils créent ensemble un spectacle inspiré de plusieurs *lieder*, ces poèmes chantés à une voix et accompagnés par des instruments, et de la nouvelle fantastique d'Edgar Allan Poe *La Chute de la maison Usher*. Dans ce texte très resserré, vivier d'inspiration pour ces deux artisans des mots et des notes, s'entremêlent de nombreux motifs musicaux. Le plateau laisse alors place à une rêverie romantique et fantastique, au plus près de l'âme. Ni narration bien ficelée, ni opéra virevoltant, mais véritable invitation à un voyage intérieur, cette création incite à l'introspection. Le spectateur très proche du plateau plonge dans un espace intime au plus près du grain des peaux, des voix et des rêves.

CDC ATELIER DE PARIS
Mardi 3 au samedi 7 octobre
Mardi au vendredi 20h30, samedi 15h et 20h30
––––––
11€ et 15€ / Abonnement 11€

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
CDC Atelier de Paris
Patricia Lopez
06 11 36 16 03 | plopez@hotmail.fr

ENTRETIEN

Jeanne Candel et Samuel Achache

Grâce au dispositif* Paroles d'acteurs*, vous allez travailler avec dix jeunes comédiens que vous ne connaissez pas personnellement sur une durée de répétitions très courte. Que recherchez-vous en tant que metteurs en scène dans un tel projet ?

Jeanne Candel : C'est un défi de produire une rencontre avec de nouvelles personnes et de nous déplacer dans nos processus de travail avec l'acteur. Au Centre chorégraphique de Toulouse, j'ai travaillé avec des danseurs et j'ai vite réalisé que ça m'avait nourrie autant qu'eux. Il y avait un échange fort, bien plus qu'une relation maître-élève classique. Cela paraît évident mais c'est très vrai. Quand on travaille depuis toujours avec une « bande » fidèle, ça nous oblige à reformuler plein de choses qui semblent acquises pour nous.

Samuel Achache : En fait, depuis que je fais des spectacles, j'ai toujours travaillé avec des gens que je connais, c'est comme si je n'avais plus peur d'être mauvais… Rencontrer dix acteurs en si peu de temps, c'est une véritable prise de risque !

Vous avez beau travailler au sein du collectif* La vie brève *avec une équipe proche et fidèle, vous n'êtes pas connus non plus pour vous engouffrer à chaque fois sur les mêmes autoroutes…

Jeanne Candel : On joue tout le temps avec les cadres. En fait, soit on s'impose un environnement de travail très serré, pour voir ce qui naît de ça, soit au contraire, on fait tout exploser. On fait exprès de se déséquilibrer, c'est ce qui crée un mouvement dans le groupe. On aime perpétuellement se remettre en question. Là, ce qui va changer avec les interprètes de *Paroles d'acteurs* que l'on ne connaît pas, c'est qu'il va falloir créer un langage commun très rapidement.

Samuel Achache : Cette question de la prise de risque m'intéresse beaucoup. Je crois qu'on peut mesurer l'endroit juste des choses qu'on s'apprête à faire au niveau de la peur qu'on a de les faire. Si on a peur, c'est qu'on n'est pas tout à fait au mauvais endroit. Son intensité est à la hauteur de l'importance des enjeux.

Jeanne Candel : Mais si la peur est trop grande, elle peut paralyser. C'est un enjeu important pour moi chez l'acteur : l'aider à se débarrasser de la peur. Quand j'étais élève actrice, cela me faisait tellement du bien d'entendre certains pédagogues, ils étaient rares, dire : « vous ne pouvez pas travailler avec la peur, laissez la au placard. » Au plateau rien ne peut arriver avec cette émotion, il faut être détendu et disponible. C'est vraiment le b-a.ba de la présence de l'acteur : la confiance. Ce que j'aimerais, c'est créer ce climat de confiance avec les comédiens de *Paroles d'acteurs* pour voir comment ils peuvent se déplier, se déployer, et au fond se révéler.

Samuel Achache : Ce qu'Alain Françon me disait au Conservatoire National d'Art Dramatique, c'est que les répétitions ne servent au fond qu'à ça, se débarrasser de la peur. Quand on y parvient, on peut prendre des risques et s'amuser à se faire des autos croches pattes. C'est comme ça que l'on ose des choses, qui peut-être d'ailleurs ne marcheront pas, mais *là* n'est pas la question.

De quel matériau de travail souhaitez-vous partir pour cette nouvelle création ?

Jeanne Candel : On constitue actuellement un corpus autour de textes d'Edgar Allan Poe, ses contes surnaturels mais aussi des récits plus intimes, il y a beaucoup de registres qui se mêlent dans son œuvre. Dans notre travail, on s'imprègne toujours de littérature. Même si on ne garde pas les textes à proprement parler, nos lectures laissent toujours des traces, en souterrain. Aux textes de Poe, nous voulons ajouter des lieder de Schubert, de Schuman et de Brahms, nous cherchons des morceaux qui ne soient pas trop difficiles en terme de réalisation musicale. Ceci est notre matière commune et initiale et après, il s'agit de faire du théâtre avec tout ça. En partant toujours du désir des acteurs bien sûr.

Samuel Achache : Pendant les répétitions, quand on essaie des choses sur le plateau, on en parle beaucoup après avec les acteurs. On analyse ce qui a été fait. Cette parole se transforme et devient un peu le squelette du spectacle.

Jeanne Candel : Oui, le corpus est le point de départ et nous, on arrive en répétition avec des questions supplémentaires, qui sont comme des consignes de jeu que l'on va tester sur le plateau. Par exemple, on propose à nos acteurs cet intitulé : « mélancolie animale », et soit après un temps de préparation, soit immédiate-ment, le plateau est mobilisé. Il s'agit là de définir une recherche commune, un style, une forme et une dynamique de travail. La répétition produit beaucoup de matière qui ne sera pas forcément gardée, mais tout ce que l'on crée forme un terreau commun, une mémoire de travail, et c'est très important.

Samuel Achache : Sans non plus chercher à formater ou à homogénéiser les propositions, bien entendu.

Partir à ce point des acteurs et des états de leur âme, c'est un fil directeur dans votre travail de metteurs en scène ?

Jeanne Candel : Dans notre travail en général, on s'intéresse aux formes (Monteverdi, Poe, les lieder) qui permettent de faire des plongées dans l'homme et dans les mouvements de l'âme, pour observer la manière dont tout cela se transforme de manière infinie. Je pense que, en tant qu'acteur, quand tu gouttes à ce monologue intérieur qui te met tellement en mouvement et au présent, tu ne peux plus t'en passer…

Samuel Achache : Notre travail de metteur en scène est de mettre en forme ce processus et de le déréaliser. Ce qui nous intéresse au fond c'est de partir de soi – ce soi devenu banal à soi même – et le rendre finalement extraordinaire.

Jeanne Candel : Ce retour à soi et ces espaces d'errances intimes, c'est aussi ce que l'on souhaite partager avec le public de nos spectacles. On veut lui laisser toute sa place pour qu'il puisse se projeter là où il en a envie.

Avec cette nouvelle création, vous proposez un dispositif scénographique très proche du public. Pourquoi ce choix d'un resserrement de l'espace ?

Samuel Achache : On a envie d'un espace tri-frontal avec très peu de distance entre la scène et la salle. Les acteurs doivent être extrêmement proches des spectateurs, la forme est ainsi intime et directe. L'intimité laisse la place à une expérience du danger pour le comédien.

Jeanne Candel : Cette proximité avec l'acteur ouvre en effet au danger mais aussi à la sensualité, ou à quelque chose de drôle, de dérangeant. Sentir les peaux, les souffles très près de soi,

c'est une expérience étrange pour le public mais aussi pour l'acteur qui pourra venir se cadrer tout près d'un visage de spectateur.

Samuel Achache : Même pour les chanteurs, c'est une expérience forte. Cela rompt aussi avec une posture un peu solennelle. Lorsque nous avons organisé les auditions, nous n'avons pas forcément choisi ceux qui avaient les plus belles voix, mais plutôt ceux qui étaient proches de leur monologue intérieur.

Propos recueillis par Agathe Le Taillandier

BIOGRAPHIES

Jeanne Candel

En 2002, **Jeanne Candel** entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique où elle travaille avec Andrzej Seweryn, Joël Jouanneau, Muriel Mayette, Philippe Adrien, Mario Gonzalès et Arpàd Schilling. Elle met en scène Icare une création itinérante entre le théâtre et la danse au CNSAD en 2004.
En 2005, elle danse au sein de la Cie AZAR dans *L'Imprudence* d'Isabelle Catalan.
Depuis 2006, elle travaille régulièrement avec le Kretakör et Arpàd Schilling avec qui elle crée quatre spectacles.
José Alfarroba l'invite en résidence au Théâtre de Vanves pour créer et écrire collectivement avec les acteurs de la vie brève leur premier spectacle: *Robert Plankett* (Artdanthé 2010) et il lui propose également de coordonner *Montre-moi ta Pina*, une soirée dédiée à Pina Bausch (janvier 2010). Durant l'été 2010, elle met en scène sa deuxième création *Nous brûlons avec la vie brève* dans le cadre de « un festival à Villeréal ». En novembre 2010, elle co-met en scène *Villégiature* avec Thomas Quillardet au CDN de Limoges. En juillet 2012, elle met en scène *Some kind of monster,* « une création pour cinq acteurs sur un terrain de tennis » dans le cadre de « un festival à Villeréal ».
En novembre 2014, elle met en scène *Le Goût du faux et autres chansons*, création collective avec douze acteurs au CDN de Valence puis dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.
En mai 2015, elle crée avec Lionel Dray *Dieu et sa maman*, une performance dans une église
déconsacrée de Valence dans le cadre du festival Ambivalences.
Elle met en scène en mars 2016 *Brùndibar* de Hans Krasa avec la maîtrise de l'Opéra de Lyon.
Elle est actuellement artiste associée au Théâtre de la Cité internationale, au Théâtre de Lorient, au Théâtre Garonne à Toulouse et à l'Opéra Comique.

Jeanne Candel au Festival d'Automne à Paris :
2014 *Le Goût du faux et autres chansons* (Théâtre de la Cité internationale)

Samuel Achache

Samuel Achache se forme au Conservatoire du V^ème^ arrondissement avec Bruno Wacrenier puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Dominique Valadié, Nada Strancar, Muriel Mayette, Arpád Schilling, Philippe Adrien, Alain Françon, Mario Gonzales... Au cours de sa formation, il joue dans les mises en scène de Raphaëlle Bouchard et Thomas Quillardet (*Une visite inopportune*), Samuel Vittoz (*Des couteaux dans les poules*), Olivier Coulon-Jablonka (*Calderon* de Pier Paolo Pasolini) et Jeanne Candel (*Icare*, création de danse).
Au théâtre, il joue dans les mises en scène de Sébastien Davis (*Thyeste*), Sylvain Creuzevault avec la compagnie d'Ores et déjà (*Baal* de Bertolt Brecht, *Le Père Tralalère, Notre Terreur*), Antoine Cegarra avec la compagnie d'Ores et déjà (*Wald*), Arpàd Shilling (*Père courage*), Vincent Macaigne (*Au moins j'aurais laissé un beau cadavre* d'après Hamlet de Shakespeare) et Arthur Igual (*Le Sacre du printemps* de Stravinsky).
Il danse dans *L'Imprudence*, chorégraphie d'Isabelle Catalan en 2007.
Au cinéma, il joue en 2006 dans *Ti amo*, court-métrage de Franco Lolli, en 2008 dans Le *Hérisson*, long-métrage de Mona Achache et en 2009 dans *Carlos* d'Olivier Assayas.
Il collabore régulièrement avec le Théâtre des Bouffes du Nord.
Il est artiste associé au Théâtre Garonne à Toulouse, et sera prochainement artiste associé à l'Opéra-Comique.

Jeanne Candel et Samuel Achache

En 2013, Jeanne Candel et Samuel Achache mettent en scène *Le Crocodile trompeur / Didon et Enée*, théâtre-opéra d'après Henry Purcell créé à La Comédie de Valence, puis au Théâtre des Bouffes du Nord, qui reçoit l'année suivante le Molière du spectacle musical.
En 2015, ils signent *Fugue*, qui sera présenté au Festival d'Avignon la même année au Cloître des Célestins. En 2017, ils créent *Orfeo* à la Comédie de Valence, puis au Théâtre des Bouffes du Nord.
Depuis mai 2014, Jeanne Candel et Samuel Achache font tous les deux partie du collectif artistique de la Comédie de Valence.

© Aki Tanaka

SUZUKI MATSUO

Go-on
ou le son de la déraison

Texte, mise en scène, **Suzuki Matsuo**
Avec Suzuki Matsuo, Kami Hiraiwa, Shoko Ikezu, Shima Ise, Tom Miyazaki, Sarutoki Minagawa, Seminosuke Murasugi, Miwako Shishido et Elizabeth Marry (danseuse-accessoiriste) // Scénographie, Tomoyuki Ikeda Lumières, Satoshi Sato // Son, Akame Fujita // Chorégraphie, Masako Yasumoto // Costumes, Kyoko Toda // Maquillage, Kazumi Owada Vidéo, Taiki Ueda // Assistants mise en scène, Koui Ohori, Ryoko Sato

Productrice Makiko Nagasaka // Coproduction Otona Keikaku ; Mochiron Inc. // Coréalisation Maison de la culture du Japon à Paris ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'Onda et de la Japan Foundation
Spectacle créé le 9 octobre 2002 au Tokyo Sôgetsu Hall

Le public parisien avait découvert l'univers grinçant de Suzuki Matsuo à travers *Journal d'une machine* en 2013. Le metteur en scène et auteur japonais revient en France avec l'une de ses pièces-phares, *Go-on ou le son de la déraison*, qui conduit avec humour ses personnages sur un chemin semé d'embûches et d'interrogations existentielles.

Au moment où une femme trouve une réponse à la question de l'existence de Dieu, elle est renversée par une voiture. Pour que la conductrice prenne ses responsabilités, le mari de la victime décide de la séquestrer. Ainsi débute *Go-on*, spectacle imaginé en 2002 par Suzuki Matsuo, véritable icône au Japon depuis vingt ans, pour sa troupe d'acteurs. Leur présence physique impressionnante, qui s'éloigne du naturalisme pour évoquer le langage énergique des mangas ou des films burlesques, donne à *Go-on* son rythme et sa force visuelle. La langue y est crue et loufoque, l'humour foncièrement noir et le tout porté par des protagonistes en marge de la société, comme souvent dans le travail de la compagnie. Pour l'occasion, Suzuki Matsuo est sur scène aux côtés de ses comédiens, dans le rôle du mari. Également reconnu comme cinéaste (*Otakus in Love*, *Bienvenue dans la Quiet Room*…), ce touche-à-tout a fait appel à une chorégraphe contemporaine pour compléter sa gestuelle. Si *Go-on* s'attaque à des questions métaphysiques, il y répond avec une bonne dose d'ironie et de tendresse : « J'espère que le public verra la laideur de ces personnages, mais aussi, parfois, une lueur de noblesse ».

MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS
Jeudi 5 au samedi 7 octobre
Jeudi et vendredi 20h, samedi 15h
––––––
22€ et 25€ / Abonnement 19€
Durée : 2h – Spectacle en japonais surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Maison de la Culture du Japon à Paris
Aya Soejima
01 44 37 95 22 | a.soejima@mcjp.fr

ENTRETIEN
Suzuki Matsuo

Quel était votre état d'esprit au moment de la création de* Go-on*, en 2002 ?
Suzuki Matsuo : C'était peu après les terribles attentats du 11 septembre à New York. Jamais nous n'aurions pu imaginer que les États-Unis seraient attaqués de cette façon. J'étais persuadé que c'était le début d'une nouvelle forme de guerre. Le mythe des USA pays sans risque s'est effondré. J'étais horrifié.

Pourquoi avoir choisi de traiter de la question de l'existence de Dieu, dans cette pièce ?
Suzuki Matsuo : Dès mon enfance, la question de l'existence de Dieu m'a préoccupé. C'est très énervant d'être obsédé par un questionnement sans réponse. Mais penser parvenir à trouver une réponse à cette question à force d'y réfléchir, c'est une attitude insolente envers Dieu s'il existe réellement. Quand le mythe américain a pris fin, je me suis demandé à quoi pourrait ressembler une histoire contemporaine compliquée sur Dieu. Voilà le point de départ de cette pièce.

Votre conception de Dieu se rapproche-t-elle du monothéisme occidental ?
Suzuki Matsuo : Dans le sens où je ne me le représente pas physiquement, je dirais qu'il est proche de la conception musulmane. Mais contrairement à Allah, il n'a pas non plus de personnalité, de caractère. J'ai toujours considéré qu'il était présomptueux de penser qu'avec son imagination l'homme pouvait donner une forme et des traits de caractère à Dieu. Tout comme une fourmi ne peut pas imaginer à quoi ressemble un être humain quand elle n'en voit que le pied, s'il existe, Dieu est au-delà de notre capacité à nous le représenter.

Cette question qui vous occupe depuis l'enfance vous a amené à développer des mouvements « permettant de fuir le regard de Dieu ». Quelle forme prennent-ils, et quelle place tiennent-ils dans* Go-on *?
Suzuki Matsuo : Ce ne sont pas des mouvements « justes » ou « beaux » comme ceux, par exemple, qu'on associe généralement au théâtre ou au cinéma. Ils ont un côté plus animal, proche de la danse contemporaine. Ce sont les mouvements d'êtres difformes. Comme ils sont imprévisibles, ils rappellent aussi ceux de Groucho Marx. Ils trouvent leurs racines dans mes sensations physiques, c'est pourquoi il m'est difficile de formuler cela avec des mots.

Vos personnages sont victimes d'une forme de cruauté dans leurs destins. Est-ce que c'est une cruauté divine, pour vous, ou l'ironie du sort ?
Suzuki Matsuo : Au Japon, on désigne par le mot « go » le concept suivant : si on admet qu'au cours de la vie les bons choix existent, même en sachant cela pertinemment, il arrive qu'on fasse exactement le contraire de ce qu'il faudrait faire. Nos désirs impulsifs sont plus forts et nous entraînent vers le malheur. C'est ce comportement pathétique qu'on appelle « go ». Cependant, il y a une sorte de douceur dans cette incapacité à faire le bon choix. Je pense qu'elle peut être rapprochée de la beauté de l'échec, une notion profondément ancrée chez les Japonais. Pourquoi seul l'homme savoure-t-il avec douceur et plaisir les sensations négatives ? C'est ce questionnement qui me pousse à écrire mes pièces.

La manière de bouger que vous privilégiez dans vos spectacles a été rapprochée des mangas. Est-ce que c'est une inspiration consciente pour vous ?
Suzuki Matsuo : Plus que les mangas, ce sont des stars du cinéma burlesque telles que Chaplin, Buster Keaton, Groucho Marx et John Belushi qui m'ont influencé. Au Japon aussi, nous avons des acteurs comiques à la gestuelle originale et décalée. Je crois que cela part de sensations physiques propres à chacun. Pourquoi John Cleese des Monty Python est-il capable de marcher comme il le fait ? Je pense qu'il avait l'envie innée de marcher ainsi. Ce sont des acteurs dont l'humour et la gestuelle sont profondément ancrés dans leur corps.

Vous avez également travaillé avec une chorégraphe pour* Go-on*. Quelle forme a pris votre collaboration ?
Suzuki Matsuo : Cette chorégraphe, Masako Yasumoto, ne se cantonne pas à un style de danse qu'on peut apprendre par une formation. Elle est très attentive à l'envie de découvrir des mouvements, aux sensations innées de chacun. Nous avons cherché des mouvements qui ne se basent pas sur des mots, qui soient instinctifs, en observant les particularités physiques de chacun. Les répétitions sont parties d'improvisations, en se disant par exemple : « voyons voir ce que ça donne si tu bouges ».

Qu'est-ce qui vous attire chez un interprète ? Quelles sont les qualités qu'il doit posséder pour s'adapter à votre travail ?
Suzuki Matsuo : J'ai du respect pour les comédiens capables de faire rire. Ceux qui possèdent ce talent parviennent à capter l'état d'esprit des spectateurs tout en étant sur le plateau. Si l'on vit intensément chaque instant sur scène, on peut transformer en rires l'ambiance qui règne dans le public. Certains comédiens reproduisent parfaitement ce qu'ils ont appris lors des répétitions, mais lorsque le public ne rit pas, ils sont incapables de trouver une parade juste après. Aussi doués soient-ils, ces comédiens-là ne sont pas faits pour interpréter mes pièces.

Vous choisissez des acteurs avec des particularités et des caractères très marqués, comme si vous assembliez un freak show théâtral…
Suzuki Matsuo : C'est en recherchant un jeu théâtral qui rejette le réalisme tout en étant convaincant que je me suis retrouvé avec mes acteurs. Notre style de jeu ne repose pas sur une méthode. Entre l'acteur et son rôle, nous avons conscience de l'existence du public. Nous voulons que les corps sur scène séduisent, charment. Dans ce sens, nous sommes peut-être proches des comiques. Il est essentiel qu'un comédien ait conscience du public lorsqu'il est sur scène. Chez l'homme, il existe toujours un côté grotesque. Quand je le mets en évidence, le public a sans doute l'impression de voir un freak show, mais cela n'est pas mon but principal.

Vous jouez vous-même dans ce spectacle. Pourquoi avoir choisi de vous mettre en scène dans le rôle du mari ?
Suzuki Matsuo : J'ai tendance à interpréter des personnages sadiques, imbus de leur personne, mais qui n'ont aucun courage. Je considère que ce décalage fait naître le rire.

Qu'est-ce qui motive votre personnage, qui devient kidnappeur après un accident de voiture ?
Suzuki Matsuo : J'ai vu récemment un film d'horreur intitulé *Don't Breathe – La Maison des ténèbres*. Un psychopathe y séquestre la femme qui a tué sa fille dans un accident de voiture. Il veut la faire tomber enceinte afin d'avoir de nouveau une fille. Je crois que la psychologie de mon personnage est similaire.

Vous avez expliqué que l'envie de monter sur scène est quelque chose de honteux pour vous. Qu'est-ce qui vous permet de surmonter ce sentiment ? Est-ce qu'il a évolué avec le temps ?
Suzuki Matsuo : Je pense qu'il ne faut pas surmonter cette honte. Je préfère que le public rie de ma lutte intérieure pour tenter de la surmonter. J'ai toujours et j'aurai toujours honte de monter sur scène, mais je me sens soudain tout-puissant quand j'arrive à faire rire les spectateurs. J'accorde une grande importance à ce sentiment pervers. Je considère vulgaire un jeu d'acteur dans lequel il n'y a pas de lutte contre la honte.

Le titre* Go-on *est un mot que vous avez inventé, mais « to go on » veut aussi dire continuer (par exemple, après un événement difficile) en anglais. Est-ce que ce sens s'accordait aussi avec votre projet ?
Suzuki Matsuo : Tout à fait. J'ai un amour profond pour les personnes qui, même si elles sont constamment blessées et humiliées, n'ont pas le courage de se suicider. On peut être incapable de trouver un sens à la vie, mais ce sens peut naître du simple fait de continuer à vivre. C'est pourquoi le titre de la pièce peut aussi évoquer l'expression anglaise go on.

Est-ce que Go-on a évolué depuis la création en 2002 ?
Suzuki Matsuo : Lors de la création, nous avons fait appel à une actrice de cinéma dont la vie privée et ses épisodes dramatiques avaient fait la une des médias. La pièce était donc naturellement centrée sur elle. Cette fois, afin de donner à cette pièce un caractère plus universel, je compte supprimer ce côté « sensationnel » et faire en sorte que le texte puisse être interprété par différents acteurs, pour que cette pièce continue aussi d'être jouée à l'avenir.

Vos pièces sont complexes à traduire. Quels jeux sur la langue japonaise y intégrez-vous, qui peuvent être difficiles à rendre en français ?
Suzuki Matsuo : J'utilise beaucoup de tournures de phrase et de métaphores qui sont souvent propres à la culture japonaise, ainsi que des onomatopées que j'invente.

Votre univers scénique a été qualifié de baroque. Est-ce que vous vous identifiez à cette étiquette ?
Suzuki Matsuo : Il n'y a pas d'intrigue unique dans mes pièces et la plupart de mes personnages ont un passé compliqué ou souffrent d'un traumatisme. Mes pièces se composent de multiples couches, et les résumer en quelques phrases n'est pas facile. Je suis donc plutôt en accord avec le qualificatif de « baroque ».

Vous êtes aussi cinéaste et écrivain. Qu'est-ce que le théâtre a de particulier pour vous comme médium d'expression ?
Suzuki Matsuo : Au théâtre, je vois la réaction du public, j'entends ses rires. C'est pourquoi, si mes pièces m'appartiennent, elles appartiennent également au public, aux comédiens, aux techniciens. J'aime le théâtre car personne ne possède jamais complètement l'œuvre.

Vous privilégiez un théâtre noir, pour adultes. Y a-t-il aussi des formes de rejet de ce travail au Japon ?
Suzuki Matsuo : En effet. Quand je réalise des films, en particulier, on me demande de faire en sorte qu'on puisse facilement s'identifier aux personnages. Dans ce milieu, il existe un rejet épidermique des films nécessitant de faire travailler l'imagination.

Vous avez votre propre compagnie. Comment a-t-elle évolué ces dernières années ? Quels thèmes vous préoccupent aujourd'hui ?
Suzuki Matsuo : Autrefois, j'écrivais des histoires-fleuves ayant plusieurs fils conducteurs. Les personnages étaient tellement nombreux que chaque acteur devait interpréter plusieurs rôles. On me reprochait souvent le fait que ce soit difficile à comprendre, mais je ne m'en souciais pas. L'important pour moi n'était pas de mettre en lumière les comédiens, mais de décrire le déroulement sinueux d'un drame.
Aujourd'hui, j'aimerais montrer au public le contexte dramatique de chaque rôle de manière plus compréhensible, plus simple. Je crois qu'en tant qu'artiste, je pense davantage au public et que je suis devenu capable de faire confiance aux acteurs.

Propos recueillis par Laura Cappelle

BIOGRAPHIE

Auteur, metteur en scène et comédien, **Suzuki Matsuo** crée en 1988 la compagnie de théâtre Otona Keikaku, dont il écrit, dirige et produit toutes les pièces. Son univers extravagant et sa plume grinçante lui attirent vite les faveurs de la jeune génération. Depuis, il travaille aussi bien pour la scène expérimentale que pour les grands théâtres privés. En rupture avec les goûts artistiques dominants du Japon des années 1980, le théâtre de Suzuki Matsuo aborde les thèmes de l'exclusion, de la pression communautaire, de la pédophilie ou du sexe facile. Les comédiens avec lesquels il collabore n'avaient à leurs débuts aucune expérience de la scène, ils jouent « avec une énergie de chiens errants » explosant du même coup les codes de la représentation. Cette liberté de jeu s'accompagne d'une écriture aux dimensions très ludiques : le texte s'amuse des bizarreries sonores de la langue japonaise, il est émaillé de jeux de mots et de références populaires. Il reçoit de nombreux prix, dont le Prix Kishida en 1997 pour *Funky ! Uchû wa mieru tokoro made shika mienai (Funky : L'Espace est aussi loin que tes yeux peuvent voir)* et le Golden Arrow Award en 2001 pour le scénario du film *Tokyo Tower: Mom and Me, and Sometimes Dad.* Il met en scène des comédies musicales dans des théâtres de l'archipel, notamment le célèbre *Cabaret* (2007, 2017). Réalisateur, son premier long-métrage, Koi no Mon (Otaku in Love) est invité au Festival du Film de Venise en 2004 et au Festival Tous Ecrans de Genève en 2005. Ses romans sont également plusieurs fois nommés pour le Prix Akutagawa (équivalent du Goncourt en France).

© Victor Dmitriev

TIMOFEÏ KOULIABINE

Les Trois Sœurs

Mise en scène, **Timofeï Kouliabine**
Avec Ilya Muzyko, Claudia Kachusova, Valeria Kruchnina, Irina Krivonos, Daria Yemelyanova, Linda Akhmetzyanova, Denis Frank, Pavel Polyakov, Anton Voinalovich, Konstantin Telegin, Andrei Chernykh, Alexei Mezhov, Sergei Bogomolov, Sergei Novikov, Elena Drinevskaya // Scénographie, Oleg Golovko // Lumières, Denis Solntsev // Enseignant langue des signes, Galina Nishchuk // Assistante mise en scène, Natalia Yarushkina

Production Théâtre « Krasnyi Fakel » (la Torche rouge) – Novossibirsk // Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'Adami et de l'Onda // En partenariat avec France Inter
Spectacle créé le 11 septembre 2015 au Red Torch Theatre de Novossibirsk

Timofeï Kouliabine, figure-phare de la jeune génération du théâtre russe, met en scène *Les Trois Sœurs*… en langue des signes. Et ce faisant, il réussit le tour de force de nous faire entendre le monumental texte de Tchekhov comme pour la première fois, dans toute sa force et sa grandeur.
Enfant prodige de la scène théâtrale russe, Timofeï Kouliabine n'aura finalement pas suivi le conseil d'Oleg Koudriachov, son professeur à l'Académie de Moscou, qui suggérait à ses élèves d'attendre vingt ans avant d'aborder Tchekhov. À 31 ans, après notamment un *Eugène Onéguine* d'anthologie, le metteur en scène du théâtre de Novossibirsk s'attaque ainsi au monument national à travers *Les Trois Sœurs*, avant-dernière pièce du maître. Et il le fait pour réaliser du même coup un vieux rêve : celui de monter une pièce en langue des signes. Le résultat est sidérant. Pas seulement en raison de la pertinence dramaturgique qu'il y a à associer l'univers clos des sœurs Prozorov, désespérément exilées loin de Moscou, à la perception que peuvent avoir les personnes sourdes-muettes d'un monde extérieur souvent hostile. Mais aussi parce qu'en le réduisant au silence, Timofeï Kouliabine rend toute sa résonance et sa force à ce texte « usé » qui, à force d'avoir été dit par des générations de comédiens depuis sa création en 1901 par Stanislavski, risquait de devenir inaudible. Les gestes des acteurs, suivant la chorégraphie des surtitres qui défilent sur l'écran, permettent à chacun de faire résonner en lui les mots de Tchekhov, et de se réapproprier ce fameux « sous-texte » dont ils sont porteurs. Kouliabine a réussi son pari : au-delà des sœurs Prozorov, il nous offre « un spectacle sur la grandeur de ce texte ».

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER
Jeudi 5 au dimanche 15 octobre
Mardi au samedi 19h30, dimanche 15h, relâche lundi
––––––
14€ à 36€ / Abonnement 12€ à 28€
Durée : 4h15 avec 3 entractes
Spectacle en langue des signes russe surtitré en français et en anglais

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Odéon-Théâtre de l'Europe
Lydie Debièvre | Assistante : Jeanne Clavel
01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr

ENTRETIEN
Timofeï Kouliabine

Cela faisait longtemps, dites-vous, que vous souhaitiez monter une pièce en langue des signes…
Timofeï Kouliabine : Oui. J'ai toujours aimé observer, dans la rue, les gens qui ont des difficultés pour entendre et pour s'exprimer. Je ne comprends pas leur langue, mais leurs gestes sont tellement forts que leurs émotions s'en trouvent décuplées. C'est un exercice très intéressant que de les regarder parler en essayant de comprendre de quoi il est question. C'est de là que m'est venue cette idée de monter un spectacle en langage des signes. Etudier ce langage, ce n'est pas seulement apprendre la langue elle-même, mais aussi la psychologie de la langue. C'est un autre moyen d'être en contact avec les gens, à un autre niveau émotionnel. Donner l'occasion à des comédiens d'apprendre ce langage me semblait une chose intéressante et inhabituelle, susceptible d'ouvrir en eux des voies à explorer.

Vous dites encore que le choix des* Trois Sœurs *– la pièce de Tchekhov dont vous vous sentez le plus proche – s'est imposé de manière assez évidente…
Timofeï Kouliabine: Dès le départ, il était évident qu'il devait s'agir d'une pièce du répertoire parmi les plus souvent montées. En Russie, Tchekhov est dans chaque théâtre. Et ses T*rois Sœurs* ont déjà été mises en scène un nombre incalculable de fois, de toutes les manières imaginables, depuis sa création par Stanislavski jusqu'à aujourd'hui. Pour moi, cela veut dire que le texte est « fatigué », usé. Voir une comédienne entrer sur scène et déclamer, pour la énième fois : « À Moscou ! À Moscou ! À Moscou ! » est devenu quelque chose d'assez pénible. Parce qu'alors, on n'entend pas seulement cette comédienne, mais aussi, à l'arrière-plan, vingt-cinq intonations de vingt-cinq autres grandes comédiennes. Et du coup, on finit par ne plus rien entendre… Mais si on lit des surtitres, le texte retouve sa pureté. Car chacun se met à le prononcer soi-même, avec sa propre intonation – et non l'intonation de quelqu'un d'autre.
Les Trois Sœurs faisait donc partie de cette liste de pièces « fatiguées ». J'aurais pu prendre aussi *La Cerisaie* ou *La Mouette*, mais il m'a semblé que la situation décrite dans la pièce collait très bien avec mon propos. Il est question d'une famille de l'intelligentsia russe qui vit dans une petite ville de province, où elle est arrivée un beau jour en provenance de Moscou, et qui ressent cette ville comme très hostile. Loin de Moscou, les membres de la famille Prozorov éprouvent la solitude. Or, les personnes sourdes et muettes forment aussi un groupe vivant dans un cercle fermé, très séparé des gens « ordinaires » : leur environnement peut leur sembler parfois très difficile à vivre…

Comment vos comédiens ont-ils réagi, et comment avez-vous travaillé avec eux ?
Timofeï Kouliabine : Ils étaient naturellement curieux et intéressés, puisqu'ils ne savaient pas vers quoi ils allaient. Un professeur de langue des signes les a suivis individuellement pour apprendre le texte, assis à la table. Cela leur a demandé un an et demi. Ils ont ensuite constitué de petits groupes en fonction de chaque scène, pour répéter le texte entre eux – puisqu'ils doivent comprendre non seulement leur texte, mais aussi celui du partenaire. Tout cela s'est fait à la table. Une fois seulement que, tant bien que mal, ils ont eu appris leur texte, nous sommes passés au plateau. Nous avons commencé par des exercices tout simples : je leur demandais par exemple de « prononcer » leur texte – je ne sais quel mot employer – en portant quelque chose, ou en tenant quelque chose à la main, ce qui a généré tout une série de nouveaux problèmes ; ou encore, puisqu'ils venaient de passer un an et demi assis, de dire leur texte tout en marchant, en s'asseyant, en s'allongeant sur la scène : de nouveau, cela a posé encore d'autres problèmes, parce que toute leur attention ayant été centrée sur les mains et sur le texte, ils avaient désappris à marcher. Réapprendre à marcher, à boire du thé, à tenir des objets tout en s'exprimant, tout cela a pris du temps.
Ce n'est qu'après cette longue période que j'ai véritablement commencé à mettre en scène la pièce et à analyser les situations. Nous avons ensuite avancé pas à pas, une scène après l'autre. Nous étions entourés de moniteurs diffusant les surtitres, il y avait des moniteurs partout. Parce que ce sont les surtitres qui envoient l'action, les comédiens jouent en fonction d'eux : s'il y a une pause dans le texte, il y en a une aussi dans les surtitres. Et ils n'ont pas le droit à l'erreur. S'ils se trompent dans le texte, l'opérateur des surtitres ne pourra pas les retrouver. Ils n'ont pratiquement pas la possibilité d'improviser.
Nous avions en outre avec nous, durant les répétitions, deux consultants : des personnes sourdes-muettes qui nous donnaient des conseils au sujet des petits détails de la vie quotidienne. Par exemple, si je fais tomber un objet très lourd sur un plancher de bois, et si quelqu'un se trouve de dos à côté de moi, il n'entend pas le bruit, bien sûr, mais il sent la vibration sur le sol : nos consultants nous disaient à quelle distance le comédien devait se trouver pour sentir la vibration. Plusieurs moments du spectacle – je pense notamment à une séquence où les personnages dansent – ont été mis en scène en suivant les conseils de ces personnes. La véracité a été l'une de nos principales préoccupations.

Pour les acteurs, c'est donc un travail extrêmement contraignant, qui exige, plus encore que dans une mise en scène « normale », d'avoir le texte très précisément chevillé au corps…
Timofeï Kouliabine : Il est certain que c'est très difficile pour les comédiens. C'est pourquoi la préparation de ce spectacle nous a pris deux ans… Dans notre spectacle, seul un personnage n'est pas sourd et muet : il s'agit de Féraponte, le portier (un tout petit rôle, avec seulement trois entrées). Or, chez Tchekhov, Féraponte est sourd ! Chez nous, c'est l'inverse, il est le seul à entendre…

Le texte de Tchekhov, disiez-vous, « retouve sa pureté »…
Timofeï Kouliabine : En fait, l'effet produit est étrange. On connaît très bien cette pièce, on en a tous travaillé des extraits pendant nos études. Pour les Russes, c'est LA Bible du théâtre. Mais quand ce texte est prononcé sur une scène par des comédiens et quand on le lit ou quand on lit des surtitres, cela fait une différence très grande : on a alors l'impression de lire ce texte pour la première fois de sa vie. On le perçoit bien vers la fin du spectacle, quand les scènes deviennent minimalistes, tendues. Les comédiens se placent l'un en face de l'autre, ils agitent leurs mains mais leur corps ne bougent pas, et il y a ce

grand texte de Tchekhov juste au-dessus de leurs têtes. Et alors on réalise à quel point ce texte est grand, juste, avec quelle vérité il décrit les comportements humains. À partir d'un certain moment, pour moi, ce spectacle a cessé d'être un spectacle sur les sœurs Prozorov, pour devenir un spectacle sur la grandeur de ce texte qui, plus de cent ans après, et après un nombre incalculable de mises en scène, peut être lu, et agir émotionnellement, comme si on le lisait pour la toute première fois de sa vie. Pour moi, cela signifie que ce texte est toujours vivant, immortel.

Tchekhov est toujours présenté comme l'écrivain de l'incommunicabilité, ses personnages ont du mal à se comprendre, à s'entendre. Que devient le fameux « sous-texte » tchekhovien lorsque les comédiens sont tenus de regarder dans les yeux la personne à laquelle ils s'adressent ?

Timofeï Kouliabine : Le « sous-texte », c'est quand je dis une chose en en sous-entendant une autre. Par exemple : « Quelle belle journée ! », dit d'une manière telle que l'on comprend que j'aimerais me tirer une balle dans la tête. Cette différence entre ce qui est dit et ce que l'on veut dire en vérité représente une grande part de la vie psychologique. C'est une grande trouvaille de Tchekhov. C'est pour ça que l'on dit que c'est lui qui a fait naître ça, que l'on parle toujours du fameux sous-texte tchekhovien – alors qu'il ne l'a pas inventé, mais l'a surtout porté à un point de développement inégalé. La majorité des mises en scène de Tchekhov en Russie prête d'ailleurs énormément d'attention au sous-texte. Les gens se promènent sur scène en faisant mine de ne pas se voir, en faisant semblant, comme s'ils parlaient d'autre chose : c'est devenu une sorte de cliché dans les mises en scène de Tchekhov. Mais le sous-texte n'existe pas pour les gens sourds et muets. Ils n'ont pas cette nuance d'intonations. Ils ne disent qu'une information brute ; même si elle peut être colorée de différentes façons, formulée de manière joyeuse ou haineuse, cela reste une pure information. Du coup, les sous-textes disparaissent. Mais on obtient un effet contraire. Quand on voit les personnages sur scène, ils se parlent d'une manière très linéaire, très directe, mais quand on lit les mots de Tchekhov au-dessus d'eux, tous les sous-textes imaginables se font jour au même moment. Le texte agit donc comme une sorte d'intermédiaire entre le comédien et moi. Ainsi, le sous-texte appartient au spectateur, et non au comédien.

Votre professeur à l'Académie de Théâtre de Moscou, Oleg Koudriachov, vous recommandait, non sans humour, d'attendre vingt ans avant de vous attaquer à Tchekhov, pour espérer y trouver quelque chose de neuf. Vous semblez y être parvenu…

Timofeï Kouliabine : Oui, si vous voulez. Mais au prix d'un travail énorme, et de grands efforts de la part des comédiens avant tout. Mon professeur a d'ailleurs vu le spectacle et a été assez impressionné : il m'a dit que j'avais réussi à reprendre la langue aux comédiens. Je les ai laissés seuls, face à l'action physique et psychologique. Du coup, tous les comédiens se dépensent pour l'action, et non pour le texte. Or, dans la tradition théâtrale russe, se dépenser pour l'action est la chose la plus importante que l'on apprend au comédien ; prononcer le texte n'est pas le plus important.

En 2015, vous avez été violemment attaqué par l'Eglise orthodoxe russe suite à votre mise en scène de l'opéra* Tannhäuser*, qui a fait scandale au point d'être censurée à l'Opéra de Novossibirsk. Quelle est votre situation, aujourd'hui, en tant qu'artiste en Russie ?

Timofeï Kouliabine : Je suis toujours metteur en scène associé au théâtre de Novossibirsk. J'ai ma troupe, j'ai signé un contrat il y a plusieurs années qui implique que je fasse une mise en scène par an. Je travaille parallèlement à Moscou, à l'opéra et au théâtre, et aussi, depuis cette saison, en Allemagne. Je peux donc dire que cette histoire autour de Tannhäuser n'a eu aucune conséquence pour moi – hormis la gloire un peu douteuse qu'elle m'a apportée.

Propos recueillis par David Sanson
Traduction de Roustam Akhmedshin

BIOGRAPHIE

Diplômé de l'Académie Russe des Arts Dramatiques sous la direction d'Oleg Kudryashov, **Timofeï Kouliabine** dirige la compagnie Red Torch Theatre depuis 2007.
Il met en scène *La Dame de pique* d'après Alexandre Pouchkine, *High Wire Act* d'Alexandre Antonov, *Macbeth* de William Shakespeare, *Mascarade* de Mikhaïl Lermontov, *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen, *Eugène Onéguine* d'Alexandre Pouchkine et *KILL* d'après Friedrich von Schiller.
En 2009, il signe sa première mise en scène pour l'opéra avec *Le Prince Igor* d'Alexandre Borodine à l'Opéra de Novossibirsk. Suivront *Tannhäuser* de Richard Wagner en 2014, toujours à l'Opéra de Novossibirsk, et *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti au Théâtre Bolchoï en 2016.
L'opéra *Tannhäuser* a été jugé ostentatoire par l'église orthodoxe russe, cela a conduit au renvoi de Boris Mezdritch, directeur de l'Opéra de Novossibirsk et au retrait de l'œuvre du répertoire de l'institution.
Timofeï Kouliabine collabore avec des théâtres à Riga, Iaroslavl, Saint-Pétersbourg et Moscou et ses œuvres sont présentées dans de nombreux festivals en Russie et à l'international. *Macbeth* et *KILL* sont tous deux récompensés aux Golden Masks 2014 : le premier reçoit le Prix Spécial du Jury, le second le Prix de la meilleure création lumière. *Les Trois Sœurs* d'après Anton Tchekhov, créé en 2015, est élu « Production de l'année » par l'Association internationale des critiques de théâtre.

© Ruud Gielens

LAILA SOLIMAN

Zig Zig

Mise en scène, **Laila Soliman**
Avec Mona Hala, Reem Hegab, Sherin Hegazy, Zainab Magdy, Nancy Mounir // Producteur, direction d'acteurs, lumières, Ruud Gielens // Costumes, Lina Aly

Production SHISH – Bruxelles – Le Caire // Coproduction Ambassade de Suisse en Égypte, Bureau de la Coopération internationale (Le Caire) ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Kaaitheater (Bruxelles) ; Forum Freies Theater (Düsseldorf) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; Zürcher Theater Spektakel (Zürich) ; D-CAF (Le Caire) ; Nouveau théâtre de Montreuil, centre dramatique national // Coréalisation Nouveau théâtre de Montreuil, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec Mahatat for Contemporary Art, 15/3 Studios et Goethe-Institut (Le Caire) // Avec le soutien de l'Onda
Spectacle créé le 14 avril 2016 au Jesuit Cultural Centre (Le Caire)

Il y a presque cent ans, un petit village d'Égypte était pris pour cible par l'armée britannique. Lors du procès, fait rarissime, des femmes prennent la parole pour expliquer que les soldats les ont violées. Laila Soliman part de leurs témoignages pour évoquer ce moment historique et la persistance de la violence de genre qui le sous-tend.

Née en Égypte, Laila Soliman s'est formée au théâtre à l'Université américaine du Caire puis à Amsterdam. Elle travaille aujourd'hui comme auteure et metteuse en scène dans son pays natal. Dans *Whims of Freedom*, déjà, elle s'était plongée dans la Révolution égyptienne de 1919, qui avait vu la population se rebeller contre le joug de l'Empire colonial britannique. C'est à cette occasion qu'elle découvre les transcriptions du procès de Nazlat al-Shobak, un village situé près de Gizeh. Dans *Zig Zig*, elle fait revivre la parole des victimes de viols, venues témoigner en dépit du risque de stigmatisation. Reprises par le mouvement nationaliste de l'époque, leurs histoires sont devenues une cause célèbre, avant de tomber dans l'oubli. Sur scène, cinq actrices s'attaquent à ce matériau historique et aux échos qu'il trouve dans le concept moderne de culture du viol. En laissant libre cours à la parole et à la danse, elles sondent ce qui a changé – ou non – en un siècle. Avec *Zig Zig*, Laila Soliman, l'une des voix montantes de la scène indépendante égyptienne, invente une œuvre nourrie par une véritable conscience politique et sociale, entre documentaire et réinvention théâtrale.

NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL,
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Jeudi 12 au samedi 21 octobre
Lundi au vendredi 20h, samedi 19h, relâche dimanche
––––––
11€ à 23€ / Abonnement 8€ et 10€
Durée : 1h30 - Spectacle en arabe et en anglais, surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13

ENTRETIEN
Laila Soliman

Zig Zig est inspiré d'un procès pour viols qui a eu lieu avant la Révolution égyptienne de 1919. Comment avez-vous eu connaissance des sources historiques que vous utilisez ?
Laila Soliman : Mon précédent spectacle, *Whims of Freedom,* était une commande du Lift-Festival pour commémorer la Première guerre mondiale. Avec un spécialiste de l'histoire culturelle, nous nous sommes demandés pourquoi les Égyptiens n'ont pas de mémoire collective de cette guerre – l'histoire collective se concentre sur ce qui vient ensuite, la Révolution de 1919. En l'occurrence, l'un des livres que nous avons trouvés sur le sujet, *The Ordinary Egyptian*, citait une femme qui décrivait le viol qu'elle avait subi sous le protectorat britannique. La citation était tirée d'un document officiel qui avait circulé dans le pays, et elle a éveillé notre curiosité : l'incident lui-même était relativement connu en Égypte, mais pas les détails, le contexte et la magnitude des viols perpétrés dans ce village par des soldats britanniques, ainsi que l'importance politique qu'ils ont eue par la suite.
Nous avons demandé aux archives du Foreign Office de Londres de nous envoyer la transcription officielle du procès qui a suivi. Nous n'avions alors pas anticipé les délais d'envoi ni la taille du dossier. Nous avons donc dû inclure qu'une seule page dans *Whims of Freedom*. Ce n'est qu'ensuite que nous avons décidé de créer avec *Zig Zig* un spectacle complet inspiré par ces évènements, et la manière dont on peut les lire aujourd'hui.

Est-ce que la transcription du procès vous a surprise ?
Laila Soliman : Beaucoup, pour différentes raisons. D'abord, elle remettait en cause des stéréotypes répandus sur la culture, la religion et le niveau d'émancipation des femmes de l'époque, ainsi que l'opposition traditionnelle entre femmes éduquées et paysannes. Par ailleurs, voir des femmes témoigner au sujet de viols, individuellement mais aussi collectivement, est très rare au niveau mondial, particulièrement à cette époque. L'écho politique que le procès a eu, m'a également surprise, parce qu'il est devenu un véritable sujet de société. On peut se demander si ce n'est pas lié au fait que ces viols constituaient un argument en faveur de l'indépendance : ils ont été ajoutés à la liste d'atrocités britanniques que les Égyptiens ont préparée pour étayer leur cause. Mais même en prenant cela en considération, c'est très significatif.

Est-ce que vous avez également travaillé avec un historien pour préparer Zig Zig ?
Laila Soliman: Oui, avec une jeune historienne britannique, Katherine Halls. Pour *Zig Zig*, comme pour *Wings of Freedom*, j'ai voulu collaborer de très près avec des chercheurs, parce qu'ils ont intérêt à donner une forme vivante à leur travail, et que je voulais de mon côté arriver à une meilleure compréhension du sujet. Nous avons utilisé toutes les sources que nous avons pu trouver, égyptiennes et non-égyptiennes. Du fait de la difficulté de ce travail, nous avons aussi choisi la transparence pour nos recherches : pour les deux projets, nous avons créé une archive en ligne de toutes les ressources utilisées .

Vous remettez en cause l'histoire telle qu'elle est conventionnellement présentée en Égypte. Pourquoi ?
Laila Soliman : Il s'agit moins de conventions que d'un récit nationaliste et officiel. Dans le monde entier, la manière dont l'histoire est écrite pose des difficultés. L'idée que l'histoire est purement quantitative ou correspond à ce que les hommes politiques ont décidé est un problème – particulièrement dans notre partie du monde, où les systèmes d'autorité sont très masculins. C'est une histoire principalement racontée par les hommes, pour les hommes. Elle est centrée sur des personnalités importantes, et ce qui en est dit correspond à ce qui arrange les tenants du pouvoir à un moment donné. C'est évident, notamment au moment de l'établissement de jeunes régimes postcoloniaux. Soixante-cinq ans après l'indépendance d'un pays, on regarde l'histoire qui y est écrite, et on voit clairement pourquoi elle l'a été de cette manière. Dans la situation actuelle, où nous avons nous-mêmes récemment vécu des mouvements révolutionnaires, la comparaison est inévitable – et on se rend compte que ce que le système dit de notre expérience ne la reflète pas vraiment. C'est pour cela que j'ai envie de lire le passé à travers le présent, et le présent à travers le passé, avec une approche différente.

Est-ce que vous vous êtes rendue dans le village en question pour vous renseigner sur ce que les femmes sont devenues après le procès ?
Laila Soliman : Nous sommes allés au village pour prendre en photo la statue de commémoration qui s'y trouve, pour voir au moins ce qu'il en reste publiquement, mais c'est tout. Il ne s'agit pas d'une investigation journalistique – nous faisons un travail artistique, et nous essayons de relire le procès à partir de notre expérience actuelle. Nos recherches ont révélé que les viols n'étaient plus mentionnés dans le village.

Pourquoi avoir appelé ce spectacle* Zig Zig *?
Laila Soliman : « Zig Zig » revenait dans le procès. Il semble que les soldats utilisaient beaucoup cette expression pour désigner l'acte sexuel dans les colonies. Elle était également utilisée dans différentes parties du monde par les armées française et britannique, avec une prononciation différente. Même aujourd'hui, en faisant une recherche avec ces mots, on trouve des films pornographiques, ils sont aussi dans une chanson des Spice Girls... C'est une expression qui a eu une vie par la suite.

Comment est-ce que vous avez choisi les interprètes ?
Laila Soliman : C'est un mélange de personnes avec qui j'ai collaboré par le passé, et d'autres dont je connaissais le travail. La première sélection s'est faite de manière intuitive – ma principale décision a été de faire jouer cette pièce par cinq femmes. En soi, je trouve que c'est une image qui a un réel pouvoir symbolique, et qui joue sur notre perception du genre car elles parlent à la fois pour elles-mêmes, pour les victimes et pour les enquêteurs. Je voulais voir comment il était possible de remplir ces fonctions sans recourir à des stéréotypes genrés.

Quels ont été vos choix musicaux pour ce projet ?
Laila Soliman : Nous utilisons un certain nombre de chansons d'époque. Notre violoniste, l'une des cinq femmes en scène, a

par ailleurs composé des morceaux spécifiquement pour le spectacle. En termes d'expression, je voulais inclure la musique comme voix non-verbale et non comme simple accessoire.

Comment la danse intervient-elle dans* Zig Zig *?
Laila Soliman : Elle est née d'improvisations avec les interprètes qui y sont formées. Deux sont elles-mêmes chorégraphes : j'aime travailler avec des équipes qui ont des talents différents, de manière à ce qu'il y ait plus d'entraide et moins de hiérarchie entre nous en tant que collectif. Quand on parle de danse, dans ce cas précis, il ne s'agit pas seulement de chorégraphie : nous avons essayé de trouver des manières alternatives de lire et d'écrire l'histoire, pas seulement par les mots, mais à travers le corps. Le but était de combiner nos mémoires physiques actuelles pour essayer de lire ces voix de femmes. Il s'agit de trouver d'autres moyens d'expression, parce que nous ne sommes pas que des esprits.

Vous vous demandez notamment à quel point les choses ont changé ou non en ce qui concerne le viol…
Laila Soliman : Je n'en parle pas énormément dans *Zig Zig*, mais je pense que c'est un élément que le public aura à l'esprit sans qu'il soit nécessaire de le voir sur scène. Quand on voit quelque chose au théâtre qui correspond à ce qu'on ressent dans la vie quotidienne, on fait cette comparaison soi-même. Le spectacle y fait allusion, et je pense que c'est évident quand on regarde les procédures d'enquête, les lois et les sanctions au niveau international aujourd'hui, à quel point il est difficile de prouver un viol… Des spectateurs sont venus nous voir un peu partout dans le monde pour nous dire qu'ils avaient vécu une expérience similaire. Et on parle de quelque chose qui a eu lieu il y a plus d'un siècle, entre des soldats britanniques et des paysannes égyptiennes – même pas des citoyens égaux dans une société démocratique.
Un autre aspect qui nous a semblé très important, c'est le fait que le système britannique de l'époque se voulait juste et transparent, et avait au moins lancé une enquête. Quand on pense à notre régime actuel, qui a d'énormes difficultés à admettre quelque erreur ou violence que ce soit, et à ouvrir des enquêtes… Nous voulions interpeller sur le pouvoir militaire et son implication dans certaines sociétés : sommes-nous beaucoup plus avancés, un siècle plus tard ?

Comment Zig Zig a-t-il été reçu en Égypte ?
Laila Soliman : Les retours du public ont été majoritairement positifs. *Zig Zig* est très différent de mes autres spectacles, parce qu'il ne traite pas directement du présent. Il est plus facile pour les gens de ne pas être en désaccord. En ce qui concerne les autorités, nous avons eu beaucoup de chance, mais nous utilisons aussi un système compliqué par lequel les spectateurs doivent s'inscrire en ligne pour venir, car sinon nous ne pourrions pas vendre de places. C'est un moyen d'éviter la censure et la nécessité de demander des permissions. Le gouvernement rend les choses très difficiles pour ceux qui veulent échapper à leur contrôle.

À quoi ressemble aujourd'hui la scène indépendante en Égypte ?
Laila Soliman : Ça devient de plus en plus difficile. Ce n'est pas seulement une question de censure étatique, mais également de censure intérieure des spectateurs, de ce qui est acceptable à leurs yeux en ce qui concerne le sexe, la politique, la religion. Mais il me semble essentiel de continuer à dialoguer avec le public, de s'attaquer à ces mécanismes.

Quelle influence le Printemps arabe a-t-il eu sur vous en tant qu'artiste ?
Laila Soliman : Je me suis recentrée sur l'essentiel, sur le plan esthétique comme sur celui du contenu. Les événements m'ont appris à me libérer du superflu.

Vous avez terminé votre formation en Europe avant de retourner travailler en Égypte. Est-ce que l'idée de vous installer ailleurs vous a effleurée, ou est-ce que vous avez toujours voulu rentrer au Caire ?
Laila Soliman : Je continue à travailler ailleurs dans le monde, à la fois comme dramaturge pour des spectacles européens ou en lançant de nouveaux projets, mais je préfère travailler en Égypte. C'est très important pour moi de trouver un trait d'union avec le contenu de ce que je présente, ceci est rendu possible quand on a des liens forts avec ce qui nous entoure. Je n'ai jamais eu envie d'émigrer volontairement, parce que c'est précisément le contexte égyptien qui m'inspire le plus.

Est-il difficile aujourd'hui pour une femme d'être auteure et metteuse en scène en Égypte ?
Laila Soliman : Je ne crois pas que ce soit plus difficile en Égypte qu'ailleurs, parce que ça reste un défi partout dans le monde d'être une femme qui met en scène. Je dirais que ce qui est difficile, c'est d'être une femme dans la vie de tous les jours en Égypte – et aussi d'être metteur en scène ici, que l'on soit un homme ou une femme.

Propos recueillis par Laura Cappelle

BIOGRAPHIE

Née en 1981, **Laila Soliman** est une auteure et metteure en scène égyptienne. Elle vit et travaille au Caire.
Concevant l'art comme un outils d'émancipation des individus, elle développe un théâtre indépendant, social et politique, à travers lequel elle tente de mettre en valeur des modes d'expression ignorés, voire étouffés.
Ses plus importants travaux sont *The Retreating World* (2004), *Ghorba, images of alienation* (2006), *Egyptian Products* (2008), *…At your service!* (2009), *Spring Awakening in the Tuktuk* (2010), *Lessons in Revolting* (2011) et une série théâtrale documentaire sur la violence policière et militaire intitulée *No Time for art* (2011). En 2008, elle est dramaturge sur le projet de théâtre documentaire *Radio Muezzin* de Stefan Kaegi (Rimini Protokoll), toujours en tournée internationale.

www.houseonfire.eu

© Guido Mencari

ROMEO CASTELLUCCI

Democracy in America

Mise en scène, décors, costumes, lumières, **Romeo Castellucci**
Librement inspiré du livre d'Alexis de Tocqueville
Avec Olivia Corsini, Giulia Perelli, Gloria Dorliguzzo, Evelin Facchini, Stefania Tansini, Sophia Danae Vorvila et un ensemble de douze danseuses // Textes, Claudia Castellucci et Romeo Castellucci Musique, Scott Gibbons Chorégraphies librement inspirées par les traditions folkloriques d'Albanie, de Grèce, du Botswana, d'Angleterre, de Hongrie, de Sardaigne, avec des interventions chorégraphiques d'Evenlin Facchini, Gloria Dorliguzzo, Stefania Tansini, Sophia Danae Vorvila // Assistante mise en scène, Maria Vittoria Bellingeri Mécanismes, sculptures de scène et prothèses, Istvan Zimmermann, Giovann Amoroso // Réalisation des costumes, Grazia Bagnaresi Chaussures, Collectif d'Anvers

Production déléguée Socíetas // Coproduction deSingel International Artcampus ; Wiener Festwochen ; Festival Printemps des Comédiens à Montpellier ; National Taichung Theatre in Taichung (Taiwan) ; Holland Festival (Amsterdam) ; Schaubühne Berlin ; Le Manège Maubeuge, Scène nationale transfrontalière ; Teatro Arriaga Antzokia de Bilbao ; São Luiz Teatro Municipal (Lisbonne) ; Peak Performances Montclair State University ; MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris // Avec la participation du Théâtre de Vidy, Lausanne et de Athens and Epidaurus Festival // En partenariat avec France Culture
Spectacle créé le 8 mars 2017 à deSingel International Artcampus (Anvers)

Avec des images d'une étonnante beauté, Romeo Castellucci nous emmène sur les traces de Tocqueville à la découverte de la démocratie américaine née sous l'égide de Dieu et de la foi puritaine, construite dans la violence des conquêtes territoriales et de la guerre civile, cimentée par un socle juridique que nul ne peut remettre en cause.

Alexis de Tocqueville a eu conscience qu'un mouvement irréversible allait entraîner l'Europe du XIX[e] siècle vers la recherche de libertés plus grandes dans tous les domaines de la vie politique, économique et sociale. Il s'engage donc dans une enquête sur un système précurseur né de la révolution américaine et part durant neuf mois à la découverte de ce continent « démocratique ». Il regarde, il raconte, il se questionne avec une lucidité prémonitoire qui a séduit Romeo Castellucci. Pour faire théâtre sur les pas de Tocqueville, ce dernier revient aux sources de la tragédie, cette forme originelle née de la démocratie athénienne. Promesses heureuses d'un régime politique qui se veut égalitaire et dangers possibles d'un système où la majorité a toujours raison au mépris des minorités, poids du puritanisme religieux et violence inhérente aux conquêtes territoriales, tout est ici transposé dans une célébration théâtrale envoûtante.

MC93
Jeudi 12 au dimanche 22 octobre
Mardi au vendredi 20h30, samedi 18h30, dimanche 16h30
relâche lundi
––––––
12€ à 29€ / Abonnement 12€ à 20€
Durée : 2h15 – Spectacle en italien surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
MC93
MYRA : Rémi Fort, Pauline Arnoux
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Romeo Castellucci

Qu'est-ce qui vous a donné envie de vous plonger dans cette œuvre étonnante et foisonnante d'Alexis de Tocqueville ?
Roméo Castellucci : Je pense que cet essai est une analyse du « système démocratique » à partir de son expérience américaine plus qu'une analyse spécifique de la démocratie américaine. Ce qui m'a intéressé, c'est de chercher à savoir ce que ce mot « démocratie » veut dire aujourd'hui et de faire le chemin de curiosité qu'a emprunté Tocqueville il y a presque deux siècles en m'appuyant sur son œuvre majeure. Il s'agit de rester face à ce mot et de trouver comment je peux - n'étant pas un essayiste, ni un spécialiste des sciences politiques et encore moins un sociologue - avec mes outils, traduire mon regard et ma réflexion sur le plateau. Il y avait une matière extraordinaire à utiliser dès les premiers mots de son ouvrage. Quand il parle de la géographie, du caractère de la nature qui va servir d'environnement à cette démocratie en construction, il est aussi pertinent que quand il aborde le destin tragique qui attend les Indiens ou les Noirs. Il fait avec beaucoup d'acuité le portrait de ce pays où trois « races » se côtoient sans se mélanger. Son intérêt pour les fondateurs de cette démocratie, ces puritains anglais exilés, les Pilgrim Fathers, qui vont constituer le ciment de la nation américaine est passionnant. Tocqueville fût aussi le premier à questionner ce système et à noter les zones d'ombre qui obligent à nuancer l'idée selon laquelle la démocratie serait le système politique idéal.

Vous aviez déjà abordé ce puritanisme en travaillant sur* Le Voile Noir du Pasteur *de Nathaniel Hawthorne…
Roméo Castelluci : Il y a bien sûr une correspondance avec ce premier travail. Je suis fasciné par la sévérité, l'interdiction, formulée dans le *Décalogue*, de toute image, de toute forme de beauté esthétique, la dureté, presque inhumaine, de cette société qui vit dans un rapport étroit avec l'*Ancien Testament*. Aujourd'hui, il y a encore dans la société américaine, mais aussi dans nos sociétés occidentales, un rapport très fort avec ce texte dans lequel la loi et la violence justifient l'oppression. Tout cela est lié au sang, à la race, au droit sur la terre et donc au droit de propriété, à l'individualisme, qui jouent un rôle fondamental. Mais une fois dit cela, il faut aussi reconnaître l'extrême beauté de l'*Ancien Testament* qui a influencé profondément les grands écrivains américains que j'admire beaucoup : Melville, Hawthorne, Faulkner, Anderson… Tous ces écrivains dont les œuvres sont traversées par la force virile, l'utilisation des armes, qui ne connaissent ni l'amour ni le pardon. Ce sont les puritains qui, refusant l'amour qui traverse le *Nouveau Testament*, n'ont gardé du *Livre* que les *dix commandements* qu'il faut appliquer rigoureusement. Hors de cette rigueur, point de salut, ni terrestre ni céleste. Pas de charité possible. On retrouve tout cela aujourd'hui dans le triomphe de l'individualisme et de l'égoïsme qui ont un peu submergé nos sociétés occidentales et c'était déjà écrit dans Tocqueville.

Son analyse de la démocratie américaine est liée à la situation de l'Europe dans les années 1830, encore souvent soumise à l'autoritarisme monarchique…
Roméo Castelluci : Certainement car il est persuadé qu'il faut détruire tout ce qui reste de l'Ancien Régime dans les sociétés européennes. Mais en arrivant en Amérique, il comprend que cette démocratie est née dans un désert, dans un lieu vierge où tout était possible, une sorte de laboratoire extraordinaire, unique au monde dans l'Histoire, qui permettait d'inventer une nouvelle société sans se soucier de ce qui avait précédé.

Il note aussi les dangers qui risquent de menacer cette démocratie nouvelle…
Roméo Castelluci : Il analyse très finement ces dangers, en particulier à la fin de son ouvrage. Il se questionne sur la dictature que la majorité peut faire peser sur les minorités.

Dans votre spectacle, vous débordez de la période historique correspondant à l'écriture de l'essai de Tocqueville…
Roméo Castelluci : Oui, mais en lien justement avec les dangers dont vous parliez. Il pose très clairement la question de l'esclavage et de la présence des Noirs, ce qui nous permet par exemple de citer la guerre de Sécession comme le prolongement de ce système esclavagiste. Je suis parti de ce petit noyau fondateur, cette société puritaine, pour questionner le fonctionnement d'un système. Déjà dans ce petit noyau, représenté par un couple de puritains paysans, les germes du dysfonctionnement sont présents. La femme, devant la misère qui l'entoure, commence à se poser des questions sur ce Dieu qui abandonne ses fidèles. Je me suis appuyé sur un texte annexe de Tocqueville qui raconte quinze jours d'un voyage relativement dangereux dans le désert où il rencontre ces paysans pauvres vivant dans une extrême misère.

L'Histoire de la démocratie américaine semble être une histoire de violences répétées ?
Roméo Castelluci : Ce n'est qu'une longue suite de guerres ou de batailles : guerre d'Indépendance, guerre de Sécession, batailles dans la conquête de l'Ouest. Nous nous intéressons aussi aux dates qui ont vu se construire la Constitution américaine, avec les fameux amendements intouchables qui constituent aujourd'hui encore le socle légal de cette société démocratique, en particulier le deuxième amendement qui protège le droit pour tout citoyen de posséder une arme. Le peuple américain s'identifie à ce droit qui lui a permis de construire ce pays, ce que l'on retrouve dans *l'Ancien Testament* pour permettre au peuple juif de pénétrer la Terre promise, la terre de Canaan. C'est un élément d'une mythologie et il est donc très dur de tenter de limiter ce droit. Je crois que cette mythologie fondatrice est présente partout dans l'Histoire de la démocratie américaine. Aujourd'hui encore, le président des Etats-Unis jure sur la *Bible* de respecter la Constitution… Mais en revenant sans cesse aux mythes fondateurs, cela permet aux américains d'avoir pas mal de trous de mémoire… Il y a un usage idéologique de la mythologie.

Votre vision de la démocratie se construit-elle comme une tragédie antique ?
Roméo Castelluci : Tocqueville pensait que les arts et la culture étaient impossibles aux Etats-Unis, ce en quoi il se trompait puisqu'il y a eu notamment ces écrivains dont je parlais. Et on ne peut pas oublier que la tragédie grecque, première forme de théâtre, est née de la démocratie athénienne au siècle de Périclès. Elle est une sorte de laboratoire pour étudier

les zones d'ombre de toute existence humaine. C'est de cette acceptation des zones d'ombre que sont nées les immenses expressions artistiques des cités antiques grecques. Cette naïveté des américains a troublé Tocqueville qui est très psychologue. Il note aussi tous les signes d'une grande hypocrisie dans le fonctionnement de cette démocratie quand, par exemple, il va dans un état du nord où aucun Noir n'utilise son droit de vote. Il pose la question et il note la réponse : si un Noir se présente pour voter, il risque sa vie... Il y avait donc le droit et l'utilisation du droit. Tocqueville se conduit comme un lanceur d'alerte en allant visiter ces zones d'ombre. Il pense qu'il faut sans cesse faire attention en restant conscient, les yeux et les oreilles ouverts.

Votre spectacle est fait d'images et il est très chorégraphié. Pourquoi cette forme ?

Roméo Castelluci : Lorsque la Fête cesse d'exister, commence la Politique. Les danses ici - la Fête - signifient peut-être le refus d'Elizabeth de participer au moment inaugural de l'établissement des premières colonies, à la communauté humaine puritaine et américaine, fondée sur des règles édictées par une religion déjà politique. Dans le feu de la Fête, on est seul mais avec les autres ; dans le village de la Politique, on aspire à former une majorité.

Votre spectacle se termine par une scène où un Indien âgé essaye d'enseigner l'anglais à un plus jeune. Ils parlent indien entre eux. Comment avez-vous fait travailler cette langue ?

Roméo Castelluci : Tocqueville est allé à la rencontre des Indiens et il raconte que ces derniers parlent une langue « très gentille », « très douce », une langue conçue pour ne pas blesser les oreilles. Nous avons travaillé avec le vocabulaire de la langue Ojibwe, une langue parlée dans les territoires du Nord-Est, appartenant au tronc commun des langues du Dakota. C'est une langue que les Indiens essaient de maintenir vivante.

Propos recueillis par Jean-François Perrier pour la MC93

BIOGRAPHIE

Romeo Castellucci est né à Cesena (Italie) en 1960. Il a suivi des études de peinture et de scénographie à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne. Il est l'un des fondateurs en 1981 de la Socìetas Raffaello Sanzio.

Il a réalisé de nombreux spectacles dont il est à la fois l'auteur, le metteur en scène, le créateur des décors, des lumières, des sons et des costumes. Connu dans le monde entier comme l'auteur d'un théâtre fondé sur la totalité des arts et visant à une perception intégrale, il a également écrit divers essais théoriques sur la mise en scène qui permettent de retracer son parcours théâtral. Ses mises en scène proposent en effet un type de dramaturgie qui échappe au primat de la littérature, faisant de son théâtre un art plastique complexe. Depuis 2006, il travaille aussi à la création de projets individuels, indépendants de la Socìetas Raffaello Sanzio.

Parmi ses dernières créations, citons *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), *Le Voile noir du pasteur* (2011), *Parsifal* de Richard Wagner (2011), *The Four Seasons Restaurant* (2012), *Hyperion* d'après Frederic Hölderlin (2013), *Orfeo et Euridice* de Christoph Willibald Gluck (2014), *Neither* de Morton Feldman (2014), *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky (2014), *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg (2015).

Il a reçu diverses récompenses et distinctions.

En 1996, il reçoit le Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales. En 2002, il est nommé chevalier des Arts et des Lettres par le Ministre de la Culture de la République française. En 2005, il est nommé directeur de la section Théâtre de la Biennale de Venise. En 2008, il est « artiste associé » de la 62e édition du Festival d'Avignon. En 2013, la Biennale de Venise lui décerne le Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière. En 2014, L'Alma Mater Studiorum de l'Université de Bologne lui décerne le titre de docteur *honoris causa* dans les disciplines Musique et Théâtre.

www.societas.es

Romeo Castellucci au Festival d'Automne à Paris :

2000 *Il Combattimento* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
2000 *Genesi* (from the Museum of Sleep) (Odéon-Théâtre de l'Europe)
2001 *Giulio Cesare* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
2003 *p.#06 paris Tragedia endogonidia VI épisode* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
2004 *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
2006 *Hey Girl !* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
2011 *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (Théâtre de la Ville)
2013 *The Four Seasons Restaurant* (Théâtre de la Ville)
2014 Portrait Romeo Castellucci :
2014 *Go down, Moses* (Théâtre de la Ville)
Le Sacre du Printemps de Stravinsky (Grande Halle de La Villette)
Schwanengesang D744 (Théâtre des Bouffes du Nord)
2015 *Orestie (une comédie organique ?)* (Odéon-Théâtre de l'Europe / L'Apostrophe)
Le Metope del Partenone (La Villette)
Ödipus der Tyrann (Théâtre de la Ville)

ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE
EMMANUELLE LAFON
blablabla

Conception, **Encyclopédie de la parole** // Composition, **Joris Lacoste**
Mise en scène, **Emmanuelle Lafon** // Interprétation, Armelle Dousset
Création sonore, Vladimir Kudryavtsev // Création lumière, Marianne Pelcerf // Assistante mise en scène, Lucie Nicolas // Coordination de la collecte des documents sonores, Valérie Louys // Collaboration informatique musicale Ircam, Augustin Muller

Production Échelle 1:1 en partenariat avec Ligne Directe // Coproduction La Villette (Paris) ; Le Volcan, scène nationale du Havre ; Théâtre de Lorient-centre dramatique national ; La Bâtie – Festival de Genève ; Théâtre L'Aire Libre ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris Coréalisation Théâtre Paris-Villette ; La Villette (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre Paris-Villette Coréalisation Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Centre Pompidou // Coréalisation T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au T2G – Théâtre de Gennevilliers // Avec le soutien de l'Ircam // Accueil en résidence à La Villette (Paris), au Théâtre Paris-Villette
Spectacle créé le 9 septembre 2017 à La Bâtie – Festival de Genève

THÉÂTRE PARIS-VILLETTE / AVEC LA VILLETTE
Vendredi 13 au dimanche 29 octobre
Représentations tout public : mercredi 18, 25 et jeudi 26 octobre 14h30, vendredi 13 et 27 octobre 19h, samedi 21 octobre 17h, dimanche 15, 22 et 29 octobre 15h30, relâche lundi, mardi et samedi 14 et 28 octobre / Représentations scolaires* : jeudi 19 octobre 10h30 et 14h30, vendredi 20 octobre 10h30
8€ à 16€ / Abonnement 10€

CENTRE POMPIDOU / AVEC LE THÉÂTRE DE LA VILLE
Mercredi 8 au samedi 11 novembre
Représentations tout public : mercredi et vendredi 19h, samedi 15h et 19h / Représentations scolaires* : jeudi 10h et 14h30, vendredi 10h
5€ à 14€ / Abonnement 10€

THÉÂTRE PAUL ÉLUARD DE CHOISY-LE-ROI
Dimanche 26 au mardi 28 novembre
Représentation tout public : dimanche 16h / Représentations scolaires* : lundi 27 novembre 10h et 14h30, mardi 28 novembre 10h
8€ à 20€ / Abonnement 12€

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Lundi 4 au samedi 9 décembre
Représentations tout public : samedi 15h et 18h
Représentations scolaires* : lundi, mardi 9h30 et 14h, mercredi et vendredi 9h30, relâche jeudi
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€ / Enfants 6€

Durée estimée : 45 minutes
*Réservation représentations scolaires : p.tabart@festival-automne.com

Avec *blablabla*, Joris Lacoste et Emmanuelle Lafon orchestrent pour la première fois l'Encyclopédie de la parole à hauteur d'enfants. Conçu à partir d'enregistrements de toutes sortes, ce solo s'adresse aussi aux adultes.
Une centaine de paroles, d'origines les plus diverses, sont prononcées par la même bouche. Tissées ensemble, elles offrent tout un théâtre à l'imaginaire des spectateurs, petits et grands. Dirigé par Emmanuelle Lafon et composé par Joris Lacoste, *blablabla* se joue au plus près de la prosodie de chaque parole. Le chef de train nous accueille à bord du TGV nº1456, un robot décline son identité, un commentateur sportif égrène les noms de joueurs, Yannis expose les règles du jeu police-voleurs, une youtubeuse ouvre une dispute, la voix du photomaton délivre ses instructions, un rappeur rappe, la reine de cœur veut couper des têtes, Radouane a un fou-rire… Qu'entend-on du sens des mots quand, extraits de leurs contextes, on s'en empare comme d'une matière sonore ? Que voit-on alors de leur pouvoir et du pouvoir qu'ils ont sur nous ? Sonorisée grâce à un dispositif développé par l'Ircam, l'actrice, musicienne et danseuse Armelle Dousset joue avec la collection de l'Encyclopédie de la parole, qui depuis dix ans explore le réel à travers le langage humain. De sa voix, de son corps, elle fait surgir une floppée de personnages et de situations, des plus quotidiens aux plus féériques. C'est la première fois que le collectif crée une pièce tout public, dès 6 ans.

Le Festival d'Automne à Paris accueille un autre projet de l'Encyclopédie de la Parole : *Suite nº3* (p. 87).

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre Paris-Villette
Cécile Morel
06 82 31 70 90 | cecileasonbureau@orange.fr
La Villette
Bertrand Nogent
01 40 03 75 74 | b.nogent@villette.com
Carole Polonsky
01 40 03 75 23 | c.polonsky@villette.com
Centre Pompidou
MYRA : Yannick Dufour, Alexandre Minel
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

ENTRETIEN

Joris Lacoste et Emmanuelle Lafon

Comment est venue l'idée de s'adresser aux enfants ?
Emmanuelle Lafon : C'est en tournant *Parlement*, le premier spectacle de l'Encyclopédie de la parole, dont je suis l'interprète et que Joris a mis en scène, que nous avons commencé à y penser. Nous nous sommes rendus compte que ce spectacle, malgré sa forme déconcertante, pouvait toucher toutes sortes de spectateurs, de milieux et de générations diverses, et traverser avec bonheur aussi bien une salle des fêtes de village que le Centre Pompidou ou un festival de poésie contemporaine. Sans doute parce que sa matière première est faite d'enregistrements de paroles qui composent notre monde et auxquelles nous nous identifions spontanément.
Joris Lacoste : Dans *Parlement*, la plupart des références sont adultes, beaucoup ne sont pas compréhensibles par les jeunes spectateurs. Cela nous a donné envie de proposer une nouvelle partition faite d'enregistrements qui parlent à tous, dès 6 ans.
Emmanuelle Lafon : Ce n'est pas pour autant une pièce réservée aux enfants : *blablabla* peut être vu entre 6 et 106 ans !

Pourquoi une seule interprète ?
Joris Lacoste : Nous nous sommes rendus compte avec *Parlement* qu'un solo amplifie la projection pour le spectateur : on est face à une actrice qui est à la fois seule et fortement peuplée, puisque traversée de dizaines de voix. Chaque personnage apparaît précisément, mais on perçoit aussi la métamorphose de l'un à l'autre. La jubilation, je crois, vient de ce jeu paradoxal entre sincérité et distanciation : littéralité de chaque parole reproduite et artifice de la métamorphose.
Emmanuelle Lafon : Il y a une proximité particulière avec une actrice seule en scène : on s'attache à ce visage, à cette bouche, à ce corps, mais paradoxalement ce sont des dizaines de voix qui s'adressent à nous à travers une seule. La plasticité de cette voix est minutieusement travaillée pour renforcer à la fois le concret et le vertige de ce jeu d'adresses multiples. Armelle Dousset est une incroyable actrice/musicienne/danseuse aimant jouer d'une présence ambivalente propice à ce jeu de transformisme.

Les enregistrements figuraient-ils déjà dans la réserve de l'Encyclopédie ou bien ont-ils été réalisés exprès ?
Emmanuelle Lafon : Nous avons commencé par chercher dans la collection, mais la plupart des enregistrements ont été collectés spécialement pour *blablabla*. On s'est demandé ce qu'entendent les enfants de 6 à 11 ans en France aujourd'hui. Qu'est-ce qui compose leur univers sonore, à la maison, en classe, pendant la récréation, à la télévision, dans la rue, sur YouTube, dans le métro, chez le docteur, pendant le cours de sport…
Joris Lacoste : Nous nous sommes entourés d'une fine équipe de collectrices qui d'une manière ou d'une autre sont en contact avec des enfants. En amont de la composition, chacune a mené son enquête, avec ses moyens propres : questionnaires, échanges, écoutes partagées, temps passés dans la classe d'une amie institutrice…

Avez-vous aussi interrogé des enfants ?
Emmanuelle Lafon : Avec l'aide du Théâtre Paris-Villette, nous avons en effet mené des ateliers avec des classes de CE2 et de CM1 à l'École Bolivar, dans le XIX^{e} arrondissement. de Paris, parallèlement à la période de composition.
Joris Lacoste : Non seulement nous avons pu discuter avec les enfants des enregistrements que nous avions déjà collectés, mais nous en avons collectés de nouveaux en leur demandant de partager avec nous ce qu'ils écoutent : dessins animés, youtubeurs, publicités, musique…
Emmanuelle Lafon : … ou de s'enregistrer eux-mêmes: jeux de mains, récits de films, énonciation des règles d'un jeu de récréation, situations domestiques. Pas mal de ces enregistrements se retrouvent au final dans le spectacle.

On sait que les bébés sont très réceptifs à la narrativité propre des sons, bien avant le développement de la parole. Qu'en est-il pour les enfants, leur écoute est-elle différente de celle des adultes ?
Emmanuelle Lafon : Les enfants sont dans une recherche constante de sens et d'identification, ils ont une capacité de projection immédiate, du coup rien n'échappe mais … tout reste possible. Ils ont une perception très précise de la réalité, car il s'agit d'apprendre, tout, et vite, mais cette réalité a quelque chose d'élastique, elle s'appréhende par tous les bouts. C'est proche de ce que fait entendre cette composition qui procède par montage, de sons et de sens mêlés.
Joris Lacoste : J'ai été surpris de voir comment ils pouvaient être fascinés par des paroles aux formes improbables, comme les récitations du poète Charles Pennequin ou les onomatopées de Cathy Berberian. La manière dont les enfants jouent avec le langage, comment ils aiment imiter et s'amuser avec des phrasés, cela nous a beaucoup inspiré.
Emmanuelle Lafon : Leur première méthode d'apprentissage est de répéter tout ce qu'ils entendent. Et c'est exactement ce que nous faisons dans nos spectacles !

Pour la composition, comment avez-vous procédé ?
Joris Lacoste : Quand je compose un spectacle pour l'Encyclopédie de la parole, je commence par écouter en boucle tout ce que nous avons collecté, des centaines d'extraits, jusqu'à les avoir dans l'oreille comme des refrains familiers. Au bout d'un moment certains documents s'imposent comme des points de départ, des pivots autour desquels je construis des rapprochements, des contrastes, des détours… L'enjeu, dans *blablabla* comme dans *Parlement*, est de créer de la continuité dans la différence : on traverse un grand nombre de paroles très disparates, des plus quotidiennes aux plus fictionnelles, mais leur succession chaotique crée des situations théâtrales, des petites scènes dialoguées, des micro-histoires.

Y a-t-il un enjeu spécifique à cette pièce-ci ?
Joris Lacoste : De toutes les pièces que j'ai écrites pour l'Encyclopédie de la parole, celle-ci est sans doute celle qui m'a donné le plus de fil à retordre ! J'ai cherché dans le montage à me rapprocher de quelque chose comme une narration, une transparence des enchaînements qui n'était pas un enjeu particulier dans les autres spectacles, où les rapprochements pouvaient être plus allusifs et équivoques. Ici, j'ai cherché des transitions qui soient à la fois surprenantes et évidentes, une manière de compenser la disjonction formelle par la conjonction narrative.

Quels ont été les choix de mise en scène ?
Emmanuelle Lafon : Le point de départ de l'écriture et de la mise en scène est le même que pour nos précédents spectacles : restituer vocalement une collection d'enregistrements sonores à une assemblée. Mais la question de la narration est abordée plus frontalement. Il m'a semblé indispensable que le spectateur, pris dans le flux d'extraits souvent très courts, soit toujours conscient du montage : en réalité, ces paroles hétérogènes n'auraient jamais dû se rencontrer, mais, prononcées ensemble, elles font apparaître personnages, dialogues, situations, paysages… Le spectateur est à la fois acteur de ce montage (c'est lui qui identifie chaque parole et décèle le moment où on passe de l'une à l'autre) et spectateur de la fiction qui a lieu, avec ses déploiements, ses rebondissements, ses comédies et ses drames. À cette fin, le processus de travail est mis au jour : l'actrice fait d'abord entendre des enregistrements originaux, un peu comme le ferait un DJ. On la voit restituer petit à petit de sa voix ce qu'on vient d'entendre ensemble, ce matériau préexistant ; elle manipule elle-même les outils de transformation de sa voix ; ses métamorphoses provoquent des changements de la lumière qui elle aussi met en relief et l'unicité de chaque parole, et les pans de fiction qui se succèdent. On donne toutes les clefs de la fabrique pour permettre de mieux l'oublier.

Est-ce que le dispositif sonore de l'Ircam, qui permet à l'actrice de modifier sa voix, est destiné à renforcer la dramaturgie ?
Emmanuelle Lafon : Il sert à enrichir d'effets le travail de transformisme vocal de l'actrice. Et à soutenir tout un panel de transitions possibles entre ses différentes voix. Il permet aussi d'accompagner certains documents d'une ambiance sonore qui, originale ou composée, aide à les identifier immédiatement. La condition qui a prévalu au choix des documents, c'est une identification optimale de leur contexte par le spectateur.
Joris Lacoste : D'autant plus que les extraits sont très courts et s'enchaînent à un rythme soutenu.

Le rapport au corps est-il travaillé différemment dans cette pièce ?
Emmanuelle Lafon : Nous avions jusqu'ici exploité des dispositifs très formels, essentiellement empruntés à la musique. Pour blablabla, nous nous sommes déplacés vers quelque chose de plus physique, de plus expressif, de plus mobile, de plus direct aussi. Quels sont les gestes qui accompagnent les paroles involontairement ? Quels sont les déplacements nécessaires à la narration ? Comment et jusqu'où les détourner de leur fonction première ? À partir de quand naît la danse ?
Joris Lacoste : J'ai pris soin de faire apparaître des extraits qui permettent des adresses fortes au public, voire des interactions. Il y a quelque chose de jubilatoire aussi dans la manière dont le spectateur est appelé à jouer différents rôles selon les documents : la parole s'adresse tantôt à un écolier, tantôt à un télé-spectateur, tantôt à un public de théâtre, à un personnage de manga, à un enfant seul avec sa mère…

Comment définiriez-vous le genre de ce spectacle ?
Emmanuelle Lafon : C'est un théâtre qui se confronte à la question de la représentation : par le seul pouvoir de la parole, des personnages apparaissent, des mondes émergent, se croisent ou entrent en friction.
Joris Lacoste : On peut même avancer que c'est du théâtre politique, dans la mesure où il nous fait entendre non seulement comment nous parlons, mais surtout *comment on nous parle*, comment on tente de nous influencer, que ce soit à la maison, à l'école, à la télévision, dans la publicité ou le cinéma.
Emmanuelle Lafon : pouvoir s'approprier, manier les registres de langage, mettre à distance et s'amuser de ces jeux de manipulation, c'est aussi une forme d'émancipation.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet

BIOGRAPHIES

Encyclopédie de la parole

L'**Encyclopédie de la parole** est un projet artistique qui explore l'oralité sous toutes ses formes. Depuis 2007, ce collectif qui réunit musiciens, poètes, metteurs en scènes, plasticiens, acteurs, sociolinguistes, curateurs, collecte toutes sortes d'enregistrements de parole et les inventorie sur son site internet en fonction de propriétés ou de phénomènes particuliers telles que la cadence, la choralité, le timbre, l'adresse, la saturation ou la mélodie.
Qu'y a-t-il de commun entre la poésie de Marinetti, des dialogues de Louis de Funès, un commentaire de tiercé, une conférence de Jacques Lacan, un extrait de *South Park*, le flow d'Eminem ou de Lil Wayne, un message laissé sur un répondeur, les questions de Julien Lepers, une prédication adventiste, *Les Feux de l'amour* en VF, un discours de Léon Blum ou de Bill Clinton, une vente aux enchères, une incantation chamanique, les déclamations de Sarah Bernhardt, une plaidoirie de Jacques Vergès, une publicité pour du shampoing, des conversations enregistrées au café du coin ?
À partir de cette collection qui comprend aujourd'hui près de 800 documents sonores, l'Encyclopédie de la parole produit des pièces sonores, des performances et spectacles, des conférences, des jeux et des expositions.
En 2015, l'Encyclopédie de la parole regroupe Frédéric Danos, Emmanuelle Lafon, Nicolas Rollet, Joris Lacoste, David Christoffel, Elise Simonet et Valérie Louys.

www.encyclopediedelaparole.org

L'Encyclopédie de la parole au Festival d'Automne à Paris :

2011 *Le Vrai spectacle* (T2G – Théâtre de Gennevilliers)
2013 *Parlement* (Maison de la Poésie)
Suite n°1 « ABC »
(Centre Pompidou, Nouveau Théâtre de Montreuil)
2015 *Suite n°2* (T2G – Théâtre de Gennevilliers)

Emmanuelle Lafon

Actrice, **Emmanuelle Lafon** se forme notamment au CNSAD, auprès de Catherine Hiegel, Philippe Garrel, Klaus Michael Grüber et Michel Piccoli avec *À propos des Géants de la montagne*, d'après Luigi Pirandello. Au théâtre elle joue en France et à l'étranger avec de nombreux metteurs en scène, notamment Joris Lacoste, avec qui elle collabore depuis 2009 à quatre spectacles mais aussi à l'activité multiforme de l'Encyclopédie de la parole dont elle est membre. Elle joue aussi auprès de Daniel Jeanneteau, Jean-Charles Massera, Bruno Bayen, Célie Pauthe, Lucie Berelowitsch, Vladimir Pankov, Bernard Sobel, Jean-Baptiste Sastre, Aurélia Guillet, Madeleine Louarn, Frédéric Fisbach, Nazim Boudjenah, Eric Vigner, Hélène Babu, Nabil Elazan… Au cinéma, elle tourne avec Patricia Mazuy, Bénédicte Brunet, Philippe Garrel, Marie Vermillard et Denise Chalem. Elle co-fonde le collectif F71 (www.collectiff71.com) en 2004, au sein duquel elle partage les places d'auteur, metteur en scène, et actrice. Son travail d'interprète, sensible aux rapports entre son et voix, texte/partition et musique, l'amène à multiplier les occasions de travailler et de se former avec des artistes sonores et des musiciens : le collectif moscovite SounDrama, le groupe de musique improvisée Goat's Notes, les compositeurs Georges Aperghis, Emmanuel Whitzthum, Daniele Ghisi, Joëlle Léandre, le plasticien Thierry Fournier, et bien sûr l'Encyclopédie de la parole.

© Vincent Thomasset

VINCENT THOMASSET

Ensemble Ensemble

Chorégraphie, mise en scène, écriture, **Vincent Thomasset**
Avec Aina Allegre, Lorenzo De Angelis, Julien Gallée-Ferré, Anne Steffens Conseil artistique, Illanit Illouz // Scénographie, Vincent Gadras Lumières, Pascal Laajili // Son, Pierre Boscheron // Assistante mise en scène, Flore Simon // Costumes, Angèle Micaux

Production Laars & Co // Coproduction La Passerelle – Scène nationale de Saint-Brieuc ; Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne ; Le Vivat – scène conventionnée (Armentières) ; La Ménagerie de Verre (Paris) ; Pôle culturel d'Alfortville ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon – Centre national des écritures du spectacle, du CDC Atelier de Paris, de Nanterre-Amandiers, centre dramatique national

Portée par un important traitement spatial et sonore, la nouvelle création de Vincent Thomasset décale une fois encore notre perception du monde et de la scène. Une pièce pour quatre interprètes mais à multiples voix, sur la notion de traversée : traversée d'un texte, d'un pays, d'un siècle.
Voir une pièce de Vincent Thomasset, c'est accepter de se laisser guider, sans savoir dans quelle direction. On peut identifier quelques points de départ à *Ensemble Ensemble* : des carnets intimes trouvés dans un vide-grenier et parlant de la vie quotidienne d'une femme qui a traversé le XX^{e} siècle, des témoignages d'« entendeurs de voix » qui ont décidé de les accepter pour mieux les combattre, ou encore le parcours et la physicalité des quatre interprètes eux-mêmes. Dans le prolongement direct et méandreux de ses précédents spectacles, il y est sans doute, d'une manière ou d'une autre, question de double et de traversée du temps. Écartant l'un de l'autre le sens et la forme, Vincent Thomasset chorégraphie les mots autant que les corps. Le texte, sculpté par un grand travail sonore, crée du rythme et pas seulement du sens. L'espace mental devient alors physique, et inversement, éveillant chez le spectateur des sensations qui le portent au-delà de la réflexion d'ordinaire suscitée par l'écoute de mots.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Mercredi 18 au mardi 24 octobre 20h, relâche dimanche

15€ à 25€ / Abonnement 11€ à 18€
Durée estimée : 2h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com

ENTRETIEN
Vincent Thomasset

Qu'est-ce qui vous a conduit à réunir, comme matière de cette nouvelle création, les carnets intimes d'une femme née en 1910, des témoignages d'individus « entendeurs de voix » et les parcours des quatre interprètes ?

Vincent Thomasset : Dans mes trois précédents spectacles (je mets à part *Bodies in the Cellar* et les *Lettres de non-motivation*, qui étaient deux projets à part), je m'étais appuyé, en le transformant, sur ce que j'avais pu traverser durant mon enfance, mon adolescence : des lieux, des situations, des souvenirs… Cette fois, je déplace la notion de traversée en la reportant sur d'autres personnes, réelles, fictives ou fantasmées. À l'heure où je vous parle, les matériaux que vous citez sont encore présents, mais il est fort possible qu'ils s'effacent, ou, en tout cas, viennent influer l'écriture que j'engage par sédimentation plus ou moins effective. Quoi qu'il en soit, la notion de traversée reste centrale, que ce soit la traversée d'une pièce, d'un pays, d'un siècle. En ce qui concerne les carnets intimes, j'ai découvert, il y a quelques semaines, une émission radiophonique, « Mémoires du siècle », dans laquelle l'auteure se raconte une heure durant. J'ai pu, pour la première fois, entendre sa voix, ce qui a été une découverte saisissante, vingt ans après avoir découvert ses écrits. Il est possible que nous rejouions certains extraits, en tout cas, nous essaierons de donner corps à cette voix, à cette femme qui se raconte. Cette notion de parcours, je la retrouve avec les quatre interprètes (une comédienne, une danseuse, deux danseurs) dont les parcours personnels et professionnels sont intrinsèquement liés à leur rapport au corps. Je leur ai proposé de se raconter, face au reste de l'équipe, en leur demandant comment ils en étaient arrivés là, à faire ce métier. Je m'intéresse ensuite, non pas tant au contenu de leurs récits qu'aux mouvements que ce type de contrainte génère, que ce soit des mouvements d'ordres mentaux (chercher quoi dire, hésiter, passer d'une idée ou d'un lieu à l'autre, etc.) ou physiques (agiter les mains, se figer, marcher, etc.). Ce questionnement renvoie directement à la pièce *Médail Décor*, que je commence en essayant de condenser mon parcours en moins de 10 minutes, face public. Je parle très vite, le contenu n'est pas si important, même si j'essaie vraiment, au moment où ça se passe, de dire quelque chose, repartir de mon enfance pour comprendre comment j'en suis arrivé là, à jouer cette pièce devant eux. Cet exercice me contraint à parler très vite, avec une gestuelle, une dynamique plutôt singulière.

Ces contraintes liées au récit de son propre parcours, je les ai également retrouvées en écoutant des interviews d' « entendeurs de voix ». Dans ce cas-là, plutôt que des productions d'ordre physique, ce sont des dynamiques liées à la rapidité de la parole, de son contenu, qui m'intéressent. Ces « entendeurs de voix » choisissent, dans un premier temps, d'accepter les voix qu'ils entendent, pour mieux arriver à les combattre. Ils travaillent avec cet ennemi intérieur pour, petit à petit, les faire taire. Je retrouve ainsi la notion de double qui a toujours traversé mes projets, aussi bien au plateau que dans l'écriture. Cela a pu prendre différentes formes, notamment par le biais d'outils que j'utilise au plateau tels que le doublage en direct : un interprète parle sans émettre de son, un autre lui prête sa voix.

Vous vous êtes formé à la danse pour vous éloigner des discours du théâtre. Mais les mots restent très présents dans vos pièces, et subissent un important travail de manipulation. Qu'avez-vous envie d'en faire ?

Vincent Thomasset : Je ne veux pas échapper au sens. Le texte, dans toutes mes pièces, est là pour créer du sens, mais pas seulement. Je cherche à détacher le sens de la forme. Le texte peut créer du rythme, des dynamiques et, par ce biais, susciter un rapport plus direct et intuitif au savoir. J'essaie de créer des sensations liées aux mouvements de la réflexion. La notion de parcours rejoint la notion de savoir. Le rapport que nous construisons avec ce dernier tout au long de notre existence est profondément intime. Il est emprunt des lieux que nous traversons, des expériences auxquelles nous sommes confrontés. Il définit des architectures mentales, influe sur notre rapport au corps, au monde, à l'autre. Cette problématique liée à l'usage du savoir, aux modes de production de la pensée traverse mes différentes pièces, et se déploie encore plus avant dans ce projet. Texte, corps et espace sont considérés comme des éléments plastiques constitutifs d'un tout, porteur de sens. Ces motifs définissent des espaces au sein desquels les interprètes peuvent se mouvoir.

Le traitement spatial se construit donc en même temps que le texte ?

Vincent Thomasset : Oui, ils sont intrinsèquement liés. J'ai suivi la formation Ex.e.r.ce au Centre Chorégraphique National de Montpellier en 2007 *. Cette année-là, la direction était partagée entre Mathilde Monnier et Xavier Leroy. L'approche de Xavier Leroy et les moments réflexifs que l'on avait en groupe étaient très intéressants, mais j'ai eu envie d'aller plus loin, ailleurs. J'ai commencé à faire des expériences, des performances que j'ai appelées *Topographie des forces en présence*. Le mot « topographie » convoquait les lieux dans lesquels s'inscrivaient ces performances (cour extérieure, parking, studio de danse, cage d'escalier, etc.), les « forces en présence » définissaient d'autres types de lieux, mentaux cette fois, toujours mouvants. Je continue à considérer un espace mental comme un endroit dans lequel il serait possible d'opérer des mouvements au sens physique du terme. Dans *Médail Décor*, je me suis enregistré en train d'écrire un des textes de la pièce. Lorsque j'écris, je relis beaucoup, je parle très vite, à voix basse, en répétant des bouts de phrase. La bande-son ainsi constituée a permis à Lorenzo De Angelis de se déplacer en considérant les mots – parfois le sens, parfois le rythme, parfois les deux – comme des obstacles ou des repères autour desquels il pouvait danser. Il était, en quelque sorte, dans ma tête ! J'essaie d'observer les mouvements générés par la réflexion, de matérialiser ce processus sur scène, de le rendre palpable, de générer du mouvement et par là même, du plaisir ! J'ai commencé le théâtre car l'écriture me plongeait dans des endroits trop sombres. Lorsque je me suis retrouvé sur un plateau à dire les mots des autres, j'ai eu l'impression d'être « du bon côté des mots », ils prenaient forme. C'est peut-être un des moteurs principaux de mon travail : essayer de trouver d'autres terrains d'expérimentation du langage, des mots, du corps. Les interviews d'entendeurs de voix sont riches de ce point de vue.

La vidéo a aussi été un outil de dédoublement…

Vincent Thomasset : La vidéo est un outil de travail très utile, qui me permet de réaliser quelque chose que j'avais en tête depuis longtemps, à savoir travailler sur les mouvements générés

par la parole en public, qu'ils soient, vous l'aurez compris, physiques ou mentaux. Je m'appuie notamment sur la méthode de l'« itinéraire » créée par un sociologue français, Jean-Yves Petiteau, qui consiste à extraire d'entretiens au long cours les moments où l'interviewé passe d'une idée à une autre. Ici, je retiens plus particulièrement les moments où la pensée s'articule, crée des liens, change d'idée, de lieux, de temporalités. J'extrais des motifs physiques, à partir desquels nous recréons, avec chaque interprète, une séquence chorégraphique, un agencement de ses propres gestes de parole. Un alphabet qui lui serait propre, et qu'il pourra aussi échanger avec les autres. J'ai envie de travailler sur cette idée d'entrer, en quelque sorte, dans une autre corporéité, comme on revêtirait un costume.

Que véhicule pour vous le titre,* Ensemble Ensemble *?
Vincent Thomasset : Le mot « ensemble » est un terme aux accessions multiples. Il associe les notions d'espace et de temps : être ensemble en même temps, au même endroit. Il peut également évoquer des slogans politiques tout en convoquant leur vacuité. La répétition du mot « ensemble » laisse en effet, entendre, en creux, le mot « semblant ». Avec ce projet, j'essaie de réconcilier réel et fiction, de transformer la difficulté d'appréhender notre environnement de manière univoque en une ode à la multiplicité des corps, des actions, des pensées. Enfin, après avoir ajouté deux « r » pour le titre *Les Protragronistes*, le principe de répétition renvoie ici au sonore, à la matière du mot, au rythme. Je suis un chef d'orchestre frustré, il doit y avoir des vases communicants !

Utilisez-vous un traitement sonore spécifique dans cette nouvelle pièce ?
Vincent Thomasset : Il est encore trop tôt pour le dire, mais je me dirige vers un travail de diffusion et de sonorisation important, basé le plus souvent sur un principe d'émission dissociée des corps. J'envisage aussi des plages sonores, des excroissances musicales, écrites. En découvrant *Breaking the Waves*, de Lars Von Trier, j'avais été marqué, à l'époque, par la justesse des intermèdes musicaux, ces plages sonores accompagnées de paysages en plans fixes, séparant des scènes dramatiquement fortes. Ce sont des moments pendant lesquels le spectateur laisse les choses se déposer et se prépare à ce qui va advenir.

À part dans les* Lettres de non-motivation*, vous jouez dans toutes vos pièces. Serez-vous à nouveau présent sur scène ?
Vincent Thomasset : Je ne serai pas sur scène, mais peut-être présent par un autre biais. Quand je lis, comme j'ai pu le faire lors de la performance *Galooooop*, créée en 2016 avec Anne Steffens, j'implique mon corps, je m'aide de mes mains, des mes bras, des jambes. Lire me chorégraphie, en quelque sorte. Cette fois, je pense me filmer en train de lire des textes de la pièce afin que les interprètes intègrent ces mouvements, à l'image des « gestes de parole » qu'ils auront appris de leurs partenaires de jeu.

Au sujet de pièces précédentes, vous avez pu évoquer la notion de sérendipité. Est-elle un guide pour vous ?
Vincent Thomasset : Je parlerais plutôt d'intuition. Je suis très intuitif, ce qui a ses avantages et ses inconvénients. Je dois toujours être au plus près de ce que je travaille au moment où je le travaille, avec les risques que cela comporte. C'est ce qui me permet d'avancer : essayer de voir ce qui s'offre à moi au moment où je travaille, faire en sorte d'être au plus près des choses qui m'entourent, afin d'être à même de découvrir des endroits jusqu'alors insoupçonnés.

Propos recueillis par Pascaline Vallée, mars 2017

* Initié par Mathilde Monnier, aujourd'hui dirigé par Christian Rizzo, ce master accompagne des jeunes artistes dans une recherche personnelle qui, tout en étant une exploration chorégraphique, dialogue avec les autres champs artistiques et de pensées.

BIOGRAPHIE

Après des études littéraires à Grenoble, **Vincent Thomasset** cumule différents petits boulots avant de travailler en tant qu'interprète avec Pascal Rambert de 2003 à 2007. En 2007, il intègre la formation Ex.e.r.ce (Centre Chorégraphique National de Montpellier), point de départ de trois années de recherches. Dans un premier temps, il travaille essentiellement in situ, dans une économie de moyens permettant d'échapper, en partie, aux contraintes économiques. Il accumule différents matériaux et problématiques à la fois littéraires, chorégraphiques et plastiques, lors de performances en public. Il écrit alors un texte qu'il utilise à différentes reprises, dont le titre, à lui seul, résume la démarche de cette période : *Topographie des Forces en Présence*. Depuis 2011, il produit des formes reproductibles en créant notamment une série de spectacles intitulée La Suite dont les deux premiers (*Sus à la bibliothèque !* et *Les Protragronistes*) ont été créés au Théâtre de Vanves dans le cadre du festival Artdanthé.
En 2013, création de *Bodies in the Cellar* (désadaptation du film *Arsenic et Vieilles Dentelles* de Frank Capra), puis *Médail Décor* en 2014, troisième partie de *La Suite* dont l'intégralité est reprise au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en 2015.
En 2015, création des *Lettres de non-motivation* de Julien Prévieux (festival La Bâtie à Genève), repris au Théâtre de la Bastille et au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. En 2016, création de *Galooooooop*, une lecture performance à deux voix avec Anne Steffens (commande du MacVal - Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne).
Créée en 2012, l'association Laars & Co soutient son travail.

www.vincentthomasset.com

Vincent Thomasset au Festival d'Automne à Paris :
2015 *Lettres de non-motivation* (Centre Pompidou, Théâtre de la Bastille)
La Suite (Centre Pompidou)

C'est la vie © Christophe Raynaud de Lage

MOHAMED EL KHATIB

C'est la vie

Une performance documentaire du Collectif Zirlib // Texte et conception, **Mohamed El Khatib** // Avec Fanny Catel et Daniel Kenigsberg // Réalisation, Frédéric Hocké et Mohamed El Khatib

Coproduction Bois de l'Aune (Aix-en-Provence) ; CDN Orléans/Loiret/Centre ; Le Liberté – scène nationale de Toulon ; Centre dramatique national de Tours-Théâtre Olympia ; Pôle Arts de la scène de la Friche la Belle de Mai (Marseille) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Théâtre Ouvert Centre National des Dramaturgies Contemporaines (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre Ouvert Centre National des Dramaturgies Contemporaines (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations à Théâtre Ouvert Centre National des Dramaturgies Contemporaines // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de la Ville / Espace Cardin
En partenariat avec France Inter
Spectacle créé le 14 mars au CDN Orléans/Loiret/Centre

Il y a un vide terminologique à l'endroit de ceux qui ont perdu leur enfant, ces « orphelins à l'envers ». *C'est la vie* marche dans ce désert à la recherche d'un mot, d'un espoir, en invitant deux comédiens à témoigner de cette indicible douleur. Une performance-expérience-limite qui tient sur le fil de la délicatesse.

En tant qu'acteurs, tout semble séparer Daniel Kenigsberg, 61 ans, et Fanny Catel, 37 ans. Mais il y a trois ans, chacun a perdu son enfant, un jeune homme de 25 ans et une fillette de 5 ans. À partir de là, tout les rapproche, en tant que personnes, notamment cette acuité de ceux qui ont vécu un tel séisme qu'ils savent à jamais qu'il y a un avant et un après. Accompagné des deux comédiens, jouant au sens propre le rôle de leur vie, et de ses complices du collectif Zirlib, l'architecte sonore Nicolas Jorio et le plasticien vidéaste Frédéric Hocké, Mohamed El Khatib confectionne un petit guide pratique à l'usage des vivants. Tordant au passage la question de l'acteur – faire semblant pour s'approcher du réel –, il réalise là une pièce ténue, en équilibre entre pudeur et extrême proximité avec le public, qui nous ouvre à ce que recouvre le mot hébreu *Shakoul*, « l'ourse à qui l'on a pris ses petits ».

Le Festival d'Automne à Paris présente deux autres spectacles de Mohamed El Khatib : *Stadium* (p.27) et *Conversation entre Mohamed El Khatib et Alain Cavalier (p.119).*

THÉÂTRE OUVERT – CENTRE NATIONAL DES DRAMATURGIES CONTEMPORAINES
Lundi 30 octobre au mardi 7 novembre
Lundi, jeudi, vendredi et samedi 20h, mardi et mercredi 19h,
relâche dimanche
8€ à 22€ / Abonnement 6€ à 16€

THÉÂTRE DE LA VILLE / ESPACE CARDIN
Vendredi 10 au mercredi 22 novembre
Lundi au samedi 19h, dimanche 15h,
relâche lundi 13, samedi 18 et dimanche 19 novembre
16€ à 26€ / Abonnement 13€ et 17€
––––––
Durée : 1h10

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Collectif Zirlib
Nathalie Gasser
06 07 78 06 10 | gasser.nathalie.presse@gmail.com
Théâtre Ouvert
Agnès Lupovici
01 45 49 33 12 | agneslupovici@gmail.com
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

ENTRETIEN
Mohamed El Khatib

Mohamed El Khatib, après avoir écrit et mis en scène* Finir en beauté, *à la mort de votre mère, une pièce très intime sur la perte de la personne qu'on aime au-delà de tout, vous abordez ici de nouveau ce thème extrême de la mort de l'être le plus cher au monde. Cette création est-elle un prolongement de la précédente ? Aviez-vous l'impression de n'avoir pas tout dit ?

Mohamed El Khatib : *C'est la vie* poursuit en effet l'exploration du « travail de deuil », notion stupide qui consiste à vous faire croire qu'avec un peu de bonne volonté et d'application vous pouvez en venir à bout. *Finir en beauté* traitait de l'amour inconditionnel du point de vue de l'enfant prodigue que j'étais aux yeux de ma mère, là où *C'est la vie* inverse la proposition et donne à entendre les parents. La mort de la mère est une déchirure profonde, mais elle reste dans l'ordre des choses. La perte d'un enfant, elle, est un séisme inimaginable et, pour ainsi dire, innommable. Il fallait tenter de réparer cet impensé, et ce avec délicatesse, et l'humour du désespoir.

Vous avez travaillé à partir de nombreux témoignages sur la perte d'un enfant. Quel a été votre processus de création à partir de ces recherches ?

Mohamed El Khatib : Dans un premier temps, je lis la littérature produite sur le sujet (essais, romans, articles…) ; puis j'en pille les meilleurs passages que je copie/colle dans mes textes. Enfin, commence réellement le travail à partir de dizaines d'heures d'entretiens avec les principaux témoins du récit à venir. On ne travaille pas au sens propre : on parle, on mange et on parle encore. Et quand on n'en peut plus de parler, alors je commence à écrire, ou plutôt à agencer tous ces matériaux jusqu'à ce qu'émergent un dispositif scénique et un récit. Après, tout va très vite : on répète très peu, quatre à cinq jours tout au plus. Je crois qu'il faut rapidement se confronter à un public : il n'y a qu'en présence de spectateurs que le travail s'approfondit et que l'écriture se précise.

Vous avez choisi de proposer le plateau à deux comédiens qui ont respectivement perdu leur enfant très récemment. Quel rapport souhaitez-vous instaurer entre fiction et réalité ?

Mohamed El Khatib : L'idée ne préexistait pas. C'est précisément la rencontre avec ces deux acteurs qui ont en commun cette expérience-limite qui a fait naître le projet. La pièce n'existerait pas sans eux, sans qui elle n'aurait été qu'un pâle et complaisant exercice de style théâtral. Dès son origine, ce projet met à mal le confort de la fiction et jette un trouble sur la construction de la réalité.

Comment ont-ils réagi à cette proposition ? L'ont-ils considérée de prime abord comme une catharsis ou un retour en enfer ?

Mohamed El Khatib : Lorsque je leur ai proposé cette aventure, ils ont accepté assez vite. Il y avait cette confiance inspirée par *Finir en beauté*, la simplicité du dispositif et la délicatesse teintée d'humour avec laquelle je racontais la maladie et la mort de ma mère, auxquelles ils avaient été sensibles. Nous savions que ce projet n'aurait aucune vertu thérapeutique mais, dès les premiers échanges, sa nécessité s'est imposée à nous, comme elle s'imposera aux spectateurs qui accepteront avec bienveillance de partager cette traversée.

Peut-on dire par là qu'il s'agit également d'une réflexion sur le rôle, la position, l'authenticité de l'acteur, et donc sur le théâtre ?

Mohamed El Khatib : Un geste artistique qui n'interroge pas les conditions mêmes de sa production me paraît vain. De ce point de vue, C'est la vie est à la fois un manifeste d'amour inconditionnel et un véritable traité de l'acteur contemporain. J'aimerais vous livrer ici un mail que Fanny Catel a adressé à sa mère avant la première :

Maman,
Je ne suis pas sûre d'avoir envie que tu voies ce spectacle, si tant est qu'on puisse appeler cela un spectacle. Tu sais, c'est un peu particulier parce qu'on ne joue pas vraiment, ou plutôt, si, on joue, mais quand tu joues ta vie, forcément tu surjoues ta vie, parce que vivre sa vie c'est déjà compliqué, alors la reprendre en public, ça fiche le vertige, je ne sais plus si j'ai dit oui à cette proposition en pensant non, ou si j'ai dit non en acceptant, parce qu'au fond de moi, je me suis dit que si j'étais choisie, c'était aussi pour mes qualités d'actrice, parce que, tu vois, j'ai été actrice avec de grands metteurs en scène et, tu te souviens maman, j'ai joué dans la cour d'honneur à Avignon, mais là je me rends bien compte que ma qualité d'actrice ne peut rien à l'affaire, et que ma principale qualité pour ce projet est d'avoir perdu mon enfant. Mon ego *d'actrice était relativement stabilisé, quand même ça fout un peu les boules, alors je me console en me disant que toutes les actrices qui ont perdu un enfant ne le feraient pas aussi bien que moi : pas le fait de perdre un enfant, ça tu te démerdes comme tu peux, mais pour porter cette parole à la scène, quand même, il faut du talent, tu vois, et je dis pas ça pour me faire mousser, ce serait indécent, mais tout ça pour te dire, maman, que j'ai pas très envie que tu me voies dans cet état-là pour cette pièce-là ; reviens quand je ferai une pièce de théâtre, quand par exemple je jouerai dans Tchekhov ou même Molière si tu veux, mais pas là, je t'en prie.*
Je t'embrasse.

F.

Vous décrivez* C'est la vie *comme une expérience intime, mais aussi esthétique et politique : voulez-vous bien développer cette idée ?

Mohamed El Khatib : Je veux dire par là que c'est un projet qui porte l'introspection intime à son paroxysme, en trouvant un écho universel à travers ce motif historique récurrent dans la littérature : la mort d'un enfant. Pour cette exploration sans concession, nous avons imaginé un geste théâtral qui remet en question le théâtre, ou plutôt qui le remet à sa place, car seule la vie est « formidable ».

Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

Mohamed El Khatib est auteur-metteur en scène et réalisateur. Il n'a pas été l'assistant de Wajdi Mouawad. Il co-fonde en 2008 le collectif Zirlib autour d'un postulat simple : l'esthétique n'est pas dépourvue de sens politique.
Mohamed El Khatib développe des projets de fictions documentaires singuliers dans le champ du théâtre, de la littérature et du cinéma. À travers des épopées intimes, il invite tout à tour un agriculteur, une femme de ménage, des marins à co-signer avec lui une écriture du réel. Après *Finir en beauté* où il évoque la fin de sa mère, et *Moi, Corinne Dadat* qui propose à une femme de ménage et une danseuse de faire un point sur leurs compétences, il poursuivra son exploration de la classe ouvrière avec une pièce monumentale, *Stadium*, qui convoquera sur scène 53 supporters du Racing Club de Lens.
C'est au cinéma qu'il présentera son prochain film *Renault 12,* un road-movie entre Orléans et Tanger, avant de revenir au théâtre avec *C'est la vie*, une pièce qui démontrera qu'une comédie, n'est qu'une tragédie avec un peu de recul…
Mohamed El Khatib est artiste associé au Théâtre de la Ville-Paris.

www.zirlib.fr

© Romain Hymonnet

BAPTISTE AMANN

Des territoires…
(…D'une prison l'autre…)

Texte et mise en scène, **Baptiste Amann**
Avec Solal Bouloudnine, Nailia Harzoune, Yohann Pisiou, Samuel Réhault, Anne-Sophie Sterck, Lyn Thibault, Olivier Veillon // Assistante mise en scène, Sarajeanne Drillaud // Création lumière, Sylvain Violet // Création sonore, Léon Blomme // Scénographie, Gaspard Pinta // Costumes, Wilfrid Belloc

Production Compagnie du Soleil Bleu (dans le cadre de la Pépinière du Soleil Bleu) // Coproduction La Comédie de Reims – CDN ; Théâtre Ouvert Centre National des Dramaturgies Contemporaines (Paris) ; Théâtre Sorano (Toulouse) ; Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la Région Île-de-France, d'Actoral, Festival international des arts & des écritures contemporaines (Marseille), du Merlan – scène nationale de Marseille
Spectacle créé le 29 septembre 2017 au Merlan – scène nationale de Marseille dans le cadre du Festival Actoral

Second volet d'une trilogie au long cours, *Des territoires (…D'une prison l'autre…)* nous plonge au cœur de la vie d'une fratrie en deuil. Lyn, Benjamin, Samuel et Hafiz viennent d'enterrer leurs parents. Autour d'eux, une révolte gronde. Baptiste Amann confronte alors ses personnages à l'enfermement, à la colère et à la contestation.
Baptiste Amann choisit un pavillon de banlieue comme huis-clos de son spectacle. Décor unique de sa première pièce *Des territoires (Nous sifflerons la Marseillaise…)*, cette maison est de nouveau l'espace d'un enfermement : les émeutes interdisent ici à la fratrie orpheline de sortir. Le salon devient une cellule de fortune, lieu de réunion et de discussions. La colère intime rejoint alors la colère sociale et invite Baptiste Amann à s'interroger : quelle révolution connaîtra donc notre XXIe siècle ? Le metteur en scène fait appel à l'Histoire pour mieux éclairer notre époque. Dans le premier volet de la trilogie, la Révolution française se dressait sous le décor d'une banlieue ordinaire, à travers la figure du modéré Condorcet. Avec *Des territoires (…D'une prison l'autre…)*, la Commune fait son entrée fracassante sur la scène du théâtre et au cœur du pavillon familial. Baptiste Amann convoque les morts, de Théophile Ferré à Gustave Courbet, de Louise Michel à Marie Ferré, et les communards font alors écho aux personnages contemporains. Ils partagent leur propre défaite, leurs angoisses face à un avenir incertain. Chez Baptiste Amann, l'histoire ne se rejoue pas pour nous rassurer. Elle fait de l'acte révolutionnaire un territoire à défricher, un état d'esprit commun, un engagement douloureux et fragile.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Jeudi 2 au samedi 25 novembre
Lundi au samedi 21h, relâche dimanche et samedi 11 novembre
––––––
15€ à 25€ / Abonnement 11€ à 18€
Durée estimée : 2h30

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com

ENTRETIEN
Baptiste Amann

Vous présentez* Des territoires (…d'une prison l'autre…), *second volet d'une trilogie initiée avec* Des territoires (Nous sifflerons la Marseillaise), *en 2016. Quel est le lien narratif d'une partie à l'autre, et plus largement, quel fil rouge suivez-vous au sein de ce spectacle fleuve, que vous conclurez plus tard avec* Des territoires (… Et tout sera pardonné) *?

Baptiste Amann : Le premier volet de la trilogie commence la veille de l'enterrement des parents de trois frères et une sœur. Ils sont réunis dans le pavillon témoin d'une résidence de banlieue dans laquelle ils ont passé leur enfance. Entre Lyn, Benjamin, Samuel, et Hafiz, se posent des questions d'héritage. Mais au cours de ces discussions administratives, des os anciens sont découverts dans le jardin, ce sont ceux de Condorcet. Ce retournement narratif permet à des figures anciennes et historiques – Condorcet, sa femme Sophie de Grouchy, Cabanis ou encore Jean Baptiste Stuart – d'émerger au cœur de cette situation contemporaine. La fratrie est le fil rouge de ma trilogie : dans le second volet, *Des territoires (…d'une prison l'autre…)*, on retrouve les quatre frères et sœur le jour même de l'enterrement et, dans la troisième partie à venir, ce sera le lendemain. Cette temporalité au jour le jour s'inscrit dans des problèmes actuels mais est à chaque fois traversée par un anachronisme : la révolution française, à partir de la figure de Condorcet, la révolution de la Commune à travers Louise Michel, Théophile Ferré, Gustave Courbet… et enfin la révolution algérienne dans le dernier volet. Ces trois épisodes révolutionnaires, sur trois siècles vont petit à petit converger pour encercler cette problématique : quel type de révolution appellera le XXIe siècle, notamment au cœur des banlieues, auprès de gens que la société ne reconnaît pas ? Serons-nous dans l'héritage de ces révolutions libertaires, qui ont essayé d'amener l'homme vers un état supérieur de liberté, de conscience ? Ou est ce qu'au contraire, nous verrons éclater des révolutions exprimant la peur de l'autre, le repli sur soi ?

Comment l'Histoire vient s'insinuer dans les situations contemporaines et plus précisément, comment choisissez-vous de traiter des figures historiques au cœur d'un pavillon de banlieue contemporain et réaliste ?

Baptiste Amann: Le jeu de l'anachronisme est en soit purement théâtral : on s'amuse à mettre soudainement une perruque, une veste… J'avais envie de « jouer à », dans une perspective très ludique. Et dans l'écriture même il y a quelque chose de jouissif à essayer d'écrire comme au XVIIIe siècle. Mais je ne cherche pas du tout la vérité historique, je ne mets pas en scène des statues de cire. Ce qui m'intéresse, c'est d'écrire un Condorcet contemporain. Je m'intéresse aux êtres derrière les idées. Car les idées on les connaît – sur la liberté, sur l'individu, sur les modèles de société –, elles peuvent même être un frein quand on s'y engouffre. Je veux faire éclater ces verrous idéologiques en révélant les êtres : qui était donc Théophile Ferré, ce jeune homme de 25 ans, qui par idéal sombre peu à peu dans une mécanique infernale, et signe de multiples décrets de condamnations à mort ? Qu'est ce qu'être pris dans une fièvre révolutionnaire ? Quelles questions humaines cela pose ? Comment la victime peut devenir bourreau ? Les révolutions sont souvent menées par des jeunes, et je me demande si à ce moment-là de sa vie, chacun a l'épaisseur pour comprendre ce qui est en train de se jouer. Ces épisodes historiques permettent de faire toutes ces projections. Dans le deuxième volet, le personnage historique de Louise Michel sera incarné par une Louise Michel des temps modernes, sorte de traduction contemporaine, type militante activiste, impliquée dans des mouvements comme *Occupy Wall Street*. Qui serait-elle aujourd'hui dans une société de la communication? Quels compromis devrait-elle faire ? Ces deux figures seront donc mises en résonnance d'un siècle à l'autre.

La notion de « territoire » est au cœur de votre trilogie. De quel type de territoires, géographiques, intimes, politiques souhaitez-vous parler ?

Baptiste Amann : La notion de territoire recouvre de multiples échelles : moi dans le quartier, moi dans la famille, moi dans la société, moi dans ce pays. Et j'aime me demander à partir de quand un territoire, le territoire intime par exemple empêche de s'inscrire dans un territoire plus large, social, politique. J'ai donné le sous titre *Nous sifflerons la Marseillaise* au premier volet de ma trilogie en référence au match de 2001 France/Algérie qui, après l'utopie Black/Blanc/Beurs de 1998 voyait ce stade envahi par des français d'origine algérienne qui revendiquaient plus leur identité algérienne que française. Cette Marseillaise sifflée est un révélateur, tout comme la scission qui s'est opérée entre les pavillons résidentiels et les barres HLM dans le quartier où j'ai grandi à Avignon. À chaque fois que je visualise le pavillon de la pièce, je pense à cet endroit : ce sont des petites maisons avec les murs en placo, les jardins collés, la reproduction du même. Quel attachement il peut y avoir à un tel lieu ? Est-on légitime à ressentir de l'attachement ou de la répulsion face à un tel patrimoine ? Ce sont ces questions auxquelles sont confrontés mes personnages au moment de la mort de leurs parents, ces êtres coincés entre deux choses, pas assez flamboyants pour être des héros, pas suffisamment pervers pour être des monstres. Ni bourreaux ni victimes : ni des gens de pouvoir, ni des exploités. Il y a une forme de neutralisation des personnages, et ce lien ténu entre neutralité et neutralisation m'intéresse beaucoup. D'un point de vue plus théorique, je souhaite sortir du territoire de la banlieue pour la regarder, pas pour m'en échapper mais pour m'en décaler et la questionner. Et j'ai une grande fierté à essayer de rendre dignes et visibles les habitants de ces banlieues-là. Ce n'est pas une posture revendicative ni une tribune politique, j'essaie de dessiner une fresque et ainsi de donner un espace de visibilité. Mais je ne cherche jamais à imposer un discours : je propose une mosaïque de points de vue et puis à chacun de se projeter grâce à la force de la fiction.

Le premier volet de la trilogie est consacré à la Révolution française, le second à la Commune. Pourquoi ce glissement de la modération, incarnée par la figure de Condorcet à la radicalité des Communards ?

Baptiste Amann : Condorcet appartient à la faction girondine, souvent moins bien vue que la faction jacobine, car moins radicale. Et pourtant, Condorcet a défendu tous les combats humanistes qu'il était possible de défendre à l'époque : l'égalité hommes/femmes, la liberté de la presse, l'abolition de l'esclavage, la lutte contre l'antisémitisme, la création de traités d'instruction publique et gratuite. Il n'a transigé avec aucun de ses

principes et a sans cesse appelé à la mesure, je trouve ça profondément subversif. À travers cette figure historique, je voulais parler de la mesure comme acte radical. Avec le second volet de la trilogie, je fais appel à une lutte beaucoup plus violente qu'est la Commune, c'est un contrepoint au premier volet qui me permet d'élargir mes questionnements. Pourquoi se radicalise-t-on ? Comment résiste-t-on ? Avec la révolution algérienne, dans mon troisième volet, je poserai d'autres questions, j'exprimerai des doutes qui sont les miens. Est-ce que la liberté n'est pas un idéal trop grand et donc impossible à assumer ? Est-ce qu'être libre ce n'est pas finalement choisir ses chaînes ? Si la liberté répond à un engagement – qu'il soit amoureux, politique – mais alors la liberté n'est elle pas un choix sans cesse renouvelé ? Ce sont toutes ces contradictions que je cherche à poser au théâtre.

Vous êtes l'auteur et le metteur en scène de ce spectacle. Comment procédez-vous à l'écriture de vos textes ?
Baptiste Amann: J'écris le texte en amont des répétitions (et avec le soutien sans faille de Théâtre Ouvert). Je modifie très peu de choses en répétitions. Je n'écris pas avec mes acteurs, mes textes sont en soi une partition stricte qui suit une construction dramaturgique. Mais j'aime l'état de jeu dans lequel l'écriture au plateau met concrètement les comédiens. Mes spectacles sont à la croisée de ces chemins : je défends un théâtre de texte tout en laissant beaucoup de place à l'acteur pour qu'il soit le plus libre possible. Et j'écris pour des gens, non pas pour des personnages : je garde toujours en tête que le spectacle doit se trouver au point de rencontre entre la nature des comédiens et l'histoire que je veux raconter.

Dans votre premier volet, le plateau de théâtre représentait le pavillon témoin sur la scène. Souhaitez-vous conserver la même scénographie d'une partie à l'autre ?
Baptiste Amann : La scénographie était très matérialiste dans *Des territoires (Nous sifflerons la Marseillaise)*, avec beaucoup d'accessoires sur scène. J'avais choisi d'être à la limite entre le décor et le dispositif. Petit à petit, je cherche un espace mental, plus abstrait, où le plancher disparaît et ne laisse plus que la marque d'une moquette, comme une empreinte. La salle de bain est réduite à la structure d'un castelet. Le troisième volet cherchera à radicaliser ces intentions, ce passage de la matière, du concret, à un espace plus onirique. Et c'est aussi le mouvement du deuil que je souhaite dessiner : d'un volet à l'autre, on traverse trois étapes, le déni, la colère et puis la réparation. Je cherche à m'échapper de la colère et peut-être que la conciliation ne réside pas dans le concret des choses. Un de mes personnages dit dans *Des territoires (…d'une prison l'autre…)* : « La révolution ce n'est pas un état de fait mais un état d'esprit » : j'aimerais aller vers cet espace plus ouvert où l'imaginaire est moins verrouillé, moins dirigé.

Propos recueillis par Agathe le Taillandier

BIOGRAPHIE

Auteur, metteur en scène et comédien, **Baptiste Amann** est né en 1986.
Il suit une formation à l'ERAC de 2004 à 2007. À sa sortie, il travaille en tant qu'acteur avec des metteurs en scène d'horizons très différents : Jean Pierre Vincent, Anne Alvaro, David Lescot, Daniel Danis, William Nadylam, Hubert Colas, Antoine Bourseiller, Bruno Fressinet, Olivier Bruhnes, Jean-François Peyret, Judith Depaule, Linda Blanchet.
Il est un membre actif de l'Institut de recherches menant à rien (IRMAR) et cofondateur de L'outil, plateforme de production, avec Solal Bouloudnine, Victor Lenoble et Olivier Veillon.
Il écrit régulièrement pour le metteur en scène Rémy Barché : *Les Fondamentaux* (2015), *DETER'* (2015) et *La Truite* (2016).
En 2015, il créé le premier volet de sa trilogie Des territoires, intitulé *Des territoires (Nous sifflerons la Marseillaise)*.

© Daniel Seiffert

MILO RAU

Compassion.
L'histoire de la mitraillette

Conception, texte et mise en scène, **Milo Rau**
Avec Ursina Lardi et Consolate Sipérius
Scénographie et costumes, Anton Lukas
Vidéo et son, Marc Stephan
Dramaturgie, Florian Borchmeye
Collaboration dramaturgie, Mirjam Knapp, Stefan Bläske
Lumières, Erich Schneider

Production Schaubühne Berlin // Coréalisation La Villette (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // En coopération avec le réseau de théâtre européen PROSPERO : Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) / Théâtre de Liège / Emilia Romagna Teatro Fondazione / Schaubühne Berlin / Göteborgs Stadsteatern / Croatian National Theatre, World Theatre Festival Zagreb / Athens & Epidaurus Festival
Spectacle créé le 16 janvier 2016 à la Schaubühne Berlin

Le Suisse Milo Rau convoque la violence du monde sur les plateaux dans des spectacles « coups de poing ». À travers les destinées de deux femmes, l'une témoin ou l'autre victime des génocides africains, il pointe les contradictions de nos sociétés mondialisées. La compassion peut-elle avoir des frontières ?
Du procès des Ceaucescu à l'« affaire Dutroux », le réel dans son actualité la plus brûlante et la plus violente est au cœur des « spectacles » de Milo Rau et de son International Institute of Political Murder, la société de production qu'il a fondée en 2007. Aujourd'hui, alors que le destin des réfugiés met au défi la cohésion de nos sociétés et leur aptitude à l'empathie, Milo Rau confronte dans *Compassion. L'histoire de la mitraillette* les destins de deux femmes : la Suisse Ursina Lardi (comédienne de la troupe de la Schaubühne de Berlin) interprète une ancienne membre d'ONG témoin des massacres du Rwanda et du Congo ; la Burundaise Consolate Sipérius, elle, joue pour ainsi dire son propre rôle : celui d'une comédienne survivante du génocide, arrivée tard en Belgique. Entre immédiateté et distanciation, théâtre documentaire et mise en abyme, ce double monologue, nourri d'interviews de membres d'ONG, de prêtres et de victimes de la guerre, se déroule dans le décor d'un bureau jonché de débris, comme mis à sac : manière de figurer nos sociétés sans dessus dessous dans toute leur duplicité, leur passivité et leur pseudo humanité ? « Alors que notre économie est mondialisée, notre compassion s'arrête aux frontières de la Grèce. La mort d'un enfant aux portes de l'Europe provoque une vague d'empathie mais des milliers de morts en Afrique centrale passent inaperçus », quand bien même l'Europe néocoloniale, poursuit Milo Rau, « commence dès l'Afrique centrale ». Le théâtre selon Rau, qui fut l'élève de Pierre Bourdieu, semble n'avoir d'autre but que de nous secouer de notre torpeur face au spectacle de la misère du monde.

LA VILLETTE / GRANDE HALLE
Mardi 7 au samedi 11 novembre 20h
––––––
12€ à 20€ / Abonnement 12€ et 15€
Durée : 1h45 – Spectacle en allemand surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Villette
Bertrand Nogent
01 40 03 75 74 | b.nogent@villette.com
Carole Polonsky
01 40 03 75 23 | c.polonsky@villette.com

ENTRETIEN
Milo Rau

Quel a été le point de départ de* Compassion. L'histoire de la mitraillette *?
Milo Rau : Il y en a eu plusieurs. Il y a d'abord mon intérêt de toujours pour l'Afrique Centrale : un sujet que j'ai souvent abordé, dans *Hate Radio*, dans mon spectacle et mon film *Le Tribunal sur le Congo*... Il s'agissait pour moi de réfléchir à ma propre position, en tant qu'activiste et metteur en scène partant au Rwanda ou en République démocratique du Congo pour y travailler. Ensuite, il y a le mythe d'Œdipe : Œdipe revient dans la ville dont il est le roi et ne comprend pas pourquoi, autour de lui, tout le monde est en train de mourir – avant de réaliser que c'est lui qui a apporté la peste. C'était la métaphore, peut-être un peu simpliste, du travail des ONG, que j'ai pu observer, pendant dix, quinze années, au gré de mes voyages et au fil de mon travail. En même temps, *Compassion. L'histoire de la mitraillette* est aussi une autocritique de ma pratique de metteur en scène sur les témoignages, sur l'idée de l'authenticité de celui qui parle, comme je l'avais fait par exemple dans ma trilogie de l'Europe – *The Dark Ages*, *The Civil Wars* et *Empire*. J'ai opéré ici une manière de dialectique entre fiction et réalité, puisque sur scène, il y a à la fois Consolate Sipérius, qui raconte sa propre histoire, et Ursina Lardi, qui était d'ailleurs venue jouer Œdipe au Festival d'Automne : d'un côté, le témoin, et de l'autre, la figure du personnage, l'idée de quelque chose qui est produit sur scène. Cette dialectique est au cœur de notre travail, avec, au centre, l'idée de la compassion : comment, en tant que spectateur, on peut sortir de la compassion à l'écoute d'une histoire vraie, d'une histoire fictive, et entrer dans une figure, un personnage.
Enfin, à un autre niveau, on peut y voir aussi une critique du théâtre allemand. Lorsque j'ai fait cette pièce, à la fin de l'année 2015, on était en pleine crise des réfugiés, c'est le moment où l'on a ouvert les frontières. La compassion était alors très en vogue en Allemagne et dans le théâtre allemand – même si cela a très vite tourné court : c'était l'époque du « théâtre des réfugiés », la grande vague de la compassion et du théâtre pseudo-politisé. J'ai voulu m'interroger sur cette compassion, sur cette manière de mettre un réfugié sur scène en prétendant que l'on fait du théâtre politique, alors qu'en même temps, il n'y a aucune réelle solidarité, aucune idée politique derrière tout ça. Je me suis senti un peu mal à l'aise, cette saison-là... Voilà les choses que j'ai essayé de réunir dans ce spectacle.

À quoi correspond ce désir de toujours prendre des thèmes réels, et très actuels ? Ne concevez-vous votre pratique de metteur en scène qu'en prise avec l'actualité politique ?
Milo Rau : Je crois qu'il y a deux définitions du politique. Il y a une vision moralisatrice, marquée par les débats européens, dont je me sens d'autant plus éloigné que je suis beaucoup à l'étranger, en Afrique et ailleurs. Pendant qu'en Europe, on débat des lois sur les homosexuels, de la politique identitaire, etc., je vois des centaines de milliers de personnes mourir en République démocratique du Congo pour financer ces débats. Pour moi, il y a une nécessité à regarder les choses de plus loin : alors, on perd la position politique que l'on a lorsque l'on est totalement impliqué. Pour moi, prendre de la distance est toujours intéressant, et c'est peut-être en ce sens que je regarde le réel à la manière d'un ethnologue, en essayant parfois de donner raison aussi à des positions qui, personnellement, ne me semblent pas du tout pertinentes... Comme je le dis toujours : si on enlevait de *Hamlet* tout ce qui n'est pas politiquement correct, il ne resterait plus que le monologue d'Ophélie !
Ce qui m'intéresse, c'est plutôt un théâtre polymorphique, qui propose plusieurs regards contradictoires ; un théâtre, où, à la fin, le spectateur ne pourra trouver une solution dans le délire moral. Prenez le travail des ONG : évidemment, c'est une bonne chose, mais en même temps, c'est une chose néfaste ; d'un côté, en République démocratique du Congo, les ONG essaient de permettre à des millions de personnes de survivre là où il n'y a même pas d'eau potable, mais de l'autre, cette action dissuade les sociétés civiles occidentales d'exiger de leurs gouvernements qu'ils changent leur politique au Congo. Il y a toujours plusieurs points de vue.
Finalement, je crois que je fais un théâtre très basique, très simple aussi : il y a toujours des personnages, des histoires, mon théâtre est, je pense, assez facile d'accès. Pour ma dernière pièce, *Les 120 Journées de Sodome*, une adaptation du film *Salo* de Pier-Paolo Pasolini avec des acteurs handicapés, je me suis fortement interrogé sur le fait que 90 % des parents porteurs d'un enfant atteint de trisomie 21 choisissent l'avortement. Je me suis alors demandé ce que cet eugénisme signifie, éthiquement, pour notre société. Cela m'a évidemment valu de nombreuses attaques de la part de gens de gauche (dont je fais partie), qui me reprochaient d'être contre l'avortement. J'ai répondu qu'il me semblait tout de même intéressant de réfléchir à cette question. Si on prend un peu de distance, on arrive à un endroit politique qui ne fonctionne plus dans l'actualité, et c'est ce qui m'intéresse : cette façon de s'extraire de la morale quotidienne.

Votre trilogie européenne se présentait comme une « psychanalyse politique de l'Europe » : l'Afrique, dans cette démarche, ne serait-elle pas son « refoulé » ? Le néocolonialisme vous a-t-il beaucoup choqué lorsque vous êtes allé sur le terrain ?
Milo Rau : Je dois dire que ce que j'ai observé en République démocratique du Congo m'a vraiment beaucoup choqué. Vraiment. C'est tout le sujet de mon film *Le Tribunal sur le Congo* qui sort aux cinémas cet automne. Quand vous arrivez au Congo, on vous dit que le conflit est fini, c'est une situation post-conflit – mais tous les jours vous pouvez voir des massacres. Dans beaucoup d'espaces situés en dehors de l'Empire – et c'est pour cela que j'ai donné ce titre au dernier volet de ma psychanalyse de l'Europe –, vous trouvez une réalité réciproque à celle de l'intérieur: ici la paix, en dehors, la guerre, et les deux sont étroitement liés. Bref, l'histoire de l'Afrique est parallèle à l'histoire européenne. Il se passe toujours la même chose : le Congo, par exemple, a eu le malheur d'avoir toujours, jusqu'à aujourd'hui, ce dont nous avions besoin – les esclaves, puis le caoutchouc, puis l'uranium, l'or, maintenant le coltan... Il y a toujours un lien très direct, et c'est ce que j'appelle le « réalisme global » : dans une économie globalisée, on doit pouvoir parler avec la même compassion de ce qui se passe au Congo que de ce qui se passe en Suisse, en Russie, en Iraq ou en France. Quel est alors ce « Tiers-Etat global » qui est inclus dans le concept de l'humanité, qui est en fait le concept théâtral élémentaire ? Qu'est-ce que l'homme ? Aller beaucoup plus loin que la politique

quotidienne ou les affaires purement européennes, prendre un peu de recul, sur nous-mêmes, sur nos pratiques : voilà, encore une fois, ce qui m'intéresse.

Par quoi avez-vous commencé pour construire* Compassion. L'histoire de la mitraillette ? *Le choix des acteurs a dû être déterminant…

Milo Rau : Oui, j'ai choisi Ursina Lardi après avoir fait un casting avec l'ensemble de la troupe de la Schaubühne. Elle et moi avons commencé par faire de petits voyages ensemble, en République démocratique du Congo, puis sur la route des réfugiés : nous avons beaucoup discuté, rencontré plein de gens, puis je me suis retiré et j'ai écrit un texte. Un texte mêlant des choses que j'ai moi-même vécues, d'autres qu'Ursina a elle-même vécues, et d'autres encore qui sont totalement inventées, l'ensemble étant construit d'une manière que j'appelle « réaliste » : tout pourrait avoir effectivement eu lieu, mais en même temps, dans la façon dont Ursina le raconte, il y a aussi un méta-niveau où elle réfléchit à la vérité de ce qu'elle dit. À la fin, la vérité de la scène se fait de plus en plus présente, jusqu'au moment où Ursina pisse, pleure, etc. On comprend alors que le réalisme de la scène ne vient pas du fait que quelque chose est réellement représentée, mais du fait que la représentation elle-même devient, à partir d'un moment, réelle.
Dans la deuxième phase du travail, lorsque j'ai commencé la mise en scène, j'ai invité Consolate Sipérius – une actrice que j'avais découverte dans *Antigone* à Bruxelles, qui a survécu au génocide au Burundi en 1993 – à nous rejoindre. Je voulais voir ce que produisait la confrontation, sur scène, entre une femme blanche qui est une star du théâtre allemand et, un peu en retrait, une petite Noire, qui s'occupe de la technique, et qui est une sorte de témoin. Jusqu'à ce qu'à la fin, on comprenne qu'elle est actrice aussi, et qu'on en vienne à se demander si, peut-être, tout n'est pas vrai dans ce qu'elle a raconté.
Il est toujours important de mener en parallèle la recherche, l'écriture, la mise en scène, et même le casting, puisque c'est parfois au cours d'un voyage que je vais rencontrer les acteurs avec lesquels je veux travailler. Je suis totalement obsédé par le casting, j'ai un besoin presque compulsif de faire de nouvelles rencontres…

Pourquoi ce sous-titre, « Histoire de la mitraillette » ?

Milo Rau : J'ai toujours eu envie de raconter l'histoire de la mitraillette (ou, avant l'invention de la mitraillette : la mitrailleuse), parce qu'elle est très révélatrice des liaisons entre l'Europe et l'Afrique. La mitrailleuse a été introduite durant la guerre de 1870 entre l'Allemagne et la France : elle y a joué un petit rôle, puis on a cessé de l'utiliser en Europe et on l'a exportée dans les colonies, où elle a servi à tuer des millions d'Africains, au service de l'idée de la supériorité de l'Homme blanc. On l'a ensuite ramenée en Europe en 1914 : 90 % des morts français et allemands de la Première Guerre mondiale ont été tué par la mitrailleuse. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, les Russes ont inventé la Kalashnikov – la mitraillette – et on l'a de nouveau exportée en Afrique, et aujourd'hui, presque toutes les armes modernes utilisées en Afrique, même par des enfants, sont des mitraillettes. On pourrait raconter l'histoire de la colonisation à travers une histoire de cette technologie et de l'éternel retour de la mitraillette, façon « retour des morts-vivants ».
Dans la pièce, la métaphore est plus simple. Il y a l'histoire du génocide au Burundi, où les Tutsis massacrent les Hutus. Ensuite, au Rwanda, ce sont les seconds qui tuent les premiers, puis, en République démocratique du Congo, de nouveau les Tutsis assassinent les Hutus. C'est cette grande roue de la violence et de la vengeance qui jamais n'arrête de tourner, comme dans *L'Orestie* ; la violence continue, seul importe le fait de savoir qui possède les mitraillettes. Tout à la fin de la pièce, Consolate joue un peu le rôle du *deus ex machina*, qui, comme dans *L'Orestie*, intervient pour dire : « Finie la vengeance, on va mettre un point final à cette histoire de la mitraillette, qui ne peut être vaincue que par la compassion, par la solidarité. » Il y a là-dedans un certain vitalisme, mais aussi une volonté d'en finir avec cette histoire humaine qui se limite, de manière très anti-hégélienne, à la violence.

On met souvent en avant votre passé de sociologue, le fait que vous ayez étudié avec Pierre Bourdieu…

Milo Rau : Mon premier amour a été la littérature : j'ai étudié les littératures romanes et germaniques, y compris la linguistique, et ensuite la sociologie, à Zurich, à Berlin et un peu à Paris, où j'ai suivi en auditeur libre les cours de Pierre Bourdieu, qui était alors la « star » de la sociologie. Sa façon de travailler m'inspirait beaucoup, et m'inspire aujourd'hui encore – je trouve même qu'on devrait l'intégrer aux cours de mise en scène théâtrale. Je crois que j'ai pu visualiser et théoriser beaucoup de choses qu'un metteur en scène fait de toute façon de manière instinctive : mais quand on sait comment on le fait, on devient beaucoup plus efficace, et beaucoup plus centré sur ce qu'il faut faire. Plutôt qu'un sociologue, disons que je suis quelqu'un qui utilise la sociologie. Dans les livres que j'ai écrits, on trouve beaucoup d'éléments « sociologiques ». *Que faire ? Critique de la raison postmoderne*, que j'ai publié en 2013, comporte ainsi une critique de la culture qui est sociologique, et pas seulement artistique ou personnelle. Peut-être le fait de prendre du recul, de passer beaucoup de temps avec les acteurs, de former vraiment un groupe, d'écrire un texte et de le transmettre, a-t-il aussi été très influencé par mes études.

Qu'est-ce qui vous a décidé à vous consacrer à la création artistique ? Est-ce dans le domaine du théâtre et du cinéma que vous vous sentez le plus « utile », que le message que vous voulez faire passer a le plus de force ?

Milo Rau : Je crois que j'ai commencé par l'écriture. Avant même de devenir sociologue, écrire a été la première chose que j'ai faite. Je suis devenu metteur en scène un peu par hasard, lorsque, vers vingt-trois, vingt-quatre ans, je suis parti à Berlin, où j'ai commencé à travailler. Il était plus pratique, à la fois plus rapide et plus logique, de faire la mise en scène moi-même. Parce qu'après avoir fini d'écrire un film ou une pièce, j'avais l'impression de tout savoir sur les personnages : le donner ensuite à quelqu'un d'autre aurait conduit à une déperdition de cette connaissance… C'est également pour cette raison que j'ai commencé à développer mes textes dès le début avec les acteurs : je ne voulais pas qu'il y ait chez eux un quelconque déficit de savoir, je voulais que nous ayons tous le même savoir, afin de ne pas perdre de temps ni d'expérience.

En ce qui concerne cette « utilité » dont vous parlez, selon moi, la création du *Tribunal sur le Congo* – où j'ai dressé un procès contre les grandes entreprises multinationales au Congo, mais aussi contre le gouvernement congolais et l'ONU, invitant des juges du Tribunal de la Haye, des survivants de massacres, des rebelles, mais aussi des managers et des ministres du gouvernement – aurait été totalement impossible si j'avais été un homme politique ; seul mon statut d'artiste me le permettait. De même quand j'ai travaillé en Iraq l'an dernier pour *Empire*, ou en 2013 en Russie pour créer avec les Pussy Riot les *Procès de Moscou* : si j'avais été un homme politique, on ne m'aurait jamais laissé faire, mais en tant qu'artiste de théâtre, comme tout le monde considère que notre travail n'est ni important ni utile, on me laisse tranquille. Cela aide beaucoup.

Le théâtre est-il pour vous une forme d'activisme ?
Milo Rau : Beaucoup de mes pièces sont activistes, en effet, certaines sont plutôt des chroniques de notre temps, d'autres encore sont des « fantaisies » – je pense par exemple aux 120 Journées de Sodome, qui est un spectacle très dadaïste, sans véritable travail documentaire. Ces trois niveaux coexistent dans mon travail, mais il est vrai que certaines choses sont de l'activisme presque pur, je crois.

Le re-enactment (la reconstitution) serait-il plus puissant que le journalisme pour faire passer une critique, selon vous ?
Milo Rau : Oh, je ne sais pas. D'ailleurs, on m'interroge beaucoup sur cette notion de *re-enactment*, mais je ne suis pas l'inventeur de la chose ; et surtout, sur la trentaine de pièces que j'ai faites, une seule était un véritable *re-enactment*. Si j'utilise quelquefois des procédés de mise en scène qui sont très réalistes – et on en revient ici à la question de l'activisme –, c'est aussi qu'en Allemagne, il y a eu pendant très longtemps une sorte d'anti-réalisme « de gauche », si vous voulez : au nom d'un certain postmodernisme, on critiquait le fait de dire ou de montrer une réalité, au motif que cela est impossible, que personne n'est en position de dire ce qui est vrai, ce qui est réel. Mais comment être politique si on ne montre pas le monde tel qu'il est, si on ne dit pas ce que l'on pourrait faire, si on n'est pas, un tant soit peu, moralisateur ? Avec le *re-enactment*, j'ai essayé de retrouver un peu ce grand geste de théâtre où se mêlent la beauté et la critique, le journalisme et l'activisme, la théorie et la pratique… Jean-Luc Godard a dit qu'il faisait des films pour critiquer les films. Je crois que c'est la même chose avec le théâtre: On ne peut critiquer le théâtre qu'à travers une pièce de théâtre ; mais en même temps, on peut aussi montrer à travers celle-ci ce qui se passe en dehors du théâtre, dans la prétendue « réalité ». Et enfin, on peut créer symboliquement une nouvelle réalité, utopique. Tout le monde vous dira qu'il est impossible de réunir un tribunal pour instruire le procès des grandes entreprises. Or la seule réponse possible n'est pas de s'attrister que ce ne soit pas possible, mais de le faire. Le théâtre est comme une pensée vivante. Et c'est en cela que quelquefois, il est bien plus puissant que d'autres médiums.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIE

Né en 1977 à Bern, **Milo Rau** poursuit une formation en sociologie, études germaniques et romanes à Zürich, Berlin et Paris. Journaliste, il écrit pour divers journaux et revues, notamment pour le quotidien suisse « Neue Zürcher Zeitung ».
Depuis 2003, il mène une carrière de metteur en scène et d'auteur indépendant et fonde en 2007 l'International Institute of Political Murder (IIPM), structure au sein de laquelle il produit ses projets théâtraux et vidéo.
Il est invité à produire ses spectacles aux Hebbel am Ufer, Staatsschauspiel Dresden, Maxim Gorki, Theater Berlin, Wiener Festwochen et Theater Neumarkt Zurich.
Parmi ses récentes réalisations figurent *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), *Hate Radio* (2011), la trilogie *The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* (2015) et *Empire* (2016), *Das Kongo Tribunal* (2015) et *Five Easy pieces* (2016).
Milo Rau est un invité régulier des festivals nationaux et internationaux d'Europe, notamment le Festival d'Avignon (2010, 2013) et les Theatertreffen Berlin (2013, 2017). Son film, *Le Tribunal sur le Congo*, sort en salle en automne 2016.

www.international-institute.de

© Lucia Baldini

LUCIA CALAMARO

La Vita ferma.
Sguardi sul dolore del ricordo

Texte et mise en scène, **Lucia Calamaro**
Avec Riccardo Goretti, Alice Redini, Simona Senzacqua // Assistante mise en scène, Camilla Brison // Décor et costumes, Lucia Calamaro // Peintures, Marina Haas

Production Sardegna Teatro, Teatro Stabile dell'Umbria/Terni Festival // Coproduction et coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // En collaboration avec Teatro di Roma // Avec le soutien de Angelo Mai et PAV // En partenariat avec France Culture
Spectacle créé le 18 septembre 2016 au Terni Festival

Drame de la pensée en trois actes. Tranche de vie d'un père, d'une mère et de leur fille face à la perte d'un proche. Conçu comme un espace mental, le plateau est le lieu d'une réflexion profonde sur l'irréductible déchirure entre les vivants et les morts, que seul comble le chagrin.
De l'épineuse question de nos morts, de leur présence spectrale en nous, du rapiéçage éprouvant de leur mémoire que nous souhaiterions digne d'eux, du sentiment de culpabilité irrémédiablement lié à la perte, Lucia Calamaro fait le pivot de sa pièce. Dans l'entre-deux, vie-mort, il n'y a qu'un fil : celui de la nostalgie, douloureuse, fil qu'il appartient aux vivants de couper ou de maintenir, comme si ceux qui restaient avaient le pouvoir d'accorder ou de retirer une existence. Les trois actes s'attellent à déployer tous les possibles entre les deux murs d'une implacable alternative : entretenir le souvenir pour sauver nos morts, tenter d'oublier pour se sauver soi-même. *La Vita ferma* réalise un double morceau de bravoure : dans la dramaturgie, en mettant en scène aussi bien les disparus que les endeuillés, mais aussi dans le ton, convoquant une extrême vitalité et un humour décapant pour parler de la mort. Une strate plus souterraine s'esquisse au creux de cette fresque familiale : partant de la question de la fidélité du souvenir de l'autre, souvent tronqué, fragmentaire, réinventé, l'artiste pointe du doigt notre propre et permanente recherche d'identité.

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER
Mardi 7 au mercredi 15 novembre
Mardi au samedi 20h, dimanche 15h, relâche lundi
––––––
14€ à 36€ / Abonnement 12€ à 28€
Durée : 2h30 plus entracte – Spectacle en italien surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Odéon-Théâtre de l'Europe
Lydie Debièvre | Assistante : Jeanne Clavel
01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr

ENTRETIEN
Lucia Calamaro

Lucia Calamaro, vous abordez avec* La Vita ferma *un thème rarement traité au théâtre, à savoir l'inaliénable sentiment de culpabilité dans le deuil, la peur d'oublier, la crainte de déformer le souvenir de l'être cher. Qu'est-ce qui vous a conduit à affronter cette question au plateau ? Pouvez-vous nous parler de la genèse de ce projet ?

Lucia Calamaro : Mes spectacles répondent en général à une question qu'un « accident biographique » m'amène à me poser. En l'occurrence, ma fille de cinq ans m'a un jour demandé où était le corps de sa grand-mère. J'ai réalisé à cet instant précis que je n'avais jamais emmené mes enfants au cimetière. Une réflexion plus vaste s'en est suivie.

Vous le faites avec humour, couleurs, panache et vitalité. C'est audacieux, tant de vie pour parler de la mort…

Lucia Calamaro : Un travail artistique ne peut être qu'un distillat de ce qu'on est. Si le résultat n'est pas personnel, inutile de se donner tant de peine. *La Vita ferma* me ressemble, dans sa force, comme dans ses limites. Je n'aurais pas pu aborder ce sujet différemment.

En 2015, vous présentiez* L'Origine del mondo *au Festival d'Automne à Paris, une pièce sur la souffrance d'être au monde. Ici, il s'agit de la souffrance de rester, quand l'être aimé n'est plus au monde. C'est également un trio, une histoire de famille, et une recherche sur le monde intérieur. Considérez-vous* La Vita ferma *comme une suite de* L'Origine del mondo *? Ou qu'est-ce qui rapproche ces pièces et qu'est-ce qui les distingue ? Qu'est-ce qui vous intéresse tant dans la sphère intime, voire introspective ?

Lucia Calamaro : La Vita ferma n'est pas une suite de *L'Origine del mondo*. Mais le mystère du dedans est le seul qui m'intéresse et m'oriente en effet. Ses fantasmes, ses conséquences, son incroyable capacité à contenir nos vies perdues, nos manques, nos « pourquoi ? » et toutes les choses que nous ne connaissons pas encore… Pour moi, tout est là. La notion d'infini prend consistance dans ma tête lorsque je me plonge dans la sphère introspective.

Vous savez, petite fille, je voulais être astronaute, voyager dans l'espace. Je dévorais trois, quatre nouvelles de science-fiction par jour, de la collection URANIA, très célèbre en Italie. La science-fiction a véritablement accompagné mon enfance. Ce n'est que bien plus tard que j'ai compris que mon espace de recherche serait l'espace du dedans.

Je peux dire sans douter que toute mon œuvre est une chute plus ou moins réussie vers des mondes invisibles, que je cherche obsessionnellement à formaliser à travers un flux on ne peut plus exhaustif de mots. C'est une mission vouée à l'échec, mais je ne peux qu'insister. C'est comme ça. Mon défi, ma nécessité, c'est d'essayer de traduire en mots le monde du dedans.

Quel est votre processus d'écriture ? Écrivez-vous l'ensemble de la pièce avant de la mettre en scène, ou bien cousez-vous un canevas que vous adaptez pendant le travail de plateau ?

Lucia Calamaro : J'écris beaucoup avant, à la maison. J'arrive en salle de répétition avec une quantité exagérée de matériaux. J'ai une idée du fil narratif et du montage à suivre déjà très structurée, en fonction du sens que je veux amener. Les monologues restent presque tous intouchés. Par la suite, je fais du « sur mesure » en ce qui concerne les relations, les dialogues entre les comédiens et les transitions d'une scène à l'autre.

Comment travaillez-vous avec vos comédiens ?

Lucia Calamaro : Je pense que c'est une question pour les comédiens ; ce serait à eux d'y répondre. Je ne sais pas être précise dans la verbalisation de ce domaine qui reste très interpersonnel.

Mais j'ai en tout cas un critère de sélection des comédiens qui oriente le travail : il faut que je les trouve sympathiques, que je puisse rire avec eux. Je ne recherche pas nécessairement des comédiens beaux ou séduisants, mais il me faut des comédiens qui aient de l'humour ou qui, du moins, comprennent le mien. Autrement, impossible : entourée de gens sérieux, je me sentirais trop seule en salle de répétition !

Au tout début de votre carrière de metteure en scène (2003), vous avez d'abord porté à la scène vos adaptations de « grands classiques » tels* Médée *ou* Woyzeck*, puis, très vite, vous avez choisi d'écrire vos propres textes. Comment avez-vous pris cette décision ? Et quel regard portez-vous sur vos premiers travaux ?

Lucia Calamaro : L'écriture est une très vieille amie : j'étais une piètre élève au lycée, sauf en dissertation. Adolescente, quand je sortais avec ma bande du quartier, on m'appelait *Zingarelli*, un dictionnaire italien très célèbre, c'était un peu comme si l'on m'avait appelée *Larousse* en France ; la bande avait un langage, moi un autre. C'était ma force. Pas belle, mais cultivée et assez drôle. J'avais un humour dans la manipulation des mots qui faisait de moi un clown de la parole. Mais le déclencheur a surtout été la médiocrité désarmante d'un collègue, un acteur talentueux et délirant, mais hélas pas très fort en composition écrite, qui avait rédigé sa propre pièce - incompréhensible du début à la fin -, qui m'a convaincue de passer à l'acte. J'étais enceinte de mon premier enfant, je m'ennuyais terriblement : l'attente du premier enfant nous met souvent face à une profonde solitude existentielle. Je me suis dit : « allez Lucia, essaie, ça t'occupera » (je me parle souvent, je me gronde, je me donne des instructions à haute voix), car si lui l'avait fait, il n'y avait aucune raison de ne pas m'y essayer. La maternité nous renvoie souvent à notre propre enfance. Et me voici en train d'écrire *CATTIVI MAESTRI*, une pièce dont je ne garde volontairement aucune trace tant j'étais embarrassée a posteriori. Mon Dieu, que c'était mauvais ! J'ai jeté toutes les photos, vidéos et effacé le texte de tout support. *Errare umanum est, perseverare autem diabolicum.*

La dimension chorégraphique dans* La Vita ferma *a une grande importance. Le déplacement des corps est très écrit, mais aussi celui des objets. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce parti pris ?

Lucia Calamaro : Pour moi, sur un plateau, tout est question de lignes. Je considère la scène comme un lieu très géométrique, où certains mouvements sont justes, d'autres pas du tout. Je m'entends souvent dire à un acteur : « Tu ne peux quand même pas faire ça comme ça », et lui suggère alors la ligne que je vois et qui incarne pour moi la seule façon, la bonne, de bouger un

fauteuil de droite à gauche par exemple. Pourquoi est-ce comme cela ? Je l'ignore. Il se trouve que je vois ces lignes et, en dehors d'elles, pas de salut. Que du désordre.

L'adresse faite au public est ingénieuse et inhabituelle. Comment envisagez-vous le rapport scène / salle ?
Lucia Calamaro : Tout ce que je fais dire aux acteurs s'adresse à quelqu'un et, ce quelqu'un, ce sont les gens dans la salle. J'ai un rendez-vous affectif et esthétique avec mon public ; c'est grâce à lui que j'existe. C'est avec et pour lui que je réfléchis et que je formalise ma pensée dans un spectacle. C'est à lui que je demande un énorme effort d'écoute.

Il y a une autre ligne de force qui se dévoile peu à peu dans le spectacle : le sujet en est d'abord l'identité de l'autre, dans la question de savoir si notre souvenir est bien fidèle à la personne. Puis, de là, une seconde question émerge : savons-nous vraiment qui elle était ? Et enfin, une troisième : sais-je vraiment moi-même qui je suis ? Autrement dit : s'agit-il au fond d'une pièce sur notre quête permanente d'identité ?
Lucia Calamaro : Vous avez tout dit.

Vous-même, personnellement, quel regard portez-vous sur notre rapport au deuil en Occident ?
Lucia Calamaro : Pour moi, la question n'est pas notre rapport au deuil, mais au souvenir des morts, dans le temps, dans la durée. Au fond, ça me chagrine que l'on ne sache plus l'entretenir, ça me rend triste, je trouve que c'est dommage... On en ressort amoindris, dans la pratique et dans l'âme.

Pensez-vous déjà à une prochaine création ?
Lucia Calamaro : À vrai dire, j'ai deux projets en cours : le premier est un monologue que je répète en ce moment. Le texte problématise le rôle du poète contemporain, sa destinée cachée, oubliée, son absence de statut, et je le fais à travers l'immense figure de la poétesse hispano-américaine Idea Vilarino, qui m'est très chère. Le second, pour lequel je me suis remise à étudier, est très difficile, mais j'en ai besoin en ce moment : *NOSTALGIE DE DIEU* en est le titre, je vous laisse imaginer le reste...

Vous êtes auteure, metteure en scène, vous enseignez la dramaturgie à Milan. En à peine quinze ans, vous vous êtes imposée dans le paysage de la scène contemporaine internationale avec le visage d'une artiste complète et épanouie. Mais peut-être y a t-il quelque chose / autre chose dont vous auriez envie aujourd'hui ?
Lucia Calamaro : Un théâtre. Qu'on me donne une maison. C'est ça dont je rêve.

Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

De l'Uruguay à la France jusqu'à l'Italie, la carrière de **Lucia Calamaro**, dramaturge, metteuse en scène et comédienne, est une course entre deux continents.
Née à Rome, à treize ans elle s'installe à Montevideo pour suivre son père diplomate.
Elle s'est formée notamment à Paris où elle étudie à la Sorbonne (Licence en Arts et Esthétique), participe à divers laboratoires influencés par le travail de Jerzy Grotowsky et fait un passage à l'Ecole de Jacques Lecoq. Elle donne par la suite des cours à l'Universidad Catolica de Montevideo, où elle participe en tant que comédienne et metteuse en scène à de nombreux spectacles. Enfin, elle retourne à Rome, où elle collabore avec la structure indépendante Rialto Sant' Ambrogio qui lui assure son soutien dès le début.
En 2003, elle fonde l'association Malebolge au sein de laquelle elle développe un travail d'écriture scénique et de mise en scène, d'abord en portant à la scène des adaptations : *Medea, tracce* d'Euripide et *Woyzeck* de Buchner (2003) puis à partir de 2004, en mettant en scène ses propres textes : *Guerra* (2004), *Cattivi maestri* (2005), *Tumore, uno spettacolo desolato* (2006), *Magick, autobiografia della vergogna* (2008) dans le cadre du projet « Jeunes Talents du Teatro di Roma ».
En 2011, elle écrit et met en scène le spectacle *L'Origine du monde*, portrait d'un intérieur pour lequel elle remporte trois Prix UBU, dont le Prix du meilleur texte. En 2012, elle est lauréate du Prix Enriquez pour la mise en scène et la dramaturgie. La même année est publié le recueil *Il ritorno della Madre* , préfacé par Renato Palazzi (Éd. Editoria e Spettacolo) qui rassemble trois textes : *Tumore, uno spettacolo desolato, Magick, autobiografia della vergogna* et *L'Origine del mondo, ritratto di un interno*. En 2014, son spectacle *Diario del tempo, l'epopea quotidiana,* resté inachevé, est joué au Teatro di Roma
La vita ferma, actuellement en tournée, est sa dernière création. Le spectacle est créé en septembre 2016 au Festival di Terni (co-production Stabile della Sardegna, Stabile dell'Umbria, Angelo Mai Occupato en collaboration avec le l'Odéon – Théâtre de l'Europe et le Teatro di Roma).
Lucia Calamaro enseigne la dramaturgie à l'Ecole Nationale Paolo Grassi de Milan depuis 2014.

Lucia Calamaro au Festival d'Automne à Paris :
2015 *L'Origine del mondo* (La Colline – Théâtre national)

© Mauricio Esguerra

MAPA TEATRO

La Despedida

Conception et mise en scène, **Heidi** et **Rolf Abderhalden**
Avec Heidi Abderhalden, Agnes Brekke, Julián Díaz, Andrés Castañeda, Santiago Sepúlveda // Dramaturgie et montage, Mapa Teatro // Musique et création sonore, Juan Ernesto Díaz // Scénographie, Pierre Henri Magnin // Conception lumière, Jean-François Dubois // Création costumes, Elizabeth Abderhalden // Masques, Christian Probst et Juan Alberto Orrego // Vidéo *live*, Ximena Vargas

Production Mapa Teatro (Ximena Vargas), Les Indépendances (Camille Barnaud) // Coproduction Théâtre de Vidy, Lausanne ; Festival Sens Interdits ; Next Festival ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris // Tournée en France dans le cadre de l'Année France-Colombie 2017 // Avec le soutien de l'Adami et de l'Onda
Spectacle créé le 18 octobre 2017 au Théâtre de Vidy, Lausanne

Mêlant installation théâtrale, archives audiovisuelles et témoignages écrits, le Mapa Teatro met en scène les vestiges d'un conflit armé qui dura plus d'un demi-siècle en Colombie. Un spectacle qui n'évacue pas la fiction et où le poétique se loge dans le montage des documents puisés dans le réel.
La Despedida vient clore le projet « Anatomie de la violence en Colombie », ouvert en 2010 par le Mapa Teatro et consacré à cinquante-deux années d'un conflit armé interne qui prit fin en 2016 avec la signature d'un accord de paix entre le gouvernement et les Forces armées révolutionnaires colombiennes (FARC). Après *Los Santos inocentes* (2010), *Discurso de un hombre decente* (2012) et *Los Incontados* (2014), le dernier volet de ce projet aborde la fin d'une guerre signifiant également « la fin d'une utopie, l'au revoir au plus vieux rêve révolutionnaire de l'Amérique latine ». En pleine forêt équatoriale, l'actualité a rejoint l'Histoire, les héros sont devenus des statues, un camp abandonné par la guérilla s'est transformé en musée que l'on peut désormais visiter, en scène de théâtre où le sacré reprend sa place. Dans une démarche transdisciplinaire mêlant installation théâtrale, archives audiovisuelles et témoignages écrits, Heidi et Rolf Abderhalden poursuivent une recherche entamée il y a plus de trente ans.

THÉÂTRE DES ABBESSES
Lundi 13 au samedi 18 novembre 20h30
––––––
18€ à 30€ / Abonnement 15€ et 20€
Durée estimée : 1h – Spectacle en espagnol surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Ville / Les Abbesses
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

ENTRETIEN
Mapa Teatro

Aux expressions « théâtre documentaire » ou « docu-fiction » utilisées par certains critiques ou chercheurs pour définir votre travail, vous préférez le terme « ethno-fiction ». Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

Mapa Teatro : Depuis ses origines, le théâtre en Occident a été un acte documentaire. Son mode de production de réalités a varié au cours de l'histoire, bien entendu, mais quoi qu'il arrive, il prend naissance dans toutes ces marques laissées par l'histoire ou, tout simplement, par l'expérience de la vie.

Par documentaire nous entendons une forme de relation – éthique, esthétique, politique – avec ces marques engendrées par la vie sur nos corps, ce qui comporte une indissociable, inévitable composante fictionnelle. Dans son effort pour appréhender et pour déchiffrer les actes poétiques réalisés par de nombreux artistes de notre temps, la critique utilise des catégories esthétiques qui, s'il est vrai qu'elles peuvent apporter quelques éclaircissements sur la façon dont œuvrent ces artistes, finissent par homogénéiser les poétiques et par limiter leur pouvoir d'étonnement, leur horizon de sens. Depuis les années quatre-vingt-dix, nous avons adopté des façons de faire et des tactiques de travail, dans l'écriture et dans la mise en scène de nos pièces, qui pourraient relever d'une anthropologie visuelle désordonnée, ou d'une capricieuse ethnographie expérimentale. Bien longtemps plus tard, nous avons compris que notre travail – si tant est qu'il soit absolument nécessaire de le définir – est plus proche de la notion d'ethno-fiction imaginée par Jean Rouch que d'un « théâtre documentaire », si politiquement correct et tellement à la mode en Occident ces dernières années.

Dans le cycle intitulé « Anatomie de la violence en Colombie », pourquoi avoir choisi le mot « anatomie » ?

Mapa Teatro : En tant qu'anatomistes inexpérimentés mais obsessionnels, nous avons voulu pratiquer une opération de dissection, une incision sur un corps de cinquante-deux ans qui a subi de multiples formes d'extrême violence dans notre pays : la violence du narcotrafic, celle des paramilitaires, celle du conflit armé et la violence d'État. Cette opération a consisté à couper et à monter trois morceaux, trois pièces indépendantes, chacune dédiée à l'une de ces formes de violence, le tout réuni en un « triptyque ». *La Despedida* est le dernier morceau que nous ayons monté. Nous l'avons créé au beau milieu des discussions et des accords de paix en Colombie, et c'est avec lui que nous refermons, dans le cadre de cette année France-Colombie, non seulement un cycle de travail mais aussi un cycle de notre histoire.

Qu'est-ce qui serait à vos yeux essentiel pour asseoir la paix en Colombie : la mémoire ou l'oubli ?

Mapa Teatro : Il n'y a pas de mémoire sans oubli, de même qu'il n'y a pas de document sans trace de fiction. Il ne s'agit pas d'une forme binaire, instrumentale, mais d'un rapport de forces complexe, qui se joue à deux niveaux, macropolitique et micropolitique : il y a d'une part les politiques de production de la mémoire de l'État et, d'autre part, celles qui sont indissociablement liées à notre subjectivité. Cette tension est inévitable et nécessaire pour mettre en mouvement et restaurer la vie, mais aussi pour mettre en fiction l'écriture de l'histoire et empêcher la monumentalisation ou muséification de la mémoire.

Quelle relation existe-t-il entre la mort, la violence, la fête et le théâtre ? On pense notamment à votre pièce* Los Santos inocentes (Les Saints innocents)*, qui fait partie du cycle « Anatomie de la violence en Colombie »…

Mapa Teatro : Depuis la naissance de la tragédie, le théâtre a été l'espace de mise en scène de cette relation. Le théâtre est encore et toujours le dispositif poético-politique qui nous permet de transposer la peur de la mort et l'histoire de la violence qui a ravagé la Colombie depuis que nous sommes nés, mais aussi notre désir de fêter et de célébrer la vie.

Aux abominables rituels de mort dont ce pays a été le témoin, les Colombiens ont opposé une force de résistance obstinée, identifiable à notre capacité de survie et de célébration. Pour notre part, nous avons tenté de conjurer l'indignation et la peur dans cette jouissance et cette liberté que nous offre le théâtre. La fête des Saints innocents est le meilleur exemple de cette relation paradoxale : là où il se produit tant de mort, la vie résiste, en célébrant, comme nulle part ailleurs. Comme si la vie, menacée par les balles d'un ennemi inconnu, imitait, dans sa grimace, le théâtre.

Comment avez-vous travaillé à ce spectacle,* La Despedida *?

Mapa Teatro : Cette dernière partie du triptyque – qui s'achève sur une fête qui n'a pas lieu et qui parle de l'échec d'une idée de révolution de la part de la guérilla la plus ancienne du continent américain – a été pour nous la plus difficile. Pour la première fois, le temps historique et le temps de création se rejoignaient, jour pour jour, faisant de ce processus une expérience pleine de doutes et d'incertitude. Nous avons attendu très longtemps pour fêter la paix, et maintenant qu'elle est si près de nous, nous avons l'air de ne pas vouloir ou de ne pas savoir le faire, de ne pas trouver le lieu, ni les mots, ni les images, ni les gestes adéquats. Cette sensation est celle qui a traversé le processus de création de *La Despedida*, peut-être parce qu'on ne conçoit pas l'acte d'adieu (*despedida*) comme on conçoit l'acte de bienvenue.

Quel sens revêt le nom de votre compagnie : Mapa Teatro ?

Mapa Teatro : *Mapa* signifie *carte* en français. Carte-Théâtre : comme la carte que deux cartographes colombo-suisses ont commencé à dessiner il y a trente-trois ans de cela dans le sous-sol de la Chambre de Commerce suisse à Paris, sans savoir quelle en serait la forme, combien de temps cela leur prendrait et quel espace il leur faudrait pour la dessiner.

Propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot

BIOGRAPHIE

Mapa Teatro est un laboratoire d'artistes dédié à la création transdisciplinaire. Basé à Bogota (Colombie), il a été fondé à Paris en 1984 par Heidi et Rolf Abderhalden, artistes et metteurs en scène colombiens d'origine suisse. Depuis sa création, Mapa Teatro trace sa propre cartographie à l'intérieur des arts vivants, un espace propice à la transgression des frontières – géographiques, linguistiques, artistiques – à la confrontation de problématiques locales et globales, ainsi qu'au montage de mediums et dispositifs. Un lieu de migrations dans lequel se déplacent sans cesse le mythe, l'histoire et l'actualité ; les langages (théâtre, opéra, vidéo, radio, installations, interventions urbaines, actions plastiques) ; les auteurs et les époques (Eschyle, Beckett, Müller, Shakespeare, Koltès, Sarah Kane, Antonio Rodriguez, Händl Klaus) ; les géographies et les langues (*La Noche/Nuit* en français et en espagnol ; *Quai Ouest* en russe, *Un señor muy viejo con unas alas enormes en tamoule* ; *De Mortibus* en anglais, en espagnol et en français ; *J'aspire aux Alpes. Ainsi naissent les lacs* en français et en espagnol) ; la voix et l'image (*4:48 Psicosis, Simplemente complicado*) ; l'art, la mémoire et la cité (*Prométhée, Le nettoyage des Ecuries d'Augias, Témoin des Ruines, Cartografias movedizas*) ; le simulacre et la réalité (*Exxxtrañas amazonas, Trans/positions)* ; la poétique et la politique *(Les Saints Innocents, Discours d'un homme décent*).

De là l'intérêt particulier de Mapa Teatro pour la traduction d'écritures dramatiques à l'espagnol et pour les écritures scéniques ; pour la transposition de textes classiques à des textures contemporaines, ainsi que pour la traduction de problématiques sociales et politiques à différents dispositifs artistiques.

Ces dernières années, Mapa Teatro s'est particulièrement intéressé à la production d'événements croisant micro-politique et poétique. À travers la construction d'ethno-fictions et la création temporaire de communautés expérimentales, Mapa Teatro crée des processus d'expérimentation artistique dans divers espaces et scènes de la réalité colombienne : un laboratoire de l'imagination.

Los Santos inocentes (Les Saints innocents, 2010), est la première pièce colombienne invitée par le Festival d'Avignon, en France, en 2012. Celle-ci, ainsi que *Discurso de un Hombre decente* (*Discours d'un Homme décent*, 2012), ont été présentées dans de nombreux festivals européens et internationaux.

www.mapateatro.org

© Paz Errázuriz

LUIS GUENEL

El Otro

Inspiré de *L'Infarctus de l'âme* de Paz Errázuriz et Diamela Eltit // Mise en scène, **Luis Guenel** // Avec Daniel Antivilo, Luz Jiménez, Ángel Lattus, Millaray Lobos, Francisca Márquez, José Soza, Rodrigo Velásquez // Assistant mise en scène, Francisco Medina // Décors et costumes, Catalina Devia // Lumières, Ricardo Romero // Composition musicale, Jaime Muñoz

Production Teatro Niño Proletario – Santiago du Chili en partenariat avec Ligne Directe // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de la Ville / Espace Cardin // Avec le soutien de l'Onda et de la Direction des affaires culturelles du ministère chilien des Affaires étrangères
Spectacle créé en 2012 au Chili

THÉÂTRE JEAN VILAR DE VITRY-SUR-SEINE
Mercredi 15 novembre 20h
8€ et 13€ / Abonnement 6€ et 9€

THÉÂTRE PAUL ÉLUARD DE CHOISY-LE-ROI,
SCÈNE CONVENTIONNÉE POUR LA DIVERSITÉ LINGUISTIQUE
Vendredi 17 novembre 20h
14€ et 20€ / Abonnement 12€

LA FERME DU BUISSON, SCÈNE NATIONALE DE MARNE-LA-VALLÉE
Samedi 25 novembre 18h
14€ et 17€ / Abonnement 10€ et 14€

THÉÂTRE DE LA VILLE / ESPACE CARDIN
Mercredi 29 novembre au samedi 9 décembre
Mardi au samedi 20h30, dimanche 15h, relâche lundi
18€ à 30€ / Abonnement 15€ et 20€

THÉÂTRE JEAN ARP / CLAMART
Mercredi 13 décembre 20h30
14€ à 24€ / Abonnement 12€ à 16€
––––––
Durée : 1h – Spectacle en espagnol surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine
ZEF Bureau : Isabelle Muraour
01 43 73 08 88 | isabelle@zef-bureau.com
La Ferme du Buisson
Agence Plan Bey : Dorothée Duplan
01 48 06 52 27 | dorothee@planbey.com
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

Un spectacle qui met en scène l'amour fou, l'amour hors-normes, l'amour de l'autre. Sur scène, des images entrent en mouvement à travers sept corps balbutiants, en détresse ou en survie, pour inviter le spectateur à une rencontre avec l'autre, l'aliéné, celui que la société préfère tenir à distance.
Sur scène, sept corps, parfois chantants, maladroits, amoureux ou en quête d'amour, habitent un espace qui pourrait être un hôpital psychiatrique, quoi qu'il en soit un lieu en marge des espaces normés. Car au commencement, il y avait un livre, L'Infarctus de l'âme : un recueil de photos de Paz Errázuriz auxquelles répondent des textes de Diamela Eltit. Les photos représentent des couples et ont été prises à environ deux heures de route de Santiago du Chili, dans l'asile de Putaendo, où la folie croise l'indigence. Le texte et les images disent l'amour fou, l'amour de l'autre, l'amour hors-normes sociales. Le spectacle de la compagnie Teatro Niño Proletario, mis en scène par Luis Guenel, s'en inspire. Comme le livre, il propose une suite de tableaux, ici incarnés par sept hommes et femmes que notre société désigne comme aliénés. Les images ont pris corps, entrent en mouvement, cherchent à s'arracher au silence ; elles disent la fracture, la détresse, mais aussi la survie, et, surtout, invitent à la rencontre avec l'autre, pour mieux interroger notre regard social.

ENTRETIEN
Luis Guenel

Le nom de votre compagnie – Niño Proletario (Enfant prolétaire) – constitue à lui seul tout un programme. Pouvez-vous nous expliquer pourquoi vous avez choisi ce nom ?
Luis Guenel : Ce nom est une allusion à la nouvelle éponyme de l'écrivain argentin Osvaldo Lamborghini (1940-1985), qui dans ce récit froid et synthétique raconte la vie de misère d'un enfant et son incapacité à briser le cercle de pauvreté et de discrimination dans lequel il se trouve. Ce texte concentre l'essence des inquiétudes qui sont celles de la compagnie, il aborde des sujets sur lesquels elle entend travailler, des thèmes fondateurs de sa recherche sur les fractures sociales révélatrices d'identités en marge et qui, une fois portées à la scène, transforment cette dernière en espace de jouissance, en lieu de reconnaissance et d'analyse pour le spectateur.

Comment le travail s'organise-t-il au sein de la compagnie ? Qui sont ses membres ?
Luis Guenel : Trois personnes sont à la tête de la compagnie Niño Proletario : Catalina Devia, Francisco Medina et moi-même. Et à chaque nouvelle création, nous invitons différents artistes à prendre part au projet. Nous nous efforçons de travailler à plusieurs reprises avec les mêmes personnes, plusieurs années de suite, afin de préserver des liens d'humanité, de continuer à nous voir, à avancer et à nous égarer ensemble. Tous – comédiens, plasticiens, producteurs, chercheurs, sociologues, photographes, journalistes, musiciens, réalisateurs… – nous formons une force créatrice qui nous permet de rester encore unis au bout de douze années de travail.

Quelle place la pièce El Otro occupe-t-elle dans la trajectoire de la compagnie ?
Luis Guenel : *El Otro* est notre quatrième spectacle. Nous l'avons créé en 2012. À l'époque, nous nous posions des tas de questions : où allons-nous, que voulons-nous faire en tant que collectif ? Durant le processus de création, nous avons réalisé que nous étions en train de trouver quelque chose, même si nous ne savions pas très bien quoi. Ce n'est que plus tard, bien plus tard, que nous en avons eu l'intuition ; nous avons compris que nous tenions là les prémisses d'une méthodologie, d'une façon de travailler qui nous est propre. Je crois que pour nous tous, au sein de la compagnie, il existe un avant et un après *El Otro*.

Qui est cet « autre » présent sur scène et désigné dans le titre de la pièce ?
Luis Guenel : Vaste question… Pour nous, « el otro », « l'autre », c'est celui qui a toujours été là et que bien souvent nous ne voulons pas voir, car on nous a appris à en avoir peur, à l'ignorer, à le marginaliser, à le chosifier… Au bout du compte, « l'autre », c'est toi, c'est moi, ce sont les Sud-Américains, les musulmans, les fous, les terroristes, etc. Nous vivons une époque qui nous a habitués à classer les gens dans des catégories avant même de leur dire bonjour, de leur serrer la main, de les regarder droit dans les yeux. Cette pièce fait sens à cet instant précis dans des centaines d'endroits, pendant que sont prononcés des centaines de discours, des discours politiques, des discours de présidents racistes qui disent vouloir élever des murs pour nous défendre face aux autres, face à ceux qui sont différents. Tout ça pour protéger une nation, une pureté, un territoire… Ceux qui sont présents sur scène, ce sont justement ceux qui sont différents, ceux qui s'aiment, ceux qui veillent les uns sur les autres, ceux qui s'embrassent… L'amour comme utopie. Voilà pourquoi l'amour est dangereux pour le pouvoir : il réunit, il émeut, il est improductif. Et à cette époque, en 2012, alors que nous nous demandions où se logeait l'amour dans notre pays, nous l'avons trouvé à la marge de la société, littéralement enfermé dans un hôpital psychiatrique.

***Comment êtes-vous passé des photos de Paz Errázuriz et des textes de Diamela Eltit réunis dans le livre* El Infarto del alma (L'Infarctus de l'âme)*… à la pièce de théâtre* El Otro ?**
Luis Guenel : Au départ, il y a de l'admiration : celle que nous éprouvons à l'égard du travail de ces deux femmes, qui incarnent deux visions du monde, deux regards mordants, séducteurs et contemporains sur notre époque. Vient ensuite le coup de foudre : celui que nous avons eu à la lecture du livre *El Infarto del alma*, car nous y avons trouvé de l'humanité. À la suite de cela, nous avons commencé à discuter avec différents artistes avec lesquels nous avions envie de travailler, nous leur avons parlé de notre envie de porter ce livre à la scène… Et tous ont immédiatement cru au projet. Alors l'idée a fait son chemin assez rapidement. Le résultat obtenu tient en grande partie à notre rencontre avec un groupe humain prêt à entamer des recherches, à dialoguer aussi bien avec le livre qu'avec les imaginaires de toute l'équipe.
Durant le processus de création, nous nous sommes tous rendus à l'hôpital psychiatrique de Putaendo. Nous y avons trouvé de quoi enrichir notre création, mais l'expérience fut également violente, directe et viscérale bien des fois.
En dehors de cela, nous sommes restés enfermés durant quatre mois à chercher, à partager nos points de vue, à nous tromper, jusqu'à ce que, peu à peu, un langage finisse par émerger, un langage qui nous était propre et qui nous permettait de créer en toute liberté.

Qui sont les comédiens qui jouent dans la pièce ? Comment avez-vous travaillé avec eux ?
Luis Guenel : Les comédiens que nous avons invités à jouer dans la pièce avaient reçu une consigne très simple : représenter un « fragment de vie ». À partir de là, nous nous sommes lancés dans l'aventure avec sept interprètes très différents : un acteur de petite taille qui n'est pas passé par les écoles de théâtre, une danseuse, une comédienne, un acteur d'âge avancé, une jeune actrice venant du nord du Chili, un acteur de grande taille très typé et un comédien de théâtre connu au Chili.
Ensuite, nous les avons invités à dialoguer, à enrichir leur vision du monde, en prenant connaissance du témoignage photographique de Paz Errázuriz, en participant à la visite de l'hôpital psychiatrique à Putaendo, en lisant les textes que nous leur remettions chaque semaine. Nous avons ainsi accumulé un grand nombre de scènes possibles, d'images, de gestes… Lorsqu'il s'aventure dans un monde sans limite comme l'est la folie, le théâtre retrouve son état fondateur : la liberté. Pour parler plus simplement, nous avons tâtonné, fait des erreurs, des découvertes, nous nous sommes émus des innombrables relations amoureuses qui surgissaient.

Comment la pièce a-t-elle été reçue au Chili au moment de sa création, en 2012 ?

Luis Guenel : À l'époque, les détracteurs n'ont pas manqué, principalement dans le milieu de la critique, parce que nous traitions le sujet de façon soi-disant malsaine. Je crois que cette vision est due au fait que dans un pays profondément néolibéral comme l'est le Chili, imprégné d'une culture de la réussite, les corps et les conditions de vie de certains *autres* ne doivent pas être montrés. Nous ne voulons pas nous reconnaître dans cette fracture et dans cette humanité que nous redoutons tant. Cette vision émanait de personnes qui prétendaient être mieux armées pour comprendre l'art. Dans ce contexte, l'un des comédiens qui, en raison de ses caractéristiques physiques, était particulièrement visé par les critiques, que ce soit dans la presse ou sur les réseaux sociaux, a déclaré : « pourquoi n'ai-je pas le droit de me montrer tel que je suis ? » Dès lors, nous avons tenu bon, nous avons réaffirmé notre position à propos de la démocratie des corps et des émotions, et nous avons continué de plus belle. Nous avons compris que le fait de représenter cette pièce était en soi un geste perturbateur, qui remettait en cause un certain ordre des choses.

La pièce est restée à l'affiche, elle continue à se jouer depuis 2012, elle a tourné dans plusieurs régions du Chili ainsi qu'à l'étranger. Et après chaque représentation, il y a toujours quelqu'un qui éprouve le besoin de rester pour discuter, pour en parler. Ces rencontres, ces moments d'émotion, c'est ce qui donne sens à la pièce et qui nous maintient tous unis.

Propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot

BIOGRAPHIE

En 2015, **Luis Guenel**, Sally Campusano, Francisco Medina et Catalina Devia créent la compagnie de théâtre Teatro Niño Proletario. Le nom de ce collectif fait référence à la nouvelle éponyme de l'écrivain argentin Osvaldo Lamborghini qui narre de façon brute et synthétique la vie misérable d'un enfant, prisonnier de la pauvreté et de la discrimination. L'essence des thématiques et des préoccupations de la compagnie est contenue dans cette référence.

Le collectif explore les fractures sociales et met en lumière les marginalisés qu'elles fabriquent. La compagnie, en incarnant et en portant sur scène ces fractures, cherche à bousculer les repères du spectateur. Depuis sa création, Teatro Niño Proletario questionne les thèmes du territoire, de la mémoire, du genre, des classes sociales, du populaire et de la dignité humaine. Le collectif procède par enquêtes sur le terrain et improvisations pour développer une « réflexion poétique » incarnée sur scène par des interprètes de tout âge et tout horizon.

www.teatroninoproletario.cl

Suite n°3 © Roland Verant

ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE JORIS LACOSTE PIERRE-YVES MACÉ

Suite n°3

Conception, **Encyclopédie de la parole**
Composition et mise en scène, **Joris Lacoste** // Composition et création musicale, **Pierre-Yves Macé**
Interprétation, Denis Chouillet (piano), Bianca Iannuzzi et Laurent Deleuil (chanteurs) // Collaboration artistique, Élise Simonet // Lumières, Florian Leduc // Son, Stéphane Leclercq // Conseil chorégraphique, Lenio Kaklea // Costumes, Ling Zhu // Coordinateurs de collecte, Valérie Louys, Élise Simonet, Marion Siéfert, Joris Lacoste // Partenaires pour les ateliers de collecte, Teatro Municipal do Porto, Festival Baltoscandal (Rakvere)

Production Échelle 1:1 en partenariat avec Ligne Directe // Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; La Comédie de Reims – CDN ; Sao Luiz Teatro / Alkantara festival (Lisbonne) ; Le phénix scène nationale de Valenciennes pôle européen de création ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Festival Baltoscandal (Rakvere) ; Gothenburg Dance and Theatre Festival ; Théâtre de la Ville-Paris ; L'apostrophe, scène nationale de Cergy-Pontoise et du val d'Oise ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de la Ville / Espace Cardin
Avec le soutien de l'Institut Français (Paris), de la Ville de Saint-Denis – Conservatoire de musique et de danse et de Nanterre-Amandiers, centre dramatique national // *Suite n°3* est co-produite par NXTSTP avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne.
Spectacle créé le 10 octobre 2017 au Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse)

THÉÂTRE DE LA VILLE / ESPACE CARDIN
Mardi 21 au vendredi 24 novembre 20h30
16€ à 26€ / Abonnement 13€ et 17€

L'APOSTROPHE – THÉÂTRE 95 / CERGY-CENTRE
Mardi 30 et mercredi 31 janvier 20h30
6€ à 13€ / Abonnement 3€ à 10€
––––––
Durée estimée : 1h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com
L'Apostrophe - Théâtre 95
Arnaud Vasseur
01 34 20 14 37 | arnaud.vasseur@laportrophe.net

Avec ce nouvel *opus* des *Suites chorales*, Joris Lacoste et les artistes de l'Encyclopédie de la parole poursuivent leur exploration du réel par le prisme du langage ordinaire. Avec le compositeur Pierre-Yves Macé, ils nous donnent à entendre des paroles violentes (accompagnées au piano) fraîchement cueillies dans toute l'Europe. Un écho du monde tel qu'il va mal ?

Il y a deux ans, *Suite n°2* nous faisait entendre un concerto de paroles qui agissent sur le monde. C'est cette fois aux effets des paroles sur nous, et en particulier à leurs effets indésirables, que s'intéresse l'Encyclopédie de la parole. En portant à notre écoute des propos que l'on « préfèrerait ne pas entendre », *Suite n°3* avance sur le terrain du paradoxe, avec la musique en plus fidèle alliée : interprétées par deux chanteurs lyriques, ce sont ainsi des paroles négatives glanées dans toute l'Union Européenne qui nous sont restituées au plus près de leur oralité, c'est-à-dire en respectant toutes leurs nuances mélodiques, rythmiques, dynamiques ou timbrales. Cette fois cependant, un piano les accompagne sur scène pour souligner ou relever leurs inflexions, s'inscrire en contrepoint voire en concurrence, ouvrir l'écoute à un endroit inattendu et permettre de les faire résonner comme autant de *lieder*, d'airs folkloriques, de récitatifs d'opéra, de tubes pop ou de mélodies françaises. Une manière pour Joris Lacoste et Pierre-Yves Macé, qui signe la partition musicale, de trouver la juste distance, la bonne stratégie, le grain d'humour qui nous permettra à la fois d'entendre et d'exorciser les « mauvaises langues ».

Le Festival d'Automne à Paris accueille un autre projet de l'Encyclopédie de la parole : *blablabla* (p. 51).

ENTRETIEN

Joris Lacoste et Pierre-Yves Macé

Comment s'inscrit cette nouvelle pièce dans le cycle des Suites de l'Encyclopédie de la parole ?

Joris Lacoste : *Suite n°2* travaillait sur la possibilité d'harmoniser des paroles de natures très différentes, et j'avais commandées à Pierre-Yves de petites pièces vocales pour en accompagner certaines de façon à les déplacer ou à les dramatiser. J'ai voulu continuer dans cette voie et explorer plus en profondeur les rapports entre parole et musique : c'est pourquoi j'ai proposé à Pierre-Yves que l'on fasse cette pièce ensemble.

Pierre-Yves Macé : Une part importante de mon travail repose sur l'utilisation d'archives, de documents sonores ou de traces du réel. Dans *Song Recycle*, par exemple, je « recycle » des enregistrements de chants amateurs, trouvés sur YouTube, que j'accompagne ensuite au piano à la manière d'un récital. Il y a quelques années, j'avais imaginé un montage sonore de documents de l'Encyclopédie accompagné d'une partition pour piano. Ce projet, *Concertation*, n'a pas abouti, mais *Suite n°3* est venue en quelque sorte lui donner une autre ampleur.

Pourquoi avoir choisi le critère des « paroles que nous ne voulons pas entendre » ?

Joris Lacoste : Là où *Suite n°2* orchestrait des paroles-actions, nous nous intéressons ici aux *effets* que les paroles ont sur nous, et en particulier à leurs effets indésirables. Certains extraits de *Suite n°2* nous avaient posé d'épineux problèmes de représentation : je pense notamment à un discours de propagande djihadiste pour lequel il avait été très compliqué de trouver la bonne distance. J'ai eu envie de poursuivre dans cette direction : chercher des moyens de faire entendre des paroles inécoutables est a priori plus complexe et plus excitant que de mettre en scène des paroles nobles ou propices à l'identification.

Pierre-Yves Macé : C'est bien sûr très paradoxal — et quelque peu masochiste — d'aller rechercher, puis transcrire, répéter et rejouer sur scène des discours que nous-même préférerions ne pas entendre. Ces paroles, nous nous sommes de fait astreints à les écouter des centaines de fois. Mais nous confronter à un matériel exempt de toute séduction, cela nous oblige d'emblée à trouver une ruse particulière. Nous sommes à tout moment submergés de paroles que nous n'avons pas envie d'entendre : qu'en faisons-nous ? Quelles stratégies adoptons-nous pour les tenir à distance ?

Joris Lacoste : Il nous a semblé que ce pourrait être un défi artistique intéressant que de mettre en musique de l'inécoutable. Est-ce que la musique peut nous permettre de neutraliser, de conjurer momentanément la violence de certaines paroles? De les entendre autrement ? De les tenir à distance, voire de les exorciser ?

Comment définir une parole « inécoutable » ?

Joris Lacoste : On ne peut le définir que subjectivement : ces paroles sont inécoutables pour nous, en fonction de notre sensibilité, de nos valeurs, de notre goût. Sans doute qu'à d'autres oreilles elles pourront paraître inoffensives, indifférentes, voire aimables…

Pierre-Yves Macé : Ce sont d'abord des paroles qui nous dégoûtent, nous ennuient, nous répugnent, nous mettent en colère, nous déprIment, nous choquent, nous agacent, nous font pitié… Des paroles qui portent une forme de violence, de bassesse, de vulgarité, quoiqu'à des degrés très divers : certaines sont carrément des paroles de haine, d'autres sont des discours dominants ou stéréotypés, parfois il s'agit juste de paroles qui témoignent d'une certaine misère sociale.

Comment faire entendre ces paroles que l'on préfèrerait ne pas entendre ?

Pierre-Yves Macé : C'est la fonction que nous avons donnée à la musique. Ce critère constitue un défi intéressant pour la composition musicale. Mettre en musique, c'est toujours, d'une certaine façon, rendre digne ou élever. C'est dans tous les cas « adhérer à », accompagner, sympathiser avec – d'un point de vue purement sonore, du moins. La musique n'est que très rarement antipathique avec son propre matériau, y compris dans la dissonance. Si les paroles sont problématiques, il faut que la musique trouve sa juste place. Je crois que l'enjeu de la composition est ici ni d'accentuer ni d'adoucir la violence, mais de nous placer à un endroit où elle est comme circonvenue, et dont on peut du coup s'approcher de plus près. Donner une forme, informer.

Joris Lacoste : Le piano a une fonction critique dans la mesure où il déplace la parole à un niveau formel qui rend notre positionnement de spectateur plus difficile. La musique doit nous permettre d'entendre cette parole de façon paradoxale et de la présenter comme *un fait sensible*, non comme l'objet d'un discours ou d'un jugement. J'ajoute que cela pose des enjeux de représentation non seulement pour la composition musicale, mais aussi pour l'interaprétation des chanteurs et pour la mise en scène en général.

Quels rapports entre parole et musique ?

Pierre-Yves Macé : La parole quotidienne est elle-même une musique. L'exercice de la transcription montre que nous sommes tous, en tant qu'être parlants, d'infatigables producteurs de mélodies. Chaque fois que nous ouvrons la bouche pour nous exprimer, il en sort un flux de notes parfois très proche d'un chorus de jazz effréné. Le compositeur tchèque Leoš Janáček avait l'habitude de consigner sur un petit carnet les mélodies vocales qu'il entendait autour de lui, dans la rue. Il y voyait l'expression même de l'authenticité humaine. Une mélodie vocale spontanée n'est jamais *fausse*.

Joris Lacoste : Les autres *Suites* empruntaient à la musique certains de ses codes ou de ses dispositifs. Cette fois, la musique investit l'écriture même du spectacle, à égalité avec la dramaturgie.

Pierre-Yves Macé : La centralité de la musique dans ce spectacle implique une méthode de travail assez différente des précédents. Cela commence par une analyse et une transcription solfégique de la parole (intonation et rythmes), à partir des documents sonores. Cette transcription offre un premier cadre d'appréhension de la parole par un prisme purement musical, qui nous permet d'aller assez loin dans les détails sonores de la parole. Les partitions que j'en tire sont travaillées par les chanteurs exactement comme s'il s'agissait d'une pièce de répertoire (un

obscur lied finnois, un fragment d'opéra italien, une récitation polonaise, etc.), avec son accompagnement pianistique de rigueur.

Joris Lacoste : Les chanteurs reviennent ensuite au document sonore pour y retrouver le naturel et les irrégularités propres à la langue parlée. La conjonction de ces deux moments crée une vocalité hybride, à mi-chemin entre le parlé et le chanté : nous mettons au jour ce qu'il y a de musical dans la parole sans toutefois la transformer en chant.

Qu'est-ce qui vous a guidés dans le choix et la composition des accompagnements ?

Joris Lacoste : Nous avons remarqué que l'utilisation musicale de la parole enregistrée (de Peter Ablinger à Chassol, en passant par René Lussier ou Steve Reich) suit deux grandes tendances : l'une consiste à épouser au plus près les irrégularités de la parole, son caractère erratique et imprévisible. L'autre vise au contraire à couler la parole dans un cadre beaucoup plus régulier et répétitif, avec une pulsation constante, une tonique ou un schéma harmonique stable.

Pierre-Yves Macé : L'un des principes adoptés consiste à faire varier autant que possible cet axe régularité / irrégularité, à explorer toutes les gradations possibles. Pour chaque parole, nous adoptons une stratégie particulière en fonction de sa forme et du type de perspective que nous souhaitions lui appliquer. Les accompagnements produisent des morceaux de style très variés, ici une miniature atonale, là une bossa nova sinueuse, un fado plaintif, une fausse chanson pop, un grindcore expérimental… Sur certains documents, le piano suit les rythmes et les accentuations de la parole ; sur d'autres, il déploie une strate de discours parallèle ; ailleurs, il se met lui-même à « parler », à commenter ce qui est dit. Le piano devient alors l'instance énonciative grâce à laquelle nous pouvons trouver la juste distance par rapport à ces paroles problématiques.

Les paroles ont été glanées dans toute l'Union européenne. Pourquoi ce terrain-là ? Quelle a été votre méthode ?

Pierre-Yves Macé : Le dispositif du récital piano/voix est « éminemment » européen, que l'on pense à la tradition du lied germanique ou de la mélodie française. Et il y a beaucoup de choses qui se disent aujourd'hui en Europe que nous ne voulons pas entendre…

Joris Lacoste : Les 24 langues officielles de l'UE nous offrent aussi une contrainte objective et nous forcent à aller écouter des choses en estonien, en bulgare, en maltais et dans d'autres langues qui sont proches de nous géographiquement mais que nous connaissons mal, et qui n'étaient pas représentées dans la collection de l'Encyclopédie. Nous avons donc constitué un collège de correspondants dans toutes les langues de l'UE et nous avons demandé à chacun de nous envoyer des paroles qu'il ou elle n'avait pas envie d'entendre, dans toutes sortes de situations que nous leur suggérions ou qu'ils proposaient spontanément. L'ensemble des documents retenus est le résultat de ce processus d'enquête.

Pierre-Yves Macé : Cela dit, nous ne faisons pas un spectacle *sur* l'Europe. C'est plutôt un spectacle sous ou dans l'Europe, comme une expédition un peu aveugle, avec ses rencontres et ses hasards.

Joris Lacoste : Nous n'avons d'ailleurs pas choisi les documents en fonction de leur nationalité. Nous avons au contraire recherché des documents qui, quoique très idiomatiques, pouvaient résonner partout en Europe : la violence policière, les discours anti-migrants ou homophobes se retrouvent malheureusement un peu partout sous des formes assez comparables. Et comme toujours avec les spectacles de l'Encyclopédie, les extraits choisis couvrent des situations très diverses, des plus domestiques aux plus officielles, et ils ont tous une forte singularité. J'ai tenté de les agencer de façon à ce qu'ils se répondent sur différents plans et construisent un discours non pas général mais subjectif et à différentes entrées.

Est-ce que « faire entendre l'inécoutable » ne revient pas à le rendre supportable ?

Pierre-Yves Macé : Au moment des élections américaines, on a beaucoup blâmé les réseaux sociaux d'enfermer les gens dans une bulle où ils ne recevaient que l'information qu'ils désiraient déjà entendre. Je crois que nous avons un devoir de ne pas écouter seulement les choses qui nous plaisent, mais d'aller aussi entendre ce qui nous fâche ou nous déplaît. Il est vrai que certains de ces documents nous brûlent les doigts ou nous écorchent la bouche. Mais les représenter ne revient pas à les justifier ou les légitimer.

Joris Lacoste : Que l'on pense à la série des *Electric Chairs* de Warhol ou aux *Désatres de la guerre* de Goya, il y a dans l'histoire de l'art toute une tradition d'esthétisation de l'abject qui n'a pas pour but de le rendre plus séduisant ou tolérable, mais simplement de le représenter depuis un point de vue qui nous permette de le regarder en face, les yeux dans les yeux, et mieux le combattre.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet

BIOGRAPHIES

Joris Lacoste

Joris Lacoste est né en 1973, il vit et travaille à Paris. Il écrit pour le théâtre et la radio depuis 1996, et réalise ses propres spectacles depuis 2003. Il a ainsi créé *9 lyriques pour actrice et caisse claire* aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2005, puis Purgatoire au Théâtre national de la Colline en 2007, dont il a également été auteur associé. De 2007 à 2009 il a été co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers. En 2004 il lance le projet *Hypnographie* pour explorer les usages artistiques de l'hypnose : il produit dans ce cadre la pièce radiophonique *Au musée du sommeil* (France Culture, 2009), l'exposition-performance *Le Cabinet d'hypnose* (Printemps de Septembre Toulouse, 2010), la pièce de théâtre *Le vrai spectacle* (Festival d'Automne à Paris, 2011), l'exposition *12 rêves préparés* (GB Agency Paris, 2012), la performance *La maison vide* (Festival Far° Nyon, 2012), ainsi que *4 prepared dreams* (for April March, Jonathan Caouette, Tony Conrad and Annie Dorsen) à New York en octobre 2012. Il initie deux projets collectifs, le projet W en 2004 et l'Encyclopédie de la parole en 2007 avec laquelle il a créé les spectacles *Parlement* (2009), *Suite n°1* (2013) et *Suite n°2* (2015).

www.encyclopediedelaparole.org

L'Encyclopédie de la parole et Joris Lacoste au Festival d'Automne à Paris :

2011 *Le Vrai spectacle* (T2G – Théâtre de Gennevilliers)
2013 *Parlement* (Maison de la Poésie)
Suite n°1 « ABC »
(Centre Pompidou, Nouveau Théâtre de Montreuil)
2015 *Suite n°2* (T2G – Théâtre de Gennevilliers)

Pierre-Yves Macé

La musique de **Pierre-Yves Macé** né en 1980, propose un croisement entre l'écriture contemporaine, la création électroacoustique, l'art sonore et une certaine sensibilité rock. Sa musique est publiée sur les labels Tzadik, Sub Rosa, Brocoli. Elle est interprétée par les ensembles Cairn, L'Instant Donné, le pianiste Denis Chouillet, la soprano britannique Natalie Raybould, le chanteur Vincent Bouchot, le clarinettiste Sylvain Kassap, le Quatuor Amôn, l'Ensemble d'Improvisateurs Européens (EIE), le collectif 0 (zéro).
Pierre-Yves Macé est invité par le Festival d'Automne à Paris (monographie en 2012 au Théâtre des Bouffes du Nord), les festivals Villette Sonique, Présences Electronique (Paris), Ars Musica (Bruxelles) Les Musiques, MIMI (Marseille), Octobre en Normandie (Rouen), AngelicA (Bologne), Santarcangelo (Rimini, IT), Akousma (Montréal, CA)... En tant que performer, il fait la première partie d'artistes comme Matmos, Richard Chartier, Andrew Bird ou Lee Ranaldo.
Il collabore avec les artistes Hippolyte Hentgen, les écrivains Mathieu Larnaudie, Philippe Vasset, compose la musique pour les spectacles de Christophe Fiat, Joris Lacoste, Anne Collod, Fabrice Ramalingom, Marinette Dozeville, Marianne Baillot, Louis-Do de Lencquesaing. Entre 2007 et 2011, il collabore aux activités du collectif pluridisciplinaire l'Encyclopédie de la parole. En 2013-2014, il compose des virgules radiophoniques pour l'émission « Boudoirs et autres » de Gérard Pesson sur France Musique. En 2014, il est lauréat de la résidence Hors les murs (Institut Français) pour le projet Contreflux. Il écrit pour les revues Mouvement, Accents, Labyrinthe, La Nouvelle Revue d'esthétique.
Soutenu en 2009 à l'Université de Paris 8, son doctorat de musicologie parait aux Presses du réel en 2012 sous le titre *Musique et document sonore*.
En 2017, Pierre-Yves Macé est en résidence auprès de l'Orchestre de chambre de Paris.

www.pierreyvesmace.com

Pierre-Yves Macé au Festival d'Automne à Paris :

2011 Musique pour *Le Vrai spectacle* de Joris Lacoste
(T2G – Théâtre de Gennevilliers)
2012 *Segments et Apostilles, Song Recycle, Song Recital*
pour ensemble instrumental, piano, voix et bande
(Théâtre des Bouffes du Nord, La Scène Watteau)
2014 *Ambidextre* pour chœur d'enfants, alto et violoncelle
(Opéra national de Paris - Bastille/Amphithéâtre,
Théâtre Gérard Philipe, Studio-Théâtre de Vitry)
2015 *Suite n°2*, spectacle de Joris Lacoste
(T2G – Théâtre de Gennevilliers)
2016 Création pour *ANGELUS NOVUS – AntiFaus*t,
spectacle de Sylvain Creuzevault
(La Colline - Théâtre national, La Scène Watteau,
L'apostrophe – Théâtre des Louvrais Pontoise)
2016 *Accords et Accrocs / Song Recycle / Miniatures*
(Théâtre de la Ville)

Encyclopédie de la parole

L'**Encyclopédie de la parole** est un projet artistique qui explore l'oralité sous toutes ses formes. Depuis 2007, ce collectif qui réunit musiciens, poètes, metteurs en scènes, plasticiens, acteurs, sociolinguistes, curateurs, collecte toutes sortes d'enregistrements de parole et les inventorie sur son site internet en fonction de propriétés ou de phénomènes particuliers telles que la cadence, la choralité, le timbre, l'adresse, la saturation ou la mélodie.
Qu'y a-t-il de commun entre la poésie de Marinetti, des dialogues de Louis de Funès, un commentaire de tiercé, une conférence de Jacques Lacan, un extrait de *South Park*, le flow d'Eminem ou de Lil Wayne, un message laissé sur un répondeur, les questions de Julien Lepers, une prédication adventiste, *Les Feux de l'amour* en VF, un discours de Léon Blum ou de Bill Clinton, une vente aux enchères, une incantation chamanique, les déclamations de Sarah Bernhardt, une plaidoirie de Jacques Vergès, une publicité pour du shampoing, des conversations enregistrées au café du coin ?
À partir de cette collection qui comprend aujourd'hui près de 800 documents sonores, l'Encyclopédie de la parole produit des pièces sonores, des performances et spectacles, des conférences, des jeux et des expositions.
En 2015, l'Encyclopédie de la parole regroupe Frédéric Danos, Emmanuelle Lafon, Nicolas Rollet, Joris Lacoste, David Christoffel, Elise Simonet et Valérie Louys.

www.encyclopediedelaparole.org

Thomas Bernhard, Vienne, 1988 © Sepp Dreissinger

NICOLAS BOUCHAUD

Maîtres anciens
de Thomas Bernhardt

Un projet de et avec **Nicolas Bouchaud**
Mise en scène, Éric Didry // Traduction française par Gilberte Lambrichs, publiée aux Éditions Gallimard // Adaptation, Nicolas Bouchaud, Éric Didry, Véronique Timsit // Collaboration artistique, Véronique Timsit Scénographie, Élise Capdenat, Pia de Compiègne // Lumières, Philippe Berthomé // Son, Manuel Coursin

Production déléguée Le Quai Centre dramatique national Angers Pays de la Loire // Coproduction Compagnie Italienne avec Orchestre ; Bonlieu Scène nationale (Annecy) ; Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // L'Arche est agent théâtral du texte représenté (www.arche-editeur.com). // En partenariat avec France Inter
Spectacle créé le 7 novembre 2017 au Quai Centre dramatique national Angers Pays de la Loire

L'avant-dernier roman de Thomas Bernhard est une comédie libératrice qui bouscule tout sur son passage, et notamment certains monuments de la culture européenne – de Beethoven à Heidegger, de Véronèse à Klimt. Nicolas Bouchaud, accompagné d'Éric Didry et Véronique Timsit, en révèle la puissance d'interpellation, tout en soulignant l'acuité de son propos sur la transmission.

Au musée d'art ancien de Vienne, trois personnages se croisent et mêlent leurs propos sur l'art, l'enfance, l'État catholique, la saleté des toilettes viennoises, le deuil, ou encore l'industrie musicale, « véritable massacreur de l'humanité »… Ces trois voix n'en font qu'une dans ce spectacle qui fait la part belle à une langue en constant débordement, tour à tour rageuse, burlesque et érudite. Progressivement, la satire fait place à un roman familial, dans lequel se lisent les biographies fictives des personnages et s'intercalent les pages d'un journal de deuil. Comment se défaire de nos héritages, qu'ils soient collectifs ou intimes, pour vivre au présent – tout en reconnaissant leur indéniable emprise ? Comment éviter de figer nos maîtres en autant de pièces de musées ? Évoquant aussi bien l'influence du mouvement dada que de Johnny Rotten, le spectacle interroge l'essence d'un geste artistique de pure rupture. La mise en scène brouille la frontière entre la salle et la scène pour mieux inclure le public dans le cheminement de la parole. Sortir des voies balisées de l'histoire officielle, voilà ce à quoi *Maîtres anciens* nous invite, avec une radicalité qui est avant tout une ouverture à la joie et une promesse d'émancipation.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Mercredi 22 novembre au vendredi 22 décembre
Lundi au samedi 19h, relâche dimanche

17€ à 27€ / Abonnement 13€ à 20€
Durée estimée : 1h30

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com

ENTRETIEN
Nicolas Bouchaud

Dans vos précédents spectacles, vous avez travaillé à partir de textes de Serge Daney, Paul Celan, John Berger… Est-ce que ce sont vos « maîtres anciens » ? Est-ce qu'il y a un parallèle à faire entre le propos de Thomas Bernhard dans* Maîtres anciens *et votre intérêt pour ces figures tutélaires ?

Nicolas Bouchaud : Je n'ai jamais aspiré à travailler sous l'égide de figures tutélaires, et je crois qu'aucun de ces auteurs ne pourrait revendiquer ou souhaiter ce titre de « maître ». Leur œuvre va à rebours de cette appellation. Je m'intéresse à des textes qui viennent plutôt mettre à mal ou réinterroger une vision canonique de l'art, car c'est cette conception qu'il faut entendre sous l'expression « maîtres anciens » : comment l'histoire nationale et culturelle d'un pays transforme-t-elle ses artistes du passé en « maîtres anciens » ; comment aussi, parfois, certains de ces artistes ont-ils travaillé eux même à leur propre muséification ? À travers un dialogue d'amour-haine avec ces « maîtres anciens », Bernhard interroge notre rapport à la tradition. Lorsqu'ils commencent à écrire au sortir de la guerre et des atrocités nazies, Paul Celan comme Thomas Bernhard se situent en rupture avec l'art officiel. Ils ne font pas table rase du passé mais restent dans un dialogue mouvementé avec leur héritage culturel. Paul Celan refonde la poésie de langue allemande à partir de la Shoah. Il dit lui-même qu'il veut « enjuiver » la langue allemande. Ce geste d'écriture, comme celui de Thomas Bernhard qui s'appuie sur sa haine de l'État catholique autrichien, est forcément en rupture avec une conception identitaire et patrimoniale de l'art. Une des questions à l'œuvre dans Maîtres anciens serait pour nous la suivante : comment transmettre un héritage en se dégageant du chemin de la tradition ? Comment utiliser librement ce que le passé nous a légué ? Comment appréhender le passé comme une force et non comme un fardeau ? Comme dit Faulkner : « Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé ». Ces questions rejoignent pour moi le geste même de l'interprétation. Lorsque je joue des œuvres du passé, c'est toujours avec le désir de jouer contre une vision patrimoniale ou muséale d'une pièce. On joue à la fois avec et contre les « maîtres anciens », dans un mouvement de construction et de destruction. Sur ce point, je rejoins le geste de Thomas Bernhard dans son roman.

La langue de Bernhard est déjà très orale, dans un flot, et on se dit qu'elle se prête naturellement au théâtre. Mais est-ce que ce n'est pas aussi un piège ?

Nicolas Bouchaud : La différence entre le texte de Thomas Bernhard et les trois autres spectacles, c'est qu'on part d'une fiction, et non de matériaux non littéraires (une interview avec Daney, un discours de Célan, l'enquête de Berger…). C'est déjà une langue, un texte qui a une existence rythmique et formelle. L'oralité pose la question de l'adresse. J'ai toujours été plus attiré par les romans de Bernhard que par son théâtre, car il y a là une adresse au lecteur très puissante. Cette prise à partie du lecteur, je la vois d'abord comme la promesse d'une expérience que Bernhard nous invite à partager. On sait, bien sûr, que cette expérience va nous secouer, Bernhard se voit lui-même comme « un poseur de pièges », « un perturbateur universel ». Mais c'est dans ce mouvement généreux de l'adresse qui vient contrarier le pessimisme de certains de ses propos que je ressens toute l'énergie vitale de son écriture. L'oralité chez lui, est le résultat d'une construction romanesque très savante. Il met en scène dans son écriture une pluralité de voix. À l'intérieur d'un seul personnage, il y a plusieurs registres de paroles au sein desquels différentes temporalités se superposent. On peut dire de Bernhard qu'il est un satiriste et un génial imprécateur mais c'est surtout un grand poète. Par des enchaînements soudains, sans aucune transition psychologique, il crée des paysages de pensées.

Dans *Maîtres anciens*, il y a un narrateur, Atzbacher, qui nous rapporte les paroles du protagoniste principal, le vieux Reger, critique musical qui vient s'asseoir tous les deux jours au Musée d'art ancien à Vienne devant un tableau du Tintoret, *L'Homme à la barbe blanche*. Il y a un troisième personnage, Irsigler, le gardien du musée qui ne parle jamais mais qui est présent dans le discours des deux autres. Le texte lui-même propose du jeu. Chaque personnage fictionne sur l'autre. Comme je serai seul sur scène pour dire le texte je chercherai, à mon tour, comment engager un dialogue avec ces trois personnages, comment entrer dans leurs fictions.

C'est une langue connue pour son registre d'invective. Comment fait-on varier ce ton, comment introduit-on des nuances ?

Nicolas Bouchaud : Dans l'invective, il y a déjà des variations, des temps forts et des temps faibles. L'écriture chez Bernhard est très musicale. Parfois, c'est même le rythme de la phrase qui transmet le message le plus important. L'invective produit un discours circulaire, obsessionnel, insatiable, caricatural et parfois franchement comique. Mais l'écriture de Bernhard est d'une grande amplitude et on ne peut pas la réduire à la seule forme de l'invective. Il y a, par exemple, un motif récurrent dans ses textes qui est cette tension entre deux énoncés contraires. Reger, le personnage central du roman clame sa haine des artistes et de la famille et en même temps l'impossibilité de vivre sans eux. Ces contradictions sont permanentes, comme s'il cherchait toujours la limite, comme si la pensée cherchait toujours un peu plus d'air. Parler en disant ce « plus », ce « surplus » qui précède et suit chaque parole… Le souffle, le poumon, l'air, l'étouffement sont des éléments essentiels du langage de Bernhard.

Comment avez-vous travaillé pour adapter ce texte, qui est très long ? Qu'est-ce qu'il vous semblait essentiel de conserver ?

Nicolas Bouchaud : À la première lecture, ce qu'on entend, c'est une démolition en règle des « maîtres anciens » : Beethoven, Stifter, Heidegger, Klimt ou Veronese… Il y a dans cette démolition des morceaux de choix : les pages consacrées à Heidegger qui sont carrément burlesques mais aussi d'autres passages sur la famille d'Irsigler ou la saleté des toilettes viennoises, que nous garderons sans doute. Avec Éric Didry et Véronique Timsit, nous nous disions qu'aujourd'hui nous ne pouvions pas lire ce texte de la façon dont nous l'avions lu dans les années 80. À l'époque, le second degré et la distance comique de certains passages nous semblaient évidents. Le texte est d'ailleurs sous-titré « comédie ». Aujourd'hui, malheureusement, on est forcé de se demander si certaines charges de Bernhard contre l'art ne pourraient pas être prises pour argent comptant et venir nourrir un discours populiste. C'est pourquoi j'insiste, dans la construction et l'adaptation du spectacle sur l'idée de l'héritage

et de sa transmission. « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » écrit René Char en parlant de son expérience dans la résistance pendant l'occupation allemande. Comme le dit Hannah Arendt dans sa préface à *La Crise de la culture*, à propos de cet aphorisme de Char, « un héritage sans testament » est un héritage avec lequel on est libre d'agir, un héritage dans lequel le passé ne nous assigne pas un avenir tout tracé. Je pense que le geste de Bernhard va dans ce sens-là. Sa plus forte charge critique se concentre sur l'état catholique autrichien et sur la façon dont il instrumentalise le discours sur l'art pour écrire son « roman national ». Mais il y a aussi chez Bernhard beaucoup de provocation, beaucoup d'ambiguïté et il est le premier à ne pas vouloir se laisser enfermer dans un discours. Une phrase de l'artiste Robert Filliou s'applique bien, je crois, à « Maîtres anciens » : « L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

Le thème du deuil apparaît aussi progressivement.
Nicolas Bouchaud : C'est peut-être le thème principal du roman. On apprend brièvement au début que Reger vient de perdre sa femme et cet événement va prendre de plus en plus d'importance. Ce sont comme des pages arrachées d'un journal de deuil qui viennent s'insérer dans le roman. Cet état de deuil chez Reger vient se superposer à son discours sur l'art. Lorsque Bernhard écrit *Maîtres anciens*, il vient lui-même de perdre sa compagne Hedwig Stavianicek, de trente-cinq ans son aînée : « l'être humain de (sa) vie » à laquelle il devait « plus ou moins tout ». Dans un entretien très émouvant en 1987, il décrit la catastrophe de cette disparition : « une fois par jour on se réjouit d'être vivant, de ne pas encore être mort, c'est un capital inouï ». À travers cette disparition, mais aussi à travers les différents récits des personnages sur leur propre famille, c'est d'un autre héritage dont il est question ici. Ces « maîtres anciens » ne sont pas seulement les grands artistes du passé mais aussi ceux de notre propre descendance. À la question de notre héritage culturel vient s'ajouter celle de notre héritage familial.

Un autre thème très présent dans le roman est celui de l'enfance, de l'école, des origines… Comment l'avez-vous abordé ?
Nicolas Bouchaud : L'exploration de sa propre origine est un thème central chez Bernhard. Dans *La Cave*, son deuxième roman autobiographique, Bernhard raconte un moment décisif de son existence. À quinze ans, sur le chemin du collège, il décide brusquement de changer de direction pour aller dans le « sens opposé » et devenir apprenti dans un magasin d'alimentation, situé dans une cave d'une banlieue surnommée « l'enfer ». Prenant acte, au sortir de la guerre, du lien qui unit l'État national-socialiste à l'État catholique qui lui succède, Bernhard décide de tourner le dos à l'enseignement que l'état autrichien réserve à sa jeunesse. « Il faudrait sortir de tout, non pas fermer la porte derrière soi, mais la claquer d'un coup et partir » dit-il dans *Trois jours*. Il choisit donc « la cave » et de vivre un temps parmi les gens les plus marginalisés. On a souvent qualifié Bernhard de misanthrope, et pourtant dans toute son œuvre chaque personnage ne se connaît lui-même que par rapport aux autres, « sinon on n'existerait pas du tout et on ne pourrait pas se regarder », explique-t-il dans un entretien.

Même si rien n'est fixé à ce stade du travail, pouvez-vous nous en dire plus sur la mise en jeu du texte ?
Nicolas Bouchaud : En réfléchissant au geste d'écriture de Bernhard, je pensais au mouvement Dada, au mouvement lettriste et j'avais aussi en tête le ricanement du chanteur Johnny Rotten au début du morceau « Anarchy in the UK » des Sex Pistols. Des mouvements, des groupes qui comme Bernhard, ont une certaine appétence pour le scandale, qui se définissent par un geste de rupture. Nous verrons avec Éric Didry, Véronique Timsit et toute l'équipe si ces références peuvent alimenter quelques-unes de nos recherches. L'écriture de Bernhard est aussi, comme je l'ai dit, très joueuse. Je crois qu'à partir de sa pièce *Minetti* écrite en 1976 (qui met en scène un vieil acteur dans le hall d'un hôtel attendant un rendez-vous qui ne viendra jamais avec un directeur de théâtre), la figure de l'acteur devient très importante pour lui. Car l'acteur est celui qui peut incarner toutes les figures de l'humanité ordinaire. Comme bon nombre d'autres personnages de ses romans, Reger, le critique musical de *Maîtres anciens* est avant tout un acteur, un bouffon. On sait aussi que Bernhard voue un grand amour au cirque. L'art de l'acteur consiste à être un autre, plusieurs autres. Claude Porcell, traducteur de *Minetti* écrit dans sa postface à la pièce : « Non content de vivre l'illusion permanente et ordinaire qu'est la réalité, le comédien se charge d'illusions supplémentaires. Il fait des illusions que sont ses personnages une réalité et nous montre que nos seules réalités sont en fin de compte ces illusions qui ont pour noms Hamlet, Lear, Krapp et les autres… ». Cette dernière phrase décrit très bien la raison d'être de tous les grands imprécateurs qui peuplent les romans de Bernhard. Cette évocation de la figure de l'acteur rejoint pour nous un fil important de notre travail depuis notre première création, *La loi du marcheur* en 2010.

Vous évoquez aussi, à partir d'un texte de Hannah Arendt, une résonnance avec le contexte politique, l'idée de crise et le désir de faire rupture.
Nicolas Bouchaud : L'écriture de Bernhard a toujours à voir avec l'état de crise. Je le ressens chez lui à travers son utilisation du temps présent, qui est dilaté, augmenté, densifié. Le roman se passe en deux heures et nous avons pourtant la sensation, à la fin, d'avoir vécu une immense traversée. Dans ce présent, différentes temporalités interviennent. Mais même lorsque le passé est évoqué par le récit d'un personnage, le retour au présent agit toujours comme un événement, une surprise. Le temps présent chez Bernhard nous requiert, exige toute notre attention. Il fait le bruit d'une porte qu'on claque car il est toujours le temps d'une crise ou d'une rupture. Je continue mon analogie avec le texte d'Hannah Arendt tiré de *La Crise de la culture* et de sa réflexion sur l'aphorisme de Char. Considérant quelques moments « révolutionnaires » de notre histoire – la Résistance, les révolutions françaises et américaines, la Commune – Arendt y voit le surgissement d'événements que le passé n'avait pas prévu et qui sont comme des énigmes posées à notre avenir. Le fil de la tradition qui nous reliait au passé et guidait notre futur s'est rompu et rien ne nous dit maintenant comment trans-

mettre de tels événements. Ces événements créent une brèche dans le présent, un intervalle dans le temps « entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore ». Cet entre-deux, Arendt en fait l'image même de la pensée. Comment se saisir de ce moment, profiter de cette brèche pour penser librement, sans renouer avec le fil rompu de la tradition ? Cette brèche, je la retrouve dans le geste d'écriture de Bernhard. Comment penser notre présent de façon intempestive contre les règles rigides et contre les convictions générales ? Thomas Bernhard nous donne de la joie parce qu'il nous libère. C'est un grand destructeur mais, comme tous les grands destructeurs, il est aussi un grand constructeur. Il fait droit à la protestation contre un enfermement et une souffrance radicalement inutiles.

Propos recueillis pas Barbara Turquier

BIOGRAPHIE

Comédien depuis 1991, **Nicolas Bouchaud** travaille d'abord sous les directions d'Étienne Pommeret, Philippe Honoré, puis rencontre Didier-Georges Gabily qui l'engage pour les représentations *Des cercueils de zinc*. Suivent *Enfonçures*, *Gibiers du temps, Dom Juan / Chimères et autres bestioles*. Il joue également sous la direction de Yann Joel Collin (*Homme pour homme* et *L'Enfant d'éléphant* de Bertolt Brecht, *Henri IV* de Shakespeare) ; Claudine Hunault (*Trois nôs Irlandais* de William Butler Yeats) ; Hubert Colas (*Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht) ; Bernard Sobel (*L'Otage* de Paul Claudel) ; Rodrigo Garcia (*Roi Lear, Borges + Goya*) ; Théâtre Dromesko (*L'Utopie fatigue les escargots*) et Christophe Perton (*Le Belvédère* d'Ödön von Horváth). Jean-François Sivadier le dirige dans *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, Italienne scène et orchestre de Jean-François Sivadier, *La Mort de Danton* de Georg Buchner, *Le Roi Lear* de Shakespeare (2007), *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau (2009), *L'Impromptu-Noli me tangere* de Jean-François Sivadier (2011 et 2013) et *Le Misanthrope* (Prix du Syndicat de la Critique 2013). En 2012, il joue dans Projet *Luciole* mis en scène par Nicolas Truong, au Festival d'Avignon dans le cadre de « sujet à vif ».

Il joue et co-met en scène *Partage de Midi* de Paul Claudel, en compagnie de Gaël Baron, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier et Charlotte Clamens, à la Carrière de Boulbon pour le Festival d'Avignon en 2008. Il joue en 2011 au Festival d'Avignon, dans *Mademoiselle Julie* de Strindberg, mis en scène par Frédéric Fisbach, avec Juliette Binoche, spectacle filmé par Nicolas Klotz. Il adapte et joue *La Loi du marcheur* (entretien avec Serge Daney) mis en scène par Éric Didry en 2010 au Théâtre du Rond-Point et en tournée. En 2012, il met en scène *Deux Labiche de moins* pour le Festival d'Automne. En 2013, il joue dans *Un Métier idéal* mis en scène par Eric Didry, présenté dans le cadre du Festival d'Automne. En 2015, il adapte et joue dans *Le Méridien* mis en scène par Eric Didry et reprend la même année *La Vie de Galilée* dans la mise en scène de Jean-François Sivadier. En 2016, il joue sous sa direction dans *Dom Juan* de Molière. En 2017, il joue dans *Interview*, conçu et mis en scène par Nicolas Truong.

Il est également artiste associé au Théâtre National de Strasbourg dirigé par Stanislas Nordey.

Au cinéma, il tourne pour Jacques Rivette, *Ne touchez pas à la hache* ; Edouard Niermans, *La Marquise des ombres* ; Pierre Salvadori, *Dans la cour* ; Jean Denizot, *La Belle Vie* et Mario Fanfani, *Les Nuits d'été.*

Nicolas Bouchaud au Festival d'Automne à Paris :

2010 *La Loi du Marcheur* (Théâtre du Rond-Point)
2011 *La Loi du Marcheur* (Théâtre du Rond-Point)
2012 *Deux Labiche de moins* / Parole d'acteurs / Adami (Théâtre de l'Aquarium)
2013 *Un Métier idéal* (Théâtre du Rond-Point)
2015 *Le Méridien* (Théâtre du Rond-Point)

À nous deux maintenant © Arthur Bartlett Gillette

JONATHAN CAPDEVIELLE

À nous deux maintenant

Conception, adaptation et mise en scène, **Jonathan Capdevielle**
Avec Clémentine Baert, Marika Dreistadt, Jonathan Drillet, Michèle Gurtner et un adolescent // Conseiller artistique, assistant mise en scène, Jonathan Drillet // Conception et réalisation scénographique, Nadia Lauro // Lumières, Patrick Riou // Composition musicale, Arthur Bartlett Gillette // Réalisation de la bande son, Vanessa Court Collaboration informatique musicale Ircam, Manuel Poletti

Production déléguée Association Poppydog // Coproduction Le Quai Centre dramatique national Angers Pays de la Loire ; CDN Orléans/Loiret/Centre ; manège – Scène Nationale – Reims ; Théâtre Garonne – Scène européenne (Toulouse) ; L'Arsenic, Centre d'Art scénique contemporain (Lausanne) ; Le Parvis, Scène nationale Tarbes-Pyrénées ; Ircam (Paris) ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de King's Fountain // Avec l'aide du CND Centre national de la danse (Pantin), de La Villette – Résidence d'artistes 2016 et du Quartz – Scène nationale de Brest
Spectacle créé le 6 novembre 2017 au Quai Centre dramatique national Angers Pays de la Loire

Jonathan Capdevielle adapte pour la scène l'intemporelle enquête policière de Georges Bernanos, *Un Crime*. Il désosse les particularismes de nos terroirs français, décortique le franc-parler et les traditions des villageois. Au travers de ces figures authentiques, c'est la condition humaine qu'il examine avec empathie, tendresse et humour noir.
Au nœud de l'intrigue, il y a « le curé de Mégère », un nouveau venu qui, paré de l'habit de Dieu, agit à rebours de la religion catholique, mu par un énigmatique dessein mortifère. L'audace, l'astuce et le doigté de l'auteur résident en ceci qu'il laisse le lecteur s'engloutir dans le labyrinthe de sa propre investigation. Perdu dans un polar sans issue, assourdi par la polyphonie des personnages, à chacun d'entendre sa voix et sa voie. Le metteur en scène va droit au foyer de ce volcan d'étrangeté et d'effroi, à la lisière du fantastique, mettant en scène le jeu de rôle de cette figure de prêtre, trouble et attachante, qui bouleverse l'ordre établi de son environnement humain. Dans ce chaos bernanosien, les acteurs voyagent sous la baguette de Jonathan Capdevielle, qui joue de la multiplicité des rôles attribués à chacun d'entre eux et d'une typologie polychrome d'interprétation du texte, déployant l'éventail des possibles entre exaltation et réalisme, pour mieux brouiller les frontières entre réalité, rêve et cauchemar.

Le Festival d'Automne à Paris présente également *Adishatz* mis en scène par Jonathan Capdevielle (p. 115).

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Jeudi 23 novembre au dimanche 3 décembre
Mardi au vendredi 20h30, samedi 19h30, dimanche 17h30
relâche lundi
––––––
L'équipe artistique rencontrera le public samedi 2 décembre à l'issue de la représentation / Accès libre
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée estimée : 2h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Sarah Mark
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Jonathan Capdevielle

Votre nouvelle création repose sur une interprétation du roman* Un Crime *de Georges Bernanos ; qu'est-ce qui vous a attiré dans ce livre ?
Jonathan Capdevielle : D'abord, j'ai vu les films de Bresson, *Mouchette* et de Pialat, *Le Journal d'un Curé de campagne*, qui m'ont beaucoup marqué ; ces adaptations cinématographiques présentent chacune à leur façon le paroxysme de ce que signifie être un enfant de la pauvreté, et de ce fardeau qu'il lui faut assumer. Bernanos écrit très bien sur ces choses-là. Sur la solitude des prêtres et sur les enfants qui sont des « porte-fardeau » dans ses romans. Par ailleurs, en 2008, j'ai été contacté par Jean Couturier pour jouer le rôle du curé de Mégère (personnage principal du roman *Un Crime*) dans une pièce radiophonique, cela a été mon premier contact avec l'écriture de Bernanos en tant que telle, et ça m'est resté. Enfin, j'avais envie, dans ma prochaine pièce, d'explorer autre chose que l'autobiographie et de me confronter à l'écriture d'auteur, me détourner de l'autofiction. J'aurais pu m'appuyer sur une œuvre théâtrale mais j'ai préféré l'œuvre romanesque. *Saga* était déjà une œuvre romanesque, une forme de fresque familiale, un roman de vie, et, comme dans *Adishatz*, il y a beaucoup d'aventures de jeunesse réellement vécues. Ces deux pièces sont peuplées de personnages emblématiques de mon enfance, à la Maupassant ou à la Pagnol, qui sont vraiment des figures de terroir, puissantes, de celles qui forgent un regard sur le monde. Ces adultes auraient pu me mettre en danger, car ils jouaient à des jeux un peu dangereux dont l'enfant que j'étais, était témoin malgré lui, mais ils ont finalement été une sorte de protection. Car il y avait de la bienveillance. Chaque scène ou chaque situation dans Saga est un véritable scenario de cinéma : pour moi, ces personnages, ces bandits sortent tout droit du grand écran. Au final, il n'y a pas eu que des choses sombres et difficiles dans tout cela.

Cette préadolescence inattendue, « en marge », a-t-elle été selon vous ce qui vous a propulsé dans votre parcours d'artiste ?
Jonathan Capdevielle : Cette immersion très jeune dans un certain banditisme a clairement été un catalyseur qui a activé chez moi ce désir de théâtre. Cette vie de brigand pendant trois ans, avec mon beau-frère, ses enfants et ma sœur, cette vie unique, extrême, - à peine croyable pour mes proches quand je la leur raconte, et c'est donc bien qu'il y a derrière tout cela quelque chose de mêlé entre réel et fantasme -, m'a beaucoup inspiré, c'est certain. Très tôt, j'ai fabriqué du théâtre. J'avais entre 11 et 14 ans, et ma sœur était très jeune aussi, à peine 20 ans ; elle était avec ce garçon, boulanger dans la vie, mais bandit dans le sang. C'était sensationnel de vivre avec eux : nous vivions, dans un cadre sans temporalité, une expérience-limite permanente. Cette infinie liberté nous contraignait à grandir un peu plus vite que prévu, parce qu'il fallait savoir se prendre en charge, et parce que j'assistais à des scènes entre adultes que je n'aurais dû ni voir ni entendre. Et puis plus tard ça a été une véritable tragédie familiale : une succession de décès. C'était en quelque sorte une tragédie grecque, où tous les vivants tombent, et où il faut faire avec les morts, avec la maladie et la mort, avec une remise en question brutale des repères… En tout cas, la vie avec ma sœur et mon beau-frère m'a véritablement mené vers le théâtre, oui, j'adorais ça, c'étaient eux qui me payaient les cours et, plus tard, le permis de conduire. Ils sentaient chez le gamin que j'étais qu'il y avait ce besoin artistique : très jeune, j'ai été emporté par la danse, emporté par le chant, j'imitais tout le temps, j'inventais des histoires, je mettais en scène les choses et les situations, avec d'autres enfants parfois. C'était bien entendu une manière de me couper de la réalité, je transcendais la difficulté du réel en faisant théâtre de tout ce qui m'entourait.

Il y a d'ailleurs dans* Un Crime *un frottement avec le fantastique qui vous a sans doute intéressé ?
Jonathan Capdevielle : Bien sûr, je pense même que, sans cela, je ne me serais pas lancé dans l'aventure de cette adaptation, qui représente un travail considérable. Or, c'est exactement ce point de connexion qui me porte : je m'appuie sur mes intuitions et sur mon expérience réelle, vécue, pour adapter ce Bernanos-là, qui n'est peut-être pas le plus compliqué, mais qui est traversé de nombreuses thématiques qui sont toutes assez fortes et tortueuses.

Parmi ces nombreux thèmes : la religion, l'ambivalence de la sexualité du protagoniste principal, le portrait des personnages des contrées françaises, pour n'en citer que quelques-uns, quels sont ceux que vous avez souhaité mettre en avant ?
Jonathan Capdevielle : Avant tout, la figure centrale androgyne m'a vraiment stimulé. La séduction ambigüe que le prêtre exerce, la fascination qu'il provoque chez les paysans, chez ces gens de la campagne, me rappelle tant de personnages que j'ai connus, avec leur charisme, leur influence… Il faut dire que dans l'entre-deux guerres, le prêtre avait une importance, un pouvoir autres que maintenant. On lui accordait une confiance inaliénable. Ce qui est fascinant, dans le jeune héros du roman, c'est que ce n'est pas un vrai prêtre. Le personnage intemporel est déguisé, chacun croit voir, sous la soutane, l'homme de Dieu. Il est déjà concrètement très difficile de pénétrer la personnalité parfois très empruntée d'un curé, sous l'habit qu'est cette soutane universelle et, en l'occurrence, il se trouve qu'il ne s'agit pas d'un homme de Dieu, mais d'une fille de défroquée, trimballée depuis toute petite par sa mère de pension en pension pour la cacher au monde. Toujours obligée de dissimuler son identité, elle n'a finalement fait que copier l'adulte qu'était sa mère. Cet effet de mimétisme entre la fille et la mère, Bernanos le décortique de façon sublime, et avec quelle violence ! On s'arrête souvent aux meurtres à la première lecture, mais le mobile est en fait bien plus profond. Bernanos perd le lecteur comme on le fait rarement dans les polars : au lieu de dessiner un entonnoir, il élargit tout, et la résolution de tout cela n'est même pas claire. C'est une enquête, donc on se dit : enquête, indices, mobile, peut-être complices et, surtout, coupable. Alors, au début, oui, mais après, accroche-toi (*rires*) ! En fait, je pense qu'il s'est perdu lui-même, il y a eu un moment de vrille. Il faut dire qu'au départ, il a produit ce livre dans une visée pécuniaire, il avait juste un auteur de référence en la matière mais ne connaissait pas du tout le style du polar. Sa maison d'édition lui a d'ailleurs refusé la deuxième partie, en lui disant : « on n'y comprend rien, il va falloir espacer les soutanes et la psychologie » (*rires*). C'est extraordinaire ! Lui-même ayant « le cul entre deux chaises », il n'a pas espacé les soutanes, mais il les a utilisées

autrement : il n'y a plus eu de vrai prêtre, mais l'idée de ce prêtre travesti. Tout cela est si cocasse que... J'ai fini par ajouter Bernanos, dans la pièce, parmi les personnages (*rires*). J'ai eu envie de le mettre sur scène pour endosser le rôle du juge d'instruction, de celui qui mène l'enquête. Le climat presque surnaturel s'ajoute au réalisme de l'enquête, les nuits sont trop longues, les éclaircies trop rares et la fièvre gagne les personnages : on bascule souvent dans le rêve, bon ou mauvais, dans l'hallucination, un état entre veille et sommeil qui fait émerger un propos, lequel prend de la hauteur et questionne le réel en guidant vers la découverte de la vérité.

Dans le roman, il y a une tension permanente entre accepter d'être « pris en otage de son milieu » et faire le choix de s'en extirper ; cette question du déterminisme social, déjà au centre d'*Adishatz*, a dû vous séduire au plus haut point ?

Jonathan Capdevielle : Cela m'a d'autant plus intéressé que le personnage central, une amoureuse prise en étau entre sa condition et son envie d'en sortir doit sans cesse improviser. Elle fait de l'impro tout du long. Cette soutane, de fait, ce n'était pas sa volonté de la porter. En réalité, elle a croisé par hasard le chemin du vrai curé, dans sa fuite après avoir commis son premier meurtre et n'a pas eu d'autre choix que de l'assassiner. Alors, elle se « travestit » et portera ce nouveau masque jusqu'à la fin. Une partie de l'explication réside dans le fait que l'héroïne, fille cachée de la servante de la riche Châtelaine assassinée et amante de l'héritière, tente une démarche auprès de cette femme fortunée pour la réconcilier avec sa petite nièce, menacée d'être déshéritée. C'est audacieux d'inclure une relation lesbienne, cette mystérieuse amante Evangeline... Ce que j'adore, c'est que c'est une forme de Cluedo improbable.... C'est complètement tentaculaire, comme un arbre généalogique qui déploierait très loin ses ramifications.

Les questions sur la religion proprement dite ont-elles retenu votre attention ?

Jonathan Capdevielle : Là encore, oui, mais en ce qu'elles se cristallisent dans ce personnage, qui arrive à porter différents masques, celui de la religion étant son dernier moyen de se cacher, son ultime déguisement. Or cette soutane qui la sauve de prime abord est aussi sa prison, et sera enfin son tombeau.

Y a t-il selon vous une « morale » de l'histoire ?

Jonathan Capdevielle : A-t-il voulu tuer le personnage car c'était malsain, contre-nature, de se travestir etc ? Une morale catholique ? Je ne sais pas.

Êtes-vous croyant ?

Jonathan Capdevielle : Non. Et d'ailleurs, il n'y aucun jugement, de part et d'autre, sur le personnage de l'héroïne. Son travestissement n'est que la conséquence d'un hasard ; ce qui importe, c'est de discerner le vrai du faux qui se dégage de cette figure construite à la hâte par l'héroïne. Même lorsqu'elle déploie sa parole, son discours n'en est pas moins lié à autre chose que du religieux, qui est loin des clochers. Il est plus près du cœur et de la confusion des sentiments amoureux, révélateurs aussi d'une lointaine souffrance, celle du berceau, « qui est moins profond que la tombe » selon Bernanos. Croyant ? Enfin, je crois en des trucs mais... Je n'ai pas fait de catéchisme, on m'a épargné ça. En revanche, je suis baptisé, pour avoir une place dans « le trou », bref, pour la question pratique de l'endroit où t'accueillir, du cimetière, puisqu'on n'a pas le droit de te mettre dans le jardin (*rires*) Ah, si, on peut disperser les cendres... Par contre, je suis allé à Lourdes, très souvent, mais précisément pour voir ces figures de prêtres qui me fascinaient, pour assister à ce spectacle fou. En effet, le pèlerinage à Lourdes est l'occasion de voir une ville envahie de soutanes, de cardinaux... (y'a même un calendrier des prêtres sexy !) et de se rendre compte du pouvoir, intouchable et mystérieux, que dégage ce rassemblement religieux, porté par une croyance, celle qui, justement, pour Bernanos, doit être la plus authentique possible. Ceux qui ne devraient pas être dans la religion, *Un Crime* en parle encore : « les révoqués pour mœurs », à savoir tous ceux qui devraient être de hauts-responsables religieux, qui s'arrangent entre eux, s'organisent en vraie *mafia* pour protéger le meurtrier, le coupable ou bien alléger leur peine. Et quand tu vois les affaires d'aujourd'hui, le Cardinal Barbarin par exemple, l'édition du livre blanc, pour éviter aux prêtres d'exercer leur pouvoir sur les enfants, et en finir avec les dérapages d'ordre sexuel, Bernanos déjà en 1935 met ce type de personnes face à leurs responsabilités ! Dans le roman, ce jeune enfant de chœur, qui est orphelin, s'en réfère au faux curé, qui en fait est une femme. La fascination, les touches d'affection ont un autre écho que si c'était un garçon sous la soutane, mais il existe malgré tout ce rapprochement soudain, cet abus de pouvoir, ces destins liés jusqu'à la mort, liés par le mensonge ; « mensonges comme faits pour vous », dira l'héroïne au jeune adolescent désespéré. L'écriture de Bernanos est très forte pour cela, mais aussi pour transcrire la parole de la justice. Il y a le juge d'instruction, personnage important qui entretiendra une relation privilégiée avec ce prêtre venu d'ailleurs. La justice et la religion côte à côte, se jaugent, s'analysent, se séduisent.

Nos vrais rêves font partie du passé, comme dit Bernanos ?

Jonathan Capdevielle : Oui, et le juge, c'est ça, c'est ça, oui. Après, comment mettre ça en scène, le rêve (*rires*) ?

Quant à vous, avez-vous voulu donner une morale à l'histoire ?

Jonathan Capdevielle : Pas de morale, simplement le rêve « Bernanosien », une espérance désespérée. C'est un auteur qui manie humour noir et fascination pour la mort avec une extrême finesse. L'avenir n'est pas gai chez Bernanos, en ce qui concerne le regard qu'il porte sur son époque et son avenir.
Seulement ce qui a été dit il y a plus de quatre-vingt ans, sa réflexion sur le monde était comme prémonitoire : « Ce qui m'épouvante — Dieu veuille que je puisse vous faire partager mon épouvante — ce n'est pas que le monde moderne détruise tout, c'est qu'il ne s'enrichisse nullement de ce qu'il détruit. En détruisant, il se consomme. Cette civilisation est une civilisation de consommation, qui durera aussi longtemps qu'il y aura quelque chose à consommer. Oh ! je sais qu'il vous en coûte de la tenir pour telle alors que son unique loi paraît être, précisément, la production, et même la production à outrance, la production sans mesure. Mais cette production monstrueuse,

ce gigantisme de la production, est précisément le signe du désordre auquel, tôt ou tard, elle ne peut manquer de succomber. En détruisant, elle se consomme. En produisant, elle se détruit. La civilisation mécanique et concentrationnaire produit des marchandises et dévore les hommes. »

Avez-vous envie d'une prochaine pièce ?
Jonathan Capdevielle : Oui, en fait, j'ai d'ores et déjà une autre création en cours, cours, dont la première a eu lieu au Quai, CDN Angers Pays de la Loire, en avril dernier, et que j'aimerais reprendre dans d'autres territoires. Là, j'ai eu envie de faire une forme un peu libre, en mélangeant différents artistes, différents univers aussi, amateurs, professionnels, j'avais envie de ça. Il y a donc des gens que je connaissais avant, que je fais se rencontrer avec des artistes du territoire, et aussi des non-professionnels. C'est un gros chantier et ce qui est assez beau, c'est que tout le monde est à fond. Parce que le risque, c'était que ce ne soit pas motivant au même degré pour tout le monde, qu'il y ait un manque d'assiduité des amateurs, ou bien une certaine résistance des professionnels à travailler avec des amateurs, mais ici l'équilibre est parfait, la bienveillance est de mise, la générosité aussi. Dans le spectacle, Jeanne d'Arc, en maîtresse de cérémonie, est happée par le *showbiz* et la culture pop. Le symbole national devient le porte-drapeau d'artistes aux multiples discours à défaut d'être le faire-valoir des politiques. J'embarque tout ce petit monde d'artistes pluridisciplinaires dans l'univers de ce « cabaret Apocalypse » (inspiré par la fameuse tenture exposée au Château d'Angers) avec son lot de dérapages et de digressions, de numéros assez osés. Il y a un mélange de genres esthétiques donc, mais aussi musicaux. Un choc des cultures, tout faire péter pour faire place à une tentative de renouveau, à la jeunesse (très présente sur le spectacle). Il y a ce sentiment qui se déroule tout du long donc, et je mets en scène le symbole national, à savoir Jeanne d'arc en armure, sortie des flammes, un profil brûlé et l'autre clean, un peu comme une morte-vivante, ou un steak qu'on n'aurait fait cuire que d'un côté sur le gril du barbecue, et qui entends des voix, celles des artistes notamment, Jeanne qui traîne derrière elle ce chapelet d'artistes en marche.

Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

Né en 1976, **Jonathan Capdevielle**, formé à l'École supérieure Nationale des arts de la marionnette, est acteur, marionnettiste, ventriloque, danseur et chanteur.
Il a participé à plusieurs créations, sous la direction, entre autres, de Lotfi Achour, Marielle Pinsard, David Girondin Moab, Yves-Noël Genod et Vincent Thomasset. Collaborateur de Gisèle Vienne depuis ses premières mises en scènes, il est interprète au sein de presque tous ses spectacles : *Splendid's*, *Showroomdummies, Stéréotypie*, *Apologize*, *Une belle enfant blonde*, *Kindertotenlieder*, *Jerk*, *pièce radiophonique*, *Jerk*, *solo pour un marionnettiste*, *Éternelle idole*, *This is how you will disappear* et *The Ventriloquists Convention*.
Gisèle Vienne, Dennis Cooper, Peter Rehberg et Jonathan Capdevielle publient en 2011 un livre + CD : J*erk / À TRAVERS LEURS LARMES* aux éditions DISVOIR dans la série ZagZig, en deux éditions, française et anglaise.
Il crée en 2007 la performance-tour de chant *Jonathan Covering* au Festival Tanz im August à Berlin, point de départ de sa pièce *Adishatz/Adieu*, créée en janvier 2010 au festival C'est de la Danse Contemporaine du Centre de Développement Chorégraphique Toulouse / Midi Pyrénées. Il répond ensuite à deux invitations. En novembre 2011, il présente *Popydog*, créé en collaboration avec Marlène Saldana au Centre national de la danse – Pantin et en août 2012, sur une proposition du festival far° - festival des arts vivants de Nyon (Suisse), il propose *Spring Rolle*, un projet in situ avec Jean-Luc Verna et Marlène Saldana.
Avec *Saga*, créé en février 2015, Jonathan Capdevielle ouvre un nouveau chapitre du récit autobiographique en travaillant sur des épisodes du roman familial, avec ses personnages emblématiques et ses rebondissements.
Jonathan Capdevielle est artiste associé au Quai / Centre Dramatique National d'Angers – Pays de la Loire.

© Pascale Fournier

JULIE DELIQUET / COLLECTIF IN VITRO

Mélancolie(s)

Création et adaptation collective à partir des *Trois Sœurs* et d'*Ivanov* d'Anton Tchekhov
Mise en scène, **Julie Deliquet**
Avec Julie André, Gwendal Anglade, Éric Charon, Aleksandra De Cizancourt, Olivier Faliez, Magaly Godenaire, Agnès Ramy, David Seigneur // Collaboration artistique, Pascale Fournier // Scénographie, Julie Deliquet, Pascale Fournier et Laura Sueur // Lumières, Jean-Pierre Michel et Laura Sueur // Costumes, Julie Scolbetzine // Musique, Mathieu Boccaren // Film, Pascale Fournier

Production Collectif In Vitro // Coproduction Théâtre de Lorient – centre dramatique national ; Comédie de Saint-Étienne, centre dramatique national ; Théâtre Le Rayon Vert, scène conventionnée (Saint Valery en Caux) ; Théâtre Romain Rolland (Villejuif) ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // En collaboration avec le Bureau Formart // Accueil en résidence Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis, La Ferme du Buisson, Scène nationale de Marne-la-Vallée // En partenariat avec France Culture
Spectacle créé le 17 octobre 2017 au Théâtre de Lorient – centre dramatique national

***Mélancolie(s)* met en scène la disparition d'un monde et de ses illusions, au plus près de la vie réelle, de son rythme fragile et imprévisible. Julie Deliquet, en compagnie d'Anton Tchekhov, prolonge sa réflexion sur l'héritage générationnel, amorcée dans son triptyque jubilatoire *Des années 70 à nos jours*.**

Dans leur dernier spectacle *Catherine et Christian*, Julie Deliquet et le collectif In Vitro enterraient leurs parents et, avec eux, toute une génération – celle des utopies d'hier. Nous sommes un an plus tard. On fête l'anniversaire de Sacha, l'une des filles de la fratrie, dans la maison familiale. C'est la fin du deuil et le début d'une nouvelle vie, peut-être. C'est aussi le début des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, dont l'ombre plane sur *Mélancolie(s)*. Julie Deliquet choisit cette pièce ainsi qu'*Ivanov* comme fil rouge : les rêves de la première croisent la violence de la seconde, la lucidité détruit un à un les personnages et les enferme dans leur solitude. Les figures tchekhoviennes font écho à notre propre mal-être. L'insouciance de nos aînés a laissé place à l'angoisse – celle de ne pouvoir agir sur un réel en plein bouleversement – et à la mélancolie face au désenchantement du monde. Comme toujours avec le collectif In Vitro, la vie et le théâtre se mêlent, l'improvisation épouse la répétition et invite le spectateur à la proximité. Et si le temps passe et abolit les rêves, si la mélancolie effrite les illusions, il reste le théâtre pour se rassembler et capter, avec toujours plus d'acuité, le rythme de la vie, ses maladresses et sa beauté.

LA FERME DU BUISSON, SCÈNE NATIONALE DE MARNE-LA-VALLÉE
Samedi 25 novembre 20h45
14€ et 17€ / Abonnement 10€ et 14€

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Mercredi 29 novembre au vendredi 12 janvier
Mercredi 29 novembre au vendredi 22 décembre, lundi au samedi 21h, relâche dimanche
Lundi 8 au vendredi 12 janvier 21h
17€ à 27€ / Abonnement 13€ à 20€
––––––
Durée estimée : 2h30

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Ferme du Buisson
Agence Plan Bey : Dorothée Duplan
01 48 06 52 27 | dorothee@planbey.com
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com

ENTRETIEN
Julie Deliquet

Vous avez créé, avec votre collectif In Vitro, un triptyque « Des années 70 à nos jours », dont le dernier volet, l'épilogue,* Catherine et Christian *a été présenté au Festival d'Automne à Paris en 2015. Ces quatre spectacles interrogeaient la transmission d'une génération à l'autre et notre héritage à porter aujourd'hui, celui de nos aînés et des années 70. Comment* Mélancolies(s) *prolonge ces questionnements qui vous sont chers ?

Julie Deliquet : Avec l'épilogue *Catherine et Christian*, je concluais le triptyque *Des années 70 à nos jours :* les parents ont été enterrés, et avec eux, les utopies d'hier et les illusions des générations qui nous ont précédés. J'avais le sentiment d'avoir parlé, grâce à la trilogie et à sa conclusion, du passé et de son héritage, de nous, de cette génération des trente/quarante ans qui est la mienne. Je sentais que la boucle était bouclée et qu'il fallait donc ouvrir une nouvelle ère avec le collectif. Entre temps, j'ai mis en scène *Vania*, d'après *Oncle Vania* à la Comédie-Française avec des comédiens de la troupe du Français et cinq membres d'In Vitro. Cette expérience a été charnière pour moi : celle de découvrir de nouveaux comédiens, travailler avec mon équipe en dehors de nos codes habituels, du collectif et de l'écriture de plateau. Et puis, j'ai découvert Tchekhov et ça a été très fort. Ses pièces cristallisent tous mes questionnements : la fin d'un monde, le rapport au temps, la famille et l'intime, le tragique de nos existences. J'ai donc décidé de partir d'œuvres du répertoire pour notre prochaine création et de continuer mon travail sur Tchekhov. *Mélancolie(s)* débute un an après la mort du père, avec la scène d'exposition des *Trois Sœurs* : Sacha fête son anniversaire dans la maison familiale, il fait beau, les cœurs sont légers, une nouvelle vie semble possible. Derrière nous, il y a *Catherine et Christian*, il y a toute l'histoire du collectif et en même temps Tchekhov nous offre un nouveau paysage, des histoires, des personnages forts. J'avais envie de revenir à la fiction, aux « grands sentiments » avec ce spectacle et de quitter ainsi l'écriture de plateau que nous avions beaucoup expérimentée.

Mélancolie(s) ***débute donc avec* Les Trois Sœurs *et s'achève avec* Ivanov*. Comment avez-vous travaillé à l'adaptation de ces deux œuvres pour en faire un récit commun, un spectacle unique ?***

Julie Deliquet : *Ivanov* est la pièce que je voulais vraiment travailler : c'est une tragédie, l'histoire de la chute d'un homme, Nicolas, jusqu'à son suicide. C'est un personnage pétri de mélancolie, sa femme est malade, son entreprise dépérit et il ne voit plus d'issue possible. C'est extrêmement contemporain et je veux avec Tchekhov parler de mon époque. En travaillant *Oncle Vania*, j'ai réalisé à quel point son œuvre était visionnaire. Les motifs de ses pièces font écho à notre monde, quand il parle d'écologie ou de médecine par exemple. Ses personnages se cognent à la fin d'un monde, à son désenchantement, sans savoir ce qui les attend, et pourtant, ils continuent à vivre, ils essaient d'être heureux. Avec cet auteur, je choisis un double point de départ : la société et le théâtre. Un peu comme Godard avec son film *Masculin et féminin* qu'il réalise peu de temps après *Pierrot le fou* : son époque et sa société sont la matière même du film, et, en choisissant Jean-Pierre Léaud, alias Antoine Doinel, c'est aussi un hommage au cinéma et à sa force fictionnelle qu'il signe. J'ai choisi *Les Trois sœurs* comme un pont narratif entre mon précédent spectacle et *Mélancolie(s)* : un an après la mort du père (thème de *Catherine et Christian*), le deuil prend fin et la vie recommence. Et progressivement, les personnages des *Trois sœurs* vont basculer dans l'univers d'*Ivanov*, beaucoup plus tragique. D'une pièce à l'autre, la violence va croissante. Pendant la période de répétitions, je fais un travail important d'adaptation de ces deux textes. L'objectif n'est pas de suivre un fil chronologique des Trois sœurs à Ivanov mais de voir comment ces deux textes s'emboîtent et se répondent. J'adopte une écriture très cinématographique dans *Mélancolie(s)* sur le principe du montage et je suis aussi inspirée par la « nouvelle vague » : je pense par exemple à la présence de voix off, comme celle d'un narrateur. Je souhaite effectuer dans l'écriture des focus, des dézooms sur des personnages pour permettre ainsi des allers et retours d'une vie à l'autre, comme à l'écran. Mais mon langage cinématographique épouse complètement le texte de Tchekhov. Nous avons une confiance absolue dans la langue de Tchekhov et les acteurs doivent la respecter entièrement, sans entorse. L'adaptation est donc un travail dramaturgique et de traduction et ne se nourrit pas d'improvisations pures au plateau. C'est un travail nouveau pour moi et mes acteurs : habituellement, nous travaillons à partir de longues improvisations, je les observe et on construit le spectacle à partir des propositions inventées sur la scène. Là j'expérimente une place différente en tant que metteur en scène, moins observatrice et plus à l'initiative des choix formels et de l'écriture dramaturgique du spectacle.

En effet, l'adaptation de textes du répertoire est un processus nouveau pour le collectif. En quoi ce parti-pris influence-t-il votre processus de répétition ?

Julie Deliquet : Depuis la création d'In Vitro (même si nous avons déjà travaillé à partir de textes du répertoire), l'improvisation a toujours été au cœur de notre travail de répétition : je donne donc une responsabilité immense à l'acteur. Avec l'écriture de plateau on part de rien et tout s'invente sur scène et nous avons expérimenté cette méthode pendant longtemps. Je crois que nous commencions à avoir nos réflexes, nos habitudes. Les acteurs se connaissent si bien que je craignais les systématismes. Avec *Mélancolie(s)*, nous entamons une ère nouvelle au sein du collectif et le processus en amont du spectacle se voit bouleversé. Mon désir de cinéma s'affirme avec cette création. Nous avons par exemple filmé des scènes de répétition dans des contextes réels, au cœur de la vie quotidienne et avec des personnes non acteurs. Par exemple, nous avons organisé la fête d'anniversaire initiale au cœur d'une « vraie » famille d'aujourd'hui. Mes acteurs interagissaient avec les personnes réelles, uniquement avec leur partition théâtrale. Ils abordaient, comme dans tout repas de famille, des questions philosophiques liées au temps qui passe et à l'existence de chacun. Et c'était fou de remarquer que les personnes en face, qui ne savaient pas que c'était du Tchekhov, répondaient elles-mêmes avec des propos que l'on retrouve dans l'œuvre du dramaturge. La confrontation du théâtre avec le réel met en lumière la beauté et la délicatesse du texte, sa contemporanéité aussi.

BIOGRAPHIE

Lors d'une scène de répétition dans un karaoké (réel), un homme ivre s'est approché de Nicolas Alexévitch Ivanov, et lui a dit qu'il le sentait malheureux. Le réel venait ici dénicher la mélancolie de notre personnage et rencontrait le jeu théâtral, la fiction. Nous avons aussi travaillé certaines scènes dans des lieux publics comme un hôpital où un vrai médecin a donné la réplique à nos personnages. Ces séquences filmées trouveront leur place dans l'écriture du spectacle. Cette friction entre le passé et le présent, le théâtre et la vie, la fiction et la réalité nourrit *Mélancolie(s)* et donne à cette mise en scène une dimension presque documentaire. Comme le théâtre de Tchekhov qui a une approche sociologique du monde.

Pourquoi le choix de ce titre **Mélancolie(s) ?**
Julie Deliquet : C'est un mot très présent dans la pièce *Ivanov* et qui traverse plus généralement l'œuvre de Tchekhov. Au moment où je lisais *Ivanov*, j'ai vu par hasard le film de Lars Von Trier, *Melancholia*, et j'ai été frappée par les ponts entre ces deux œuvres. Ivanov décide à la fin de l'histoire de se marier. Pendant quelques instants, il reprend espoir puis il disparait, sa lucidité le détruit. Ivanov, comme Justine jouée par Kirsten Dunst dans *Melancholia* de Lars Von Trier, a l'air de filer à l'anglaise, sans s'expliquer... Tout à coup il n'est plus là, il s'est pour ainsi dire effacé du mariage, éclipsé hors du monde. Quand les autres s'en aperçoivent et le cherchent, c'est trop tard... Et c'est impressionnant comme dans la première partie du film, on a l'impression que Charlotte Gainsbourg est un personnage secondaire. Lars Von Trier a cette capacité de changer le focus sur un personnage et de modifier le point de vue. Le mot mélancolie s'est donc imposé à nous et cette mélancolie est plurielle chez Tchekhov, d'un personnage à l'autre, d'une solitude à l'autre.

Propos recueillis par Agathe le Taillandier

Julie Deliquet se forme au Conservatoire de Montpellier puis à l'École du Studio Théâtre d'Asnières, elle complète sa formation à l'École Internationale Jacques Lecoq pour deux ans.
Elle crée le Collectif In Vitro en 2009 et présente *Derniers Remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce (2ème volet du Triptyque *Des années 70 à nos jours...*) dans le cadre du concours « Jeunes metteurs en scène » du Théâtre 13, elle y reçoit le prix du public.
En 2011, elle crée *La Noce de Brecht* (1er volet du Triptyque) au Théâtre de Vanves, présenté en 2013 au Centquatre-Paris dans le cadre du festival Impatience.
En 2013, elle crée *Nous sommes seuls maintenant,* création collective (3ème volet du Triptyque) au Théâtre Romain Roland de Villejuif, à la Ferme du Buisson, au Théâtre de Vanves... La trilogie sera reprise en intégrale au Théâtre de la Ville-Paris puis au Théâtre Gérard Philipe – CDN de Saint Denis dans le cadre du Festival d'Automne 2014, puis en tournée.
En 2015, elle participe au projet « Adolescence et territoire(s) » et met en scène *Gabriel(le)* écriture collective à l'Odéon-Théâtre de l'Europe/ Ateliers Berthier, au Théâtre Gérard Philipe – CDN de Saint-Denis, à l'Espace 1789 à Saint-Ouen et au Théâtre Rutebeuf à Clichy.
Elle crée également *Catherine et Christian* (fin de partie), épilogue du Triptyque et deuxième écriture collective, au Théâtre Gérard Philipe – CDN de Saint-Denis dans le cadre du Festival d'Automne 2015, puis en tournée.
Elle crée *Vania* d'après *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov à la Comédie française en septembre 2016, puis *Mélancolie(s)* avec le Collectif In Vitro en automne 2017.
Julie Deliquet est artiste associée au Théâtre Gérard Philipe – CDN de Saint-Denis, ainsi qu'à la Comédie de Saint-Étienne - Centre Dramatique National.

Julie Deliquet au Festival d'Automne à Paris :

2014 *Des années 70 à nos jours*
(Les Abbesses / Théâtre de la Ville, Théâtre Gérard Philipe)
2015 *Catherine et Christian (fin de partie)*
(Théâtre Gérard Philipe, Théâtre Romain Rolland, La Ferme du Buisson, Théâtre Paul Eluard)

Je suis un pays © DR

VINCENT MACAIGNE

Je suis un pays

Comédie burlesque et tragique de notre jeunesse passée

Écriture, mise en scène, conception visuelle et scénographique, **Vincent Macaigne**
Avec Sharif Andoura, Thomas Blanchard, Candice Bouchet, Thibaut Evrard, Pauline Lorillard, Blandine Madec, Rodolphe Poulain, Hedi Zada
Scénographie, Julien Peissel // Lumières, Jean Huleu // Accessoires, Lucie Basclet // Assistant mise en scène, Salou Sadras
Production Compagnie Friche 22.66 ; Théâtre de Vidy, Lausanne

Coproduction Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; La Colline – théâtre national (Paris) ; Grand Théâtre du Luxembourg ; Théâtre National de Strasbourg ; Holland Festival (Amsterdam) ; La Filature, Scène nationale (Mulhouse) ; Tandem scène nationale (Arras-Douai) ; Théâtre de l'Archipel, scène nationale de Perpignan ; CDN Orléans/Loiret/Centre ; Bonlieu Scène nationale (Annecy) ; La Bâtie – Festival de Genève dans le cadre du soutien FEDER du programme Interreg France-Suisse 2014-2020 ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris // Avec le participation artistique du Jeune théâtre national // Avec le soutien en tournée de Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture // Avec le soutien de l'Adami
Spectacle créé le 14 septembre 2017 au Théâtre de Vidy, Lausanne

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Samedi 25 novembre au vendredi 8 décembre
Mercredi, jeudi et vendredi 19h30, samedi 18h30,
dimanche 15h30, relâche lundi et mardi
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée estimée : 3h

Voilà ce que jamais je ne te dirai

Conception et texte, **Vincent Macaigne**
Performance, Ulrich Von Sidow

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Samedi 25 novembre au vendredi 8 décembre
Mercredi, jeudi et vendredi 21h, samedi 20h, dimanche 17h,
relâche lundi et mardi
––––––
5€ et 10€ / Abonnement 5€
Durée estimée : 1h
Performance immersive parallèlement à *Je suis un pays*

Je suis un pays et *Voilà ce que jamais je ne te dirai* sont présentés en partenariat avec France Inter

Je suis un pays

***Je suis un pays*, le nouveau spectacle de l'inépuisable Vincent Macaigne, prend appui sur un texte de jeunesse pour empoigner notre époque à bras-le-corps.**
Décidément infatigable, Vincent Macaigne poursuit la dynamique qu'il semble avoir esquissée avec *En manque* : se retourner vers son passé pour mieux empoigner le futur. Le point de départ de *Je suis un pays* est en effet *Friche 22.66*, un texte qu'il avait écrit il y a vingt ans, puis mis en scène durant ses études au Conservatoire, avant d'en faire le nom de sa compagnie. Un texte, féerie autant que drame épique, dont il fait aujourd'hui la matrice de cette « comédie burlesque et tragique de notre jeunesse passée » dans laquelle, entre film gore, rêverie gothique et épopée mythologique, entre les rêves passés et le cauchemar à venir (et vice-versa), il confronte ses chimères postadolescentes au monde d'aujourd'hui. Brassant les registres avec une énergie communicative, qui est autant celle du désespoir que de la révolte, Vincent Macaigne brosse le portrait d'une génération et d'une époque tiraillées entre un immobilisme et une insatisfaction de moins en moins vivables. Activant la dialectique qui est au fondement de son travail – l'intime et le politique, l'individuel et le collectif, la résignation et la contestation, l'obscurité et la lumière –, *Je suis un pays* fait du plateau une puissante machine pour bousculer la société, secouer le monde de sa torpeur. Une machine où le théâtre s'invite même dans le théâtre, puisque le spectacle intègre *Voilà ce que jamais je ne te dirai*, performance immersive pour laquelle un second groupe de spectateurs monte sur scène.

Voilà ce que jamais je ne te dirai

Parallèllement à *Je suis un pays*, Vincent Macaigne invite l'artiste finlandais Ulrich Von Sidow pour une expérience inédite.
Ulrich Von Sidow, connu pour ses propositions aussi imprévisibles que radicales, est ici confronté à une question qui est au centre de *Je suis un pays* : l'art peut-il sauver le monde ? Reprenant à son compte les thèmes du spectacle, il répond – en collaboration et sur un texte de Vincent Macaigne – sous la forme d'une performance immersive qui joue avec les limites de la représentation et qui interroge les relations entre art et pouvoir, identité de l'artiste et trouble de la création. Chaque soir, une vidéo-conférence de l'un des grands spécialistes de l'art d'Ulrich Von Sidow introduit la performance.

Le Festival d'Automne à Paris présente également *En manque* de Vincent Macaigne (p. 121).

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national
MYRA : Rémi Fort, Yannick Dufour, Sarah Mark
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Vincent Macaigne

En manque comme* Je suis un pays *sont, dites-vous, des spectacles d'« avant-guerre »…
Vincent Macaigne : Oui, malheureusement, j'ai l'impression que nous sommes devant de grands changements, peut-être positifs, mais aussi de grands troubles (mais nous ne savons pas encore ce que seront les changements positifs, ni les grands troubles). Je me disais ça récemment : il y a eu de grands metteurs en scène d'après-guerre, on a été élevé avec les œuvres de grands artistes qui regardaient une catastrophe, qui faisaient le point sur cette chose-là. *La Montagne magique* de Thomas Mann est en ce sens un roman ultime, puisque c'est un roman sur l'avant-guerre qui a été fait après-guerre… Et en ce moment, j'ai l'impression que mon travail devient un travail d'« avant-guerre », comme d'avant une catastrophe. Il y a une espèce d'affolement dans mon travail, de grotesque ou même d'hystérie, des choses presque adolescentes, parce qu'il y a cette chose-là qui, on le sent, va arriver…

Quel est le point commun entre* En manque*, performance que vous avez présentée à la Ménagerie de verre, à Paris, en 2012, et le spectacle actuel ?
Vincent Macaigne : À l'origine, la Ménagerie de verre m'avait commandé une pièce de danse. Avec les danseurs, petit à petit, j'ai créé un spectacle qui était autour de l'angoisse ou de la solitude. Le En manque d'aujourd'hui n'est pas du tout une re-création, mais un nouveau spectacle. Au début, l'idée était bien de répéter pendant deux semaines pour reprendre le spectacle de la Ménagerie de verre. Mais en voyant les acteurs, leur énergie, et en entendant ce que j'entendais du monde, il m'est apparu comme une nécessité d'inventer quelque chose qui était comme une sorte d'écho à ce que je ressentais : pas un écho politique au sens « social », bête et méchant, mais un écho poétique. C'est pour cela que ça continue à évoluer en permanence et que ce sera tout le temps le cas, comme avec tous mes spectacles : rien n'est jamais figé en soi dans mon travail, mais aujourd'hui ça l'est moins que jamais. La reprise à Paris va être à nouveau comme une vraie re-création. On a créé le spectacle dans une salle toute petite, et on va se retrouver dans une très grande salle, ce qui me terrifie et en même temps me paraît assez intéressant. Cela permet d'avoir deux rapports au public différents, ça laisse plus d'ouverture, de respiration.

Dans* En Manque*, il est question d'une fondation qui contiendrait toutes les œuvres de l'histoire de l'art occidental. D'où vous est venue cette idée ?
Vincent Macaigne : Bon, le spectacle ne parle pas du tout de ça, mais disons que tout est parti d'une espèce de petit clin d'œil. Je trouvais drôle cette idée de quelqu'un qui aurait tellement défiscalisé que le pays et l'Europe finissent par tomber. Et tout ça pour l'art. Cette personne s'est construite, elle a eu un rêve, et ce rêve s'est déréglé, la nouvelle génération qui arrive ne comprend pas du tout ce qu'elle a mis en place… Je trouvais ça plus tragique, et plus intéressant, de montrer cette femme qui a dilapidé la fortune de l'Europe comme quelqu'un qui a eu un projet, qui a voulu soutenir un espoir, que d'en faire une grande méchante. Et elle accepte quand même de mourir, pendant le spectacle : l'acceptation de disparaître, c'est quelque chose qui est important pour moi.
Il y a aussi l'idée, qui m'intéresse beaucoup en ce moment, de travailler à ce qui pourrait être une archéologie de notre monde contemporain. *En manque* est ainsi un spectacle sur l'archéologie d'une fondation. Ne plus être sur les débris du monde d'avant, mais sur ceux de notre monde de maintenant. Que sera un endroit comme la Fondation Vuitton dans deux cents ans ? Qu'est-ce qui va rester de notre propre imaginaire culturel ?

D'autant que le nombre d'artistes n'a jamais été aussi important qu'aujourd'hui…
Vincent Macaigne : Je pense que maintenant, on est vraiment à une ère du remix, où l'artiste agit comme un *DJ*. Même certains grands artistes sont là-dedans… Dans l'histoire de l'art, on a délaissé l'idée des beaux-arts, la reproduction classique, et en même temps, on a remis tout le monde dans des cadres. C'est assez étrange, ce mouvement parallèle : on a recréé des cadres en disant que c'était la liberté. Je pense qu'au final, il y a là-dedans un petit truc médiocre. On est en train d'arriver à l'ère du directeur artistique. Je préfèrerai toujours être un mauvais artiste qu'un bon directeur artistique.
Il ne faut jamais renoncer à l'idée de la recherche en art. Ou, plus important encore, à la recherche médicale et scientifique. Il faut faire attention à la manière dont on regarde les talents et les cerveaux qu'on a, à ne pas abandonner la recherche à des entreprises privées. La désintégration de cet espoir-là est un vrai danger. Ça peut ressembler à de la science-fiction, mais c'est la vérité de notre époque.

Revenons à* En manque *: comment, à partir de ce point de départ, avez-vous ensuite construit votre pièce ?
Vincent Macaigne : Je m'interroge sur des choses, j'ai des sensations, et j'essaie ensuite de raconter, plus ou moins bien, avec les outils que je peux avoir, ce que je veux essayer de dire. Mais d'une manière assez « humble » : si le spectacle change tous les soirs, c'est parce que je me dis que ce n'est pas encore ça, que la structure n'est pas parfaite à mes yeux : je dois donc réécrire, pour trouver la meilleure forme pour être entendu. C'est aussi parce que le monde bouge tellement qu'il est quand même extrêmement difficile de s'arrêter, de figer les choses. Et puis, chaque soir, les réactions des spectateurs transforment tellement mes spectacles – l'écoute ou la non-écoute, le fait qu'ils rigolent ou pas, tout ça change énormément la représentation…

Vous aimez aussi faire participer les spectateurs – je pense à ce moment du spectacle où le public est invité à monter sur scène pour danser…
Vincent Macaigne : Oui, j'aime bien faire ça – mais surtout pas d'une manière « Club Med » ! Parce que ça troue l'espace-temps du spectacle. Et puis c'est une façon de laver le rapport que les gens ont au théâtre, de leur rappeler mon propre rapport au théâtre. De trouver le rapport au public le plus honnête possible. Et puis, ça laisse des plages où les gens peuvent s'en aller (*sourire*).

Dans* Je suis un pays*, votre nouveau spectacle, un autre public (qui fait l'objet d'une billetterie séparée) sera également invité à monter sur scène pour assister à la représentation d'une autre pièce,* Voilà ce que jamais je ne te dirai, *spectacle indépendant à* Je suis un pays *…
Vincent Macaigne : J'aime l'idée de cette superposition d'univers, de ramener d'autres spectateurs, qui arrivent un peu comme des martiens, pour découvrir un autre univers ; d'offrir à certains cette possibilité d'être à la fois spectateurs et partie prenante de ce monde-là. C'est vraiment comme une expérience…

Pour ce spectacle, vous êtes revenu à un texte de votre adolescence,* Friche 22.66 : *à quoi tient ce désir rétrospectif ?
Vincent Macaigne : En relisant ce texte, parfois très naïf, j'y ai trouvé une sorte de peur, le sentiment d'un monde en train d'exploser : cette perception du jeune homme que j'ai été m'a étonné et interrogé, je me suis dit que ça racontait quelque chose. Ce n'est pas vraiment rétrospectif, ce n'est pas non plus de la nostalgie, plutôt l'envie de me réinterroger sur cette espèce de grande inquiétude qui était la mienne adolescent. Il y a dans *Friche 22.66* des choses entre autres d'*Ubu roi*, de *Richard III* ou d'*Arturo Ui* : c'est l'histoire d'un dictateur qui prend le pouvoir, il y a des rois, des reines, une sorte d'univers d'apocalypse, un côté un peu grand-guignol aussi, l'idée d'un monde burlesque… C'est aussi une façon de me critiquer un peu moi-même, et de critiquer mes contemporains : ça parle de notre incrédulité face à des choses dont on pense qu'elles sont impossibles, mais qui, pourtant, arrivent… Je n'ai surtout pas envie de donner des leçons, mais plutôt de m'amuser avec ça, d'éclairer ce qui m'entoure de manière assez instinctive.

Peut-on résumer l'« histoire » de* Je suis un pays *?
Vincent Macaigne : Pas vraiment. Disons qu'il est question d'un monde qui est en train de s'éteindre et de gens qui essaient de le sauver, mais qui le sauvent d'une manière naïve, parfois bête et drôle : une assemblée comme celles de l'ONU ou du G20 par exemple, avec tous leurs espoirs et leurs contradictions, burlesques et kafkaïennes… Les histoires, pour moi, sont un peu une excuse pour parler d'autre chose, de plus profond j'espère.

C'est donc le jeune artiste contemporain de cet autre « spectacle dans le spectacle »,* Voilà ce que jamais je ne te dirai, *qui va sauver le monde de* Je suis un pays *?
Vincent Macaigne : Il va en tout cas essayer de faire quelque chose pour réveiller les gens. Mais petit à petit, toute action dans ce spectacle va devenir un peu vaine. Comment tenter ? Là est la question… Ce sera un spectacle, à mon avis, sur quelque chose qui avance dans le ratage, mais pas forcément d'une manière triste.

Voilà ce que jamais je ne te dirai *pourrait-il être présenté de manière autonome, séparément de* Je suis un pays *?*
Vincent Macaigne : Non, je ne pense pas, même si c'est un spectacle complètement indépendant… Et de toute manière, ce sera davantage une expérience proposée au spectateur qu'un spectacle.

Le groupe, le collectif, c'est un moteur pour vous ?
Vincent Macaigne : Disons qu'un spectacle n'est pas fini tant que je pense que je n'ai pas encore convaincu le groupe d'acteurs. L'enjeu est d'être totalement convaincu de quelque chose pour pouvoir ensuite convaincre le groupe des spectateurs : c'est la chose la plus importante pour moi. Cela demande beaucoup de temps et de travail, il y a tout le temps des ratés, c'est pour ça que je suis obligé de retravailler souvent. Mais quand le groupe est totalement convaincu de quelque chose, tout d'un coup le spectacle devient gracieux. Il cesse d'être un énième événement culturel, et devient une expérience.

Vous ne cessez de faire des choses, d'aller et venir entre le cinéma et le théâtre… Qu'est-ce qui motive votre envie de passer d'un domaine à l'autre ?
Vincent Macaigne : Je ne suis pas sûr de faire du théâtre à vie, je ne sais pas si je referai un autre spectacle après ça… Parce que j'ai encore envie de faire plein de choses : des installations, de l'art contemporain, du cinéma… Ce qui est sûr, c'est que mes différentes activités se répondent les unes avec les autres, et qu'elles me permettent de survivre aux unes et aux autres.

Fin octobre sort au cinéma votre premier long métrage,* Pour le réconfort*, présenté au Festival de Cannes par l'Acid (Association du cinéma indépendant pour sa diffusion) : de quelle manière ce film répond-il à* En manque *et* Je suis un pays *?
Vincent Macaigne : *Pour le réconfort* – qui s'inspire de *La Cerisaie* de Tchekhov – constitue presque, avec *En manque* et *Je suis un pays*, une trilogie. Le film parle d'un choc entre des couches sociales, et essaie de dessiner, avec humour, les tensions de la France. J'ai aussi voulu filmer les acteurs qui m'accompagnent depuis toujours, comme Pauline Lorillard par exemple, qui joue dans *Je suis un pays.* J'ai fait ce film sur un coup de tête, en dix jours, au caméscope avec très peu d'argent. Mais j'ai essayé d'en faire le film le plus abouti possible avec les moyens que j'avais. J'ai voulu qu'il garde, comme mes spectacles, une efficacité, une drôlerie, pour qu'il puisse être le plus universel possible.

Vous avez déclaré un jour que l'art devait servir à « faire entendre le monde »…
Vincent Macaigne : Plutôt à faire entendre quelque chose qu'on entend ou qu'on a entendu du monde.

Le monde d'aujourd'hui, tel que vous disiez tout à l'heure le percevoir, serait donc en état d'« avant-guerre » ?
Vincent Macaigne : On a été élevé dans un monde d'après-guerre. On a étudié des metteurs en scène d'après-guerre, on a lu des romans, vu des films de gens d'après-guerre. On est rempli de choses qui sont déjà comme des membres morts de notre propre culture. Ce que je dis n'est pas péjoratif par rapport au travail des autres, mais, oui, je me rends compte petit à petit que j'ai été élevé dans cette chose-là. Mais l'avenir, c'est autre chose. Il va falloir qu'on réussisse à créer du mouvement un peu ailleurs. C'est notre responsabilité. Si on était normaux, on devrait tout arrêter, se réunir, réfléchir et parler ensemble,

et essayer de reconstruire un système, un truc vraiment puissant. Ce qui est triste, c'est que tout le monde ou presque est d'accord là-dessus. Mais on ne fait rien pour l'instant, mais je sens que ça arrive. Le geste artistique, maintenant, ce devrait être de créer des lieux, physiques et numériques, et de nouveaux systèmes.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIE

Né en 1978, **Vincent Macaigne** entre au Conservatoire national supérieur de Paris en 1999. Il monte *Friche 22.66,* sa première pièce, en 2004, puis *Requiem 3*, une première version de *L'Idiot*, et *Au moins j'aurais laissé un beau cadavre* au Festival d'Avignon en 2011. En 2012, il est en résidence à la Ménagerie de verre à Paris où il présente *En manque.* Il fait également des mises en scène à l'étranger, au Chili et au Brésil entre autres. En 2014, il créé à Vidy *Idiot ! Parce que nous aurions dû nous aimer* d'après le roman de Dostoïevski, puis, toujours à Vidy, *En Manque*, en décembre 2016.
Comme réalisateur, il gagne plusieurs prix pour son premier moyen-métrage et adapte *Dom Juan* avec la troupe de la Comédie-Française. Au cinéma, comme acteur on le retrouve notamment dans *Tonnerre* de Guillaume Brac, *La Bataille de Solférino* de Justine Triet, *La Fille du 14 juillet* d'Antonin Peretjatko, *Tristesse Club* de Vincent Mariette. Son premier long métrage, *Pour le réconfort*, sort au cinéma le 1er novembre 2017. Le film est sélectionné au Festival de Cannes à l'ACID.

Vincent Macaigne au Festival d'Automne à Paris :
2014 *Idiot ! parce que nous aurions dû nous aimer*
(Théâtre de la Ville, Nanterre-Amandiers)

© Alain Monot

JONATHAN CAPDEVIELLE

Adishatz / Adieu

Conception et interprétation, **Jonathan Capdevielle**
Lumières, Patrick Riou // Collaboration artistique, Gisèle Vienne // Avec la participation d'ECUME, ensemble choral universitaire de Montpellier, direction musicale Sylvie Golgevit, avec (en alternance) Pierre-Yves Bruzzone, Renaud Lebrun, Paco Lefort, Jean-Luc Martineau, Olivier Strauss, Benoit Vuillon

Production déléguée Association Poppydog (Bureau Cassiopée jusqu'en janvier 2016) // Coproduction ICI – Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon dans le cadre de]domaines[; Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort dans le cadre de l'accueil-studio (FR) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) // Coréalisation Théâtre du Rond-Point (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien du CND Centre national de la danse pour la mise à disposition de studios // Avec l'aide de DACM et l'équipe technique du Quartz – Scène nationale de Brest
Spectacle créé le 12 novembre 2009 à ICI – Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon

Dans un patchwork de répertoire baroque, hits de discothèque et chants traditionnels, Jonathan Capdevielle nous happe au cœur de ses souvenirs, emportant notre mémoire vers nos propres affres adolescentes.
Interprète fétiche de Gisèle Vienne, danseur, chanteur, ventriloque, comédien virtuose, manipulateur d'objets hors pair, le bien-nommé « juke-box vivant » a frappé fort en 2009 avec sa première mise en scène. Émouvant à en défaillir, drôle, écorché, extraverti et extravagant, il agence dans *Adishatz / Adieu* chansons et imitations, pour frayer une voie introspective épidémique. Autoportrait, confession, théâtre documentaire, autofiction ? Entre vraie vie et vie rêvée, son itinéraire se dévoile par le prisme de chansons qui sont autant de pages fantasmées d'un journal intime, noircies d'émois, cornées de quête d'identité. Son chant *a cappella* l'offre dans toute sa vulnérabilité, en même temps qu'il brise le silence d'une voix multiple faisant éminemment entendre les paroles. De même, la technique de l'imitation s'élève ici du pur divertissement au rang d'espace de distanciation pour brouiller les pistes entre humour et gravité. Devant une table de maquillage, lors d'un dialogue téléphonique avec son père dont les bribes révèlent l'absence d'une mère, le soliste se travestit en burlesque Madonna de province française, rayonnant tableau d'un adolescent complexe et désemparé.

Le Festival d'Automne à Paris présente également *À nous deux maintenant* mis en scène par Jonathan Capdevielle (p. 99).

Biographie de Jonathan Capdevielle (p.103).

THÉÂTRE DU ROND-POINT
Mardi 12 décembre au samedi 6 janvier
Mardi au samedi 20h30, relâche lundi, dimanche et mardi 2 janvier
––––––
16€ à 31€ / Abonnement 15€ à 23€
Durée : 1h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre du Rond-Point
Hélène Ducharne
01 44 95 98 47 | helene.ducharne@theatredurondpoint.fr
Justine Parinaud
01 44 95 58 92 | justine.parinaud@theatredurondpoint.fr

ENTRETIEN
Jonathan Capdevielle

Jonathan Capdevielle, vous êtes comédien, chanteur, danseur, manipulateur d'objets, ventriloque… Vous êtes considéré comme un artiste de plateau qui sait tout faire. Vous êtes à présent également metteur en scène. Qu'est-ce que vous vous « sentez » le plus parmi tout cela ?
Jonathan Capdevielle : J'ai créé ma compagnie tout récemment avec le bureau Fabrik Cassiopée mais, depuis 2010, si je compte les projets collaboratifs de mise en scène en plus de ceux que j'ai portés seul, j'ai créé six pièces ; il est vrai que cette nouvelle « corde à mon arc » m'intéresse beaucoup et que mon intention, pour le moment, est d'essayer de voir jusqu'à quel point j'arrive à développer mes envies de metteur en scène.

Souhaitez-vous parallèlement continuer à jouer pour d'autres metteurs en scène ou préférez-vous vous consacrer à ce désir de développer votre travail d'écriture et de mise en scène ?
Jonathan Capdevielle : Je n'exclus pas du tout de travailler pour d'autres projets avec d'autres artistes que j'apprécie. Par exemple, Gisèle Vienne est évidemment quelqu'un avec qui je souhaite continuer à travailler. Notre rencontre a été si forte et étonnante ! Nous étions tous les deux à l'Ecole de la Marionnette de Charleville-Mézières, nous avions vingt ans : elle travaillait déjà sur des univers assez singuliers, à l'appui de textes philosophiques, ou encore de textes de théâtre comme *Barbe-Bleue*, dans une esthétique lesbo-S.M., pourrait-on dire… Déjà à l'école ! Elle a mis en scène à cette période du Thomas Bernhard, sous forme d'un duo ; elle avait un univers très fort. Et moi, j'étais dans des univers à la fois poétiques, sensibles et *trash*, avec d'autres matériaux, des choses d'une extrême fragilité mêlées d'évocations plus inquiétantes, avec des thématiques ou des textes, des mondes un peu bizarres. J'avais créé un solo pour un chien marionnette, par exemple, motivé par le texte de Gabriel Videcoq, *Le Nécrophile*…

À partir de maintenant, toute parenthèse de comédien dans votre parcours de metteur en scène sera donc guidée par des univers et des personnalités ?
Jonathan Capdevielle : Oui, mais ça l'a toujours été, en particulier avec Gisèle, parce qu'il y a toujours eu un échange fort dans la collaboration à l'écriture même des pièces. J'ai rencontré l'écrivain Dennis Cooper très tôt en 2004 avec *I Apologize*, la première pièce mise en scène par Gisèle et écrite par Dennis. Un trio avec Jean-Luc Verna et Anja Rottgerkamp. Je ne connaissais pas ce genre de littérature, j'étais un peu à côté de ce type de lecture. Dennis Cooper est un auteur américain, et le texte en anglais de la pièce, qui n'a été traduit que plus tard, ne m'était pas familier, notamment à cause de mon niveau d'anglais (*rires*) : et je m'appropriais sur le plateau des choses que je ne comprenais pas tout à fait. Ou à travers Gisèle. Mais ça donnait au personnage principal de Dennis Cooper un langage qui reflétait quand même son œuvre.

Peut-être même mieux encore, en lui apportant une strate supplémentaire, du fait de cette distance, voire du décalage lié à quelques interprétations personnelles ?
Jonathan Capdevielle : Oui, complètement ! D'ailleurs, me revient le souvenir d'un enregistrement de dialogues d'annonces de rencontres téléphoniques, entre le personnage Jonathan & Dennis Cooper que Gisèle avait organisé, où je ne comprenais pas la moitié de l'anglais que je prononçais… Et ils ont gardé l'enregistrement pour la pièce ! Pendant que j'évolue sur une partition qui est sans rapport avec cette bande-son, on entend la voix de Jonathan, avec son accent français à couper au couteau, qui tient un discours qui est de l'ordre du désir de violence et d'autres propos sexuels ou tout aussi *trash*, que je n'avais pas forcément saisis à la première lecture ; Gisèle a été une guide, en quelque sorte. Je lui dois donc une certaine initiation à des auteurs, des artistes, qui m'étaient inconnus, expériences que je n'aurais jamais faites sans avoir une entière confiance en elle ; le fait que nous nous connaissions depuis longtemps nous a ainsi permis de transgresser certaines limites, d'aller à d'autres endroits que celui où l'on attend le théâtre, je crois, notamment avec *Jerk*.

Je confirme : personnellement, Jerk, j'en ai fait des cauchemars, pires que si j'avais vu un film d'horreur !
Jonathan Capdevielle : Oui, alors ça, justement, c'est *mon rayon*. Gisèle et moi, nous sommes réciproquement nourris : elle a très peur des films d'horreur, et moi j'adore ça. C'est vrai qu'ayant très tôt commencé à visionner des films d'épouvante, j'avais en magasin des références de personnages qui pouvaient compléter ceux qu'elle voulait créer : troublés, troublants, des personnages en marge.

À propos de sources d'inspiration, d'univers, y a-t-il des artistes de la scène contemporaine, ou d'autres disciplines dont vous vous sentez l'héritier ou, du moins, dont le travail vous touche ?
Jonathan Capdevielle : Héritier serait un bien grand mot mais, oui, si on parle cinéma, j'aime beaucoup Pasolini par exemple, ce cinéma italien-là, ou Visconti, qui sont assez proches quelque part, dans une description de la décadence, avec des personnages qui sèment un certain chaos, une destruction, je pense à *Théorème*, par exemple.

En même temps, cette figure est ambigüe, pas si destructrice que cela. Le personnage est mi-ange mi-démon dès le départ, mais au final, il est aussi salvateur que destructeur, puisque son passage a fait revenir à l'essentiel, à savoir aux sensations et aux sentiments, à l'humanité, une famille petite-bourgeoise engoncée dans des préoccupations qui avaient perdu toute racine dans le réel…
Jonathan Capdevielle : Oui, vrai. Justement, ce sont les personnages étranges, complexes, drôles et ambigus, qui me touchent. En théâtre, j'adore Marthaler et sa bizarrerie bien à lui, j'adore les pièces de Sophie Perez et Xavier Boussiron et de Vincent Thomasset. J'aime beaucoup le réalisateur Alain Guiraudie, Night Shyamalan qui a fait *Split* dernièrement. J'adore toujours Harmony Korine, John Carpenter, David Lynch, alors après, oui, qui n'aime pas les ambiances lynchéennes ? C'est un étendard devenu un peu commun chez bon nombre de metteurs en scène contemporains. J'aime bien Rob Zombie aussi, et voilà, on retourne aux films d'horreur (*rire*). En danse, j'aime entre autres Maguy Marin, Anne-Teresa De Keersmaecker, Marco Berrettini… En ce qui concerne la littérature, je ne suis pas un enfant de la littérature, donc j'ai de grands classiques en tête… Il y a bien David Wojnarowicz, *Au bord du Gouffre*, notamment,

que j'ai beaucoup aimé et récemment *Scène de chasse en blanc* de Mats Wägeus que j'ai découvert sur le tournage de la réalisatrice Safia Benhaim.

Vous avez énormément tourné avec* Adishatz*. Quel effet cela fait-il de présenter tant de fois un solo ? Vous ne vous ennuyez jamais ?
Jonathan Capdevielle : Auparavant, j'avais beaucoup tourné *Jerk*, donc j'ai une certaine expérience de tournée d'un solo. *Adishatz* étant un solo (à la fin accompagné d'une chorale) beaucoup plus personnel, je suis assez content qu'une pièce si intime émeuve tant de publics, de régions, de pays, de manière si universelle, en fait. Huit ans après sa création, ça tourne encore et je suis très touché qu'une œuvre si autobiographique puisse résonner chez tant de personnes.

Au sujet des références autobiographiques, considérez-vous le rôle des chansons comme le moteur de la pièce ?
Jonathan Capdevielle : C'est l'un des moteurs, car c'est la bande-son de l'adolescence, fin 1990 début 2000, c'est un *jukebox*, l'idée de mélodies entêtantes qui nous restent, qui ont marqué des moments joyeux ou dramatiques. Chaque chanson porte en elle une certaine empreinte d'émotions, un certain vécu. Ce panel émotionnel a précisément influé le choix des chansons. Par ailleurs, il y avait la dimension obsessionnelle et l'idée d'être « fan de » que je voulais porter à la scène. Et puisque j'ai été fan de Madonna, pendant une longue période (un peu moins maintenant, même si je suis quand même allé voir son dernier concert), cela a pris corps avec elle. Oui, ça peut servir à ça, la chanson populaire : provoquer des questions profondes sous des dehors un peu légers… Madonna a su questionner chez moi ma sexualité, la diversité du genre, et même rendre la religion… sexy !

Quant au rôle de l'imitation, qui est ici particulièrement atypique, comment le qualifieriez-vous ?
Jonathan Capdevielle : L'imitation, je dirais que c'est un peu comme un témoignage.

Cela paraît paradoxal : pour témoigner, ne faut-il pas être soi-même ?
Jonathan Capdevielle : En effet, j'imite pour témoigner et j'assume ce paradoxe. Je suis moi-même en étant les autres. C'est une technique. Plus précisément, je parle de moi-même en imitant mes proches. Je parle d'eux et, parallèlement, en les mettant en avant, il y a un regard qui est porté sur moi. Et comme je n'imite pas de manière, dirais-je, « divertissante », sans volonté de faire rire, cette imitation est enveloppée en quelque sorte d'une certaine pudeur qui n'exclut pas l'humour. Par ailleurs, c'est une imitation qui se détache du corps, j'entends : du corps présent au plateau. L'imitation ici sert à faire parler des fantômes, elle se dissocie du corps. Le corps seul déploie d'autres espaces que celui dans lequel il évolue habituellement. Ainsi la forme au plateau et le mouvement du corps se dissocient-ils, d'une manière parfois forte, surprenante, de ce que l'organe vocal accomplit.

Vous disiez avoir été touché d'avoir concerné tant de personnes avec* Adishatz *: peut-être est-ce précisément le fait d'avoir trouvé une forme de foule avec votre seul corps et votre voix qui a constitué ce vecteur d'universalité ? Chacun se reconnaît nécessairement dans l'un de ces nombreux visages ?
Jonathan Capdevielle : Oui, dans ce travail qui cherche, depuis la solitude, à faire apparaître la multitude, sans utiliser d'autres corps au plateau que le mien, dans ce solo qui évoque une foule, j'imite, mais j'imite tout le monde et je n'imite personne. Donc oui, chaque personne dans la salle est interrogée sur la construction de son rapport à l'autre et de sa propre identité, sans que ne lui soient imposées des figures de style qui la rendraient plutôt spectatrice de cela. Chacun est acteur dans la salle, et moi acteur de ce qu'il est en train de regarder, ou d'entendre. Les entrées sont multiples, puisque la voix convoque de nombreux personnages, diverses situations, il y a un effort d'imagination à produire pour le public, à savoir essayer de reconstituer par le souvenir un événement. C'est très actif pour la mémoire.

Les thèmes abordés – la famille, l'adolescence, la perte, l'arrachement à son milieu d'origine – sont vraisemblablement un autre moteur de cette adhésion ?
Jonathan Capdevielle : Oui, les thèmes sont universels, de même que le rapport à la mort, à la sexualité, à l'amitié… Et évidemment, la question de cette période un peu chaotique qu'est l'adolescence.

À ce propos, cette performance est-elle aussi selon vous un portrait des adolescents un peu « perdus » d'aujourd'hui qui, quoiqu'il s'agisse là d'une description d'une quête d'un adolescent « provincial », pourrait tout aussi bien aujourd'hui dépeindre la perdition des ados dans les grandes villes ou leurs périphéries ?
Jonathan Capdevielle : il y a de cela, mais il y aussi le regard porté par l'artiste que je suis devenu aujourd'hui. La mise en en exergue dans la pièce, la possibilité de s'extirper de cette situation-là, offre un espoir derrière ce tableau. Quand je dis « espoir », j'entends un choix, celui de se dire : je m'en vais, je vais faire autre chose, je ne vais pas rester là-dedans. Le choix de l'arrachement à ses racines, à ce qui nous maintient ou, en tout cas, ce qui nous a donné une certaine vision du monde, mais qui n'est pas la nôtre. Quand nous sommes enfant, l'adulte est référent, qui nous dit et nous montre des choses que nous croyons, et l'adolescence est là pour cela, pour éventuellement se dire que nous avons besoin de créer la possibilité de dépasser une approche dans laquelle nous ne nous reconnaissons pas ou une situation difficile – ce qui n'est pas toujours le cas, heureusement. En ce sens, Bernanos a raison quand il dit que l'enfance est soudainement perturbée par le poison de l'adolescence. En fait, ce n'est pas un choix multiple, il y en a deux : que faire une fois perdue la pureté, la candeur de l'enfance et tout juste esquissée la construction de l'adulte à venir ? Soit tu décides de ne pas aller plus loin et de mourir avec l'enfant quelque part, soit tu décides de dévier ta route, de la choisir. Ce spectacle, c'est ça.

Propos recueillis par Mélanie Drouère

CONVERSATION

ENTRE

MOHAMED EI KHATIB ET ALAIN CAVALIER

MOHAMED EL KHATIB

Conversation entre Mohamed El Khatib et Alain Cavalier

Une proposition de **Mohamed El Khatib** et **Alain Cavalier**

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
En partenariat avec France Inter
Spectale créé le 11 novembre 2017 au Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes)

Mohamed El Khatib et Alain Cavalier : dialogue entre deux « documentarisateurs » de leur art.
Le cinéaste Alain Cavalier et le metteur en scène Mohamed El Khatib, qui se sont rencontrés à la faveur d'une caméra achetée par erreur, vont se livrer à l'auscultation méthodique de rêves qui les ont occupés et préoccupés. Ce double portrait, de part et d'autre de la Méditerranée, n'aboutira ni à un film ni à une pièce de théâtre, mais à l'esquisse publique d'une micro-histoire de deux vies si différentes mais étrangement croisées.

Le Festival d'Automne à Paris présente deux autres spectacles de Mohamed El Khatib : *Stadium* (p.27) et *C'est la vie* (p. 61).

Biographie de Mohamed El Khatib (p. 29)

THÉÂTRE DE LA VILLE / ESPACE CARDIN
Jeudi 14 au vendredi 22 décembre
Mardi au samedi 20h30, dimanche 17h, relâche lundi
16€ à 26€ /
Abonnement 13€ et 17€
––––––
Durée : 1h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Collectif Zirlib
Nathalie Gasser
06 07 78 06 10 | gasser.nathalie.presse@gmail.com
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

En manque © Mathilda Olmi

VINCENT MACAIGNE

En manque

Texte, mise en scène et scénographie, **Vincent Macaigne**
Avec Thibaut Evrard, Clara Lama-Schmit, Liza Lapert, Sofia Teillet, des figurants et des enfants // Collaboration scénographie, Julien Peissel Lumières, Jean Huleu // Accessoires, Lucie Basclet // Son, Jonathan Cesaroni // Voix, Matthieu Jaccard // Construction du décor, Ateliers du Théâtre de Vidy // Régie générale, Sébastien Mathé // Assistant mise en scène, Salou Sadras // Administration Compagnie Friche 22.66, AlterMachine - Camille Hakim Hashemi, Elisabeth Le Coënt

Production Théâtre de Vidy, Lausanne ; Compagnie Friche 22.66
Coproduction Théâtre de la Ville-Paris ; La Villette (Paris) ; Tandem scène nationale (Arras-Douai) ; Holland Festival (Amsterdam) // La Compagnie Friche 22.66 est soutenue par la DGCA Ministère de la Culture et de la Communication (FR), au titre de Compagnie nationale
Avec le soutien de Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture
Avec la participation artistique du Jeune théâtre national // En partenariat avec France Inter
Spectacle créé le 13 décembre 2016 au Théâtre de Vidy, Lausanne

Une richissime collectionneuse ouvre une fondation qui contient toutes les œuvres de l'art occidental… Tel est le point de départ à partir duquel Vincent Macaigne confronte ses rêves de jeunesse et ses contradictions d'adulte, entre rébellion et résignation. Au nom d'une certaine idée de l'art.
La reprise, au sens de Kierkegaard, mais aussi de Beckett (« rater mieux »), semble aujourd'hui au cœur de la réflexion théâtrale de Vincent Macaigne. Avant *Je suis un pays*, il y avait eu, en 2016, *En manque*. Un spectacle qui renvoie à l'un des premiers textes qu'il entreprit de monter au début de son parcours. Madame Burini, femme dépressive bien qu'immensément fortunée, ayant amassé toutes les œuvres de l'art occidental, décide d'en faire profiter le commun des mortels, et descend de sa montagne pour ouvrir au bord d'un lac une fondation… où les œuvres sont présentées cachées derrière des reproductions du Caravage ! Ce « pitch » de départ est en réalité la matière sans cesse mouvante à partir de laquelle le metteur en scène réactive chaque soir le plateau. Avec la grâce grinçante et exubérante qu'on lui connaît, il confronte ses rêves et les nôtres à la réalité, célébrant le deuil d'une certaine idée de l'art, d'une lointaine envie de changer le monde – et du désir chimérique d'accorder celui d'« en haut » et celui d'« en bas ». Joyeusement hanté par la difficulté de vivre, *En manque* est une apocalypse tribale, tripale et trippante, à travers laquelle l'artiste se regarde en face comme il toise le monde. « L'art sert à entendre le monde », disait-il un jour. Idéaliste autant que nihiliste, le théâtre selon Macaigne nous provoque au sens salutaire du terme.

Le Festival d'Automne à Paris présente également *Je suis un pays* de Vincent Macaigne (p. 109).

Entretien et biographie de Vincent Macaigne (p.110-113)

LA VILLETTE / GRANDE HALLE
AVEC LE THÉÂTRE DE LA VILLE
Jeudi 14 au vendredi 22 décembre
Lundi au samedi 20h, relâche dimanche

20€ à 32€ / Abonnement 12€ à 26€
Durée : 1h45

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Villette
Bertrand Nogent
01 40 03 75 74 | b.nogent@villette.com
Carole Polonsky
01 40 03 75 23 | c.polonsky@villette.com
Théâtre de la Ville
Audrey Burette
01 48 87 84 61 | aburette@theatredelaville.com

LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS EST SUBVENTIONNÉ PAR :

Le ministère de la Culture et de la Communication
Direction générale de la création artistique
DRAC Île-de-France

La Ville de Paris
Direction des affaires culturelles

Le Conseil Régional d'Île-de-France

LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS REMERCIE L'ASSOCIATION LES AMIS DU FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS, SES MÉCÈNES ET DONATEURS INDIVIDUELS, FONDATIONS ET ENTREPRISES QUI CONTRIBUENT À LA RÉALISATION DE CETTE 46E ÉDITION.

Grand Mécène du Festival d'Automne à Paris
Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

Mécènes
Fondation Aleth et Pierre Richard
Fondation Crédit Coopératif
Fondation d'entreprise Hermès
Fondation Ernst von Siemens pour la musique
Fondation d'Entreprise Philippine de Rothschild
King's Fountain
Lafayette Anticipations - Fonds de dotation Famille Moulin

Arte
Better Brand Better Business
Koryo

Jean-Pierre de Beaumarchais
Olivier Diaz
Pâris Mouratoglou
Béatrice et Christian Schlumberger
Sylvie Winckler

Donateurs
Frédérique Cassereau, Philippe Crouzet, Aimée et Jean-François Dubos, Sylvie Gautrelet, Ishtar Méjanes, Jean-Claude Meyer, Caroline Pez-Lefvèvre, Sydney Picasso, Claude Prigent, Ariane et Denis Reyre, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert

Fondation Clarence Westbury, Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France, Fondation Fiminco, Fonds Handicap & Société par Intégrance

Amis
Annick et Juan de Beistegui, Irène et Bertrand Chardon, Catherine et Robert Chatin, Lyne Cohen-Solal, Hervé Digne, Susana et Guillaume Franck, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Pierre Morel, Tim Newman, Yves Rolland, Myriam et Jacques Salomon, Guillaume Schaeffer

Le Festival remercie également les Mécènes, Dontateurs et Amis qui ont souhaité garder l'anonymat.

Partenaires 2017
Sacem, Adami, SACD, ONDA, British Council, Année France-Colombie 2017, Impuls Neue Musik, Diphonique, Ina

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

ARTS PLASTIQUES / PERFORMANCE

Karla Black
Salle Melpomène - Beaux-Arts de Paris - 20/10 au 07/01
Musée des Archives nationales - 20/10 au 20/11

Gerard & Kelly
Reusable Parts/Endless Love
CND Centre national de la danse – 29 et 30/09
Timelining
Centre Pompidou – 20 au 22/10
STATE OF
Palais de la Découverte –FIAC - 18/10

Meg Stuart / Tim Etchells / *Shown and Told*
Centre Pompidou – 24 au 26/11

William Forsythe x Ryoji Ikeda
La Villette / Grande Halle – 1er au 31/12

THÉÂTRE

Simon McBurney / *La Pitié dangereuse* de Stefan Zweig
Théâtre des Gémeaux, scène nationale de Sceaux / Avec le Théâtre de la Ville - 14 au 24/09

Forced Entertainment / *Real Magic*
Théâtre de la Bastille – 18 au 24/09

Fanny de Chaillé / *Les Grands*
Centre Pompidou – 20 au 23/09

François Tanguy / *Soubresaut*
Nanterre-Amandiers – 22/09 au 8/10

Tania Bruguera / *Fin de Partie* de Samuel Beckett
Nanterre-Amandiers – 22/09 au 01/10

Mohamed El Khatib
Stadium
La Colline théâtre national / Avec le Théâtre de la Ville – 27/09 au 7/10
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye – 12/10
Théâtre de Chelles – 13/10
Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France – 14/10
L'Avant-Seine / Théâtre de Colombes - 10/11
Théâtre du Beauvaisis - 16 et 17/11
C'est la vie
Théâtre Ouvert – 30/10 au 7/11
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 10 au 22/11
Conversation entre Mohamed El Khatib et Alain Cavalier
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 14 au 22/12

Talents Adami Paroles d'acteurs
Jeanne Candel et Samuel Achache / *La Chute de la maison*
CDC Atelier de Paris – 3 au 7/10

Matsuo Suzuki / *Go-on ou le son de la déraison*
Maison de la culture du Japon à Paris – 5 au 7/10

Timofeï Kouliabine / *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 5 au 15/10

Romeo Castellucci / *Democracy in America*
MC93 – 12 au 22/10

Laila Soliman / *Zig Zig*
Nouveau théâtre de Montreuil – 12 au 21/10

Encyclopédie de la parole / Emmanuelle Lafon
Blablabla
Théâtre Paris Villette – 13 au 29/10
Centre Pompidou / Avec le Théâtre de la Ville – 8 au 11/11
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 4 au 9/12
Choisy-le -Roi - 26 au 28/11

Vincent Thomasset / *Ensemble Ensemble*
Théâtre de la Bastille – 18 au 24/10

Baptiste Amann / *Des territoires (...d'une prison l'autre...)*
Théâtre de la Bastille – 2 au 25/11

Milo Rau / *Compassion. L'histoire de la mitraillette*
La Villette – 7 au 11/11

Lucia Calamaro/ *La vita ferma*
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 7 au 15/11

Mapa Teatro / *La Despedida*
Théâtre des Abbesses – 13 au 18/11

Luis Guenel / *El Otro*
Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine – 15/11
Théâtre Paul Éluard de Choisy-le-Roi – 17/11
La Ferme du Buisson – 25/11
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 29/11 au 9/12
Théâtre Jean arp Clamart – 13/12

Nicolas Bouchaud / *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard
Théâtre de la Bastille – 22/11 au 22/12

Jonathan Capdevielle
À nous deux maintenant d'après Georges Bernanos
Nanterre-Amandiers – 23/11 au 3/12
Adishatz / Adieu
Théâtre du Rond-Point – 12/12 au 6/01

Julie Deliquet / *Mélancolie(s)*
La Ferme du Buisson - 25/11
Théâtre de la Bastille – 29/11 au 12/01

Vincent Macaigne
Je suis un pays
Nanterre-Amandiers – 25/11 au 8/12
En manque
La Villette – 14 au 22/12

THÉÂTRE / MUSIQUE

Encyclopédie de la parole / Joris Lacoste – Pierre-Yves Macé
Suite n°3
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 21 au 24/11
Apostrophe - Théâtre 95 - 30 au 31 /01/2018

CINÉMA

Harmony Korine Exposition et rétrospective
Centre Pompidou – 6/10 au 5/11

Matías Piñeiro *Pour l'amour du jeu*
Jeu de Paume – 7 au 18/11

Harun Farocki / Christian Petzold
Rétrospectives / Exposition Harun Farocki
Centre Pompidou – 23/11 au 8/01

DANSE

>>> **Portrait Jérôme Bel**

Jérôme Bel / *Gala*
Théâtre du Rond-Point / Avec le Théâtre de la Ville – 4 au 15/10
Théâtre de Chelles – 18/11
Théâtre du Beauvaisis – 25/11
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin –2 et 3/12
Espace 1789 / Saint-Ouen – 9/12
MC93 – 22 et 23/12

Jérôme Bel – Theater Hora / *Disabled Theater*
La Commune Aubervilliers – 6 au 9/10
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 3 au 6/11

Jérôme Bel / *Cédric Andrieux*
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 17 au 19/10
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 20 au 22/10
Théâtre de Chelles – 14/11
Espace 1789 / Saint-Ouen – 15/12

Jérôme Bel / *Jérôme Bel*
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 2 au 6/11

Jérôme Bel - Film Véronique Doisneau
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 5/11

Jérôme Bel / *Pichet Klunchun & myself*
Centre Pompidou – 15 au 18/11

Jérôme Bel / William Forsythe / Trisha Brown – Ballet de l'Opéra de Lyon
Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 29/11 au 2/12

Jérôme Bel – Candoco Dance Company
The show must go on
L'apostrophe – Théâtre des Louvrais / Pontoise – 6/12
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 8 et 9/12
MC93 / Avec le Théâtre de la Ville – 12 au 16/12

Jérôme Bel / *Un Spectacle en moins*
La Commune Aubervilliers – 8 au 10/12
(rendez-vous mensuels les 17/09, 22/10 et 26/11)

Noé Soulier / *Performing Art*
Centre Pompidou – 13 au 15/09

Wen Hui / *Red*
Théâtre des Abbesses – 27 au 30/09

Boris Charmatz / *Fous de danse*
Le CENTQUATRE-PARIS / Avec le CND Centre national de la danse – 1er/10

Mette Ingvartsen / *To come (extended)*
Centre Pompidou – 5 au 8/10

Marcelo Evelin / *Dança Doente*
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 19 au 23/10

Dorothée Munyaneza / *Unwanted*
Le Monfort – 18 au 21/10
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin – 24/11
Le Centquatre - 28/11 au 01/12

Boris Charmatz / *10 000 gestes*
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 19 au 21/10

Jan Martens / *Rule of Three*
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 9 au 15/11

Maguy Marin / Création
Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 6 au 9/12

Gisèle Vienne / *Crowd*
Nanterre-Amandiers – 7 au 16/12

Nadia Beugré / *Tapis rouge*
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson – 8 au 10/12

Marlene Monteiro Freitas
Bacchantes – prélude pour une purge
Centre Pompidou – 13 au 16/12
Nouveau théâtre de Montreuil – 18 au 21/12

MUSIQUE

>>> Portrait Quatuor Arditti

Concert 1
Brian Ferneyhough,
Unsichtbare Farben / Terrain
Umbrations, d'après Christopher Tye
Commande : Festival d'Automne, Festival Witten et Enemble Modern
Quatuor Arditti
Ensemble Modern - Direction Brad Lubman
Radio France – 7/10

Concert 2
Clara Iannotta, *dead wasps in the jam jar*
Mark Andre, *Miniatures* pour quatuor à cordes (iv 13)
György Ligeti, *Quatuor n°2*
Wolfgang Rihm, *Quatuor n°13*
Quatuor Arditti
Théâtre des Bouffes du Nord – 9/10

Concert 3
Olga Neuwirth, *In the Realms of the Unreal*
Salvatore Sciarrino, *Cosa resta*, pour quatuor et contre-ténor
Commande : Festival d'Automne, Musica Viva Munich et Milano Musica
Hilda Paredes, *Sortilegio* pour harpe, cimbalom et éléctronique
Iannis Xenakis, *Tetras*
Quatuor Arditti
Jake Arditti, contre-ténor ; Virginie Tarrete, harpe ; Laszlo Hudacsek, percussion
Théâtre des Bouffes du Nord – 16/10

Rebecca Saunders,
Nouvelle œuvre pour soprano et ensemble
d'après *Ulysses* de James Joyce - Création française
Commande : Festival d'Automne, Musikfest Berlin
Ensemble Musikfabrik
Donatienne Michel-Dansac, soprano
Direction Enno Poppe
Église Saint-Eustache – 28/09

Richard Wagner, *Prélude de Parsifal*
Wolfgang Rihm, *Reminiszenz - Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn* Création française pour ténor et orchestre
Gustav Mahler, Symphonie n°1
Pavol Breslik, ténor
Orchestre NDR Hambourg - Direction Thomas Hengelbrock
Philharmonie de Paris – 10/10

Hugues Dufourt, *Les Continents selon Tiepolo*
Ensemble Recherche
Centre Pompidou – 13/11

György Kurtag, *...quasi una fantasia...*, opus 27 n°1
Message de feu Demoiselle Troussova, opus 17
Salvatore Sciarrino, création pour piano et ensemble
Omaggio a Burri
Gesualdo senza parole - Création française
Natalia Zagorinskaya, soprano
Ensemble Intercontemporain - Direction Matthias Pintscher
Cité de la musique (Philharmonie 2) – 19/10

Claude Debussy, *La Mer*
Joerg Widmann, œuvre nouvelle, pour le 50e anniversaire de l'Orchestre de Paris
Luciano Berio, *Sinfonia*
Igor Stravinsky, *Symphonie des psaumes*
London Voices / Chœur de l'Orchestre de Paris
Orchestre de Paris - Direction Daniel Harding
Philharmonie de Paris – 1er et 2/11

Luigi Nono, *...sofferte onde serene... / Canti di vita e d'amore*
Gérard Pesson, *Pastorale Suite* - Création française
Claude Debussy, *Pélléas et Mélisande - Suite*
Orchestre Philharmonique de Radio France
Direction Tito Ceccherini
Auditorium de Radio France – 17/11
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 18/11

KK Roll, *A l'ombre des ondes*
Palais de la Porte Dorée – 2 au 4/11
La POP – 16 au 18/11

Salvatore Sciarrino, œuvres des années 1970 et 1980
Ensemble L'Instant Donné
Théâtre de la Ville / Espace Cardin – 27/11

Toshio Hosokawa, *Atem-Lied* pour flûte solo
Toshio Hosokawa / Oriza Hirata, *Futari Shizuka*
Toru Takemitsu, *Archipelago*
Kerstin Avemo, soprano ; Ryoko Aoki, actrice Nô
Ensemble Intercontemporain - Direction Matthias Pintscher
Cité de la musique (Philharmonie 2) – 1er/12

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
46e édition

156, rue de Rivoli 75001 Paris
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17
www.festival-automne.com