FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

10 sept – 31 déc 2018

DOSSIER DE PRESSE

THÉÂTRE

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

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

Cette édition est dédiée à la mémoire de Pierre Bergé, dont l'engagement auprès des artistes et de la création continue de nous guider.

Affirmer la diversité des êtres, le refus des frontières, l'appel de l'ailleurs, de l'inconnu et de l'étranger, voilà ce qui a guidé cette 47e édition du Festival d'Automne à Paris. International, pluridisciplinaire, curieux de nouveautés, tels sont les éléments qui composent notre trajectoire, celle d'un festival qui affirme son soutien à la création en France et dans le monde.

Pour cette nouvelle édition, nous vous invitons à une promenade dans quarante-cinq lieux parisiens et franciliens. Aux côtés de nos partenaires, nous produisons, coproduisons, accueillons une soixantaine d'artistes venus d'Europe et au-delà (Japon, Brésil, Égypte, Liban, Maroc…). Ensemble, nous irons de centres d'art en théâtres, de salles de concerts en lieux patrimoniaux, en passant par l'espace public avec un *Slow Walk* participatif. Aux Beaux-Arts de Paris, l'artiste plasticienne Nairy Baghramian présentera pour la première fois en France son travail avec la série *Maintainers.*

Cette année, deux nouveaux Portraits viennent s'ajouter aux monographies lancées en 2012.
Le premier, consacré à la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker, prend une ampleur exceptionnelle avec plus de onze pièces – de 1982 à aujourd'hui – présentées dans vingt lieux partenaires et un grand week-end initié par le CND Centre national de la danse et dédié à la transmission avec une série d'ateliers, de projections et de solos. Ce sont trente-cinq années de création que le public pourra voir ou revoir, et que les plus jeunes pourront découvrir.
Le second Portrait est dédié à la musique de Claude Vivier, compositeur canadien (1948-1983) dont c'est la première monographie en France ; il fut l'un des disciples de Karlheinz Stockhausen, proche aussi de Gérard Grisey, il voyagea dans toute l'Asie, et composa une cinquantaine d'œuvres. Ce Portrait est construit en cinq programmes dont *Kopernikus, un rituel de mort*, pour lequel il a lui-même écrit le livret, et que Peter Sellars met aujourd'hui en scène.

Nous vous proposons aussi de découvrir de nouvelles générations, venues des quatre coins du monde, qui savent brouiller les pistes et les repères. Ainsi d'Hideto Iwaï, qui va créer son premier spectacle en français, inspiré de la vie de participants – professionnels et amateurs – rencontrés à Gennevilliers, ou d'Alexander Zeldin, dont la pièce *LOVE* interpénètre champ théâtral et champ social.

Vous retrouverez également des artistes français auxquels nous sommes fidèles : Sylvain Creuzevault (depuis 2006), Pierre-Yves Macé (depuis 2012), Noé Soulier (depuis 2013), Julien Gosselin (depuis 2014). D'autres jeunes artistes sont invités pour la première fois au Festival : Laetitia Dosch, Émilie Rousset, Géraldine Martineau, Marion Siéfert…
Enfin, nous invitons plusieurs artistes venus du Japon – pays avec lequel le Festival entretient des échanges et développe des relations depuis quarante ans. Parmi eux, des légendes vivantes du *kabuki*, trois générations de grands maîtres du *kyôgen*, l'incontournable Saburo Teshigawara et de jeunes metteurs en scène tels que Toshiki Okada, Kurô Tanino et Takahiro Fujita.

En lien étroit avec les artistes invités, nous développons de nombreuses initiatives en direction de tous les publics dans une perpétuelle volonté d'ouverture et de transmission. Aussi, chaque année, nous intervenons auprès de milliers d'élèves pour qu'ils découvrent d'autres cultures et les arts contemporains.

Je tiens ici à remercier l'équipe du Festival pour son engagement, le Ministère de la Culture, la Mairie de Paris, la Région Île-de-France ainsi que notre grand mécène la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent et l'ensemble des membres de l'association des Amis du Festival d'Automne à Paris, sans lesquels rien ne serait possible.

Emmanuel Demarcy-Mota
Directeur général

SOMMAIRE

4-7 | tg STAN / de Roovers
Infidèles
Théâtre de la Bastille – 10 au 28 septembre
Théâtre de Rungis – 10 janvier / !POC! / Alfortville – 16 janvier

8-11 | Shochiku Grand Kabuki
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 13 au 19 septembre

12-15 | Julien Gosselin / *Le Père*
d'après *L'Homme incertain* de Stéphanie Chaillou
MC93 – 13 au 29 septembre

16-19 | Laetitia Dosch
HATE
Nanterre-Amandiers – 15 au 23 septembre

20-23 | Mohamed El Khatib / Alain Cavalier
Conversation
Nanterre-Amandiers – 15 septembre au 16 décembre

24-29 | Mansaku, Mansai et Yûki Nomura / Hiroshi Sugimoto
Sambasô, danse divine
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 19 au 25 septembre

30-35 | Kurô Tanino
The Dark Master
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 20 au 24 septembre
Avidya – L'Auberge de l'obscurité
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 25 au 29 septembre

36-41 | Krystian Lupa
Le Procès d'après Franz Kafka
Odéon-Théâtre de l'Europe – 20 au 30 septembre

42-47 | Sylvain Creuzevault
Les Démons d'après Fédor Dostoïevski
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 21 septembre au 21 octobre
Théâtre des Louvrais / Pontoise – 12 et 13 février

48-53 | Milo Rau
La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)
Nanterre-Amandiers – 22 septembre au 5 octobre

54-55 | tg STAN / de KOE / Maatschappij Discordia
Atelier
La Scène Watteau / Nogent-sur-Marne – 27 et 28 septembre
Théâtre de la Bastille – 1er au 12 octobre

56-59 | Thomas Quillardet
Tristesse et joie dans la vie des girafes
de Tiago Rodrigues
Théâtre de Chelles – 4 au 6 octobre
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye – 27 novembre
La Villette – Grande Halle – 29 novembre au 1er décembre
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin – 6 décembre
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 14 au 18 décembre

60-63 | Shû Matsui
Un Fils formidable
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 5 au 8 octobre

64-67 | Ahmed El Attar
Mama
Théâtre de Choisy-le-Roi – 9 octobre / MC93 – 11 au 14 octobre

68-73 | El Conde de Torrefiel
La Plaza
Centre Pompidou – 10 au 13 octobre

74-79 | Forced Entertainment
Complete Works: Table Top Shakespeare
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 11 au 20 octobre

80-83 | Émilie Rousset / *Rencontre avec Pierre Pica*
Théâtre de la Cité internationale – 15 au 20 octobre
!POC! / Alfortville – 28 novembre (version courte)

84-87 | Toshiki Okada
Five Days in March
Centre Pompidou – 17 au 20 octobre

88-93 | Daria Deflorian / Antonio Tagliarini
Quasi niente
Théâtre de la Bastille – 23 au 31 octobre

94-95 | tg STAN / *Après la répétition*
Théâtre de la Bastille – 25 octobre au 14 novembre

96-99 | Alexander Zeldin
LOVE
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 5 au 10 novembre

100-105 | Marion Siéfert
Le Grand Sommeil
La Commune Aubervilliers – 7 au 17 novembre
La Ménagerie de verre – 20 au 22 novembre

106-109 | Tiago Rodrigues / *Sopro*
Théâtre de Chelles – 9 novembre
Théâtre de la Bastille – 12 novembre au 8 décembre

110-113 | Silvia Costa / *Dans le pays d'hiver*
d'après *Dialogues avec Leuco* de Cesare Pavese
MC93 – 9 au 24 novembre

114-117 | Julien Gosselin
Joueurs, Mao II, Les Noms de Don DeLillo
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 17 novembre au 22 décembre

118-121 | Géraldine Martineau
La Petite Sirène d'après Hans Christian Andersen
Comédie Française / Studio Théâtre – 17 novembre au 6 janvier

122-125 | Takahiro Fujita
Jetons les livres, sortons dans la rue
Maison de la culture du Japon à Paris – 21 au 24 novembre

126-129 | Hideto Iwaï
Wareware no moromoro (nos histoires…)
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 22 novembre au 3 décembre

130-133 | Maxime Kurvers
Naissance de la tragédie
La Commune Aubervilliers – 23 novembre au 5 décembre

134-139 | Claude Régy
Rêve et Folie de Georg Trakl
Nanterre-Amandiers – 1er au 16 décembre

140-141 | Tiago Rodrigues / *By Heart*
Espace 1789 / Saint-Ouen – 5 décembre

142-145 | Émilie Rousset / Louise Hémon
Rituel 4 : Le Grand Débat
Théâtre de la Cité internationale – 10 au 15 décembre

146-149 | Talents Adami Paroles d'acteurs / Joris Lacoste
Noyau ni fixe
Atelier de Paris / CDCN – 11 au 15 décembre

150-153 | Sylvain Creuzevault / *Les Tourmentes*
MC93 – 12 au 22 décembre

154-155 | Toshiki Okada
Pratthana – A Portrait of Possession
Centre Pompidou – 13 au 16 décembre

Infidèles © Stef Stessel

TG STAN
DE ROOVERS

Infidèles

De et avec **Ruth Becquart**, **Robby Cleiren**, **Jolente De** Keersmaeker **Frank Vercruyssen**
Texte, Ingmar Bergman
Costumes, An d'Huys
Lumières, Stef Stessel

Production tg STAN ; de Roovers
Coproduction Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de la Bastille (Paris)
Spectacle créé le 2 mai 2018 au Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse)
idèles est présenté avec le soutien de l'Adami.
Infidèles et *Après la répétition* sont présentés en partenariat avec France Inter.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Lundi 10 au vendredi 28 septembre
Lundi au vendredi 20h, relâche samedi et dimanche
17€ à 27€ / Abonnement 13€ à 20€

LE THÉÂTRE DE RUNGIS
Jeudi 10 janvier 20h30
15€ et 18€ / Abonnement 11€ et 14€

!POC! / ALFORTVILLE
Mercredi 16 janvier 20h30
17€ et 22€ / Abonnement 12€ et 15€

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
Théâtre de Rungis
Aurélie Duhem
01 45 60 79 00 | relations-publiques@theatre-rungis.fr
!POC! / Alfortville
Sylvie Lebel
01 58 73 27 97

Avec trois spectacles, *Infidèles*, *Après la répétition* et *Atelier*, tg STAN s'empare à nouveau du plateau avec humour et vivacité, se jouant des frontières entre l'art et la vie. Sur scène, des êtres s'aiment, se perdent et se retrouvent, avec toujours en toile de fond l'art de l'acteur et la pratique même du théâtre comme objet de réflexion et de représentation.
Avec *Infidèles*, le tg STAN prolonge sa traversée dans l'œuvre de Bergman : tiré d'un de ses scénarios de 1996 dans lequel le réalisateur se met lui-même en scène, la pièce y mêle aussi des passages de *Laterna Magica*, l'autobiographie de Bergman. Deux textes écrits par un artiste vieillissant et lucide, capable de jeter un regard rétrospectif sur sa vie. Sur scène le personnage de Marianne est la voix principale, elle est actrice, elle raconte, elle se souvient, venant ainsi rompre le monologue sans issue d'un écrivain, seul, en panne d'inspiration, nommé Bergman. Avec ce nouveau spectacle, le tg STAN, accompagné par Robby Cleiren, du collectif De Roovers rend hommage au réalisateur suédois, au plus près de sa vie et de son âme. Si la dimension autobiographique est au cœur de *Infidèles*, la pièce met aussi en lumière l'art de l'observation de Bergman, sa capacité à disséquer les rapports humains les plus intimes et à parler de nos sentiments, de l'amour à la haine.

Le Festival d'Automne à Paris présente d'autres spectacles des tg STAN : *Atelier* (p.54-55), *Après la répétition* (p.94-95) et *Quartett* d'Anne Teresa De Keersmaeker et tg STAN (voir dossier de presse Portrait Anne Teresa De Keersmaeker)

ENTRETIEN

Frank Vercruyssen et Damiaan De Schrijver

Après la répétition et* Infidèles *sont des textes d'Ingmar Bergman. Vous aviez également créé* Scènes de la vie conjugale *en 2013. Comment est née votre obsession pour cet auteur et réalisateur suédois ?

Frank Vercruyssen : Je parlerais plus de passion que d'obsession. Lorsque nous avons découvert la beauté de ses textes, c'est-à-dire de ses scénarios et de ses livres, la langue de l'écrivain plus que celle de l'homme de théâtre, nous les avons travaillés avec beaucoup de désir et d'amour. Son écriture fonctionne très bien sur le plateau. Puis, on nous a conseillé de lire *Entretiens privés* et *Infidèles*, et en parallèle nous nous intéressions aussi à son autobiographie *Laterna magica*. Les trois œuvres étaient sur notre table de travail et finalement pour notre nouvelle création, nous avons gardé essentiellement le texte d'*Infidèles*. Lorsqu'on réfléchit en amont des spectacles, nous faisons un véritable va-et-vient au coeur d'une matière foisonnante, nous prenons le temps, et puis nous faisons des choix pour faire le montage textuel. *Infidèles* est passionnant car Bergman se met en scène lui-même : il est un personnage de la pièce et cela nous a donné envie de creuser la dimension autobiographique de son œuvre. C'est un texte qu'il écrit tardivement, déjà vieillissant, et il a un regard rétrospectif sur sa vie et son œuvre. Même si au fond, sa propre existence innerve tous ses textes, je pense par exemple à ses relations intimes avec les femmes, à ses parents. Le troisième chapitre de *Scènes de la vie conjugale*, c'est un événement qu'il a vraiment vécu en 1949 et qui revient dans le texte d'*Infidèles*. Dans *Après la répétition*, le personnage du metteur en scène, Henrik Vogler, discute et raconte une péripétie qu'il a vécu quand il était petit : c'est tiré de la vie de Bergman, une fois de plus. Il y a donc des liens très clairs entre sa vie et celle de ses personnages. Et dans notre pratique théâtrale cela nous intéresse beaucoup ces allers et retours entre la vie et la fiction.

Son art de l'observation minutieuse des liens entre les hommes rejoint celui de dramaturges comme Anton Tchekhov ou Jon Fosse. Le tg STAN aime raconter des histoires intimes pour façonner un théâtre de l'âme humaine ?

Franck Vercruyssen : Bergman s'intéresse profondément au microcosme humain, aux relations entre les hommes et les femmes : l'infidélité, l'amour, le divorce, la promiscuité, les tromperies, les humiliations. Nous sommes très sensibles à la capacité de Bergman à parler de l'âme humaine, à formuler des témoignages métaphysiques, des réflexions sur la vie en général. Son écriture est foisonnante, ses descriptions ont quelque chose de romanesque. Mais ce qui est époustouflant c'est quand on étudie de près la frontière entre le réel et l'illusion dans son travail. En fait il la brouille sans cesse, sa voix personnelle est omniprésente. Je pense au film *Une passion* qu'il réalise en 1969 par exemple où on entend cette phrase en voix off : « Qu'est ce que vous pensez de votre personnage ? ». L'acteur présent à l'écran répond à la question juste après. C'est comme une pause dans la fiction qui révèle l'acteur à nu, en train de jouer ! Cette absence de frontières entre le personnage et le comédien est très moderne et pour nous, ce sont des outils théâtraux extraordinaires. Le quatrième mur est déjà tombé chez Bergman. Nous souhaitons rendre hommage à tous ces artistes qui, comme Bergman, avant nous, ont interrogé et brouillé la limite entre la représentation et la vie.

Comment concrètement trouvez-vous des réponses scéniques et théâtrales à cette écriture scénaristique ?

Franck Vercruyssen : Pour *Infidèles*, c'est un véritable défi car c'est l'histoire d'une femme, Marianne, qui se raconte. Son récit est tissé de dialogues, de flash-backs et de scènes avec d'autres personnages mais il faut trouver un équilibre entre la voix de Marianne, qui est omniprésente et les trois autres acteurs présents sur scène. Nous ne sommes pas favorables pour l'instant à utiliser l'image cinématographique comme réponse à certains enjeux dramaturgiques. Mais *Après la répétition* est plus simple théâtralement : c'est un dialogue entre un metteur en scène et une comédienne dans un seul *espace*. Au fond, ce qui nous interroge beaucoup c'est la manière de créer sur une scène, l'intimité du plan rapproché cinématographique. Comment transposer cet effet de sourdine, de proximité, d'intimité alors qu'il y'a un public réuni et une distance physique avec les comédiens ? Dans *Après la répétition*, Bergman écrit : « Il y a une représentation si ces trois éléments sont présents : la parole, le comédien, le spectateur. C'est tout ce dont on a besoin, on n'a besoin de rien d'autre pour que le miracle se produise. » Au fond cela pourrait définir la pratique du tg STAN, celle d'un théâtre simple, sans artifice et sans blabla, dont le noyau serait les mots et le corps de l'acteur en train de jouer sans chercher à le dissimuler.

Vous présentez* L'Atelier*, signé notamment par le tg STAN, tout comme* Infidèles *et* Après la répétition*. Cette pièce, est-ce le rêve de déployer la fabrique de l'artiste, ce qu'il se passe dans sa tête et dans son corps lorsqu'il crée ?

Damiaan De Schrijver : C'est notre point de départ. On s'est demandé surtout comment représenter l'atelier du comédien puisque contrairement au peintre par exemple il n'a pas d'atelier à proprement parler. Est ce que cet atelier, c'est sa tête ? Ses souvenirs ? Sa cuisine ? Sa bibliothèque ? Est-ce le monde tout entier ? La création de ce spectacle, en collaboration avec Peter Van den Eede (de KOE) et Matthias de Koning (Maatschappij Discordia) s'est déroulée sur des années. On faisait des listes de situations que l'on voulait montrer sur le plateau concernant le travail de l'acteur, toutes les actions qu'il peut faire sur une scène. Par exemple : qu'est ce qu'être assis sur une chaise ? Et qu'est-ce qu'un comédien qui marche ? Certes, c'est un homme qui marche, mais dans le contexte de la représentation, c'est quoi ? Est-ce joué ? Si je suis assis et que je lis, est-ce que je suis en train de jouer que je lis ? Est-ce que c'est une exposition présentée au regard du public ? Sommes-nous des installations puisque nous sommes observés ? En fait chaque action que nous avons listée est une proposition théâtrale en devenir. Cette matière de recherche impliquait de construire et de déconstruire beaucoup pendant les répétitions. En fait l'idée est de dépouiller une situation jusqu'à son origine pour pouvoir commencer à jouer, tout comme le peintre le fait sur un croquis avant de réaliser son œuvre finale.

La scène prend la forme d'un chaos généralisé mais très organisé. Quelle place donnez-vous aux accessoires dans votre processus de création ?

Damiaan De Schrijver : Les accessoires sont très importants, ils peuvent être des obstacles, créer de la difficulté ou être des outils de jeu : on déploie par exemple, tout un jeu autour du

motif de la porte. Qu'est-ce que c'est que le dedans, le dehors, être d'un côté ou de l'autre de la porte. Tous les objets présents sur scène nous inscrivent dans le réel. Chaque action peut finalement donner naissance à un acte théâtral mais ce sont des tentatives, des essais, on n y parvient pas à tous les coups. Et tout cela a donné naissance à *L'Atelier*, un spectacle sans mots, très matériel – c'est-à-dire que la matière y est essentielle, on essaie de montrer ce qu'il se passe dans la tête des acteurs que nous sommes.

Vous proposez un dispositif bi-frontal. Est-ce pour permettre aux spectateurs d'être le plus près possible de vous, presque dans vos cerveaux de créateurs ?

Damiaan De Schrijver : La scène bi-frontale nous permet de remettre en question tout d'abord les notions de cour et de jardin. Et puis le spectacle est un dévoilement de nos ficelles, notre art, notre théâtre. Si le public arrive à nous suivre, oui, idéalement on aimerait qu'il rentre dans nos têtes ! Avec la présence des spectateurs des deux côtés de la scène, les gens se regardent et nous regardent en train de construire quelque chose qui vient de notre imagination et qui, je l'espère suscitera aussi leur propre imagination. Ils ne s'attacheront pas à toutes nos tentatives, à toutes nos manipulations. On leur laisse une grande liberté un peu comme devant une toile de Magritte qui joue avec les objets et les signes. *L'Atelier* est un immense laboratoire. On fait de l'art et en même temps ce n'est rien, ce sont des essais, c'est drôle. Et au cœur de ces éclats de rire, on cherche bien sûr à faire émerger une dimension tragique. Je pense qu'il peut y avoir une forme de catharsis pour le spectateur parce qu'il y a une ouverture infinie dans ce spectacle. *L'Atelier*, c'est une grande improvisation dans laquelle on met en scène le plaisir de chercher mais il y a aussi une écriture précise, que l'on doit respecter, une pièce en quatre actes : en somme, c'est un chaos très bien organisé.

Propos recueillis par Agathe le Taillandier

BIOGRAPHIE

La compagnie de théâtre **tg STAN**, l'acronyme de Stop Thinking About Names, est le collectif de théâtre autour de Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen, qui se sont rencontrés à la fin des années 1980 au Conservatoire à Anvers. C'est aussi là que le collectif a régulièrement travaillé avec, entre autres, Matthias de Koning de Maatschappij Discordia, qui leur a fait découvrir une autre conception du théâtre, moins dogmatique. Le collectif opère à partir du principe démocratique qui veut que tout le monde participe à toutes les décisions, aux choix des textes, du décor, de l'éclairage, et même des costumes et des affiches. tg STAN donne une place centrale au comédien et croit dur comme fer au concept du comédien souverain, qui est aussi bien interprète que créateur. Les répétitions ne se déroulent pas de façon conventionnelle : la plus grande partie du processus de répétition a lieu autour de la table. Dès que le choix d'un texte est fixé, celui-ci est adapté et retravaillé, reformulé, afin de produire un nouveau texte de jeu, propre au collectif. Les artistes ne montent finalement sur scène qu'à peine quelques jours avant la première de la pièce, mais le spectacle ne prend réellement corps que dès l'instant où il est joué devant un public.

tg STAN opte délibérément pour du théâtre de texte et peut se prévaloir d'un répertoire riche et varié, qui fait la part belle aux œuvres d'auteurs dramatiques classiques comme Tchekhov, Gorki, Schnitzler, Ibsen, Bernhard ou Pinter. La démarche consiste à dépoussiérer des textes de l'histoire du théâtre et à les transposer dans l'ici et maintenant à travers leur relecture et en les situant dans un contexte contemporain. Outre les grands classiques, tg STAN choisit souvent aussi des textes d'auteurs contemporains, comme récemment encore en montant une pièce de Yasmina Reza, ou passe commande à des auteurs, comme Willem de Wolf, Oscar Van den Boogaard ou Gerardjan Rijnders, entre autres. Le choix peut cependant aussi se porter sur des collages de textes, en partant aussi bien de textes de théâtre que de nouvelles, de sketches, de scénarios de films, de traités de philosophie et de romans. tg STAN part de la conviction que le théâtre n'est pas un art élitaire, mais plutôt une réflexion critique sur la façon dont chacun de nous se positionne dans la vie, sur nos croyances, nos préoccupations, nos indignations.

Outre la quête d'affinités communes, le collectif veille aussi à laisser de la place à son besoin de rencontres et d'échanges avec des comédiens invités ou d'autres compagnies. Précédemment, tg STAN a souvent collaboré avec Maatschappij Discordia (NL), Dood Paard (NL), de Koe (BE), Olympique Dramatique (BE) et Rosas (BE).

Au cours des vingt dernières années, le collectif a constitué un vaste répertoire de spectacles en langues étrangères et effectue de grandes tournées à travers l'Europe (France, Espagne, Portugal, Norvège), et intercontinentales aussi (Tokyo, Rio de Janeiro, New York, Québec), tant avec des versions en langues étrangères de leurs spectacles créés en néerlandais qu'avec des créations en français ou en anglais à l'étranger.

stan.be

tg STAN au Festival d'Automne à Paris :

2000 *JDX Un ennemi du peuple ; Point Blank ; Quartett* (Théâtre de la Cité internationale)
2001 *Les Antigones* (Théâtre de la Bastille)
2002 *Tout est calme* (Théâtre de la Bastille)
2003 *Du Serment de l'écrivain du Roi et de Diderot* (Théâtre de la Bastille)
2005 *« voir et voir »* ; *ANATHEMA (nouveau titre pour Imensa) ; Impromptus* ; *L' Avantage du doute ; My Dinner* with André (Théâtre de la Bastille)
2007 *« Sauve qui peut », pas mal comme titre* (Théâtre de la Bastille)
2009 *Impromptu XL* ; *Le Chemin solitaire* (Th. de la Bastille)
2010 *Le Tangible* (Théâtre de la Bastille)
2012 *Les Estivants* (Théâtre de la Bastille)
2015 *La Cerisaie* (La Colline - Théâtre National) *Onomatopée* (L'Apostrophe, La Scène Watteau, Théâtre de la Bastille)
2016 *Amours et Solitudes* (Atelier de Paris)

Photomontage © Creative Room MK (gauche © Kishin Shinoyama – droite © Shochiku Co., Ltd.)

SHOCHIKU
GRAND KABUKI

Iromoyô Chotto Karimame Kasane / Narukami

Avec **Nakamura Shidô II**, **Nakamura Shichinosuke II**
et les interprètes de la compagnie Shochiku

Production Shochiku Co., Ltd.
Coréalisation Chaillot – Théâtre national de la Danse (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Co-organisation Fondation du Japon ; Agence pour les Affaires Culturelles du Japon
Spectacle présenté dans le cadre de Japonismes 2018
Avec le soutien de la compagnie aérienne All Nippon Airways
Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa
Spectacle pour la première fois interprété dans cette distribution le 13 septembre 2018 à Chaillot – Théâtre national de la Danse (Paris) avec le Festival d'Automne à Paris
En partenariat avec France Inter

Quatorze ans après, le *kabuki*, forme épique de l'art théâtral japonais, est de retour au Festival d'Automne. Avec *Iromoyô Chotto Karimame Kasane* et *Narukami*, ce programme mêle deux classiques du répertoire interprétés par Nakamura Shidô II et Nakamura Shichinosuke II, légendes vivantes du *kabuki* contemporain.

Théâtre traditionnel japonais d'une grande splendeur, dont les origines remontent au XVIIe siècle et à l'époque d'Edo, le *kabuki* – *ka*, le chant ; *bu*, la danse ; *ki*, l'art de la scène – se caractérise par un jeu d'acteurs codifié et par un décor, des costumes et des maquillages très élaborés. Depuis 1981, le genre a régulièrement été présenté par le Festival d'Automne, et le présent programme est un événement qui associe deux pièces classiques et populaires du répertoire. La première, *Iromoyô Chotto Karimame*, communément appelée *Kasane* du nom de son héroïne malheureuse, est un drame dansé créé en 1823 qui impressionne par la perfection de sa composition esthétique et la richesse de son accompagnement musical. La deuxième, *Narukami*, dont la toute première version fut présentée en 1684, conte l'histoire d'un religieux bouddhiste malveillant que la princesse Kumonotaema mettra à l'épreuve de la luxure. Deux pièces qu'interprètent deux véritables stars dans le pays : Nakamura Shidô II – né en 1972 –, qui joue principalement des rôles d'homme, et Nakamura Shichinosuke II – né en 1983 –, dont la particularité est d'incarner aussi bien les rôles de femme que les rôles d'homme.

CHAILLOT – THÉÂTRE NATIONAL DE LA DANSE
Jeudi 13 au mecredi 19 septembre
Mardi, mercredi et vendredi 20h30, jeudi 19h30,
samedi 15h30 et 20h30, dimanche 15h30, relâche lundi
––––––
24€ à 55€ / Abonnement 16€ à 38€
Durée : 2h40 (entracte inclus)

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Chaillot - Théâtre national de la danse
Catherine Papeguay
01 53 65 31 22 | c.papeguay@theatre-chaillot.fr

LE *KABUKI*

L'art de l'*onnagata*
Traditionnellement, les acteurs de pièces de *kabuki* sont tous des hommes. Cette tradition s'est perpétuée jusque dans l'époque moderne, faisant du *kabuki* le seul art de la scène au monde à maintenir aujourd'hui encore ce modèle de répartition des rôles. Les acteurs qui interprètent les rôles de femme sont désignés sous le nom d'*onnagata*. Le jeu de l'*onnogata* revêt une importance particulière, c'est lui qui conditionne le style de mise en scène et le jeu des acteurs. En outre, jouer l'*onnagata*, « la scène de la femme », ne vise pas la reproduction exacte de la femme dans la réalité. Au contraire, l'univers dramatique du *kabuki* se situant dans la sphère du non-quotidien et de l'imaginaire, tout l'art de l'onnogata réside dans sa capacité à façonner et maitriser son corps pour créer l'expression d'une beauté féminine idéale, fiction d'une séduction extrêmement vivante.

La danse
La danse est une des bases du *kabuki*, les acteurs s'y exercent dès l'enfance. De la manière de lever la main à la façon de marcher, le corps doit répondre à des normes esthétiques rigoureuses : en position basse, il doit rester droit et stable, et ses mouvements doivent être fluides, sans tremblements aucun. La position *koshi ga haiteiru* (les reins rentrés) correspond à l'état fondamental du corps. Du jeu des acteurs à la mise en scène, cet idéal traverse l'ensemble des éléments constitutifs d'une pièce de *kabuki*, pensée en vertu d'une approche très picturale. Cette approche picturale se lit par ailleurs dans les compétences des artistes et techniciens dont tous doivent témoigner d'un sens aigu de la peinture, ainsi que d'une grande finesse d'appréciation.

Le *ma* et le *mie*
Le *ma* (temps vide provoqué par une respiration physiologique), est, avec le sens de la peinture, l'un des deux concepts déterminants du *kabuki*.
Le *mie*, qui signifie la « pose », désigne quant à lui un moment particulier du spectacle, au cours duquel un ou plusieurs acteurs soudain cessent tout mouvement et s'immobilisent, donnant forme à un tableau vivant. Cette scène survient lorsque l'intrigue atteint son point culminant et que la tension est à son comble. Dans les gravures de théâtre, les acteurs sont toujours représentés ainsi. À ce moment, pour accentuer l'effet de saisissement, les claquettes retentissent et les musiciens situés à droite de la scène se mettent à jouer. Il ne s'agit pas d'un temps vide. Par une technique de jeu consistant à retenir sa respiration, la tension de l'acteur est maintenue. Comme dans la peinture traditionnelle orientale où le vide a pour fonction de produire une impression de vie, cette technique fait écho au concept typiquement extrême-oriental du « vide empli », que l'on retrouve également dans l'art du *haiku* ou dans le *zen*.

Un monde irréel
Si le sujet d'une pièce de *kabuki* peut être lié au quotidien, la scénographie quant à elle figure un univers hors-temps, coupé de la réalité ordinaire. La tradition confère en effet une importance particulière à la munificence des décors, costumes et accessoires – déroulant ainsi un monde de splendeurs, où le raffinement poussé à son plus haut degré fait basculer le spectateur dans l'extraordinaire.

BIOGRAPHIES

Nakamura Shidô II

Né en 1972 à Tokyo, **Nakamura Shidô II** est le fils aîné de Nakamura Shidô I et le petit-fils de Nakamura Tokizo III. Il débute sa carrière d'acteur de Kabuki avec *Imoseyama-onna-teikin*, pièce dans laquelle il interprète le rôle de la servante. Plus tard, sa présence imposante et son caractère hardi lui valent d'interpréter des rôles importants de pièces classiques de Kabuki. La création contemporaine l'intéresse également : il joue notamment dans *Une nuit de tempête* d'après le livre d'image du même nom et *Hanakurabé Senbonzakura*, aux côtés de la chanteuse virtuelle Hatsune Miku. Au cinéma, il remporte plusieurs prix en 2002 pour son rôle dans le film *Ping Pong* de Fumihiko Sori. Chacune de ses apparitions, au théâtre ou au cinéma lui attire l'attention du public.

Nakamura Shichinosuke II

Né en 1983 à Tokyo, **Nakamura Shichinosuke II** est le deuxième fils de Nakamura Kanzaburô XVIII. Il étudie le Kabuki auprès de son père et fait ses débuts sur les planches à l'âge de quatre ans dans *Kadondé futari Momotarô* (*Le Départ des frères de Momotaro*) au Théâtre Kabukiza, pièce dans laquelle il interprète le rôle du petit frère de Momotarô. Considéré bientôt comme un espoir de la jeune génération d'artistes de Kabuki, il se produit sur les scènes de différents théâtres - Asakusa Kabuki, Cocoon Kabuki, Heisei Nakamuraza – et se spécialise dans les rôles de femmes (Onnagata). Il interprète dernièrement les rôles titres de pièces classiques et se voit salué par la critique pour son talent d'interprétation.
Attiré par le théâtre contemporain, il joue notamment dans *Eternal Chikamatsu* mis en scène par David Leveaux d'après le classique *Shinjû Ten-no Amishima* ; *Mugen Koi Zôshi* et *Aterui*.

Nakamura Shidô II
Kabuki Narukami Narukami-shonin, Shochiku Co., Ltd. © Kishin Shinoyama

Nakamura Shichinosuke II
Kabuki Narukami Kumono-taemahime, Shochiku Co., Ltd

© Simon Gosselin

JULIEN GOSSELIN

Le Père d'après *L'Homme incertain* de Stéphanie Chaillou

Adaptation, scénographie et mise en scène, **Julien Gosselin**
D'après *L'Homme incertain* de Stéphanie Chaillou (texte publié aux Éditions Alma)
Avec Laurent Sauvage
Création lumières, Nicolas Joubert
Création vidéo, Pierre Martin
Création musicale, Guillaume Bachelé
Création sonore, Julien Feryn

Production Si vous pouviez lécher mon cœur
Coproduction TNT – Théâtre national de Toulouse ; La Comédie de Béthune ; Théâtre d'Arles
Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de Montévidéo (Marseille)
Spectacle créé le 7 novembre 2015 au TNT – Théâtre national de Toulouse
En partenariat avec France Culture

Performance poétique pour un comédien, *Le Père* forme une sorte de pendant intimiste à la monumentale trilogie Don DeLillo que le metteur en scène Julien Gosselin présente par ailleurs au Festival d'Automne ; et invite à découvrir un texte qui a la pureté fulgurante d'une chanson.
En contrepoint des spectacles-fleuves adaptés des monuments de la littérature contemporaine, le metteur en scène Julien Gosselin affectionne les formes plus réduites, performances poétiques à la croisée des genres. Succédant ainsi à *Je ne vous ai jamais aimés*, sur un texte de Pascal Bouaziz, *Le Père*, créé en 2015 au TNT – Théâtre national de Toulouse, est un nouveau témoignage de cette veine que l'on pourrait dire intimiste. Ce spectacle pour un comédien – l'impressionnant Laurent Sauvage – part de *L'Homme incertain* de Stéphanie Chaillou : un texte dont la découverte a produit sur Gosselin le même sentiment d'évidence bouleversante que peut avoir une chanson ; un texte qui « *donne à entendre une voix que l'on n'entend jamais. Pas seulement parce qu'elle est celle d'un rejeté de la société, non, mais parce que c'est une voix pure de tristesse.* » Monologue d'un agriculteur qui se retourne sur sa vie, *Le Père* est à la fois un constat sans appel sur l'envers de nos sociétés, mais aussi une tentative, de la part d'un metteur en scène passé maître dans l'agencement d'expériences collectives, de traduire sur scène l'émotion intime que peut procurer la lecture d'un texte marquant.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle de Julien Gosselin : *Joueurs, Mao II, Les Noms* de Don DeLillo (p.114-117).

MC93
Jeudi 13 au samedi 29 septembre
Mardi au jeudi 19h30, vendredi 20h30, samedi 18h30, dimanche 15h30
relâche lundi et dimanche 23 septembre
––––––
12€ à 25€ / Abonnement 12€ et 16€
Durée : 1h15

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

ENTRETIEN

Julien Gosselin

En 2016, vous nous disiez qu'au sortir d'un gros projet, vous ressentiez souvent l'envie* « d'aller vers quelque chose d'un peu plus réduit, de faire un théâtre un peu sec. De revenir à un pur théâtre d'acteurs, sans technique autour. » Le Père *appartient clairement à cette veine-là…

Julien Gosselin : Oui, clairement. Il y a un peu de technique tout de même. Je dis souvent ça, mais c'est comme de la musique. Quand on compose un opéra ou une symphonie, il y a plusieurs mouvements, plusieurs actes. Et bien de temps en temps, j'ai besoin d'écrire des chansons : un mouvement, un sentiment, un geste.

Du livre* L'Homme incertain *de Stéphanie Chaillou, dont est tiré votre pièce, vous dites justement qu'il vous a bouleversé comme seules peuvent le faire certaines chansons…

Julien Gosselin : J'ignore pourquoi. La phrase : *« Quand j'étais jeune et que je jouais au foot, j'étais heureux. Je courais derrière le ballon. Et rien d'autre ne comptait. Il y avait seulement cette évidence du ballon au milieu du terrain. Le ballon après lequel il fallait courir. Et je courais. Et j'étais heureux. »* C'est une des premières phrases du livre. Et ça me touche tellement. Mais c'est très intime cette émotion. Comme quand Dominique A chante une chanson telle que *Le Détour*. Ça me rappelle des choses. Des vies autour de moi. Ma propre vie. Alors ce n'est plus une histoire de thématiques. De récit politique non plus. Ça le devient par la force du théâtre peut-être. Mais ça part d'ailleurs.

Quel est l'enjeu de ce texte selon vous – et pourquoi en avoir changé le titre ?

Julien Gosselin : Le titre, quand je l'ai lu pour la première fois, c'était *Le Père*. Stéphanie l'a changé au moment de l'édition du livre. L'enjeu du livre, ce n'est pas l'agriculture. C'est l'histoire d'un homme qui n'est pas capable. Qui pensait qu'il était capable et qui se retrouve englouti, fini. Qui croit l'être. Qui croit tout perdre. Et je voulais qu'on voit rentrer Laurent au plateau en pensant : *« C'est lui, le père. »* Parce que ça raconte quelque chose à tout le monde, ça.

Vous dites avoir voulu avec votre mise en scène* « retrouver l'émotion intime que peut procurer la lecture »*…

Julien Gosselin : Je ne crois pas que le théâtre soit le lieu du collectif pour ce qui concerne le spectateur. C'est pour moi le lieu de la solitude acceptable, parce que vécue ensemble. C'est le lieu où des centaines de gens peuvent vivre chaque soir une pure expérience de solitude et d'introspection au milieu d'autres. Presque comme la lecture. Presque. Mais c'est plus puissant encore. Parce qu'au théâtre on peut confronter sa solitude. Et je projette beaucoup de textes, tout le temps. Un jour je ne ferai peut-être que ça… Proposer une pure expérience de lecture au milieu des autres.

Ce spectacle – ou plutôt cette performance – pourrait-il exister sans Laurent Sauvage ?

Julien Gosselin : Non, ce spectacle, c'est Laurent. C'est lui, le texte et puis l'espace. C'est son corps à lui qui rentre dans un lieu, puis qui sort de ce lieu. C'est sa voix. C'est son corps. Et cet échec décrit par Stéphanie dans le texte. Le spectacle ne naît que de ça.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIE

En 2009, à leur sortie de l'Ecole professionnelle supérieure d'art dramatique de Lille (EPSAD), Guillaume Bachelé, Antoine Ferron, Noémie Gantier, **Julien Gosselin**, Alexandre Lecroc, Victoria Quesnel et Tiphaine Raffier créent la compagnie Si vous pouviez lécher mon coeur.
Leur premier spectacle, *Gênes 01,* d'après Fausto Paravidino, est présenté en 2010 au Théâtre du Nord. La compagnie s'attaque ensuite à la création de son deuxième spectacle *Tristesse Animal Noir,* texte d'Anja Hilling, qui sera créé au Théâtre de Vanves en 2012.
Si vous pouviez lécher mon cœur s'engage alors dans la création des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, mis en scène par Julien Gosselin. À cette occasion, l'équipe accueille Joseph Drouet, Denis Eyriey, Marine de Missolz et Caroline Mounier. L'équipe technique de création s'organise autour de Julien Feryn (son), de Nicolas Joubert (lumières) et de Pierre Martin (vidéo). Le spectacle est salué par la critique et le public de l'édition 2013 du Festival d'Avignon et sera joué largement en France comme à l'étranger.
En parallèle, des spectacles plus légers sont créés, courtes formes poétiques, performances à la croisée des genres... *Je ne vous ai jamais aimés* en 2014 au Théâtre National de Bruxelles, à partir d'un texte de Pascal Bouaziz puis *Le Père* de Stéphanie Chaillou en 2015 au Théâtre National de Toulouse.
En 2016, ils créent, au Phénix de Valenciennes puis au Festival d'Avignon, *2666*, d'après le roman de Roberto Bolaño.
En 2017, Julien Gosselin créé *1993* au Festival de Marseille, à partir d'un texte d'Aurélien Bellanger, avec les élèves de la promotion 43 du TNS.
Julien Gosselin et Si vous pouviez lécher mon cœur sont artistes associés pôle européen de création, le phénix scène nationale Valenciennes et au Théâtre National de Strasbourg. Si vous pouviez lécher mon coeur est soutenu par le MCC / DRAC Hauts-de-France (compagnie à rayonnement national et international) et conventionné par la Région Hauts-de-France. La compagnie bénéficie du soutien d'Instituts français pour ses tournées à l'étranger.

Julien Gosselin au Festival d'Automne à Paris :

2014 *Les Particules élémentaires*
(Odéon - Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)

2016 *2666* d'après Roberto Bolaño
(Odéon - Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier)

© Dorothée Thebert Filliger

LAETITIA DOSCH

HATE

Un spectacle de **Laetitia Dosch**
Texte, Laetitia Dosch, avec la participation de Yuval Rozman
Mise en scène, Yuval Rozman et Laetitia Dosch
Avec Laetitia Dosch et le cheval Corazon
Collaboratrice chorégraphique et coach cheval, Judith Zagury / Shanju
Scénographie, Philippe Quesne
Lumières, David Perez
Son, Jérémy Conne
Collaboration dramaturgique, Hervé Pons

Production Viande hachée du Caire ; Viande hachée des Grisons
Coproduction Théâtre de Vidy – Lausanne ; La Bâtie – Festival de Genève ; TNB – Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; École-Atelier Shanju (Gimel) ; La rose des vents – Scène nationale Lille Métropole Villeneuve-d'Ascq ; Le phénix, scène nationale (Valenciennes) ; MA Scène nationale – Pays de Montbéliard ; ActOral – festival international des arts et des écritures contemporaines (Marseille) ; 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 la SACD
Spectacle créé le 5 juin 2018 au Théâtre de Vidy – Lausanne

***« Ce n'est pas un dialogue, mais deux monologues, celui de la femme puis celui du cheval »*. Dans ce duo inattendu, l'actrice et metteure en scène Laetitia Dosch, avec l'étroite collaboration de Judith Zagury et Yuval Rozman, oppose la noirceur d'un monologue intérieur à la beauté de l'animal.**
Toute à son originalité, Laetitia Dosch mène, en dehors de sa carrière d'actrice au cinéma et au théâtre, une recherche qui lui est tout à fait personnelle. De son premier texte, *Le Bac à sable*, écrit alors qu'elle était encore étudiante à la Manufacture de Lausanne, à son spectacle le plus récent, *Un Album*, inspiré par l'humoriste suisse Zouc, la singulière jeune femme s'épanouit sur les chemins de traverse. Sur le dernier emprunté, elle a rencontré… un cheval. Dans ce nouveau spectacle, *HATE*, l'actrice joue nue, soliloque et dialogue avec un cheval auquel elle se livre sans candeur et sans impudeur. Afin de mieux comprendre et cerner le chaos de notre époque, et pour en finir une bonne fois pour toutes avec ce sentiment de pouvoir qui pousse à la destruction des gens supposés inférieurs, de la nature, des animaux, elle choisit de vivre avec un cheval en établissant une relation d'égalité avec lui et, au-delà, avec l'Autre – le partenaire, le faible, la nature. Une relation respectueuse. De petites chansons en rap ravageurs, de récits intimes en engagements politiques, du temps qui passe en moments suspendus par la beauté des images, d'une quête joyeuse en incompréhensions violentes, *HATE* est aussi l'improbable mais possible invention d'un amour fou entre la femme et le cheval. Sans domination humaine, sans manipulation, sans sauvagerie animale, la relation est-elle viable ? L'amour et le partage peuvent-ils apporter un peu de poésie ? Alors, Laetitia Dosch monte à cheval, lève son épée et se jette à corps perdu dans cette épique quête utopique.

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Samedi 15 au dimanche 23 septembre
Mardi, mercredi et vendredi 20h30, jeudi 19h30, samedi 20h, dimanche 16h, relâche lundi
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée estimée : 1h15
Spectacle déconseillé aux moins de 13 ans

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

ENTRETIEN

Pour* HATE*, votre troisième spectacle, vous partagez le plateau avec un cheval, c'est la première fois que vous travaillez avec un animal ?

Laetitia Dosch : Pour un sujet à vif avec Jonathan Capdevielle au Festival d'Avignon nous avions travaillé avec des corbeaux ! Mais ce spectacle, *Les Corvidés* était mon premier duo et avec un acteur excellent. Dernièrement j'ai vu beaucoup de spectacles que je trouvais très tristes, qui parlaient de maintenant de manière très concrète alors j'ai voulu trouver une manière de parler d'aujourd'hui qui soit plus poétique, plus imaginaire. L'an passé j'ai tourné un western aux États-Unis, la relation que j'ai tissé avec le cheval avec lequel je jouais m'a apaisée, elle me semblait aplanir la vie, m'offrir une certaine distance, une autre écoute du monde et me rapprocher de l'essentiel. C'est à ce moment-là qu'est née l'envie d'avoir pour partenaire de scène un cheval. Dans le travail la relation au cheval pose de nombreuses questions car on est responsable de la personne en scène avec soi. Des questions éthiques, car le cheval n'a pas choisi d'être là et cela demande une certaine responsabilité et une autre manière d'envisager le rapport à l'autre. Il faut qu'il soit le plus heureux possible même si ce duo n'est pas totalement égalitaire mais c'est ce que je cherche, c'est la thématique du spectacle. Qu'est-ce que c'est que l'égalité ? Est-elle est possible ? Qu'est ce qui nous empêche, que ce soit avec un animal ou avec quiconque, de la trouver ? Comment trouver, ou retrouver, des nouveaux rapports humains, ou humains/animaux, qui soient sains ?

Cette thématique sur l'égalité, sur l'équité et le rapport à l'autre qui traverse tout le spectacle est une manière de raconter le monde tel que vous le ressentez ?

Laetitia Dosch : Je voulais faire un bilan et mettre un peu d'ordre ! Il y a certains textes qui sont plus ou moins autobiographiques, au sens large. Il y a des moments de ma vie privée mais aussi des expériences ou des événements auxquels j'ai assisté dans mes voyages, ma vie de tous les jours. C'est une manière de raconter le monde comme je le faisais un peu différemment dans mon précédent spectacle *Un Album*. Je suis troublée par le désordre dans lequel on vit qui semble nous mener vers la destruction. J'essaie de comprendre pourquoi ça se passe comme cela et comment cela pourrait être autrement. Alors je voulais traiter ce questionnement par la poésie, en parlant à un cheval, avec des poèmes, des chansons...

Et qu'est-ce qu'un cheval raconte sur le monde des humains tel qu'il est aujourd'hui.

Laetitia Dosch : Le cheval dit immédiatement, directement, la beauté de la nature. Il dit notre relation ambiguë aux animaux, notre fascination pour eux et dans le même temps notre indifférence aux espèces qui disparaissent. Il dit notre envie d'être accompagnés d'animaux domestiques quand dans le même temps on les castre pour qu'ils ne pissent pas partout... On les aime mais d'une manière qui ne remet pas en question notre ascendant sur eux. C'est ce rapport là que j'essaie de mettre en scène, mais aussi l'imprévisible, l'incontrôlable de cet animal-là qui est « libre » en scène. Il n'a pas de mors, juste une cordelette autour du cou. C'est aussi une manière d'aller contre le productif et l'efficace. En scène le cheval est souvent utilisé comme figurant, il représente un monde imaginaire, symbolique, sa présence est porteuse de figures métaphoriques même s'il est bien réel. Beaucoup d'images sont associées aux chevaux, comme les petits poneys roses recouverts de paillettes avec lesquels jouent les enfants. L'histoire de l'art est riche en tableaux de femmes nues avec des chevaux comme le célèbre tableau du peintre français Jules Lefebvre *Lady Godiva*. Je me suis inspiré aussi d'un texte de Wajdi Mouawad, *Anima* dans lequel il fait parler les animaux.

Quel est ce projet fou de faire un enfant avec un cheval ?

Laetitia Dosch : Ce n'est pas un projet fou ! D'un point de vu philosophique cela nous permettrait de régler cette question de l'égalité entre les animaux et les humains mais aussi d'éduquer différemment les hommes. Un cheval a une écoute très forte de tout ce qui l'entoure, il se voit dans un tout. Comme le dit Rilke, l'animal ne se sent pas lui, il se sent lui dans un tout. C'est un sentiment que nous n'avons pas, nous nous préoccupons de nous-même, de notre espèce, alors que le cheval a conscience de faire partie, comme les oiseaux, comme les arbres, d'un tout, d'un fonctionnement global. J'aimerais bien que nous apprenions cette écoute-là du monde.

Comme avec* Un Album*, vous avez besoin à chaque spectacle de faire un point sur votre vie, là où vous en êtes et le monde autour de vous. Il y a dans ce spectacle une forme de désarroi vis-à-vis du monde, vous évoquez Calais, votre rencontre avec des migrants, mais aussi votre condition de femme de trente-sept ans, votre rapport aux hommes....

Laetitia Dosch : Oui et à la liberté, c'est pour cette raison que je fais le parallèle avec le cheval, pour évoquer la liberté d'être la femme que j'ai envie d'être. Mais même aujourd'hui ce n'est pas facile, il y a beaucoup de critères à remplir. Les femmes sont souvent enfermées dans un statut d'objet. Même si d'autres femmes ne le sentent pas, moi je le sens très fort, comme si l'on nous demandait souvent d'être autre chose, et en mieux, que ce que nous sommes. Au début de ma carrière je souhaitais seulement être actrice. Je ne pensais pas réaliser mes propres spectacles. Je choisissais parmi les rôles que l'on me proposait ceux dans lesquels je pourrais exprimer quelque chose de secret de ma vie, de mon ressenti, même s'il était important de rentrer dans d'autres gens, pour justement y cacher les secrets, mais aussi pour comprendre d'autres manières de penser. J'ai commencé à écrire des spectacles parce j'avais besoin de m'exprimer, de trouver ma propre forme d'expression et de résoudre les questions que je me pose.

Avez-vous dans vos spectacles l'impression de cultiver une forme d'idiotie ?

Laetitia Dosch : J'aime jouer avec la naïveté des personnages qui font des erreurs, qui ne se comportent pas comme il faut, dont on se demande ce qu'ils peuvent bien faire ! L'idiotie dans le sens d'une vision neuve du monde permet à la fois la naïveté et la noirceur. Zouk par exemple est idiote dans le sens où elle porte un regard incisif et cruel sur les gens autour d'elle. J'aime les situations comiques dans lesquelles les personnages en dépit des normes et des usages ont la force et la volonté de

faire quelque chose qui n'est pas possible sans voir où se situe le problème... Comme, par exemple, faire un enfant avec un cheval...

Parlons de Corazon...

Laetitia Dosch : Corazon n'est pas le cheval avec lequel je voulais travailler au début. Je voulais travailler avec Fantoche mais il a eu un problème de fer. Je voulais un cheval très nerveux mais je n'avais pas le niveau alors on m'a présenté Corazon. Nous ne nous sommes pas très bien entendus au début, j'ai senti dans ses yeux qu'il se disait qu'avec moi ça allait être pire qu'avec des enfants et moi je le trouvais un peu trop calme. C'est une relation qui s'est créée avec le temps, qui se crée tous les jours, qui change tous les jours. Il est très masculin, un peu débonnaire, il fait très attention aux humains, et il est très solitaire. Il peut être très intimidé ou bien je m'en foutiste. On ne sait jamais à quoi s'attendre avec lui. C'est l'altérité, c'est mystérieux. J'apprends à apprivoiser un mystère.

Propos recueillis par Hervé Pons

BIOGRAPHIE

Laetitia Dosch est diplômée d'une licence de traduction de littérature anglaise, de la Classe Libre de l'École Florent et de la Manufacture - conservatoire national de Suisse Romande.

Au cinéma, elle joue dans plusieurs court-métrages sous la direction de Marie Elsa Sgualdo (dont *Bam tchak*, primé à Angers et Lausanne). Elle rencontre Justine Triet, avec qui elle tourne et participe à l'élaboration de ses scenarios : elle joue dans le court-métrage *Vilaine Fille Mauvais Garçon* (2012), puis incarne le rôle principal de son premier long métrage, *La Bataille de Solferino* (2013). Elle joue aussi aux côtés d'Emmanuelle Devos dans *Complices* de Frédéric Mermoud (2010). Récemment, elle tourne avec Christophe Honoré (*Les Malheurs de Sophie*), Catherine Corsini (*La Belle Saison*), Maïwenn (*Mon Roi*), Guillaume Senez (*Keeper*), Antony Cordier (*Gaspard va au mariage*), Léonor Séraille (*Jeune femme*, Caméra d'or au Festival de Cannes 2017), Whitney Horn, Gabriel Abrantes.

À la télévision, elle joue un rôle récurrent dans la saison 2 d'*Ainsi soient-ils* diffusée sur Arte.

À la Manufacture de Lausanne, elle écrit sa première pièce, *Le Bac à Sable*, en collaboration avec les acteurs. Elle rencontre aussi Marco Berrettini et La Ribot, avec qui elle travaillera sur plusieurs pièces, participant à l'écriture.

Au théâtre, elle joue le rôle principal féminin de *Mesure pour Mesure* de Shakespeare aux côtés d'Eric Ruf, mais sa carrière se met vite à frayer avec les huluberlus du théâtre et de la danse expérimentale, comme Yves-Noël Genod. Elle a aussi collaboré avec la 2B Company pour le Printemps de Septembre notamment pour *Chorale*, et avec les Chiens de Navarre au festival les Urbaines.

Elle joue sous la direction de Mélanie Leray dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare créé au TNB en 2015 puis collabore à nouveau avec Yves-Noël Genod pour son expérience de Théâtre permanent au Théâtre du point du jour à Lyon. En 2017-18, elle travaille avec Katy Mitchell pour son adaptation de *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras créé au Théâtre des Bouffes du Nord.

Parallèlement, elle développe son propre travail. Elle crée *Laëtitia fait péter*... puis *Klein* avec Patrick Laffont à la Ménagerie de Verre à Paris dans le cadre du festival Etrange Cargo 2014. En 2015, elle crée avec la collaboration de Yuval Rozman *Un Album*, inspiré par l'humoriste suisse Zouc au Théâtre de l'Arsenic, actuellement en tournée. En 2016, à l'invitation du Festival d'Avignon et de la SACD, elle crée avec Jonathan Capdevielle *Les Corvidés* pour les Sujets à Vif, spectacle qu'ils écriront ensemble à la table.

Laetitia Dosch écrit des articles pour *Standard* et *les Cahiers du Cinéma*.

altermachine.fr

Alain Cavalier et Mohamed El Khatib © Picturetank/Yohanne Lamoulère

MOHAMED EL KHATIB / ALAIN CAVALIER

Conversation

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

Production Zirlib
Coproduction La Bâtie – Festival de Genève
Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris
En partenariat avec le Théâtre de la Ville-Paris, ActOral – festival international des arts et des écritures contemporaines (Marseille), Centre dramatique national de Tours – Théâtre Olympia
Spectacle créé le 11 novembre 2017 au TNB – Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes)

Le cinéaste Alain Cavalier et l'auteur et metteur en scène Mohamed El Khatib portent haut l'art de la conversation, au sens littéraire du terme. Ils ont choisi de convier le public à des rendez-vous que l'on retrouvera à quatre occasions tout au long de l'automne. Des conversations à chaque fois différentes où les deux artistes seront entourés en toute intimité par les spectateurs, comme pour une veillée.

Que dire de cette improbable rencontre, née à l'occasion d'une caméra achetée par erreur, si ce n'est qu'elle n'a rien d'un malentendu ? L'un, Alain Cavalier, auteur de films à succès dans les années 1960-1970 – *Le Combat dans l'île* avec Jean-Louis Trintignant et Romy Schneider, *L'Insoumis* avec Alain Delon, *La Chamade* avec Catherine Deneuve et Michel Piccoli… –, s'est depuis consacré, caméra au poing, au documentaire, au cinéma du réel. L'autre, Mohamed El Khatib, a la particularité d'inviter sur scène la vie, la vraie, et de confronter le théâtre à d'autres médiums – cinéma, installations, journaux – pour observer le produit de ces frictions. Ensemble, dans cette performance d'une heure, ils se livrent à l'auscultation méthodique des rêves qui les ont occupés et préoccupés. Cette conversation de part et d'autre de la Méditerranée brasse des sujets aussi variés que le désir, la politique, le rapport colonial ou… le football, et forme une micro-histoire de deux vies différentes mais étrangement croisées.

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Samedi 15 septembre au dimanche 16 décembre
Samedi 15 et dimanche 16 septembre 18h, dimanche 14 octobre 18h, lundi 15 octobre 20h, jeudi 15 et vendredi 16 novembre 19h30, samedi 15 et dimanche 16 décembre 18h
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
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
Nanterre-Amandiers, Centre dramatique national
MYRA : Yannick Dufour, Camille Protat
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN

Mohamed El Khatib et Alain Cavalier

SUR SCÈNE, INTIME ET TOUCHANTE, *LA CONVERSATION* entre Alain Cavalier et Mohamed El Khatib s'étire un peu plus que l'heure annoncée. C'est que, l'esprit s'échauffant, les souvenirs fusent, et les moments partagés avec le public s'étoffent d'anecdotes nouvelles. Nous avons poursuivi la rencontre avec eux, au lendemain d'une prestation passionnante et… d'un match décisif pour l'équipe de France de football.

Le football a beaucoup alimenté vos conversations depuis que vous vous êtes rencontrés ?
Mohamed El Khatib : Je ne me souviens pas que nous nous soyons vus sans en avoir parlé. Il faut dire que l'actualité du Championnat a été particulièrement agitée ces derniers temps, avec les affaires et les transferts.
Alain Cavalier : Et le PSG, cette monstruosité où tout n'est qu'argent, pétrole, et qui en même temps fournit des matchs sublimes. Nous sommes face à une contradiction infernale : le prix des choses/notre plaisir. Et ce Fly Emirates qui s'étale sur les T-shirts, les affiches, les écrans lumineux…

C'est en lien avec ce que vous dites sur vos rapports aux acteurs.
Alain Cavalier : Le génie du footballeur n'est pas celui de l'acteur. L'acteur a une présence et le public l'aime comme du bon pain, il le mange, mais il n'a pas besoin pour cela d'être un grand acteur. Au football, on est un bon footballeur ou un mauvais, peu importe l'apparence.
Mohamed El Khatib : Giroud est détesté parce que tout le monde regrette Benzema, et qu'il n'est ni très élégant, ni très technique, ni très adroit.
Alain Cavalier : Pas très inventif, alors que Mbappé invente tout le temps, comme dans certains films où l'on invente continuellement.

Autre chose alimentait vos débats lorsque vous avez imaginé cette conversation ?
Alain Cavalier : Le spectacle et la politique, c'est tout. Mais pas la politique du spectacle. Le sport, le spectacle et la politique, y a-t-il quelque chose d'autre ?

Les femmes. Vous parlez aussi beaucoup de femmes…
Alain Cavalier : Oui, sur scène. Mais nous ne parlons pas de femmes entre nous. Jamais dans le privé. En France et pour ma génération en tout cas, ce n'est pas une habitude de parler d'histoires de femmes. On peut parler des enfants, mais des femmes…
Mohamed El Khatib : J'en parle aussi très peu dans le privé, peut-être à cause de mes parents. Cette question n'était pas envisageable à la maison.

Avez-vous l'impression d'avoir la même pudeur dans vos travaux respectifs ?
Alain Cavalier : Pour parler des femmes au cinéma, il faut trouver la personne, la mettre en condition, penser au spectateur. Maintenant, je considère que tout ce qu'on peut imaginer dans le domaine de l'amour est à 99 % infilmable. Les gens ne le supporteraient pas, ce serait trop personnel.
Mohamed El Khatib : D'une certaine manière, je ne me suis pas encore penché sur la question, car pour l'instant et d'une façon rétrograde, je n'ai traité la femme que comme une mère, comme « ma » mère. Maintenant que j'ai coupé le cordon, je vais enfin pouvoir y réfléchir…
Alain Cavalier : Comment vont-ils se rencontrer ? Comment vont-ils faire ? Comment vont-ils se séparer et se tuer ?

Vous êtes deux artistes du réel mais votre conversation débute par l'exploration de vos rêves.
Alain Cavalier : Notre désir de conversation est né de deux rêves que nous avons échangés et qui nous semblaient complémentaires.
Mohamed El Khatib : Deux rêves fondamentaux pour nous, contenant presque toutes les questions qui nous remuent : le désir, la politique, la rapport colonial.
Alain Cavalier : Ce rêve, qui date d'il y a très longtemps, m'obsède toujours. J'en ai retrouvé les motifs dans toute ma vie, mon rapport à l'argent, au pouvoir, aux acteurs, aux décideurs… C'est pour ça que je me suis retrouvé seul à faire des films, parce que ce n'était pas cher et plus tranquille. Je suis très heureux que Mohamed commence sa vie de cinéaste de la même façon. Sinon, c'est insupportable la vie cinématographique, on perd son énergie à lutter contre les forbans, et il n'en reste plus pour fabriquer.

Comment allez-vous poursuivre ces conversations ?
Mohamed El Khatib : J'aime l'idée que cet objet existe en soi, qu'on ne l'enregistre pas pour la radio, qu'il n'y ait pas de trace. Que notre seule ambition soit le plaisir que nous avons à nous retrouver et que ce soit seulement inscrit de façon intime dans quelques mémoires.
Alain Cavalier : C'est cela qui est merveilleux. C'est sur le moment… le moment où l'on bavarde et puis après c'est fini. Pour moi, c'est un bain de jouvence, le retour à quelque chose d'authentique, de premier, d'originel. S'il n'y a pas d'amour, il n'y a pas de spectacle, d'autant que quand nous conversons, nous ne faisons pas spectacle. Juste un peu de politique, un peu d'amour et un peu d'humour. C'est drôlement difficile…

Propos recueillis par Hervé Pons pour le supplément des *Inrockuptibles* du Festival TNB-Rennes en 2017

BIOGRAPHIES

Mohamed El Khatib

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.

zirlib.fr

Mohamed El Khatib au Festival d'Automne à Paris

2017 *Stadium* (La Colline – théâtre national, Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye, Théâtre de Chelles, Théâtre Louis Aragon, scène conventionnée d'intérêt national Art et création – danse de Tremblay-en-France, L'Avant Seine / Théâtre de Colombes, Théâtre du Beauvaisis - Scène nationale)
C'est la vie (Théâtre Ouvert – Centre National des Dramaturgies Contemporaines, Théâtre de la Ville - Espace Cardin)

Alain Cavalier

Cinéaste français, **Alain Cavalier** est né le 14 septembre 1931 à Vendôme (Loir-et-Cher).
Après des études d'histoire, il entre à l'IDHEC, puis devient assistant de Louis Malle (*Ascenseur pour l'échafaud, Les Amants*). Il débute dans la réalisation avec le court métrage *Un Américain* (1958). Puis il se fait connaître avec deux longs métrages politiques, qui lui attirent les foudres de la censure : *Le Combat dans l'île* (1961) et *L'Insoumis* (1964), tous deux traitant plus ou moins directement de la guerre d'Algérie. Malgré la présence de comédiens connus dans ses films (Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant, ou encore Alain Delon), ce sont des échecs commerciaux : Alain Cavalier s'essaye alors à un cinéma plus traditionnel. Il connaît ses premiers succès avec le polar *Mise à sac* (1967) et, surtout, le drame bourgeois *La Chamade* (adapté du livre homonyme de Françoise Sagan).
Huit ans plus tard, il revient au cinéma avec *Le Plein de super* (1976), puis *Martin et Léa* (1978).
Après *Ce répondeur ne prend pas de message* (1979), inclassable performance où Cavalier met en scène sa propre intimité sentimentale, et après *Un étrange voyage* (1980, prix Louis-Delluc 1981), où il filme sa fille raconter sa vie, une étape capitale dans sa méthode de travail va être franchie avec *Thérèse* (1986). Simple et radical, le film questionne la sainteté au travers de la vie de la jeune carmélite Thérèse de Lisieux. Le film est ovationné au Festival de Cannes 1986 où il reçoit le Prix du Jury, puis est plébiscité aux Césars l'année suivante, avec six récompenses obtenues dont celles du meilleur film, du meilleur réalisateur et du meilleur scénario.
Le réalisateur pousse plus loin encore l'épure avec *Libera me* (1993), film sans dialogues qui revient avec force sur les thèmes de ses premiers films (oppression et torture). Parallèlement, il se lance dans une série de vingt-quatre portraits de femmes exerçant à Paris des métiers en voie de disparition (matelassière, cordonnière, coutelière, magicienne...), suite de courts-métrages qu'il présente dans son film *Cavalier Express* sorti en salle en novembre 2014.
À partir de 1995 et la réalisation de *La Rencontre*, il travaille avec de petites caméras vidéos entièrement seul.
Vies (2000) marque une nouvelle avancée. Alain Cavalier tourne désormais seul grâce à la caméra DV ; la légèreté de l'outil lui permettant enfin de filmer idéalement « au plus près de son expérience ». Il dit ne plus être un cinéaste, mais un « filmeur ».
En 2002, il mêle fiction et réalité dans *René*, où l'un de ses amis, comédien de 155 kilos, s'engage à perdre du poids.
En 2004, sort *Le Filmeur*, journal intime filmé en vidéo sur plus de dix ans et en 2009, *Irène*.
En 2011, il présente avec Vincent Lindon son film *Pater* en compétition au Festival de Cannes et en 2015 *Le Caravage*, un film documentaire où Il traite de la relation entre l'écuyer Bartabas et son cheval dont le nom est Le Caravage.

© Odawara Art Foundation

MANSAKU, MANSAI ET YÛKI NOMURA / HIROSHI SUGIMOTO

Sambasô, danse divine

Conception et scénographie, **Hiroshi Sugimoto**
Avec **Mansaku Nomura**, **Mansai Nomura**, Hiroharu Fukada, Kazunori Takano, Haruo Tsukizaki, Shûichi Nakamura, Ren Naitô, Gô Iida, Yûki Nomura, Manabu Takeichi, Ichirô Kichisaka, Youtarô Uzawa, Kazuto Shimizu, Hirotada Kamei

Organisation Fondation du Japon
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings
Production Odawara Art Foundation
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec Setagaya Arts Foundation – Setagaya Public Theatre
Spectacle présenté dans le cadre de Japonismes 2018
Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise dar
Spectacle créé le 21 septembre 2011 au KAAT Kanagawa Arts Theatre dans le cadre de la Triennale de Yokohama

THÉÂTRE DE LA VILLE – ESPACE CARDIN
Mercredi 19 au mardi 25 septembre
Lundi au vendredi 20h, samedi 15h et 20h, relâche dimanche
––––––
20€ à 32€ / Abonnement 18€ et 22€
Durée : 1h40 (entracte inclus)
Spectacle en japonais surtitré en français

L'artiste japonais Hiroshi Sugimoto poursuit son exploration des grands genres de la tradition scénique de son pays : le théâtre *nô*, le *bunraku* ou, aujourd'hui, le *kyôgen*, avec deux pièces interprétées par Mansaku Nomura et Mansai Nomura, dont le talent est mondialement salué.
À côté de sa carrière de photographe/plasticien internationalement réputé, Hiroshi Sugimoto mène depuis plus de dix ans une activité de scénographe dans le spectacle vivant qui l'a vu s'intéresser aux grandes traditions de l'art dramatique japonais : le théâtre *nô*, le *bunraku* ou, aujourd'hui, le *kyôgen*, sorte de pendant populaire et comique du *nô*. « *La logique de la tradition est de se réécrire sans cesse au présent* », expliquait-il en 2013, lors de son précédent passage au Festival d'Automne, au sujet de cette continuité propre à la civilisation japonaise. Si *Sambasô* porte le sous-titre de « *danse divine* », c'est parce que cette pièce se réfère à une danse sacrale qui renvoie aux premiers temps de l'humanité au Japon. Interprétée par trois générations de maîtres de *kyôgen* – Mansaku, Mansai et Yûki Nomura, Mansaku Nomura étant nommé trésor national vivant au Japon –, elle est complétée par *Tsukimi-Zatô* (« *L'aveugle qui admire la lune* »), qui relève du genre du *zatô-mono*, mettant en scène des infirmes faisant l'objet de persécutions. Dans des décors réalisés à partir de photographies de Sugimoto et des costumes de sa conception, ce diptyque épiphanique manifeste le credo d'un artiste de soixante-dix ans convaincu que les arts de la performance représentent « *l'étape suprême de l'art, celle où il refuse de devenir objet* ».

Compléments d'information :

Sambasô
Les rideaux de scène et les costumes ont été réalisés à partir de l'œuvre photographique d'Hiroshi Sugimoto *Lightning Fields*, qui résulte de l'impression directe sur la pellicule de traces de décharges électriques.

Tsukimi zatô
L'élément de décor « Mer des Vapeurs » a été réalisé par Hiroshi Sugimoto à partir d'un cliché de la surface de la Lune prise depuis l'Observatoire de Paris, le 13 novembre 1902 à 11h04.

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

SAMBASÔ ET TSUKIMI ZATÔ

Introduction

L'artiste contemporain Hiroshi Sugimoto revisite l'un des plus anciens « classiques japonais » des arts de la scène, *Sambasô*, une pièce à caractère sacré. Plutôt que d'opérer une synthèse entre un art traditionnel, qui transcende les époques et les genres, et un art contemporain, il donne corps à une « extension des classiques ». Les acteurs principaux sont les artistes de *kyôgen* Mansaku (Trésor national vivant), Mansai et Yûki Nomura. Une représentation, offerte tour à tour par trois générations d'une même famille, proposant autant d'incarnations différentes de *Sambasô*.

L'attrait d'une filiation artistique à travers trois générations

L'une des caractéristiques de la tradition des arts de la scène japonaise est ce qu'on nomme la « filiation par le sang », autrement dit par l'origine. Les arts qui sont parvenus au plus haut degré de leur accomplissement l'ont été à travers une transmission de père en fils et de fils en petit-fils. De nos jours, une telle transmission de l'héritage ne repose plus nécessairement sur ces liens de parenté. Mais en ce qui concerne la famille Nomura (maître de *kyôgen* de l'école Izumi), c'est bien selon ce processus de filiation que l'art du *kyôgen* s'est perpétué. Fondamentalement, cet héritage artistique se transmet oralement et non à partir d'un enseignement écrit, et c'est l'art qui façonne l'individu. Un telle pratique artistique se nourrit en s'agrégeant les bénéfices de l'âge et du développement spirituel, donnant à l'artiste toute sa profondeur.
Cette passation ne se limite pas à un ensemble de techniques artistiques mais recèle par elle-même une force. Les spectateurs sont amenés à « découvrir » un *Sambasô* octogénaire, un autre quinquagénaire et un autre encore, adolescent, appréciant ainsi la « succession artistique » en laquelle se concentrent à la fois des techniques et personnalités d'interprètes.

À propos de *Sambasô* par Hiroshi Sugimoto

Qu'en est-il de la dimension religieuse de Sambasô ?
« Sambasô » désigne à la fois la performance accomplie par un acteur de *kyôgen* au sein de la pièce *Okina*, laquelle constitue un rituel shintô et réunit diverses prières, et ce personnage lui-même. Si *Okina* fait bien partie d'un programme de théâtre *nô*, on a coutume de dire cependant que « c'est un *nô* sans en être un ». Il s'agit d'une forme d'art de la scène, dont le caractère d'invocation relève d'une dimension hautement spirituelle. Dans cette pièce, le rôle de *Sambasô* consiste en une danse investie d'un puissant caractère rituel. Lorsque le spectacle commence, une cérémonie a déjà eu lieu dans les coulisses, invisible par le public, et tout ce qui se passe depuis cette étape préliminaire jusqu'au moment où tous les interprètes se retirent, devient « prière ».

En quoi la danse de* Sambasô *relie-t-elle notre monde aux divinités ?
Sambasô est formé de deux danses : l'une, dite « momi no dan », exécutée sans masque, possède un caractère énergique ; l'autre, appelée « suzu no dan », interprétée en portant le masque noir « Kokushikijô » et en tenant à la main des grelots, commence de manière solennelle avant une accélération progressive du tempo. Il est possible qu'à l'origine ces deux danses aient été interprétées par deux personnes distinctes, mais de nos jours elles le sont par une seule et même personne, et c'est là un trait caractéristique de *Sambasô*. On considère qu'il s'agit d'une cérémonie profondément liée à des rites agraires. Quand on définit *Sambasô*, même s'il s'agit effectivement de danses, on ne dit en aucun cas « danser *Sambasô* » mais « fouler *Sambasô* », ce qui met en évidence le caractère symbolique de ces danses. Il s'agit en effet de « damer le sol en le foulant, l'apaiser en le foulant ». Le caractère spirituel réside ici dans une forme de bénédiction et d'offrande pour que soit accordée une récolte abondante. Il existe également un sens religieux caché, à savoir celui d'un « kami », un dieu venu rendre visite en ces lieux, qui dialogue avec les esprits demeurant dans ce sol (la Terre) et les apaise.

L'interprète, qui est un être humain, peut-il être considéré comme un pont reliant notre monde aux divinités ?

Dans *Sambasô*, le temps et l'espace de la représentation, de même que l'acteur lui-même interprétant le rôle sont « investis par un esprit divin ». Sambasô n'est pas un rôle comme un autre, il se caractérise précisément par le fait que l'interprète devient lui-même le « réceptacle d'une divinité ». Il se transforme en ce qu'on nomme un *yorishiro*, c'est-à-dire un medium susceptible de faire apparaître un esprit divin.

Est-il nécessaire d'être religieux ou d'être habité par une forme de spiritualité pour interpréter ces danses ?

Tout le monde ne peut pas interpréter *Sambasô*. C'est un maître de *kyôgen* qui vous permet de « fouler » *Sambasô*. Le fait qu'un acteur soit apte à ce rôle n'est pas réservé à quelqu'un de religieux ou qui soit doté d'une vie spirituelle particulière ; cependant, en « foulant *Sambasô* », au bout d'un certain temps, la personne qui incarne ce rôle peut finir par entrer elle-même en transe.

Quel est l'apport du design des éléments scéniques et des costumes créés par Hiroshi Sugimoto dans* Sambasô *?
La danse de *Sambasô* irradie l'énergie de l'humanité. Cette énergie ainsi libérée captive le spectateur et prend possession de son esprit. Plus l'interprète se concentre, plus il agit sur le public, dont il augmente la force imaginante. L'effet multiplicateur d'une telle énergie atteint en un éclair un sommet, le temps et l'espace se lient, et le lieu lui-même devient un medium investi par l'esprit d'une divinité. C'est ce qui fait dire que *Sambasô* constitue un rituel *shintô*. Dans cette représentation particulière, il est important de remarquer que l'ensemble constitué par les rideaux de scène et les costumes réalisés à partir de l'œuvre *Lightning Fields* de Hiroshi Sugimoto, le plateau de *nô* dont l'artiste a assuré la supervision, de même que l'acteur interprétant le rôle de Sambasô, tout cela devient sous nos yeux un *yorishiro*, le siège d'une divinité.

ENTRETIEN

Hiroshi Sugimoto

À propos du kyôgen par Hiroshi Sugimoto

Par quel attrait le* kyôgen *continue-t-il de fasciner les spectateurs depuis des siècles ?

Le *kyôgen* prend pour thème les événements de la vie ordinaire des gens, en tous lieux, et en cela c'est une comédie en forme de louange à l'humanité. Le *kyôgen* fait rire, mais parmi toutes les variétés de rires qui existent, celui qu'il suscite chez le spectateur n'est en rien pernicieux, et une grande valeur est accordée au rire sain qui jaillit spontanément, tel est l'attrait du *kyôgen*. C'est pourquoi les gens l'apprécient depuis très longtemps.

En quoi le kyôgen diffère-t-il du type de comédie occidentale que sont la* commedia dell'arte *ou les farces ? En quoi est-il si particulier ?

Il est malaisé de comparer les genres. Au Japon, la comédie qu'on désigne sous le terme de *kyôgen* s'est transmise depuis plus de six cents ans, et c'est aujourd'hui encore un des arts de la scène japonaise dont s'honore la tradition.

Les spectateurs ont-ils besoin de mots ou de langage pour comprendre le* kyôgen *L'aveugle qui admire la lune ? Ou bien est-il possible d'en comprendre le contenu en regardant seulement ce qui se déroule sur la scène ?

Le *kyôgen* étant une comédie principalement fondée sur les dialogues, il est souhaitable d'en comprendre le sens lors de la représentation, en lisant par exemple les sous-titres. Quant à la signification des mouvements du corps, elle s'exprime à travers la continuité des kata, ces formes répertoriées du jeu théâtral exécutées au cours d'un *kyôgen*, et même s'il est difficile de comprendre tel ou tel dialogue, il y a sans aucun doute un grand plaisir à pouvoir en imaginer le sens à partir de ces kata.

Quels ont été vos partis pris, par rapport à la tradition d'interprétation de cette pièce et à ses différentes versions, en regard du texte par exemple ?

Hiroshi Sugimoto : Pour *Sambasô*, dont l'argument principal est une prière pour une récolte abondante, j'ai proposé des costumes conçus à partir de mon œuvre *Lighting Fields*, de même que des rideaux de scène, comme éléments du dispositif scénographique. J'ai également élaboré certains effets scéniques en utilisant les éclairages.

De manière générale, quelle marge de liberté/d'innovation/de modernisation a le metteur en scène : en termes de texte/de langue, de costumes, les choses sont-elles très « réglées » ou bien peut-on tout se permettre avec ces formes archaïques ? En quoi consiste le travail du « metteur en scène » ?

Hiroshi Sugimoto : Pour ce spectacle, j'ai opéré tout à fait librement en ce qui concerne la scénographie, les costumes, le dispositif scénique, de même que pour la mise en espace de la partie finale.

Retrouve-t-on ces acteurs dans* Tsukimi-Zatô *?

Hiroshi Sugimoto : Les pièces de *kyôgen* sont représentées au cours d'un même programme que celles de *nô*, dont les thèmes sont tragiques. On y invoque l'esprit d'un défunt en l'amenant à relater une histoire du passé, créant ainsi un spectacle qui transcende le temps et l'espace et qui exerce sur le spectateur une fascination. À la fin d'un spectacle de nô, le spectateur qui a vu de ses yeux l'esprit du défunt s'en retourner vers les régions infernales de l'au-delà, encourt le risque d'y errer lui-même. La comédie du kyôgen est un dispositif théâtral qui a pour but de ramener l'esprit du spectateur dans notre monde ici-bas.

Le rire apporte au cœur des hommes une détente. Le théâtre se situe hors de l'ordinaire. Dans certaines circonstances, le rire se cache dans l'absurdité latente du quotidien. Le *kyôgen* L'aveugle qui admire la lune représente un extrême de cet absurde latent. Qu'un aveugle se réjouisse du spectacle de la lune, une telle mise en situation est un point de départ absurde. Pourtant, quand on écoute le récit, l'aveugle plongé dans la lumière de la pleine lune, occupé à goûter le chant des insectes en automne, voit bel et bien dans son cœur la pleine lune. Quant à l'homme ordinaire dont les yeux voient, et qui partage un temps le monde poétique de cet aveugle s'enivrant avec lui de saké, il est envieux de ce monde poétique auquel seul peut accéder l'aveugle et sa personnalité change soudain du tout au tout. Après leurs adieux, le compagnon de libations se transforme alors en fripouille. Qu'un être ordinaire abrite en réalité, vis-à-vis de l'aveugle, un homme bienveillant et un autre malveillant, ce dont cet aveugle est incapable de se rendre compte, c'est cela qui provoque le rire du spectateur.

Le rire détend le cœur des hommes. Mais au sein même de ce rire, les ténèbres insondables de leur cœur ne font que croître.

Si l'on songe que le* nô *exprime « ce que nous voudrions être », la voie de nos aspirations, et le* kyôgen *« ce que nous sommes » et son acceptation, en quoi le* kyôgen *est-il une forme moderne, actuelle ?
Hiroshi Sugimoto : Exposer une nouvelle fois au grand jour l'humanité que la « modernité » a fini par cacher, définit selon moi une approche qui se situe au-delà de la notion de modernité.

N'avez-vous pas envie de monter des auteurs de théâtre vivants ou des textes « modernes », de travailler avec des danseurs contemporains, ou de vous intéresser par exemple à la tradition occidentale du théâtre ?
Hiroshi Sugimoto : Je suis d'ores déjà en train de poursuivre un projet de danse contemporaine pour l'Opéra de Paris.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIES

Hiroshi Sugimoto

Né à Tokyo en 1948, **Hiroshi Sugimoto** étudie la photographie aux États-Unis dans les années 1970. Artiste pluridisciplinaire, il travaille avec la photographie, la sculpture, les installations et l'architecture. Son art relie les idéologies orientales et occidentales tout en examinant la nature du temps, de la perception, et les origines de la conscience. *Dioramas*, *Theaters*, *Seascapes*, *Architecture*, *Portraits*, *Conceptual Forms* et *Lightnings fields* sont ses séries les plus connues. Ses œuvres figurent parmi de nombreuses collections publiques, dont celles du Metropolitan Museum of Art et du MoMA à NewYork, de la National Gallery, de la Tate Modern à Londres, du Musée National d'Art Moderne et du Musée d'art contemporain de Tokyo. La série *Portraits*, initialement produite pour le Deutsche Guggenheim Berlin, a été également présentée au Guggenheim Bilbao en 2000 et au Solomon R. Guggenheim New York en mars 2001. En 2006, une rétrospective de ses œuvres a été organisée par le Hirshhorn Museum de Washington D.C et le Mori Art Museum de Tokyo, donnant lieu à la publication d'une monographie intitulée « *Hiroshi Sugimoto* ». Au début des années 2000, il commence des mises en espaces et débute ses collaborations avec les arts vivants traditionnels : *Noh performance of Yashi*ma *daiji* interprété par Naohiko Umewaka au Kunsthaus Bregenz en Autriche et à la Dia Center for the Arts à New York en 2001, *Modern* N*oh – The Hawk Princes*s à la Japan Society de New York en 2005, et récemment *Sanbaso – Kami hisomi iki* au Kanagawa Arts Théâtre à Yokohama en 2011 puis au Solomon R.Gugenheim Museum de New York en 2013. En 2011, il crée en collaboration avec la compagnie Nationale de Bunraku d'Osaka, *Sugimoto Bunraku Sonezaki Shinjû*, au Kanagawa Arts Theatre et devient le premier artiste à revisiter une pièce de *bunraku* traditionnel. Dans *The History of Hist*ory, il regroupe ses propres œuvres avec des pièces de sa collection d'art ancien japonais et dévoile ainsi un aspect essentiel de son travail en dialogue et questionnement avec les sources les plus anciennes de civilisation et de spiritualité. Il étend également son champ d'activité à la littérature et à l'architecture. En 2008, il publie un second essai au Japon, *Utsutsu-na-zo* (Edition Shinchosha), et fonde New Material Laboratory à Tokyo alors qu'il est impliqué dans la conception des espaces extérieurs et l'aménagement du Izu Photo Museum (2009). Il a également conçu l'aménagement de Oak omotesando à Tokyo (2013). Il crée Odawara Art Foundation en 2009, qu'il va doter d'un lieu dont il conçoit actuellement l'architecture et l'aménagement paysagé. Hiroshi Sugimoto est lauréat du Mainichi Art Prize (1988), du Hasselblad Foundation International Award in Photography (2001), du prix Photo España (2006) et du Praemium Imperiale Award (2009). Il est décoré de la Médaille de ruban pourpre du gouvernement japonais (2010), nommé Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français (2013) et reçoit le Prix de la personne de mérite culturel (2017).

Hiroshi Sugimoto au Festival d'Automne à Paris :
2013 *Sugimoto Bunraku Sonezaki Shinjû – Double suicide à Sonezaki* (Théâtre de la Ville)
Hiroshi Sugimoto – Accelerated Buddha
(Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent)

Mansaku Nomura

Mansaku Nomura, né en 1931, second fils de Manzo Nomura VI, est considéré au Japon comme un « trésor vivant national ». Il étudie le *kyôgen* auprès de son grand-père, Mansai Nomura I, et de son père, Manzo. À l'âge de trois ans, Mansaku fait ses débuts dans le rôle du Petit Singe dans *Utsubozaru*. Il étudie la littérature japonaise à l'Université Waseda de Tokyo. Maître incontesté du *kyôgen*, il se distingue par la qualité d'interprétation sans pareil de ses rôles dans des pièces traditionnelles particulièrement exigeantes, telle que *Tsurigitune*. Mansaku se produit également dans des pièces de théâtre contemporain, parmi lesquelles *Pierrot Lunaire*, *Shigosen no Matsuri* (*Le Rite du Méridien*) mis en scène par Junji Kinoshita et Shukoh aux côtés de Zhang Jiqing. Il créé et met en scène des pièces de « nouveau » *kyôgen* : *The Brag gart Samura*i, inspiré des *Joyeuses Commères* de Windsor de Shakespeare, se joue à Hong Kong et en Australie, ainsi qu'à la Japan Society en 1997. Depuis 1957, Mansaku dirige de par le monde des ateliers de pratique du *kyôgen*, notamment à l'Université de Washington, l'Université de Californie à Berkeley et l'Université de Hawaï. De nombreux prix lui ont été attribué : le Prix Asahi, le Grand-prix du Festival de l'Agence des Affaires Culturelles du Japon, le Prix Tsubouchi Shoyo, le Prix pour le théâtre Kinokuniya et la Médaille de Ruban Pourpre du Japon. En 2015, le Ministère de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et de la Technologie du Japon lui décerne, pour l'ensemble de sa carrière, le Prix artistique le plus prestigieux du pays.

Mansai Nomura

Mansai Nomura, né en 1966, étudie le *kyôgen* auprès de son père Mansaku II et de son grand-père Manzo VI (tous deux considérés au Japon comme des « trésors vivants nationaux »). Il fait ses débuts sur les planches à l'âge de trois ans. Ses performances d'acteurs débordent largement les champs du *kyôgen* et du *noh*, il joue également les rôles titres *d'Œdipe* mis en scène par Yukio Ninagawa et *Hamlet*, mis en scène par Jonathan Kent. Il se produit dans les films suivants : *Ran* d'Akira Kurosawa, *Onmyôji* de Yôjirô Takita et *The Floating Castle* de Shinji Higuchi et Isshin Inudo (2012). En parallèle à ses activités d'acteurs, il développe également un travail de mise en scène tourné vers la recherche d'une fusion entre classique et contemporain, Orient et Occident. Il créé des spectacles de « nouveau » *kyôgen*, parmi lesquels *The Kyogen of Errors*, inspiré de *La Comédie des erreurs* de Shakespeare, en tournée au Globe Theatre de Londres en 2002, aux Etats-Unis en 2005 et au Théâtre du Soleil en 2011 ; *Kuni-nusu-bito* (d'après *Richard III*) ; *Yabu no Naka* (*In a Thicket*) ; *Kagamikaja* (*Mirror Servant*) et *Atsushi* (d'après *Sangetsu-ki* et *Meijinden* d'Atsushi Nakajima), pour lequel il reçoit le Prix du spectacle vivant Asahi et le Prix du Théâtre Kinokuniya en 2005. En 2013, Mansai joue dans la pièce traditionnelle *SAMBASÔ*, *divine dance* – spectacle créé en collaboration avec le plasticien de renom international Hiroshi Sugimoto, porté conjointement par la Japan Society et le Musée Solomon R. Guggenheim et représenté sous le dôme du Guggenheim. En 2013, Mansai présente sa mise en scène de *Macbeth* à la Japan Society, dans lequel il interprète le rôle titre.
Il reçoit le Prix de l'artiste émergent du Festival National des Arts et le Prix d'encouragement pour artistes émergents du Ministère de l'Éducation. Depuis 2002, il est directeur artistique du Théâtre Setagaya à Tokyo.

Yûki Nomura

Né en 1999, **Yûki Nomura** est le fils aîné de Mansai II. Il apprend le kyôgen auprès de son père et de son grand père Mansaku II. Après avoir fait ses débuts sur les planches à l'âge de trois ans, il interprète les rôles principaux de pièces de kyôgen : *Iroha*, *Shibiri*, *Igui*, *Jûki et Ouzeppô*, et notamment le rôle de Tarô Kaja dans *Kagyû*, le rôle du mari dans *Futari bakama*. En 2017, il interprète pour la première fois le rôle de Sambasô. Il incarne une nouvelle génération prometteuse d'artistes de kyôgen.

Kurô Tanino / *The Dark Master* © Takashi Horikawa

KURÔ TANINO

The Dark Master

Texte et mise en scène, **Kurô Tanino**
D'après une histoire originale de Marei Karibu et l'œuvre de Haruki Izumi (éd. Terbrain, Inc.) // Avec Susumu Ogata, Koichiro F.O. Pereira, Masato Nomura, Hatsune // Sakai, Kazuya Inoue, Kazuki Sugita Scénographie, Masaya Natsume // Lumières, Masayuki Abe // Son, Koji Sato // Décors, Takuya Kamiike // Vidéo, Tadashi Mitani et Nobuhiro Matsuzawa

Production Niwa Gekidan Penino // Organisation Fondation du Japon Coréalisation Tokyo Metropolitan Theatre (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture) ; T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de l'Onda
Spectacle créé le 5 mai 2016 à Oval Theater (Osaka)

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Jeudi 20 au lundi 24 septembre
Lundi, jeudi et vendredi 20h, samedi 18h, dimanche 16h
––––––
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€
Durée : 2h10
Spectacle en japonais surtitré en français

Deux huis-clos, l'un dans une auberge de sources thermales, l'autre dans un restaurant. Deux endroits en désuétude qu'animent des personnages hauts en couleurs. S'ouvrant sagement sous les habits d'un théâtre ultra-réaliste, les dispositifs scéniques de Kurô Tanino surprennent, de même que les situations dérapent pour suivre un chemin sensuel et dérangeant, burlesque et sulfureux.

The Dark Master

Osaka. Un randonneur entre dans un modeste restaurant local. Le propriétaire, aussi excentrique qu'associable, lui propose de prendre sa place en tant que chef ; il convainc le jeune homme en lui tendant un écouteur sans fil, lui expliquant qu'il pourra ainsi résider à l'étage et lui livrer ses indications culinaires en toute discrétion. Dès lors, il disparaît définitivement. Il voit tout, sans être vu. Le Maître de l'Ombre, cuisinier hors pair, enseigne ses secrets à son élu, et l'insolite duo du visible et de l'invisible fait renaître la boutique de ses cendres. Entrent en scène la prostituée préférée du propriétaire ou encore un client chinois à l'affût du rachat de commerces, deux personnages-clé pour creuser d'autres strates : la dépossession du patrimoine japonais, les rapports de domination en général. Un théâtre de feu et d'obscurité, de bruit et de silence, d'odeurs envoûtantes, qui révèle avec éclat les paradoxes de notre condition humaine.

Avidya – L'Auberge de l'obscurité

Texte et mise en scène, **Kurô Tanino**
Avec Mame Yamada, Sohichi Murakami, Ichigo Iida, Bobumi Hidaka, Atsuko Kubo, Kayo Ishikawa, Hayato Mori // Dramaturgie, Junichiro Tamaki, Yukiko Yamaguchi, Mario Yoshino // Décors, Kurô Tanino, Michiko Inada // Scénographie, Isao Kubo, Yui Matsumoto et Yasuhiro Katoh // Lumières, Masayuki Abe // Son, Koji Sato // Musique, Yu Okuda

Production Niwa Gekidan Penino // Organisation Fondation du Japon Coréalisation Tokyo Metropolitan Theatre (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture) ; T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris // Spectacle créé le 27 août 2015 au Morishita Studio

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Mardi 25 au samedi 29 septembre
Mardi au vendredi 20h, samedi 18h
––––––
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€
Durée : 2h10
Spectacle en japonais surtitré en français

Avidya – L'Auberge de l'obscurité

Au cœur des montagnes du Japon, dans une auberge dédiée aux bains traditionnels, deux marionnettistes arrivés de Tokyo attendent le propriétaire pour présenter leur spectacle. Intrigués par ce nain et son fils au visage impassible, les villageois s'en approchent peu à peu. Dans les vapeurs fiévreuses, les langues se délient, les esprits s'agitent, les destins se réalisent. Il est dit que l'auberge Avidya a le sien tout tracé, condamnée à la démolition pour laisser place à une nouvelle ligne de chemin de fer. Dans ce huis-clos cinétique servi sur plateau rotatif, c'est la fin d'un monde qui est donnée à voir, et le spectacle des êtres qui la traversent, dans toute sa palette d'émotions – de l'angoisse à la volupté. Outre un puissant hommage au Japon profond de ses ancêtres, Kurô Tanino nous offre un voyage dans le ventre de nos désirs, aux confins des non-dits.

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

ENTRETIEN
Kurô Tanino

Avidya
L'Auberge de l'obscurité

Avidya*, le nom de l'auberge, désigne en sanskrit le premier des douze maillons (nidnas) que dénombre le bouddhisme, il signifie également « obscurité » ou « illusion », voire « aveuglement ». Est-ce à dire que les personnages qu'elle héberge se laissent tous docilement tromper par quelque chose, à la fois dupes et consentants ?*

Kurô Tanino : Avidya a plusieurs significations, je l'ai interprété dans le sens d'« égarement ». Puisque c'est en effet le premier des douze maillons, je considère que c'est le point de départ de toute chose. Ces douze maillons représentent clairement la vie même de l'homme et les causes de la servitude humaine. De fait, les personnages de cette pièce sont tous prisonniers de quelque chose.

Quel est le rôle du « véritable » aveugle dans cette fable sur l'égarement ?

Kurô Tanino : Ce personnage, Matsuo, est en train de perdre la vue, donc l'aptitude à voir les choses sous leur aspect physique. C'est pourquoi il cherche à les appréhender de manière plus spirituelle. Il veut les voir avec son cœur. Par exemple, en touchant tous les jours des fleurs séchées, il essaie de « voir » des choses invisibles. Pour lui, le personnage impassible qu'est Ichirô est particulièrement intriguant. On devine que Matsuo, de par sa cécité, a perdu sa fonction sociale. Tout comme Taki, la vieille femme. Mais Taki a passé l'âge de s'en soucier, tandis que Matsuo se cherche un nouveau rôle. On peut voir dans cette quête un certain manque de maturité.
On dit que l'espérance de vie des psychiatres est plus courte que celle des autres médecins… Tenter d'atteindre le tréfonds de l'âme est peut-être un acte extrêmement dangereux.

Quel est le rôle des autres personnages ?

Kurô Tanino : Les personnages peuvent être répartis en deux catégories : ceux qui vivent à la campagne et ceux qui viennent de la ville, en l'occurrence le père et son fils. Les villageois souffrent de problèmes de santé apparus au fil des ans. La pièce n'en parle pas en détail, mais il s'agit de problèmes respiratoires, cérébraux, ou de stérilité, de vue, d'élocution… Le père et son fils venus de Tokyo présentent quant à eux des anomalies innées - le nanisme et un état mental particulier -, mais qui ne sont pas des maladies. De plus, il y a, comme je le disais, les personnages qui ont une fonction sociale et ceux qui n'en ont pas : Otaki et Matsuo l'ont perdue ; les autres ont un métier. On peut enfin les distinguer par générations : il y a ceux qui ont vécu la guerre, et leurs enfants et petits-enfants. Si l'on combine tous ces aspects, chaque personnage remplit un rôle qui lui est propre.

Le* sansuke *est un métier disparu. Que signifie cet anachronisme ?

Kurô Tanino : Avant qu'il ne subisse l'influence de l'Occident, le Japon possédait une culture sans pareil. Il existait durant l'époque Edo, de 1603 à 1868, un métier appelé *sansuke*. Le *sansuke* lavait le corps des clients et les coiffait dans les auberges de sources thermales. Parfois, avec l'accord tacite du mari, il était chargé de féconder une femme ayant du mal à tomber enceinte. À l'époque, avoir une progéniture nombreuse était extrêmement important, une preuve de prospérité. Le sens moral était alors bien différent de celui d'aujourd'hui. D'ailleurs, la plupart des Japonais ne savent pas que ce métier a existé. C'est pourquoi j'ai fait apparaître un *sansuke* dans ma pièce : il s'agit de renforcer le caractère complètement coupé du monde de cette auberge. De même, il n'existe plus aujourd'hui que de très rares sources gratuites ouvertes au public comme celle que l'on voit dans la pièce.

La condamnation de l'auberge à la démolition, pour faire place au* Shinkansen *(le train à grande vitesse), et donc au tourisme, conduit les personnages de ce Japon autrefois sauvage à la fin d'un monde.

Kurô Tanino : Oui, tout-à-fait. Cette pièce décrit précisément ce moment très court, juste avant la fin.

Encore récemment, en parallèle de vos activités artistiques, vous étiez psychiatre. Ce passé joue-t-il dans votre aisance à se faire côtoyer des situations et des personnages communs à d'autres plus incongrus ? Comment considérez-vous la frontière entre ce que la société nomme « normal » et ce qu'elle juge « anormal » ?

Kurô Tanino : Je crois que ce qui a influencé mon travail n'est pas tant d'avoir été moi-même psychiatre que d'avoir grandi dans une famille de psychiatres jusqu'à mes quinze ans, âge auquel j'ai quitté ma famille. Le même bâtiment abritait la clinique et notre logement. J'ai donc été élevé dans cet environnement et je me sentais très proche des patients. Être normal ou anormal est un critère qui s'applique à un acte ; il n'y a pas vraiment de sens à essayer de comprendre la frontière entre un état psychologique normal et un état psychologique anormal. Cette pièce ne parle pas de cette frontière ; cependant, quand je dirigeais l'acteur interprétant le rôle d'Ichirô, je lui demandais de jouer sincèrement ce qu'il est, de façon naturelle. Ichirô n'a pas été élevé par un loup : il a été élevé par un père normal, qui, simplement, était nain.

Quel a été votre processus de travail avec les comédiens ?

Kurô Tanino : Au premier jour de répétition, le décor était presque achevé. Le plus important pour moi était de répéter comme si les comédiens vivaient à l'intérieur de ce décor. J'ai souhaité qu'ils laissent des traces dans ce décor et que les réalités se superposent. Cela influence énormément la façon d'interpréter les dialogues.

À ce propos, peut-on considérer l'auberge elle-même comme un personnage ?

Kurô Tanino : Oui, tout-à-fait. Comme les autres personnages, l'auberge sent qu'elle va devoir changer. Elle nous raconte une foule de choses. Elle émet des bruits, qui sont comme des répliques. Et l'auberge est enveloppée par la nature qui, elle aussi, est sonore et tente de parler aux hommes.

Ce plateau tournant, donnant à voir successivement les quatre pièces de l'auberge et son patio central, est-il une métaphore du cycle de la vie ?
Kurô Tanino : Ces derniers temps, j'utilise souvent des plateaux tournants. Cela permet de changer d'angle. La direction du son est modifiée, la lumière bouge. On a également l'impression de tourner les pages d'un livre. Ce dispositif scénique permet de créer toutes sortes d'effets. Je comprends que cela puisse évoquer le cycle de la vie, en particulier ce moment où le plateau recueille dans sa rotation les grandes ombres créées par les flammes, qui sont comme des instants de vie des personnages projetés sur le décor. Nous voyons ainsi l'intériorité de chacun de ces personnages, telles des flammes qui s'estompent ou se déploient, à un carrefour de leur vie.

Après l'ellipse finale, comme un épilogue, nous découvrons justement une scène de « carrefour de vie », celui de la geisha qui voulait un enfant. Est-ce là un signe d'espoir ou a contrario l'observation d'un cycle insécable ?
Kurô Tanino : J'ai voulu décrire cela comme un signe d'espoir. Oui, c'est un cycle inébranlable, mais c'est aussi l'espoir, la détermination des êtres vivants.

En mars 2016, quand le prestigieux prix Kunio Kishida vous a été décerné, Toshiki Okada, qui était membre du jury, a dit de ce spectacle : « Cette pièce est la parfaite illustration de ce que ne pas injecter d'actualité dans une pièce, peut lui donner une autre, une grande vitalité. (...) Elle est d'une grande sensualité. » Qu'en dites-vous ?
Kurô Tanino : Aimer demande du temps. L'amour ne naît pas facilement. Cela fait vingt-cinq ans que j'ai quitté mon pays et je l'aime ardemment aujourd'hui. Comme je le décris dans cette pièce, il arrive qu'une culture, un rituel ou un paysage qu'on aime fort soit abimé ou disparaisse. Je pense qu'il est important d'y apporter de la beauté et d'en faire de l'art.
Aussi, lors de l'écriture et de la mise en scène, je me suis beaucoup soucié de la « température » que la pièce pouvait dégager. J'ai tenté d'y faire cohabiter le froid et le chaud, et j'ai voulu transmettre ces sensations aux spectateurs. La sensualité que Toshiki Okada évoque vient peut-être du fait que ces sensations sont effectivement palpables.

Vos parents et grands-parents viennent de cette région que vous décrivez à travers cette pièce. Est-ce pour vous une œuvre particulièrement intime ?
Kurô Tanino : Oui. Mes pièces sont toutes liées à mes propres expériences. Mes parents travaillaient dur, en tant que psychiatres, et j'étais souvent confié à mes grands-parents durant mon enfance. J'ai perdu mon grand-père il y a quatre ans. Ma grand-mère est alors devenue grabataire, comme si elle voulait le suivre. Au même moment est arrivé dans ma région le *Shinkansen*. Il semblait fendre le paysage verdoyant. J'a voulu décrire la vie qui disparaît, mais en y injectant de la beauté. J'en ai fait une pièce de théâtre.

Propos recueillis par Mélanie Drouère
et traduits par Aya Soejima

The Dark Master

Votre dernière pièce,* The Dark Master*, prend également la forme d'un huis-clos. Qu'est-ce qui vous intéresse en particulier dans ce type de scénographie ?
Kurô Tanino : En utilisant un espace fermé, il est possible de créer un effet contraire. Un espace exigu peut, selon moi, contenir, décrire, évoquer un monde infiniment grand.

Y a-t-il également dans cette pièce des éléments que vous avez puisés dans votre propre expérience ?
Kurô Tanino : Dans cette pièce, je n'ai pas, à proprement parler, cité mes propres expériences. Mais si l'on considère ce Dark Master comme un « maître qui vit dans notre subconscient », alors, oui, de nombreuses choses sont liées à mes expériences, et c'est là l'essence même de cette pièce.

Il y a aussi des points communs entre les deux pièces dans l'atmosphère et le scenario : tout commence dans le calme et un écrin ultra-réaliste quand, soudain, tout bascule, sans qu'on s'y attende. Un grain de folie s'immisce dans les rouages et fait tout déraper, nous immergeant dans un autre monde. Que souhaitez-vous provoquer ainsi chez le spectateur ?
Kurô Tanino : Bien que le théâtre soit une forme de fiction, je considère qu'il doit être une expression vécue dans le corps, sous la peau, pour le public. *The Dark Master* fait appel non seulement à la vue, mais aussi à l'ouïe et à l'odorat. J'ai mis en scène cette pièce afin que le spectateur vive ce que ressent le personnage principal. Je souhaite ardemment qu'il expérimente en lui-même, physiquement, la transformation du personnage.

Pourquoi avez-vous pris le parti radical de cacher le Chef, tant à son disciple qu'au public ?
Kurô Tanino : C'est un point très important de la pièce. Comme l'indique le titre *The Dark Master*, le Chef peut être une présence qui n'existe pas en réalité. Il pénètre par une faille de la conscience humaine, pour ensuite la contrôler, la manipuler et se fusionner avec elle. Il n'y a pas que les ordinateurs qui puissent réécrire les informations, *transformer* les *data*, les humains aussi.

Comment qualifieriez-vous le rapport du Dark Master avec son « élève » ?
Kurô Tanino : C'est une relation de dominant/dominé qui passe par le subconscient, d'abord à travers les mots, puis par la violence, l'argent et le plaisir.

Vous vous inspirez ici d'un manga court de Haruki Izumi : qu'est-ce qui a retenu votre attention dans cette lecture ?
Kurô Tanino : J'ai découvert ce manga il y a quinze ans. La première impression qu'il m'a donné a été celle d'une fantaisie noire qui existe dans notre vie quotidienne. Je l'ai trouvé intéressant, mais c'est seulement à la relecture que j'ai pu y débusquer des sens cachés et que mon imaginaire s'est élargi.
Ce que représente cette histoire ne se limite pas à un événement survenu dans un petit restaurant de quartier. Elle nous pointe l'essence même de notre société d'aujourd'hui et celle de l'humanité.

Vous avez choisi de faire réellement cuisiner « l'apprenti » sur le plateau, qui doit réaliser une double performance de comédien et de Chef. Que signifie ce choix ?
Kurô Tanino : Peu à peu, ce personnage se fait conditionner par le maître et perd sa propre identité. Le fait de submerger l'acteur par des tâches à exécuter sur scène le perturbe dans son propre jeu. Et j'aime voir ce qui surgit chez un acteur dans cet état de perte de contrôle, car ceci représente fidèlement la réalité, et, réciproquement, pour le spectateur, ce sont dans ces moments précis que le réel jaillit dans la pièce.
Comme je le disais, je voulais faire vivre au spectateur la même expérience que le personnage vit sur scène et, pour ceci, j'ai voulu stimuler tous les sens du public, or l'odorat m'intéressait en particulier en ce qu'il fait naître des réactions physiques en nous. Ces odeurs peuvent nous donner faim ou au contraire nous rassasier, ou encore nous rendre nostalgiques ou nous faire voyager à l'étranger. L'odorat créée une réaction qui dépasse notre raisonnement. Il modifie l'état du spectateur.

Comment travaillez-vous cette « sensualité » avec vos comédiens ?
Kurô Tanino : Lors des répétitions, je précise dans le moindre détail avec les acteurs les gestes à adopter sur scène. Je vais jusqu'à indiquer des mouvements subtils du regard ou même la position de l'un des doigts sur le verre. Je travaille en pensant que ce genre de détails accumulés peut générer au final une forme de sensualité.

Les personnages dits « secondaires » ont aussi une grande importance dans la pièce ?
Kurô Tanino : En effet, il y a la prostituée et le Chinois, mais aussi un jeune acteur comique en cours de formation. C'est un personnage important car, contrairement à l'apprenti, il est plein d'espoir en son avenir. D'ailleurs, le Grand Chef s'était renseigné sur ce jeune homme et en avait déduit qu'il n'était pas manipulable, trop engagé dans son objectif de vie. Le jeune cuisinier ressent une profonde admiration envers ce garçon épris de liberté et déterminé à la sauvegarder, ce que voit bien le Dark Master. C'est pourquoi ce dernier décide d'entrer en phase finale de manipulation de son apprenti, notamment par le biais de l'emprise érotique, en invitant sa prostituée préférée à lui livrer ses services sexuels.

Le client chinois, venu racheter les boutiques des rues aux rideaux de fer, est-il emblématique d'une dépossession du patrimoine japonais ?
Kurô Tanino : Oui, tout-à-fait. Le Japon vit aujourd'hui une grande problématique d'achat de terrain par les financements étrangers, notamment ceux venant de la Chine.

Cette pièce parle-t-elle, d'une manière différente d'*Avidya*, de la fin d'un monde ?
Kurô Tanino : Cette pièce exprime « le combat sans armes » vis-à-vis du pouvoir financier étranger, en l'occurrence la Chine. Le grand cuisiner japonais profite de l'ignorance du jeune homme, lui lave le cerveau, le manipule, afin de protéger son terrain. Mais ce lavage de cerveau est en lui-même un acte violent et cruel. Dans le même temps, ce restaurant sert à ses clients une cuisine pseudo-occidentale, laquelle s'est répandue au Japon après la deuxième guerre mondiale. Quand nous cherchons la trace de l'existence de ce Dark Master, notre imaginaire s'étend et le fait disparaître dans une profonde obscurité. Essayer de représenter cette obscurité est le but de cette pièce.

Propos recueillis par par Mélanie Drouère
et traduits par Aya Soejima

BIOGRAPHIE

Kurô Tanino est né à Toyama en 1976, dans une famille de psychiatres. Il crée la compagnie de théâtre Niwa Gekidan Penino en 2000, avec ses camarades du club de théâtre de l'Université de Médecine de Showa, dans laquelle il poursuit ses études. Il met un terme à sa carrière de psychiatre pour se consacrer pleinement à la dramaturgie et la mise en scène.
Dès 2007, il crée avec sa compagnie : *Egao no Toride* (2007), et *Hoshikage no Jr.* (2008). En 2009, il présente *Frustrating Picture Book for Adults* au festival HAU en Allemagne, en 2010 au Theaterspektakl en Suisse, et en 2011 au Next Arts Festival en France. En 2012, il présente *The Room, Nobody knows* au Festival de Helsinki. En 2014, il participe au Festival Theater der Welt en Allemagne, et au Wienerfestwochen avec *Box in The Big Trunk*, qu'il présente à Kaserne Basel la même année. En 2015, il crée *Käfig aus Wasser* à Krefeld, en Allemagne, et *Homage for Cantor by Tanino and Dwarves* présenté au Tokyo Metropolitan Theater. Il obtient le 60e Kishida Drama Award en 2016 pour sa pièce *Avidya – L'Auberge de l'obscurité*.

Niwa Gekidan Penino

Kurô Tanino au Festival d'Automne à Paris :
2016 *Avidya – L'Auberge de l'obscurité*
(Maison de la Culture du Japon à Paris)

Avidya © Shinsuke Sugino

© Magda Hueckel

ODÉON
THÉÂTRE
DE L'EUROPE

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

KRYSTIAN LUPA

Le Procès d'après Franz Kafka

Mise en scène, adaptation, décors, lumières, **Krystian Lupa**
Avec Bożena Baranowska, Maciej Charyton / Bartosz Bielenia, Małgorzata Gorol, Anna Ilczuk, Mikołaj Jodliński, Andrzej Kłak, Dariusz Maj, Michał Opaliński, Marcin Pempuś, Halina Rasiakówna, Piotr Skiba, Ewa Skibińska, Adam Szczyszczaj, Andrzej Szeremeta, Wojciech Ziemiański, Marta Zięba, Ewelina Żak
Gloses, Krystian Lupa, Andrzej Kłak, Marta Zięba, Marcin Pempuś, Adam Szczyszczaj, Małgorzata Gorol, Radosław Stępień
Traduction, Jakub Ekier
Costumes, Piotr Skiba
Musique, Bogumił Misala
Vidéo, Bartosz Nalazek

Production principale Nowy Teatr (Varsovie)
Production STUDIO teatrgaleria (Varsovie) ; Teatr Powszechny (Varsovie) ; TR Warszawa ; Le Quai – CDN Angers Pays de la Loire
Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Printemps des Comédiens (Montpellier) ; La Filature, Scène nationale (Mulhouse) ; Théâtre du Nord – Centre Dramatique National Lille / Tourcoing / Hauts-de-France ; La rose des vents – Scène nationale Lille Métropole Villeneuve-d'Ascq ; HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden ; Onassis Cultural Centre-Athens ; Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Adami
Avec le soutien du Adam Mickiewicz Institut dans le cadre du centenaire du retour à l'indépendance de la Pologne
Spectacle créé le 15 novembre 2017 au Nowy Teatr (Varsovie)

En Pologne, où le pouvoir conservateur en place entraîne le pays dans des voies de plus en plus kafkaïennes, le metteur en scène Krystian Lupa, familier des auteurs de langue allemande, aborde pour la première fois l'œuvre de Franz Kafka. Avec sa patte inimitable, il adapte *Le Procès*.
Familier des auteurs de langue allemande, dramaturges ou romanciers, et en particulier de Thomas Bernhard – comme on a pu en juger au Festival d'Automne il y a deux ans avec trois productions –, Krystian Lupa n'avait jamais abordé Franz Kafka. C'est désormais chose faite. Il avait adapté *Le Procès* pour la troupe du Théâtre Polski de Wroclaw, et commencé les répétitions au printemps 2015. Tout s'était brutalement arrêté à la suite de la nomination d'un nouveau directeur plus docile avec le pouvoir ultra-conservateur de Varsovie, tenu par le parti « Droit et justice » prônant une vision nationaliste du théâtre. Protestation, grève, émoi international. Avec l'aide et le soutien de plusieurs théâtres de Varsovie et de l'étranger, Krystian Lupa a pu remettre son spectacle en chantier. Sa version du *Procès* porte les stigmates de cette histoire. *Le Procès* est une œuvre inachevée. Krystian Lupa s'en accommode et y invite Félicia, la fiancée de Franz Kafka, ainsi que son ami Max Brod, celui à qui Kafka avait demandé de brûler ses écrits après sa mort. Son ami décédé, Max Brod, ne brûla rien. C'est ainsi que l'on peut lire *Le Procès* et voir aujourd'hui Krystian Lupa s'en emparer dans son pays devenu kafkaïen.

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE
Jeudi 20 au dimanche 30 septembre
Mercredi au samedi 19h, dimanche 15h, relâche lundi et mardi
––––––
9€ à 40€ / Abonnement 9€ à 28€
Durée : 4h30 (entractes inclus)
Spectacle en polonais 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 : Nina Danet
01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr

ENTRETIEN

Krystian Lupa

Vous avez présenté un grand nombre de spectacles d'après des auteurs de langue allemande, à commencer par Thomas Bernhard. Mais jamais jusqu'à aujourd'hui vous n'aviez abordé Kafka. Pourquoi ?

Krystian Lupa : Parce que j'avais peur. J'avais peur de son négativisme, de sa force, de sa dépression, de son nihilisme, de son aspiration au pessimisme, ce besoin chez Kafka d'un manque d'espoir. Je ne fais pas de spectacle pour dire que le monde n'a pas de sens, ou bien qu'il est complètement mal fait. J'ai besoin qu'un spectacle puisse transmettre la possibilité d'une réflexion positive. Ce qui ne veut pas dire que je vais montrer une voie positive, mais je n'éprouve pas le besoin d'ôter l'espoir au spectateur. Kafka est un des rares écrivains peut-être le seul, à posséder une stratégie narrative pernicieuse d'une extrême radicalité. Il y a là un mystère qui vaut d'être creusé. En Italie, au début des années 1990, lors d'un festival Kafka auquel j'avais été invité à présenter l'une de ses œuvres, j'en ai essayé plusieurs dont bien entendu Le *Procès* et finalement j'ai présenté *La Plâtrière* de Thomas Bernhard en argumentant que Thomas Bernhard est le Kafka de la deuxième moitié du XXe siècle, et Kafka celui de la première moitié.

***Pourquoi avoir choisi* Le Procès ?**

Krystian Lupa : C'est le plus provocateur des trois grands romans de Kafka. Celui qui contient la vision du monde la plus radicale. Et dans notre situation sociale, culturelle et politique, ce monde-là devient d'actualité. On dit couramment d'une situation qu'elle est kafkaïenne. Par exemple lorsqu'une relation entre l'État et l'individu est fondée sur le mensonge ; et on pense, bien entendu au *Procès*... Comme si *Le Procès* était devenu un modèle, la pierre de touche de cette réalité dévastée, transformée en absurdité. Quelque chose qui dévore l'individu et le prive non seulement de son droit à la liberté, mais avant tout du sens de la réalité. Dans *Le Procès*, l'absurde devient le principe du monde, l'homme ne peut plus appréhender le monde de manière rationnelle, ou logique. Il tombe dans l'incertitude, la crainte, il est désorienté... Il ne se défend plus, il devient une victime de cette réalité vampirique.

Au printemps 2016, vous avez répété deux mois* Le Procès *avec la troupe du Teatr Polski de Wroclaw. Politiquement l'atmosphère était lourde en Pologne. On peut y voir une corrélation.

Krystian Lupa : Lorsque nous avons commencé ce travail, le parti PiS (Droit et Justice) n'était pas encore au pouvoir, mais il arrivait à sa porte...Nous ressentions cette menace. J'avais enfin le courage d'aborder Kafka. Comme s'il était la planche d'un dernier salut. Comme si je l'avais gardé en dernier recours en cas de coup dur. On partageait tous ce besoin de Kafka. Je me souviens de l'excitation des premières répétitions, de ces discussions que nous abordions tous avec beaucoup d'émotion. Nous ressentions que c'était un motif douloureux et actuel. Chacun ressentait cette menace, nous étions comme le protagoniste de Kafka, tout aussi vulnérable, craintif et désemparé. Dans l'impossibilité de porter un diagnostic final sur notre réalité. Nos discussions se sont prolongées et elles ont énormément changé notre perception du roman. Je me souviens m'être muni d'une énorme édition critique du *Procès* en allemand, avec le fac-similé du manuscrit, tous ces cahiers que Max Brod n'avait pas réussi à rassembler. C'était fascinant, mais en fait cela nous a distrait de notre promesse d'essayer, à l'aide de ce livre, de procéder à un diagnostic de notre réalité, et avant tout trouver un outil pour la traiter, pour la pénétrer, la stigmatiser.

Comment avez-vous procédé ?

Krystian Lupa : Nous avons creusé dans les secrets de Kafka, ses relations avec les femmes, sa sexualité, notamment son principal secret : la rencontre célèbre à l'hôtel Askanisher de Berlin en juillet 1914, où sa fiancée de l'époque, Felicia Bauer, lui fait un procès, à cause de son manque de loyauté, de son non-respect de promesses liées à leur avenir, de son louvoiement, du dévoiement de leur relation, de son attitude irresponsable face à leur engagement. Cet événement, Kafka, l'a vécu très profondément et douloureusement. Il est à l'origine du roman, où Kafka transforme ce procès si personnel. Felicia Bauer est devenue une sorte d'instance sombre. Cet élan a été suffisant pour que Kafka écrive le début et la fin du roman. Le début, c'est le commencement de ce procès, et la fin, c'est ce que Kafka a rêvé, la mort de son héros, le meurtre de son alter ego. Pour développer la partie centrale du livre, l'élan n'était pas suffisant, Kafka a abandonné ce roman qui le tourmentait trop. Pour nous, c'était fascinant. Dans l'édition critique allemande on trouve des bribes, toutes sortes d'idées qu'il voulait insérer dans cette partie centrale, dans cet endroit vide en ce sens où la narrateur n'arrive pas à maîtriser le défi de la réalité qu'il a invoquée.

Nous nous sommes alors dit que nous étions dans la situation d'être ses exécuteurs testamentaires et en même temps les créateurs d'un apocryphe, dans ce sens où notre spectacle n'avait pas seulement pour but d'accomplir le livre, mais plutôt de le compléter ou d'y ajouter une étape supplémentaire. Cela ressemblait un peu à ce qui nous est arrivé pour *Factory 2* où nous avons essayé de remplir la tâche blanche d'Andy Warhol après la fameuse et scandaleuse première du film *Blowjob*, accueilli de manière négative, très critique et qui avait provoqué une crise profonde dans groupe. Nous avons tenté de rendre vivants les personnages de cette crise dont nous savons peu de choses. Nous voulions faire la même chose avec Kafka. Faire en sorte que les comédiens tombent amoureux des personnages de Felicia Bauer, Greta Bloch, Max Brod.., les plus proches de Kafka. Et, les ayant rendus à la vie en les réveillant, remplir cette tâche blanche par une création innovante. Un peu comme ces tâches blanches qui constellaient autrefois la carte du monde, et qui attiraient des aventuriers et des voyageurs, rien ne semblait les exciter plus que de s'enfoncer, dans une tâche blanche pour voir ce qui s'y trouve. Lors de cette première aventure avec Kafka, nous nous sommes noyés, peut-être le mystère de Kafka nous dépassait-il.

C'est alors qu'intervient le changement de directeur au Teatr Polski de Wroclaw. Les autorités nomment un proche des conservateurs au pouvoir, un artiste médiocre.

Krystian Lupa : Nous pensions tous que le temps du nouveau directeur, Cezary Morawski, serait court, que les décideurs ouvri-

raient leurs yeux, qu'ils verraient ce qu'ils avaient fait, qu'ils sauveraient ce qu'il y avait de plus précieux, tout ce groupe de création qui était en place. Mais cela ne s'est pas produit. Alors j'ai décidé de renoncer à la mise en scène du *Procès* ce qui a suscité la révolte de toute la troupe. Cette lutte a fait naître ce qui s'appelle maintenant le « Théâtre Polski clandestin » qui, jusqu'à maintenant, n'accepte pas la mise en place de cette direction, scandaleuse et cauchemardesque qui est en train de détruire ce théâtre, le meilleur de toute la Pologne.

Nous avons tous pensé alors, et vous d'abord, que ce spectacle de Kafka ne se ferait jamais, or il est là. Que s'est-il passé ?
Krystian Lupa : L'année suivante, la possibilité de continuer ce travail s'est présentée à Varsovie. Le parti PiS était au gouvernement depuis déjà un an, et la réalité de ce gouvernement avait dépassé tout ce que nous pouvions trouver chez Kafka. Nous nous sommes dit que si le sort nous donnait une possibilité de recommencer, il y avait là une chance de revoir autrement notre noyade dans Kafka, d'avoir un regard entièrement neuf même si notre première aventure reste, pour nous, très précieuse.

Comment s'est organisée cette nouvelle phase du travail autour du* Procès *?
Krystian Lupa : D'abord j'étais convaincu que je devais procéder à une révision du scénario, avant de rencontrer les comédiens. Le scénario était trop vaste (on allait vers huit ou neuf heures de spectacle), le motif personnel de Franz Kafka trop présent. Trop de choses nous éloignaient de notre intention première. J'ai éliminé tout ce qui s'éloignait de notre axe central, à savoir la façon dont Josepk K est assailli par une chose obscure et insaisissable que nous pouvons appeler le monstre du pouvoir. Pas le pouvoir officiel, mais un monstre, le minotaure d'un mythe ancien. Le pouvoir en tant que force irrationnelle, notamment au moment où il se dégrade, au moment où il commence à absorber tout le mal et la bêtise des humains, leur vanité. Ce moment où le pouvoir devient le domaine de tout ce qui est médiocre, louche, agressif et inconscient dans l'homme. Ce moment où le pouvoir se transforme en ce monstre nous le voyons chez Franz Kafka. Il y a toujours quelque chose de monstrueux dans tout pouvoir, il y a toujours un moment où la tumeur se met à créer ce monstre. Et il arrive que cette tumeur s'empare de l'activité du pouvoir tandis que tout le reste s'estompe et se délite.

Ce que vous dites du texte de Kafka redouble tout ce qui se passe aujourd'hui en Pologne
Krystian Lupa : Nous percevons la réalité du pouvoir du PiS de manière de plus en plus sombre. Nous avons de moins en moins accès à la réalité à travers des personnes, nous sentons bien que Kaczynski et les autres sont tous des otages de ce monstre, qu'ils sont de plus en plus des passagers et non les conducteurs de ce bateau ivre. Ce pouvoir dévoyé aborde des zones dangereuses : le totalitarisme, ou tout autre appellation du XXe siècle comme le fascisme, le nazisme, mais ces mots là ne pénètrent pas le phénomène. Nous avons essayé de trouver dans le roman de Kafka le meilleur outil possible, le plus précis. Sans renoncer à notre intention de remplir la tâche blanche, cet endroit vide dans le roman de Kafka mais en l'abordant d'une autre manière. Il nous est apparu de manière évidente que l'improvisation apocryphe de la partie centrale du roman, à savoir, Kafka malade, visité par Felicia Bauer, Greta Bloch et Max Brod, devait être une confrontation. Kafka se trouve dans un état de crise profonde, après les premiers événements que sont son interpellation, son arrestation et le premier échec de sa défense. Il se disait qu'il était peut-être un écrivain-usurpateur, un homme qui décide de devenir un artiste et qui s'impose des exigences si extrêmes qu'il n'est pas en mesure de les accomplir. Franz Kafka a vécu cette crise de manière douloureuse, cruelle, quasi catastrophique pour lui même. Le protagoniste et le narrateur se confondent et cette entité s'appelle la maladie et ses amis visitent cette maladie. C'est un socle, et tout commence à s'y fondre. Tout, c'est à dire la situation personnelle des comédiens et celle des artistes qui se retrouvent dans notre réalité. Et au moment où tous les étages s'effondrent, nous pouvons profiter de cet effondrement pour construire une très vaste métaphore...

Vous répétiez au Teatr Studio dans l'une des ailes du Palais de la Culture au centre de Varsovie, lorsqu' à deux pas de là, un homme s'est immolé.
Krystian Lupa : Nous avions fait une improvisation de la scène centrale durant toute une nuit. Elle venait un peu trop tôt, les comédiens avaient un sentiment d'échec, ils avaient l'impression d'un manque de préparation. Pour moi, ces improvisations catastrophiques, lorsque les comédiens se mettent à comprendre qu'ils manquent de préparation, sont très précieuses... Qu'un comédien vive, lors d'une improvisation de toute une nuit, une sorte de cauchemar, cela donne ses fruits pendant la suite du travail. Lorsque nous avons entamé une nouvelle improvisation, un comédien, arrivé en retard nous a dit qu'à 50 mètres du Palais de la Culture, un homme venait de s'immoler, un inconnu qui 'appelait Piotr Szczesny. Cette immolation a agi fortement sur nous. Lorsque nous avons regardé l'enregistrement de cette seconde improvisation, elle m'est apparue comme un moyen de provoquer l'inconscient. Dans la première improvisation, c'était comme à tâtons, une recherche dans l'obscurité. Tandis que dans la deuxième, il s'est produit une expansion de la réalité qui s'est ingérée dans le processus de naissance du spectacle, en le fertilisant.

Est-ce que les motifs kafkaïens de l'affaire du Teatr Polski sont devenus une partie du spectacle ?
Krystian Lupa : Oui. Dans le spectacle, la direction fait un procès à la Kafka aux comédiens du théâtre et ils se disent : « c'est tout-à-fait comme dans notre spectacle ». Il y a un espace que nous appelons la salle d'audience, un bâtiment où se trouvent les basses instances de cette monstruosité, de ce pouvoir mystérieux du Procès et les comédiens qui attendent leur procès dans le spectacle ont, comme ceux du Teatr Polski, du gaffeur noir sur la bouche. Franz Kafka dit : « ce sont mes collègues ». En préparant ces scènes, on en avait une approche très personnelle ; elles se sont comme créées d'elles-mêmes sans que l'on cherche à comment les faire.
Dans presque chaque scène, les comédiens de l'ancien Teatr

Polski discutent de leur situation et parlent de la situation politique. Nous avons construit ces scènes de manière tout-à-fait consciente en étant ouverts au fait que dans leurs improvisations, les comédiens arrivaient imprégnés de connotations personnelles et s'appuyaient sur elles.

Kafka n'a jamais écrit pour le théâtre, mais le théâtre est omniprésent dans son œuvre, notamment dans son* Journal*. On y lit cette phrase entre mille autres : « Rêve d'avant-hier : tout était théâtre. »

Krystian Lupa : En tant que lecteur ou metteur en scène, je dirais que la prose de Kafka est trop parsemée de dialogues. Je préfère travailler avec la prose de Bernhard, dans laquelle il n'y a presque pas de dialogues, une prose dont il faut extirper les dialogues de leur cachette, des entrailles sombres de la narration. Lors de notre première approche du *Procès*, nous nous sommes laissés berner. Nous avons retranscrit les dialogues, et nous avons constaté que cette manière nous éloignait du mystère de ce roman. En effet, Kafka construit un mécanisme très théâtral, de confrontation des dialogues et des éléments souterrains, à travers toute sorte de détails, de mouvements et à travers des personnages antagonistes. C'est cela qui créé la scène du théâtre. Le plus souvent, les dialogues voilent la réalité souterraine d'événements microscopiques qui sont menaçants pour les personnages, et que ceux-ci aimeraient bien camoufler. J'irai jusqu'à dire que la transcription des scènes par Kafka est très théâtrale et que le personnage principal se créé pour lui-même un théâtre intérieur. Il est en même temps le héros et l'analyste, des événements. À chaque fois le héros de Kafka s'oppose non seulement à ce que le personnage fait à l'extérieur, mais à ce que fait son « moi ». Il est l'antagoniste de ses propres actions et de ses propres paroles. Si bien qu'il est très dangereux de suivre superficiellement les événements décrits par Kafka, cela aboutirait à des scènes simplistes et un peu bêtes, dans lesquelles il ne se passe rien de ce que Kafka nous suggère, ou bien à des scènes qui bouillonneraient d'une certaine surexposition. La plupart des metteurs en scène sont victime de cette exagération, à commencer par Orson Welles.

On raconte que lorsque Kafka lisait ses textes à ses amis, ceux-ci s'écroulaient de rire.

C'est lui qui se tordait de rire, entraînant les autres avec lui. S'ils avaient lu ses textes, ils auraient moins ri. La prose de Kafka, tout comme celle de Bernhard, est tendue d'un humour absurde. Je me souviens de la première répétition de la scène que nous avions baptisés « En attendant Mademoiselle Bürstner ». Nous nous comportions tout comme Kafka en train de lire à ses amis. Nous nous tordions de rire. Plus tard, ce rire s'est évanoui quelque part, et je n'ai rien pu y faire. Aujourd'hui il y a des représentations où cet humour renaît et j'en suis très heureux. ça devient chatouillant. Dans d'autres représentations qui ne sont pas mauvaises pour autant, cet absurde est très difficilement perceptible, nous n'arrivons pas à le faire ressortir. L'humour de Kafka est très capricieux, plus pernicieux que celui de Bernhard. Ce dernier cristallise ces moments drôles, chez Kafka c'est plus caché. Lorsque les comédiens s'identifient trop à leur rôle, ils entrent dans son inquiétude, dans ses passions, ses craintes, son sentiment de danger, cet humour s'évanouit d'un coup et tout cela devient sinistre. C'est fascinant et étrange, comme un rire dans une caverne sinistre et menaçante.

Parmi les producteurs du* Procès *figurent plusieurs théâtres de Varsovie, à commencer par le Teatr Nowy. Dans l'histoire polonaise, le théâtre a toujours été un espace de résistance. Est-ce que nous pouvons dire qu'il y a là une continuation de cette tradition, peut-on y voir un signe d'espoir ?

Krystian Lupa : Ce serait bien s'il en était ainsi. L'explication est beaucoup plus simple : Varsovie est une ville où les autorités municipales n'appartiennent pas au PiS. Si ce dernier devait gagner les prochaines élections municipales, il commencerait par liquider de nombreux théâtres, comme le Nowy, le TR, le Powszechny. Dans ce dernier théâtre *La Malédiction* mise en scène par Oliver Frjlic serait aussitôt retiré de l'affiche. Le théâtre ne fermerait pas, mais son directeur serait tout de suite viré, sous prétexte d'avoir montré quelque chose de scandaleux, et le PiS en profiterait pour y placer un ami. Varsovie est une sorte d'île, où il y a des théâtres dirigés par des jeunes metteurs en scène, comme Warlikowski, Jarzyna... Je suis content qu'ils aient été mes élèves, qu'ils ne baissent pas les bras, et qu'ils se soient comportés comme ils l'ont fait face à au désastre du Teatr Polski à Wroclaw. Ils ont voulu que l'on continue *Le Procès*. J'y ai vu comme un signe d'espoir. D'un autre côté je dois avouer que cela m'a pesé. En commençant le travail sur le deuxième *Procès*, je me suis dit que je n'avais plus d'autre issue que de devoir faire un chef-d'œuvre. Or la plupart du temps, lorsqu'un artiste est dans une telle situation, il va droit à l'échec, n'est-ce pas ? Aujourd'hui je me bats pour faire sortir ce spectacle de ce bourbier, et de lui insuffler cette vie et ce niveau que nous désirions.

Comment voyez vous votre avenir en Pologne au cours des prochaines années ?

Krystian Lupa : Je ne sais pas... Il commence à se passer quelque chose de pas bon pour le PiS, cela éveille l'espoir. Les gens un peu trop enthousiastes disent que le PiS approche de sa fin. Nous l'espérons tous... Toute usurpation, tout gouvernement avec des gens de mauvaise volonté et des ignorants s'écroule à un moment ou un autre, et ceux-là commencent à s'entre-dévorer. C'est ce qui est en train de commencer. Le jour où le PiS ne sera plus au gouvernement, nous devrons travailler sur une réalité dévastée qu'il faudra aménager de nouveau, faire renaître. Mais s'il n'en est pas ainsi, si l'état de fait actuel se prolonge, alors il se posera pour l'art un défi que nous n'avons pas encore réussi à diagnostiquer. Les citoyens ordinaires, les artistes sont désorientés. Je ressens un manque de maturité des artistes. Y compris de moi-même. Nous ne sommes pas à la hauteur de cette réalité, du rôle que nous avons à remplir, du combat contre cet état de fait. Il sera encore nécessaire de nous confronter à cette réalité. Il faudra faire face à une situation difficile qui exigera de nous tous un examen de maturité à un rythme accéléré.

Propos recueillis pas Jean-Pierre Thibaudat,
traduits par Michel Lisowski

BIOGRAPHIE

Né en 1943 à Jastrzębie Zdrój en Pologne, **Krystian Lupa** étudie les arts graphiques à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie. Il commence sa carrière de metteur en scène à la fin des années soixante-dix au Teatr Norwida de Jelenia Góra, tout en dirigeant quelques productions au Stary Teatr de Cracovie, dont il devient le metteur en scène attitré en 1986. Depuis 1983, il enseigne la mise en scène au Conservatoire d'Art dramatique de Cracovie.

Influencé par Tadeusz Kantor (son « maître », avec le cinéaste Andreï Tarkovski) et grand lecteur de Jung, il développe sa conception du théâtre comme instrument d'exploration et de transgression des frontières de l'individualité (exposée dans un texte intitulé *Le Théâtre de la révélation*). Il monte d'abord les grands dramaturges polonais du XXe siècle : Witkiewicz, Wyspianski, Gombrowicz (*Yvonne, princesse de Bourgogne*, 1978, *Le Mariage*, 1984) et conçoit entièrement deux spectacles : *La Chambre transparente* (1979) et *Le Souper* (1980). En 1985, il créé *La Cité du rêve* au Stary Teatr d'après le roman d'Alfred Kubin (*L'Autre Côté*).

Parallèlement à la mise en scène d'œuvres dramatiques, Tchekhov (*Les Trois Sœurs*, Festival d'Automne, 1988), Genet, Reza, Schwab (*Les Présidentes*, 1999), Loher (*Les Relations de Claire*, 2003), la littérature romanesque, particulièrement autrichienne, devient son matériau de prédilection.

Il adapte et met en scène Musil (*Les Exaltés*, 1988 ; *Esquisses de l'homme sans qualités*, 1990), Dostoïevski (*Les Frères Karamazov*, 1988, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2000), Rilke (*Malte ou le Triptyque de l'enfant prodigue*, 1991), Bernhard (*La Plâtrière*, 1992 ; *Emmanuel Kant et Déjeuner chez Wittgenstein*, 1996 ; *Auslöschung-Extinction*, 2001), Broch (*Les Somnambules*, 1995, Festival d'Automne à Paris, 1998), Boulgakov (*Le Maître et Marguerite*, 2002), Nietzsche et E. Schleef (*Zarathoustra*, 2006).

Créateur de théâtre complet, il s'impose à la fois comme concepteur d'adaptations, plasticien (il signe lui même les scénographies et les lumières de ses spectacles) et directeur d'acteurs (connu pour son long travail préparatoire avec les comédiens sur la construction des personnages). Ses spectacles sont également marqués par un travail singulier sur le rythme, temps ralenti dans le déroulement de l'action scénique, souvent concentrée autour de moments de crises. De nombreux prix ont distingué son travail, dernièrement le Prix Europe pour le théâtre (2009).

À la suite de *Factory 2*, il créé *Persona. Marilyn* et *Le Corps de Simone* (deux volets d'un projet autour des figures de Marilyn Monroe et Simone Weil) ; *Salle d'attente* au Théâtre Vidy-Lausanne, inspiré de *Catégorie 3.1* de Norén (présenté à La Colline en 2012). En 2011, il créé *Salle d'attente.0* (scénario original de Krystian Lupa) au Théâtre Polski de Wrocław, en 2012, il créé à nouveau *La Cité du rêve* d'après le roman de Kubin, et *L'Autre Côté* (Festival d'Automne à Paris), en 2013, *Perturbation* au Théâtre Vidy-Lausanne et au Théâtre de La Colline (Festival d'Automne à Paris).

En 2014, il met en scène *Des Arbres à abattre* (une première production en janvier à Schauspielhaus à Graz, une seconde en septembre avec des acteurs polonais au Théâtre Polski de Wroclaw, production qui sera présentée au Festival d'Avignon en 2015). En 2015, *Heldenplatz* est présenté au Théâtre National de Lituanie.

Krystian Lupa au Festival d'Automne à Paris :

1998 *Les Trois Sœurs* (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique)
Les Somnambules (Odéon - Théâtre de l'Europe)
2010 *Factory 2* (La Colline - théâtre national)
2012 *La Cité du rêve* (Théâtre de la Ville)
2013 *Perturbation* (La Colline - théâtre national, L'apostrophe / Scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise)
2016 Portrait Krystian Lupa
Des Arbres à abattre de Thomas Bernhard (Odéon - Théâtre de l'Europe)
Place des héros de Thomas Bernhard (La Colline – Théâtre national)
Déjeuner chez Wittgenstein de Thomas Bernhard (Théâtre des Abbesses)

© Guy Valente

SYLVAIN CREUZEVAULT

Les Démons
d'après Fédor Dostoïevski

Adaptation et mise en scène, **Sylvain Creuzevault**
Avec Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville, Vladislav Galard, Arthur Igual, Sava Lolov, Léo-Antonin Lutinier, Frédéric Noaille, Amandine Pudlo, Blanche Ripoche, Anne-Laure Tondu
Traduction, André Markowicz // Scénographie, Jean-Baptiste Bellon
Costumes, Gwendoline Bouget // Création musicale, Nicolas Jacquot
Masques, Loïc Nébréda // Lumières, Nathalie Perrier // Son, Michaël Schaller // Film, Sylvain Creuzevault, Adrien Lamande

Production Le Singe // Coproduction Scène nationale Brive Tulle ; TAP Théâtre Auditorium de Poitiers ; TnBA Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine ; Théâtre de Lorient centre dramatique national ; Le Parvis Scène nationale Tarbes Pyrénées ; La Criée, Théâtre National de Marseille ; Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations à l'Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier (Paris) // Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National (Paris) // Avec le soutien de l'Adami
Spectacle créé le 21 septembre 2018 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier (Paris) avec le Festival d'Automne à Paris
En partenariat avec France Inter

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER
Vendredi 21 septembre au dimanche 21 octobre
Mardi au samedi 20h, dimanche 15h
relâche lundi et dimanche 23 septembre
14€ à 36€ / Abonnement 12€ à 28€
Avant-premières : mercredi 19 et jeudi 20 septembre 20h
14€ et 18€ (vente à partir du 11 septembre)

THÉÂTRE DES LOUVRAIS / PONTOISE
Mardi 12 et mercredi 13 février 20h30
6€ à 25€ / Abonnement 5€ à 15€

Durée estimée : 3h (entracte inclus)

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Odéon-Théâtre de l'Europe
Lydie Debièvre | Assistante : Nina Danet
01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr
Théâtre des Louvrais / Pontoise
Arnaud Vasseur
01 34 20 14 37 | arnaud.vasseur@laportrophe.net

Poursuivant son compagnonnage avec le Festival d'Automne, Sylvain Creuzevault affronte, après le mythe de Faust, *Les Démons* de Dostoïevski, vertigineuse fresque politique et philosophique. Toujours dans l'intention de dresser entre révolution et spiritualité une dialectique du rire et de l'effroi.
Depuis 2009 et *Notre terreur*, plongée haletante dans les coulisses de la Révolution française, Sylvain Creuzevault n'a eu de cesse de sonder « *la chambre aux secrets de notre mode d'organisation sociale* ». Après l'avoir envisagé à partir du lieu politique, puis économique – *Le Capital et son Singe*, d'après Marx, 2014 –, et enfin sous l'angle de la construction des représentations – *ANGELUS NOVUS AntiFaust*, 2016 –, il veut aujourd'hui l'attaquer par le dialogue entre athéisme et foi, entre Dieu et Déments, avec ce livre-somme, ce roman-monstre que constitue *Les Démons* de Dostoïevski. Écrit entre 1869 et 1872, c'est l'œuvre d'un artiste rendu furieux par la menace que les socialistes et les nihilistes lui semblent représenter pour la Russie, et désireux de « *leur répondre avec le fouet* ». Œuvre prémonitoire peut-être, extralucide sûrement, tant la hauteur de ses points de vue y découvre l'aporie d'un monde où le rationalisme a évacué toute spiritualité, où la France athée devient le fossoyeur de la Russie fervente. Une œuvre que le metteur en scène a abordée à partir de ses dialogues, traduits par André Markowicz, en compagnie de sa constellation d'acteurs à laquelle se sont joints Valérie Dréville et Nicolas Bouchaud.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle de Sylvain Creuzevault : *Les Tourmentes* *(p.150-153).*

ENTRETIEN

Sylvain Creuzevault

Comment passe-t-on du* Capital *à* Faust *puis aux* Démons *? Qu'est-ce qui chez vous conditionne le choix de travailler sur tel texte ou matériau thématique ?

Sylvain Creuzevault : Il y a entre ces différents projets une sorte de suite souterraine. Une espèce de fleuve discret qui prend ses sources sinon dans la Modernité, du moins dans le Siècle des Lumières. Ce qui m'a toujours intéressé, c'est d'essayer de découvrir la chambre aux secrets de notre « mode d'organisation sociale ». J'ai essayé de la chercher, cette chambre, si tant est qu'elle existe, tantôt dans le lieu politique, tantôt dans le lieu économique, tantôt dans celui des représentations et de leur construction… En d'autres termes, depuis *Notre terreur*, mon intérêt a été de retaper une rue qui, depuis les années 1980, était quasiment interdite d'accès, une rue qui avait été réécrite, repeinte, transformée. Il fallait rouvrir cette rue – ou plutôt ce passage, pour employer un terme « benjaminien » –, sabler les façades, rouvrir les ruelles qui avaient été bouchées, la retraverser à contre-courant historique, généalogiquement – en questionnant les tentatives réelles, pratiques, de la théorie socialiste, de la force d'organisation sociale, jusqu'à la Révolution française et même, au-delà, jusqu'aux hérésies médiévales. Quelle forme prennent, à chaque époque historique, les forces de révolte, d'émancipation, de contre-pouvoir ? Et lorsque je fréquentais cette rue qu'on était en train de retaper – où on faisait des fêtes, où on rencontrait, dans nos vies, des groupes qui y habitaient, qu'ils soient issus de la sphère militante, de la sphère artistique ou d'autres sphères –, je passais mon temps à retomber sur Dostoïevski, comme sur une sorte de… démon, justement… J'ai su que j'allais faire les *Démons* quand, en 2013, alors qu'on travaillait autour du *Capital*, sur le chemin de Marx, sa vie, les différents lieux qu'il avait fréquentés, je me suis retrouvé au Congrès de la Paix en 1867, avec les proches de la Première Internationale ; j'étais là, à Genève, et dans la tribune d'en face, j'ai aperçu Dostoïevski. Car pendant son second voyage en Europe, Dostoïevski assiste au Congrès de Genève, auquel participent les émigrés russes (Bakounine, Herzen), le milieu libéral ou révolutionnaire russe, et en entendant parler de la question socialiste, il prend vraiment peur. Certes, dans les années 1840, il avait participé au *Cercle de Petrachevski* [*cercle d'intellectuels qui se réunit à Saint-Pétersbourg de 1844 à 1849, Ndlr.*], fait partie de ce monde libéral très versé dans les idées des Lumières de l'Ouest de l'Europe. Mais là, il est très inquiet, au point de décider d'écrire un roman, et un roman « à tendance », comme il le dit lui-même, où apparaîtraient ses propres convictions politiques, ou en tout cas le regard qu'il porte sur certains mouvements intellectuels et politiques, tels que la pensée libérale russe de type occidentaliste. Il est très conscient qu'en lui, quelque chose bout, qui à la fois fait écho à ses années fouriéristes et lui fait très peur… À ce moment-là, ce roman ne s'appelle pas du tout *Les Démons*, Dostoïevski est en train de travailler à un projet intitulé *Vie d'un grand pêcheur*. Au début, dans ses notes, le titre des *Démons* est d'ailleurs *L'Athéisme*. Mais c'est alors que se produit un fait divers, l'affaire Netchaïev, qui va servir de fil très précis à une partie de l'intrigue des *Démons* (l'assassinat de l'étudiant Chatov par Verkhovensky)… La propre biographie de Dostoïevski – notamment sa fréquentation du *Cercle de Petrachevski* – et l'affaire du groupe de Netchaïev sont deux bains révélateurs très puissants pour ce roman.

Aviez-vous déjà lu le livre avant de vous y intéresser ?

Sylvain Creuzevault : Oui. Dostoïevski a toujours été présent. Je l'ai toujours lu, j'ai abordé *Crime et châtiment*, on a beaucoup discuté des *Frères Karamazov* – pour ne citer que les grands romans. Et puis, en tant que spectateurs, on a déjà eu énormément de rencontres avec Dostoïevski, par des metteur(e)s en scène important(e)s… Il serait d'ailleurs intéressant de se demander pourquoi, aujourd'hui, tant de chemins mènent à Dostoïevski. Dans le XXe siècle des tentatives et des praxis révolutionnaires, il y avait au départ un prédicat très fort, qui est l'athéisme, ou plus : la déclaration officielle de l'abolition de Dieu. Mais, dès le mitan du XXe siècle, nombre de penseurs et d'intellectuels avaient prédit que le XXIe siècle rétablirait, de manière certaine, Dieu dans sa question, puisque les tentatives qui avaient été faites au nom de sa disparition étaient en train d'entrer en aporie, de dériver vers des systèmes extrêmement autoritaires… Ce qui inquiète Dostoïevski, ce sont moins les athées – l'athéisme pour lui, c'est l'avant-dernière marche avant la foi pure – que ces personnages d'indifférents, que l'on retrouve même chez Tchekhov, conduit par le « démon brutal et triste de l'ironie » ; cette jouissance d'indifférence dont est porteur le personnage de Stavroguine, au sujet duquel il écrit : « *Cet autre personnage (Nikolaï Stavroguine) est, lui aussi, un sombre personnage, lui aussi un gredin. Mais il me semble que ce personnage est tragique bien que beaucoup se demanderont, à la lecture, ce que cela signifie.(…) Je serais très, très triste de ne pas le réussir. Je serais encore plus triste d'apprendre qu'on le juge emphatique. C'est de mon cœur que je l'ai tiré.* » Avec Stavroguine, on franchit un palier supplémentaire par rapport au Raskolnikov de *Crime et châtiment*, ou Rogojine de *L'Idiot* : il semble que ce cœur empli d'indifférence, de débauche, de crime, ne puisse plus trouver d'issue, de salut. Même si c'est un roman souvent très drôle – il nous est arrivé d'avoir d'immenses éclats de rire en lisant –, et même si l'on y retrouve *in fine* la polysémie de la construction narrative, des points de vue et de la pensée des personnages – avec cet auteur à la fois nulle part et partout – qui fait le génie de Dostoïevski, on a l'impression dans *Les Démons* d'assister à la décomposition d'un corps, le corps social russe. Et l'agent qui accélère la putréfaction de ce corps, c'est quelque chose qui vient de l'Europe, un poison européen ; sans doute les Lumières, ou une certaine rationalité cartésienne, qui s'est métabolisée, sur le plan politique, sur le plan révolutionnaire, sur le plan des idées libérales… *Les Démons*, ce n'est pas du tout la simple opposition du nihilisme contre le libéralisme ; c'est plutôt : comment le libéralisme de forme occidentale et le socialisme sans Dieu sont-ils les agents de dissolution du corps social russe ?

Si tous les chemins mènent à Dostoïevski, c'est donc en raison de cette dialectique rationalisme/spiritualité qui semble si éminemment contemporaine ?

Sylvain Creuzevault : Dostoïevski a douté, il n'a pas toujours été un fervent absolu, sans faille du début jusqu'à la fin, adorateur du Christ et le confondant avec la vérité. Mais d'une part, c'est un immense artiste, il arrive à déployer dans chaque lieu – que ce soit le lieu de la ferveur, celui du doute ou celui du Christ – des figures, un art. Et d'autre part, la fraternité – sur laquelle il écrit des choses puissantes au retour de son premier voyage

en Europe – ne saurait être, pour lui, un droit extérieur et inaliénable – c'est pour cela qu'il trouve la devise « Liberté - Egalité - Fraternité » trompeuse : « *Le socialiste, voyant que la fraternité n'existe pas, commence à convaincre les autres de la faire. Si la fraternité n'existe pas, il veut créer, fabriquer la fraternité. Pour faire un ragoût de lièvre, il faut un lièvre.* » Dostoïevski a senti une aporie, qu'il a travaillée toute sa vie. Jusqu'à choisir, en quelque sorte, un lieu qui pour lui était le plus vivant, et qui est le Christ. Il lui semblait que le socialisme, cette religion sans Dieu, fondée sur une absence, se retournerait fatalement contre ses fidèles. À partir de là, il développe les affects, les sentiments, il essaie d'en chercher les causes, de manière tout à fait primordiale : il y a dans *Les Démons* à la fois une immense subtilité et une grande grossièreté. En même temps, en trois ou quatre personnages, il développe le portrait d'une génération libérale, occidentaliste, passant son temps à mépriser la Russie – une génération destructrice par excellence, qui sape les grandes institutions sur lesquelles repose la société russe. Finalement, *Les Démons* est beaucoup plus acerbe et terrible sur sa génération à lui, cette génération des « quarante-huitards » qu'il a côtoyée quand il baignait dans les milieux progressistes et révolutionnaires : ces pères qui vont pleurer dans le lit des enfants, sans aucune autorité ni rigueur, sans aucune droiture. Finalement, les libéraux des années 1840 forment les nihilistes des années 1870.
Et donc, si tous les chemins mènent vers Dostoïevski, c'est parce que quand tu décides d'entrer dans le lieu qu'il te propose, il est redoutable. Comment supporter la fréquentation d'un personnage comme Stavroguine pendant 1 000 pages ? Ce qui est redoutable chez Dostoïevski, c'est que puisqu'on veut que toute âme puisse être sauvée, on finit, en lisant ses livres, par développer… une foi. C'est par la foi qu'on combat ce genre de personnages, non pour le détruire, mais précisément pour le sauver. Dostoïevski n'a pas avec Stavroguine un rapport de destruction, extérieur ou méprisant, il le taille ainsi parce qu'il sent une part stavroguinienne en lui, dans les affects morbides, dans la jouissance dans le sale, ou en tout cas dans l'action illégale, immorale, ou iconoclaste. Il rend monstrueuses, c'est-à-dire visibles, des sensations qui nous traversent tous.

Comment avez-vous procédé pour adapter le texte ?
Sylvain Creuzevault : *Les Démons*, c'est un matériau de douze-quinze heures de littérature, et nous voulons en faire un spectacle de théâtre qui tienne dans une soirée… J'ai demandé à André Markowicz l'autorisation de travailler avec sa traduction, tout en lui disant que du fait de notre manière de travailler, la répétition allait sans doute apporter des transformations. J'ai commencé par séparer les dialogues du reste de la narration – c'est un roman dont le narrateur est positionné, au départ, après les faits – pour travailler à une première adaptation, dans l'idée de présenter aux acteurs un objet qui ne soit pas le roman et qui ait déjà une existence théâtrale. Après, nous avons passé notre temps à aller et venir entre les deux objets – l'objet roman, traduit par Markowicz, et un matériau que je construis pour le théâtre à partir des formes dialoguées, d'une réécriture de la narration, de débuts d'idées d'adaptation… Le jeu de la répétition va consister à confronter des acteurs à ces personnages qui sont excédés par leur propre être, et de voir si ça tient, théâtralement. Je n'agis pas comme Albert Camus, qui adapte le roman en enlevant telle partie, en concentrant l'intrigue sur tels personnages : ça, c'est la répétition qui va le faire. Mais disons que je prépare les conditions pour que cette adaptation puisse être faite avec les acteurs au moment du plateau. Et c'est une préparation excessivement longue, entre le découpage, le fait de distinguer les quatre ou cinq grandes lignes d'action – puisqu'il s'agit d'un roman deltaïque, avec des lignes d'action différentes… C'est comme s'il fallait parvenir à déconstruire le roman pour le retrouver dans son plan, et repartir vers le théâtre. Sachant que je commence par travailler les scènes-nœuds, les scènes d'acmé, celles où se précipite quelque chose, parce que c'est en fonction d'elles que je peux savoir comment agencer ce qui succède et ce qui précède.

Comment avez-vous distribué les rôles entre la dizaine de comédiens ? Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville, Sava Lolov, Blanche Ripoche, Anne-Laure Tondu rejoignent pour la première fois la troupe de vos acteurs et actrices fétiches…
Sylvain Creuzevault : J'ai voulu plusieurs choses. D'abord, inviter des acteurs et des actrices que j'admire, qui sont venus régulièrement voir notre travail et qui se sentaient une attirance pour lui ; des artistes dont l'histoire est très liée à un groupe ou un metteur en scène, qui ont connu la vie de troupe, et qui viennent de théâtres où l'éthique du théâtre est encore l'art de l'acteur. Parce que je vois encore le théâtre comme un art de l'acteur. De plus en plus, même : j'ai envie en ce moment de mises en scènes assez abruptes, dans lesquelles l'agencement de l'art et du corps de l'acteur – sa valeur d'exposition, son danger – est vraiment une partie indispensable de l'ensemble ; de le mettre en scène pour qu'ils soit percé de regards et qu'il tienne, sans la protection d'un gros « dispositif » par ailleurs déployé… À la fois en raison de la composition du roman, qui regarde plusieurs générations, et de la volonté que j'avais d'enrichir de leur expérience la nôtre, je trouve que c'était le bon moment pour inviter ces personnes-là.
Ensuite, j'ai voulu que chaque acteur et chaque actrice puisse, au départ, porter deux ou trois rôles denses. Cela, pour plusieurs raisons : pour casser le principe d'identification, pour éviter les différences dans l'équipe, pour prévenir toute inquiétude par rapport à d'éventuelles décisions d'adaptation – où un personnage important peut devenir négligeable, et inversement… Je ne voulais pas que les spectateurs ou moi-même entretiennent une relation unique à chaque acteur par rapport à un rôle : à partir du moment où un acteur ne joue qu'un unique personnage, c'est comme si ce personnage – et donc l'acteur – était plus important… Et enfin, par rapport à ces personnages, il me semblait intéressant que même les acteurs qui jouent des personnages traversant tout le roman jouent aussi d'autres rôles. J'ai essayé de trouver pour chacun un rôle sur chaque ligne – la ligne nihiliste, aristocratique, etc., dans chaque « monde » social –, parce que jouer des personnages différents, passer d'un registre à l'autre, c'est un aiguillon de désir extrêmement fort pour les acteurs… Je voulais un théâtre très dense en acteurs. Que cela pose des difficultés – par exemple, comment conduire le sens quand on a des perceptions d'acteurs qui reviennent dans d'autres rôles ? – c'est bien, on trouvera les solutions.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIE

Né en 1982, cofondateur du groupe d'ores et déjà, **Sylvain Creuzevault** signe sa première mise en scène en 2003/2004 (Les *Mains bleue*s de Larry Tremblay), puis monte en 2005 *Visage de feu* de Marius von Mayenburg. À l'Odéon, il participe à la création de *Fœtus* dans le cadre du festival Berthier '06, puis met en scène *Baal* de Brecht (2006). *Le Père Tralalère*, créé au Théâtre-Studio d'Alfortville en 2007, est repris à La Colline, où Sylvain Creuzevault met en scène la même année *Notre terreur* (2009). Suivent, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, *Le Capital et son Singe* en 2014, et en novembre 2016, *Angelus Novus AntiFaust*, créé au TNS. Depuis 2016, il est installé à Eymoutiers, en Haute-Vienne, où il transforme d'anciens abattoirs en lieu de théâtre avec le groupe Ajedtes Erod.

Sylvain Creuzevault au Festival d'Automne à Paris :

2006 *Baal* (Odéon – Théâtre de l'Europe)
2009 *Notre terreur* (La Colline - théâtre national)
Le Père Tralalère (La Colline - théâtre national)
2010 *Notre terreur*
(La Colline - théâtre national, La Scène Watteau)
2014 *Le Capitale et son Singe*
(La Colline - théâtre national, La Scène Watteau)
2016 *Angelus Novus - AntiFaust*
(La Colline - théâtre national, La Scène Watteau, l'Apostrophe – Théâtre des Louvrais /Pontoise)

© Hubert Amiel

MILO RAU

La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)

Concept et mise en scène, **Milo Rau**
Texte, Milo Rau et les interprètes
Avec Sara De Bosschere, Suzy Cocco, Sébastien Foucault, Fabian Leenders, Johan Leysen, Tom Adjibi
Recherche et dramaturgie, Eva-Maria Bertschy
Scénographie et costumes, Anton Lukas
Vidéo, Maxime Jennes et Dimitri Petrovic
Lumières, Jurgen Kolb
Décors et costumes, Ateliers du Théâtre National Wallonie-Bruxelles
Son, Jens Baudisch

Production International Institute of Political Murder (IIPM) ; Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles
Avec le soutien de Hauptstadtkulturfonds Berlin et Pro Helvetia
Coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; NTGent ; Théâtre de Vidy – Lausanne ; TANDEM scène nationale (Arras/Douai) ; Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin) ; Théâtre de Liège ; Münchner Kammerspiele ; Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt ; Theater Chur ; Gessnerallee Zürich ; Romaeuropa Festival ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national
Coréalisation Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Adami
Spectacle créé le 4 mai 2018 au Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)
En partenariat avec France Culture

Politique, engagé, nécessaire, le théâtre tel que Milo Rau l'envisage manifeste une foi magnifique en la faculté qu'a « *la plus ancienne forme d'art de l'humanité* » de changer le monde. *La Reprise*, premier épisode d'*Histoire(s) du théâtre*, enquête sur la naissance de la tragédie à travers un fait divers.
Le metteur en scène-sociologue suisse Milo Rau aime à concevoir des pièces dites « légères » – telles que *Compassion*, que les spectateurs du Festival d'Automne ont pu voir l'an dernier – en marge de ses productions plus importantes, comme *Lenin* récemment présenté à la Schaubühne de Berlin ou *L'Agneau mystique* qu'il prépare actuellement pour le NTGent, théâtre dont il vient de prendre la direction. C'est d'ailleurs à ce titre qu'après avoir publié un manifeste façon « Dogme » sur sa conception du théâtre, il lance la série *Histoire(s) du théâtre*, « *enquête performative à long terme sur la plus ancienne forme d'art de l'humanité* », dont il se dit le « directeur artistique » : avant d'en confier les futurs volets à d'autres artistes, il met lui-même en scène l'épisode 1, autour de la question du tragique. Conçu comme un « *jeu allégorique de criminologie* » empruntant son titre au philosophe Søren Kierkegaard, *La Reprise* prend appui – comme jadis *Five Easy Pieces*, inspiré de l'affaire Dutroux – sur un fait divers ayant traumatisé la Belgique : le meurtre homophobe d'Ihsane Jarfi, assassiné en 2012. Reconstituer l'enquête de manière à la fois documentaire et allégorique est pour Milo Rau le moyen de nous ramener à la naissance de la tragédie.

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Samedi 22 septembre au vendredi 5 octobre
Relâche jeudi 4 octobre
Mardi, mercredi et vendredi 20h30, jeudi 19h30,
samedi 18h30, dimanche 16h30, relâche lundi
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée estimée : 2h
Spectacle en français et néerlandais surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Nanterre-Amandiers
MYRA : Yannick Dufour, Camille Protat
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Milo Rau

Quels sont le propos et le principe de cette série, d'*Histoire(s) du théâtre*, dont le titre fait immédiatement songer à Godard et à* Histoire(s) du cinéma *?
Milo Rau : Je suis devenu directeur artistique du Théâtre Royal Néerlandais à Gand (NTGent) et dans ce cadre, l'idée de la série m'intéressait : j'ai donc décidé que *La Reprise*, que je préparais pour le Kunstenfestivaldesarts, serait le premier chapitre d'*Histoire(s) du théâtre*. Sur ce projet, j'agis comme un directeur artistique : je choisis chaque saison une compagnie ou un artiste avec qui je vais évidemment parler des épisodes précédents, mais sans imposer de thème. Des artistes qui m'intéressent et qui sont prêts aussi – même si dans mon cas c'est très objectivé – à parler d'eux-mêmes de leurs obsessions. Faustin Linyekula par exemple, qui mettra en scène le deuxième épisode, veut travailler sur le Ballet National du Congo, et notamment sur ce que cela raconte de la colonisation.
J'inaugure donc la série avec cette pièce, *La Reprise*, sur l'assassinat d'Ihsane Jarfi à Liège en 2012. À partir de ce meurtre homophobe, qui a eu un énorme retentissement en Belgique, j'ai essayé d'écrire une sorte d'essai théâtral sur la manière dont il est possible de reconstruire, de reconstituer quelque chose sur scène, de jouer une figure, de représenter la violence, de travailler avec des professionnels et des non-professionnels – sur toutes ces questions qui m'ont toujours intéressé. Un peu comme dans *Compassion* [*présenté en 2017 au Festival d'Automne, Ndlr.*], il y a une histoire qui est racontée mais en même temps, le centre du projet, c'est une certaine façon d'être acteur sur scène, de parler de quelque chose qui est vrai, de questionner son engagement d'artiste.
Pour en revenir à Godard : je m'étais toujours demandé pourquoi il n'existait pas d'*Histoire(s) du théâtre* à la manière – à la fois « essayistique » et personnelle – d'*Histoire(s) du cinéma*. La différence, c'est que mon projet est collectif : à chaque saison, un nouveau chapitre sera confié à un autre groupe, compagnie ou artiste. Comme celle d'*Histoire(s) du cinéma*, la conception d'*Histoire(s) du théâtre* s'étalera sur une décennie, mais avec dix auteurs différents.

Le titre de* La Reprise *(*die Wiederholung*, qui signifie aussi « répétition ») fait-il également référence au livre du philosophe Søren Kierkegaard ?
Milo Rau : Oui. Evidemment, il s'agit d'une reconstitution – c'est un meurtre très « simple » : Ihsane Jarfi sort d'une boîte de nuit, il entre dans une voiture, où il va être torturé et tué par des gens qui n'avaient pas prémédité de le faire. Kierkegaard parle d'une « répétition en arrière », qui est la mémoire (et qui m'intéresse beaucoup dans la pièce) et d'une « répétition en avant », qu'il appelle la reprise, et qui comporte un moment utopique, créatif : celui où apparaissent non seulement les faits, mais aussi le « pourquoi ? » Il s'agit de trouver le sens de quelque chose qui s'est produit, mais en le *reprenant* plutôt qu'en le *répétant* seulement. La répétition m'intéresse aussi, plusieurs de mes projets – *Les Derniers jours de Ceaușescu* par exemple – sont vraiment des tentatives de répéter quelque chose, dans lesquelles je me demande ce qui s'est vraiment passé. Mais avec *La Reprise*, je me demande aussi *pourquoi* cela s'est passé – et suivant les deux sens du mot pourquoi : quelle est d'une part la motivation, la « réalité sociale » qui a fait que ça se passe, et d'autre part, est-il possible, d'un point de vue philosophique, de donner du sens à ça, existe-t-il sur scène la possibilité de questionner la réalité de façon à produire – comme dans *Le Tribunal sur le Congo* – une compréhension, un engagement, quelque chose de politique ?
C'est un peu cela que dans la deuxième moitié de la pièce, je veux mettre en avant. Mais comme dans *Five Easy Pieces* [*pièce de 2016 consacrée à « l'affaire Marc Dutroux », Ndlr.*], ce sera traité « à la *Rashômon* » [*film réalisé par Akira Kurosawa en 1952, Ndlr.*] – c'est-à-dire qu'on aura différents points de vue sur ce qui s'est passé cette nuit-là : la mère de la victime, l'ex-petit ami d'Ihsane Jarfi, l'un des tueurs, aujourd'hui emprisonné à perpétuité – toutes les personnes que j'ai rencontrées pendant la petite enquête que j'ai menée à Liège pendant une semaine. Il s'agit pour moi de me demander : quelle est la réalité de ce qui s'est passé ? Une reconstitution est-elle possible ? Qu'est-il possible de représenter ?

Tous ces personnages sont-ils joués par des acteurs ?
Milo Rau : Non. Et c'est aussi pourquoi *La Reprise* est, pour moi, une affaire de théâtre prospectif. À Gand, j'ai écrit un manifeste comportant dix règles – telles que l'obligation d'avoir deux acteurs non-professionnels sur scène, d'avoir au moins deux langues différentes parlées sur le plateau ou une scénographie de moins de vingt mètres cubes, etc. Avec *La Reprise*, je compte essayer moi-même de suivre chacune des dix règles. L'idée, c'est de faire un théâtre qui puisse être global, voyager, et qui soit inclusif, notamment à travers le mélange des acteurs et des non-acteurs : c'est quelque chose que j'avais toujours fait, mais que j'essaie ici presque de codifier, tout en faisant une pièce qui démontre aussi cette codification… À la différence de *Tribunal sur le Congo*, il n'y a sur scène aucun des protagonistes de l'histoire. Mais, un peu comme dans *Five Easy Pieces*, *Les 120 Jours de Sodome* ou *Hate Radio*, les uns et les autres sont tous plus ou moins concernés par l'affaire. L'idée de la pièce est même venue d'un des acteurs, Sébastien Foucault, qui est allé par hasard se promener avec son chien à la lisière de la forêt où a été retrouvé le corps nu de cet homme qu'on a tué. Il a ensuite suivi tout le procès… Il y a deux ans, Sébastien et moi avions voulu faire ensemble une pièce qui s'appelait *Histoire de la violence*, mais le projet n'avait pu aboutir. Finalement, il est revenu avec ce cas.

Y a-t-il dans le projet d'*Histoire(s) du théâtre *une visée didactique ?
Milo Rau : Au niveau « artistique », de la mise en scène, il y a une didactique très ouverte : tout commence avec la lecture de mon manifeste par un enfant – comme si, vraiment, le théâtre recommençait à ce moment-là, tout simplement. Après, la question de l'homophobie n'est pas tellement en tant que telle le sujet de la pièce. Ce qui m'intéresse plutôt, c'est la perspective globale, « sociale » – et en même temps très détaillée, physique – sur la violence. Beaucoup d'aspects de ce cas m'intéressent au plan artistique et philosophique. Par exemple cette coïncidence presque banale, stupide, que l'on trouve au début de toute tragédie. Lorsque ces hommes se rencontrent par hasard devant une discothèque, ils n'imaginent pas que

tout cela va devenir la tragédie de la décennie en Belgique. Cela me fait penser à Œdipe qui rencontre son père par hasard, qui ne veut pas le laisser passer et qui, donc, le tue. Comment nait une tragédie ? Qu'est-ce qu'une coïncidence ?

N'est-ce pas toutefois une tragédie d'un autre ordre, d'un registre plus « intime », que celles que vous dépeignez dans* Compassion *ou* Tribunal sur le Congo *– qui sont moins les fruits du hasard que les conséquences de « l'ordre » (ou plutôt du désordre) politique et économique mondial ?

Milo Rau : Il y a aussi un procès de classe : les quatre meurtriers d'Ihsane Jarfi sont des chômeurs et tous, étrangement, sont originaires de Seraing, ce quartier de Liège où les frères Dardenne ont tourné leurs films. Ce n'est pas un hasard si j'ai choisi des non-professionels – un magasinier et une femme qui s'occupe des chiens – ayant joué comme figurants dans les films des Dardenne. Comme si, lorsqu'on fait partie de la classe ouvrière, on était destiné à finir comme figurant dans les films des frères Dardenne (*sourire*). Cela revient presque à *Compassion*, à la critique du théâtre engagé qui est incluse dans l'histoire : cette survivante, après le génocide, peut raconter ce qui lui est arrivé, et après, quoi ? J'ai beaucoup réfléchi à cela, j'ai rencontré beaucoup de sidérurgistes, de syndicalistes ; ils m'ont raconté l'histoire de cette ville qui est très typique – elle rappelle celle des villes du *rust belt* aux États-Unis [*cette « ceinture de la rouille » désigne la partie Nord-Est des États-Unis, de Chicago à l'Atlantique, qui a fortement souffert de la désindustrialisation, Ndlr.*] – et passionnante. Mais à un moment, j'ai décidé de prendre plutôt une autre perspective, de faire une pièce plus émotionnelle, plus « individuelle », comme avec *Five Easy Pieces*… Car en lui-même, ce meurtre dit des choses extrêmement intéressantes sur la façon dont le tragique peut entrer comme ça dans une vie, de manière tout à fait inattendue.

À partir de quel matériau travaillez-vous avec les acteurs ?

Milo Rau : Tous les protagonistes de l'affaire que j'ai rencontrés à Liège m'ont raconté des choses extrêmement intéressantes, mais aussi extrêmement contradictoires, dans les faits comme dans le point de vue. Ensuite, deux personnes ont transcrit toutes les discussions – environ une centaine de pages – que les acteurs et moi avons eues durant les premières semaines de travail. À partir de cela, j'ai construit quelque chose comme une « possibilité de jouer ». Mais après, au cours des cinq semaines de répétitions, c'est devenu quelque chose d'autre. Je réagis très vite aux obsessions : si je vois qu'une histoire que je veux raconter ne trouve aucune résonance chez eux, je ne vais pas les pousser… J'essaie de tisser des liens entre les histoires des acteurs (ou des non-acteurs) et ce qu'ils racontent, de faire une synthèse entre les vraies vies de ceux qui jouent et les personnages qu'ils représentent. Ils sont pour moi comme les co-auteurs du spectacle. J'ai mes obsessions aussi, dans les choix et les liens que j'opère, mais j'essaie surtout d'être – ce qu'un bon metteur en scène est toujours, je crois – le sténographe : celui qui donne la possibilité à ceux qui sont sur scène de faire ce qu'ils ont profondément *envie* de faire, ou peur de faire, ou ce qui leur est difficile de faire – mais qu'ils *veulent* faire. C'est quelque chose de particulièrement important pour La Reprise, qui porte sur la violence brute, sur quelque chose d'extrêmement direct, d'extrêmement banal et de très proche. Et qui finit par une très longue scène de torture dans la voiture qui se trouve sur le plateau (la même que celle où le crime a été commis), filmée en direct… J'essaie aussi de permettre aux acteurs de démontrer ce que, dans ces moment-là, le théâtre signifie, existentiellement, pour eux.

En quoi le fait de diriger désormais le NTGent change-t-il votre manière de travailler ?

Milo Rau : Je m'estime heureux car je ne voulais pas diriger n'importe quel lieu, mais bien ce lieu-là, qui est vraiment à la croisée du *Stadttheater* à l'allemande et des scènes indépendantes de type « black box » : un modèle qui n'existe qu'ici, au NTGent – et un modèle que j'ai forcé un peu pour qu'il soit tout à fait le mien, entre théâtre classique et performance. J'essaie d'en faire un espace où l'on réinvente un peu l'institution du théâtre d'État aujourd'hui. J'ai par exemple commencé par dissoudre l'ensemble pour le doubler : il est maintenant constitué de vingt-cinq acteurs (contre treize auparavant) de six nationalités différentes, qui parlent cinq langues, dont plusieurs ne sont même pas des acteurs… C'est aussi pour cela que j'ai écrit mon manifeste. J'ai l'impression de revenir aux origines du théâtre : comme si le théâtre tel qu'on l'a pensé au début, lorsque cette forme a été inventée, n'était pas seulement ce petit geste artistique qui conduit à la pièce, mais un ensemble global, de la programmation jusqu'au travail d'atelier, des tournées aux artistes invités. C'est un projet politique – mais aussi une expérience borderline, comme l'a montré la polémique récente [*en mars 2018, Milo Rau a passé une annonce pour un projet intitulé* L'Agneau mystique*, du nom d'un fameux retable de la cathédrale de Gand, cherchant à recruter des intégristes de toutes confessions religieuses, y compris des djihadistes, pour jouer les croisés, ce qui a provoqué un scandale orchestré par les partis politiques populistes, Ndlr.*]. Certains metteurs en scène pourraient se perdre avec une grosse machine comme celle-là, mais moi, j'ai l'impression que je peux produire trois ou quatre fois plus qu'avant. Un peu comme un atelier d'artiste du XIXe siècle, où une centaine de personnes sont animées par la même motivation, cherchent à avancer de la même façon… C'était vraiment ce qui devait m'arriver à ce stade, après plus de cinquante pièces et films, mais ça me passionne tellement, et ça convient si bien à ma façon de réfléchir sur le théâtre dans sa totalité – et pas seulement faire des pièces – que je me demande pourquoi je n'ai pas fait ça plus tôt.

Propos recueillis par David Sanson

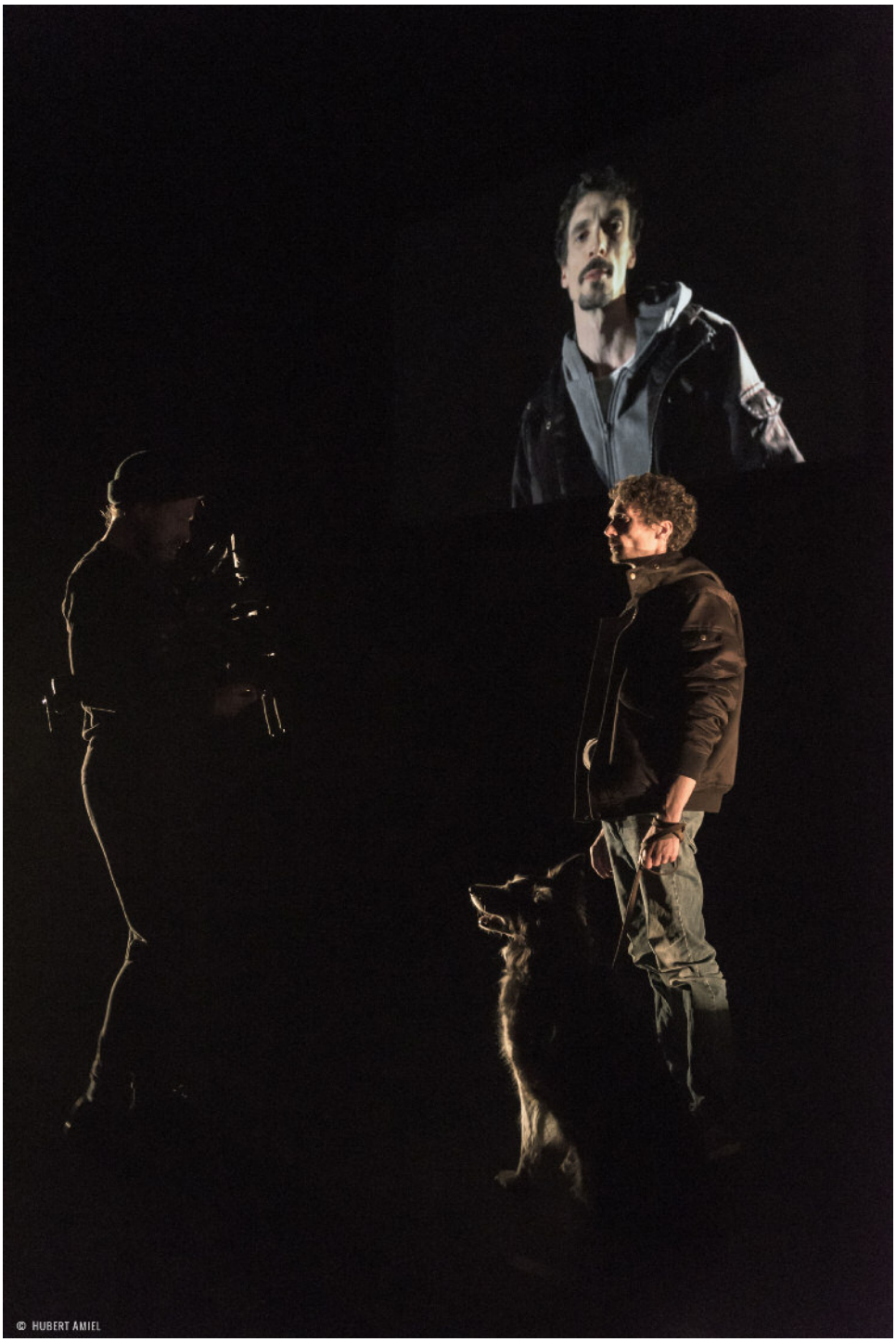
BIOGRAPHIE

Né à Berne en 1977, **Milo Rau** est directeur artistique de NTGent à partir de la saison 2018/19. Il a étudié la sociologie, l'allemand et les langues et littératures romanes à Paris, Berlin et Zurich avec Pierre Bourdieu et Tzvetan Todorov, entre autres. Depuis 2002, il a publié plus de 50 pièces de théâtre, films, livres et actions. En 2007, il a fondé l'IIPM – International Institute of Political Murder, basé en Suisse et en Allemagne. Ses productions ont été présentées dans tous les grands festivals internationaux, dont le Berlin Theatertreffen, le Festival d'Avignon, la Biennale de Venise, Wiener Festwochen et le Kunstenfestivaldesarts Bruxelles, et ont tourné dans plus de 30 pays à travers le monde. Rau a reçu de nombreux prix, les plus récents étant le Prix Peter Weiss 2017, le Prix 3sat 2017, le Prix 3sat 2017, le Saarbrücken Poetics Lectureship for Drama 2017 et 2016 en tant que plus jeune artiste après Frank Castorf et Pina Bausch, le célèbre Prix ITI de la Journée mondiale du théâtre.
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).
Son film, *Le Tribunal sur le Congo*, sort en salle en automne 2018.
Rau est également critique de télévision et écrivain prolifique ; son essai politique *Was tun ? Kritik der postmodernen Vernunft* (2013) est devenu un best-seller dans les pays germanophones. En plus de son travail pour la scène et le cinéma, Milo Rau enseigne la mise en scène, la théorie culturelle et la sculpture sociale dans les universités et les écoles d'art.

Kunstenfestivaldesarts

Milo Rau au Festival d'Automne à Paris :

2017 *Compassion. L'histoire de la mitraillette* (La Villette - Grande Halle)


© HUBERT AMIEL

tg STAN / Atelier © Jorn Heijdenrijk

TG STAN / DE KOE / MAATSCHAPPIJ DISCORDIA

Atelier

De et avec **Matthias De Koning**, **Damiaan De Schrijver** et **Peter Van den Eede**
Costumes, Elisabeth Michiels

Production tg STAN ; de KOE ; Maatschappij Discordia
Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de la Bastille (Paris)
Spectacle créé le 15 mars 2017 au Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse)

Avec trois spectacles, *Infidèles*, *Après la répétition* et *Atelier*, tg STAN s'empare à nouveau du plateau avec humour et vivacité, se jouant des frontières entre l'art et la vie. Sur scène, des êtres s'aiment, se perdent et se retrouvent, avec toujours en toile de fond l'art de l'acteur et la pratique même du théâtre comme objet de réflexion et de représentation.

Comment donner à voir l'atelier du comédien, le lieu de fabrique de son art et de sa pratique ? Telle est la question posée par Damiaan De Schrijver, du tg STAN, Peter Van den Eede du collectif de KOE et Matthias de Koning du Maatschappij Discordia, à l'origine du spectacle Atelier. L'acteur n'a pas comme le sculpteur ou le peintre un espace de travail matériel et visible et pourtant c'est bien cela que les trois artistes cherchent à déployer sur la scène : l'atelier d'un imaginaire. À partir de différentes actions comme s'asseoir sur une chaise ou ouvrir une porte sur un plateau de théâtre, l'éventail des possibles du jeu de l'acteur est déployé. Et chaque situation est dépouillée, analysée, décortiquée à l'image du croquis du peintre avant réalisation de son œuvre. C'est donc à une traversée dans la tête et le corps d'un comédien que nous invite *Atelier*, spectacle chaotique et jubilatoire. Il n y aura pas depetit traité de l'art de l'acteur ni de réponse définitive mais des essais, des tâtonnements et des expériences au plus près du spectateur.

Le Festival d'Automne à Paris présente d'autres spectacles des tg STAN : *Infidèles* (p.4-7), *Après la répétition (p.94-95)* et *Quartett* d'Anne Teresa De Keersmaeker et tg STAN (voir dossier de presse Portrait Anne Teresa De Keermaeker)

Entretien et biographie des tg STAN p.6-7

LA SCÈNE WATTEAU / NOGENT-SUR-MARNE
Jeudi 27 et vendredi 28 septembre 20h30
10€ à 23€ / Abonnement 8€ et 16€

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Lundi 1er au vendedi 12 octobre
Lundi au samedi 20h, dimanche 17h
relâche jeudi 4 et mardi 9 octobre
17€ à 27€ / Abonnement 13€ à 20€
––––––
Durée : 1h40

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Scène Watteau / Nogent-sur-Marne
Benoît Strubbe
01 43 24 76 76 | b.strubbe@scenewatteau.fr
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com

© Pierre Grosbois

THOMAS QUILLARDET

Tristesse et joie dans la vie des girafes
de Tiago Rodrigues

Traduit du portugais et mis en scène par **Thomas Quillardet**
Texte, Tiago Rodrigues
Avec Maloue Fourdrinier, Marc Berman, Christophe Garcia, Jean-Toussaint Bernard
Lumières, Sylvie Mélis
Scénographie, Lisa Navarro
Création costumes, Frédéric Gigout

Production 8 avril // Coproduction Le Théâtre, scène nationale de Saint-Nazaire ; Festival d'Avignon ; Théâtre de Choisy-le-Roi ; Théâtre Jean Arp (Clamart) ; Terres de Paroles (Rouen) ; Le Trident – Scène nationale de Cherbourg en-Cotentin ; Théâtre de la Coupe d'Or, Scène conventionnée de Rochefort // Coréalisation Théâtre de Chelles ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de Chelles // Coréalisation T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au T2G – Théâtre de Gennevilliers // Coréalisation La Villette (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations à La Villette (Paris) // Coréalisation Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre du Fil de l'eau / Ville de Pantin Avec le soutien de la DRAC Île-de-France – Ministère de la Culture, de la Mairie de Paris et de la Région Île-de-France // Avec le soutien de l'Adami // Spectacle créé le 14 juillet 2017 à la Chapelle des pénitents blancs dans le cadre du Festival d'Avignon

Comment trouver le bonheur en temps de crise ? Telle est la quête d'une fillette nommée Girafe dont le père au chômage ne parvient plus à payer la télévision câblée. En fugue à travers Lisbonne, broyée par les politiques d'austérité, elle se retrouve brutalement confrontée à la violence du monde des adultes.
À tout juste neuf ans, Girafe vient de perdre sa mère, et son père, comédien au chômage, n'a plus d'argent pour payer la télévision câblée. Trop grande pour avoir encore besoin d'un doudou, elle est trop petite encore pour abandonner ses rêves d'enfant et se confronter à la violence du monde des adultes. Thomas Quillardet place au cœur de sa mise en scène notion de taille et jeux d'échelles. Pièce d'apprentissage à la frontière entre conte et documentaire, le texte de Tiago Rodrigues raconte la fugue de Girafe, accompagnée de son ours en peluche suicidaire Judy Garland, comme un parcours initiatique. Pour préparer un exposé, la petite fille doit voir son émission préférée – « La vie des girafes ». Elle part alors en quête de 53 507 euros, soit l'abonnement à Discovery Channel pendant cent ans. En chemin, elle croise la route d'un vieil homme, d'une panthère, mais aussi du premier ministre, Pedro Passos Coelho, et de Tchekhov. Girafe est un Candide des temps modernes. L'innocence de son regard met en évidence les dérives d'un monde en crise et les aberrations économiques d'un Portugal dévasté et d'une Europe en déroute. C'est aussi une histoire de deuil et de tendresse entre un père et sa fille.

THÉÂTRE DE CHELLES
Jeudi 4 au samedi 6 octobre
Vendredi 19h30 et samedi 16h30
Représentations scolaires : jeudi 14h30, vendredi 10h30
Tarif unique 8€

THÉÂTRE ALEXANDRE DUMAS / SAINT-GERMAIN-EN-LAYE
Mardi 27 novembre 20h45
Représentation scolaire : 14h
12€ et 25€ / Abonnement 10€ et 20€

LA VILLETTE – GRANDE HALLE
Jeudi 29 novembre au samedi 1er décembre 19h
10€ à 15€ / Abonnement 8€ et 10€

THÉÂTRE DU FIL DE L'EAU / PANTIN
Jeudi 6 décembre 20h
Représentation scolaire : 14h45
12€ et 18€ / Abonnement 8€

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Vendredi 14 au mardi 18 décembre
Vendredi 20h, samedi 15h et 18h, dimanche 16h
Représentations scolaires : lundi et mardi 9h45 et 14h30
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€

Durée : 1h20
Spectacle à partir de 10 ans

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de Chelles
Gilla Ebelle
01 64 21 12 01 | gilla.ebelle@theatredechelles.asso.fr
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye
Johanna Julien
01 30 87 20 99 | johanna.julien@saintgermainenlaye.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
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin
Marlinka Chicoyneau
01 49 15 38 57 | m.chicoyneau@ville-pantin.fr
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

ENTRETIEN
Thomas Quillardet

Comment avez vous découvert le texte de Tiago Rodrigues ?
Thomas Quillardet : France culture m'en avait demandé une fiche de lecture en vue d'un programme de fictions radiophoniques autour des nouvelles dramaturgies portugaises, dans le cadre des Chantiers d'Europe du Théâtre de la Ville, parmi dix autres pièces à lire. Il se trouve que je suis lusophone. J'avais été assez dithyrambique sur *Tristesse et joie dans la vie des girafes*, il n'avait néanmoins pas été sélectionné. Mais quelques temps plus tard, une des réalisatrices, Laurence Courtois, s'est souvenue de ma fiche et m'a passé commande de la traduction. C'est elle finalement qui a enclenché le projet puisque c'est en traduisant que j'ai vraiment commencé à aimer le texte, à en comprendre les rouages, et à voir à quel point le texte laissait beaucoup de place au metteur en scène bien que la narration soit très précise. C'est à ce moment-là que j'ai décidé de le monter.

La traduction vous a donc permis de préparer la mise en scène ? En traduisant vous vous placez déjà dans la perspective du plateau ?
Thomas Quillardet : C'était assez incroyable, j'allais beaucoup plus vite en répétition avec les acteurs. J'avais une compréhension de l'intérieur, j'en connaissais les mécanismes puisque j'avais déjà eu des choix à faire au niveau du sens. Quand je traduis du théâtre je me pose tout de suite la question de l'acteur et aussi de ce que ça peut raconter pour le spectateur. Ma première question est toujours : est-ce que ça va être concret pour le phrasé de l'acteur ?

Et qu'est-ce qui en particulier vous a donné envie de monter ce texte ?
Thomas Quillardet : Avant tout l'humour. Il y a la présence d'un ours — le doudou de la petite fille — qui est très étonnant. Il regarde la crise économique portugaise et même le capitalisme avec un regard dépressif, colérique, suicidaire, il a un rapport à la vie très très noir mais avec beaucoup d'humour, avec délire presque. Tiago a réussi, par le « stratagème » du regard enfantin, à voir les rouages de la crise économique avec une grande lucidité sans que ce soit ni moraliste ni naïf. Il y a une sorte d'aplomb, un regard immédiat sur le monde qui me plaît beaucoup. Et puis il s'agit d'une petite fille qui grandit, elle passe de l'enfance à l'âge adulte et cet ours est aussi un levier pour ce passage. C'est beau de la voir grandir ainsi.

C'est une pièce qui avance comme un conte et qui, en même temps, raconte des choses très dures, très noires dont on ne parle pas forcément aux enfants. Est-ce que l'idée était de les inclure dans des problématiques qui ordinairement ne leur sont pas communiquées ou était-ce une façon de mettre la violence sociale à distance ?
Thomas Quillardet : Quand Tiago Rodrigues a écrit et créé le spectacle, en 2012, il le destinait à un public adulte. Ce biais du regard enfantin, c'est plutôt un dispositif poétique pour que les choses ne soient pas totalement frontales. Au final, il fait de Girafe une figure de résistance, elle est active, on est avec elle, on la suit comme une héroïne. C'est une sorte de figure réceptacle de toutes les inquiétudes de Tiago et qui, à la fin, devient fer de lance de sa poésie.

Le travail s'est-il fait en collaboration avec Tiago Rodrigues?
Thomas Quillardet : Nous n'avons pas vraiment collaboré. Au moment de la traduction, je l'ai souvent consulté car j'avais certaines difficultés liées au fait que je suis plutôt habitué à traduire du portugais du Brésil qui a une autre syntaxe. En plus Girafe a un phrasé particulier parce qu'elle parle beaucoup à travers le dictionnaire, et je ne savais pas toujours si c'était la girafe qui parlait bizarrement ou si c'était le portugais du Portugal qui me jouait des tours. Du coup je l'ai beaucoup interrogé et il m'a aidé. Mais à partir du moment où j'ai rendu la traduction, où il me l'a validée, et où j'ai pris la décision de monter le texte, je me suis éloigné, il ne m'a pas demandé où j'en étais, ni ce que je faisais... Nous nous sommes retrouvés pour la première à Avignon, où lui même créait *Sopro*, après plus d'un an sans nouvelles. C'était émouvant pour lui de retrouver ce texte qu'il avait créé à Lisbonne. Et ça l'a touché aussi de voir qu'il pouvait s'adresser à des générations différentes alors qu'il ne l'avait pas pensé comme un spectacle tout public au départ.

Comment amenez-vous de l'enfance sur le plateau ? Par quel biais ? Est-ce que c'est à travers le jeu des acteurs, le décor ?
Thomas Quillardet : C'est toujours les mêmes questions qui reviennent par rapport à l'enfance mais en réalité je ne me pose pas la question d'éventuels codes jeune public... L'unique souci pour moi c'était la durée, ça ne devait pas dépasser 1h15. Mais au niveau du sens, je savais que ça pouvait parler à des enfants même s'il y a des mots qu'ils ne connaissent pas. C'est magnifique quand le public mélange adultes et enfants, cela permet d'ouvrir des discussions ensuite sur des sujets dont on n'aurait pas spontanément parlé. On veut toujours protéger les enfants de la dureté de la vie, quand quelqu'un est au chômage par exemple, on veut toujours masquer ces problèmes alors qu'en fait les enfants sentent tout. Ils perçoivent aussi avec beaucoup plus d'acuité l'enfant qui grandit. Jean-Michel Rabeux dit qu'un spectacle jeune public doit savoir s'adresser à la part mature de l'enfant et à la part d'enfance de l'adulte. J'aime bien cette formule. Et puis le spectacle est à partir de dix ans. Quand j'écris *La Rage des petites sirènes* (pour la mise en scène de Simon Delattre), pour un public dès six-huit ans, c'est différent. En tant qu'auteur je me pose davantage la question de l'adresse.

Vous dites que la pièce est un formidable terrain de jeu pour la mise en scène et les acteurs, à quels niveaux ?
Thomas Quillardet : La petite fille enregistre ses aventures, avec un enregistreur qui appartenait à sa maman. Il y a toute une dimension sonore que nous avons transposée dans un petit atelier du bruiteur comme à la radio : on a pris le parti d'inclure la force dramaturgique du son dans un jeu d'enfant. Et tout ce que Girafe voit, toutes les personnes qu'elle rencontre, tout cela est inclus dans un tout petit espace qui figure une sorte d'espace mental. Quand elle a peur l'espace change, quand elle court, ça change, on est sur un espace mouvant. C'est une bâche qui gonfle, qui bouge, on dessine dessus, c'est un terrain de jeu unique, un tissu au sol qui devient des montagnes et puis la mer. C'est un espace très sec, serré, petit, mais qui se démultiplie en plusieurs possibilités de situations. Le texte parle de fuite, de fugue, de réseaux, tout cela on l'a fait en miniature, on a joué avec ça. Et puis on assume les codes du théâtre, le technicien

est à vue, tous les rouages magiques du spectacle sont à vue.

Il y a beaucoup de références dans ce texte ?
Thomas Quillardet : L'unique référence littéraire c'est Tchekhov. Girafe se demande qui est Tchekhov car elle entend son papa lire Tchekhov et dire que la vie c'est du Tchekhov puisque la mère ne reviendra pas. Elle interroge son ours qui lui dit que c'est un scientifique bulgare qui a inventé une méthode pour disparaître. La vraie réponse – que Girafe découvre en même temps que les enfants – arrive plus tard… C'est lui qui lui dira notamment : la vie ce n'est pas trouver des mots dans le dictionnaire mais c'est trouver des synonymes. C'est-à-dire : arrête de vouloir être parfaite, laisse entrer ta subjectivité, apprend à vivre avec les imperfections du monde, tu ne vas jamais trouver le mot juste parce qu'il n'y a pas de mot juste… Il lui donne des petites clés. Et c'est à partir de là qu'elle va avoir une autre attitude par rapport à la vie, devenir plus guerrière et qu'elle accepte la mort de sa mère notamment. Elle va pouvoir avancer sans avoir les réponses.

La mort de la mère c'est vraiment un motif classique de la littérature jeunesse.
Thomas Quillardet : C'est vrai. Quand la pièce démarre, la mère est déjà morte. Toute la scénographie repose sur cette question — nous en avons beaucoup discuté avec Lisa Navarro qui signe la scénographie — : comment représenter l'absence ? Comment cette maman va être présente sans être là ? Le tissu dont je parlais, c'est au départ le tissu de la robe de la maman. On voulait aussi éviter qu'il y ait trop de pathos.

Et pourquoi particulièrement Tchekhov?
Thomas Quillardet : C'est vraiment l'auteur fétiche de Tiago Rodrigues, ces petits riens qui racontent tout, cette quête vaine, tout cela, c'est vraiment son théâtre… Et puis, à cause des mots, de l'importance des mots. On apprend que la mère était romancière. Tchekhov est l'un des auteurs qui ont accompagné cette maman. Il apprend aussi à Girafe qu'on peut se réaliser par l'art, par l'écriture. Ce n'est pas parce qu'on fait un exposé qu'on ne peut pas y mettre un peu de subjectivité. Elle est obsédée tout du long par son exposé. Elle est un peu scolaire. Girafe, au début est collée à son dictionnaire, à la norme, elle veut toujours bien faire. À la fin, elle apprend à faire entrer un peu de liberté dans sa vie, à prendre son autonomie. Elle a cette très belle phrase à la fin : « j'ai compris ce jour-là que mon père entrait dans l'histoire de ma vie avec un rôle secondaire ». Elle sait que c'est elle désormais qui va être le moteur de sa vie.

Propos recueillis par Maïa Bouteillet

BIOGRAPHIE

Traducteur et metteur en scène, **Thomas Quillardet** suit une formation de comédien, avant de se consacrer à la mise en scène.
En novembre 2005, il organise un festival dédié aux écritures contemporaines brésiliennes *Teatro em Obras* au Théâtre de la Cité Internationale et au Théâtre Mouffetard dans le cadre de l'année du Brésil.
En 2007, il monte à Rio de Janeiro et à Curitiba un diptyque de Copi avec des acteurs brésiliens : *Le Frigo* et *Loretta Strong* grâce à la bourse Villa Médicis hors les murs. L'année d'après, il met en scène, *Le Repas* de Valère Novarina au Théâtre de l'Union à Limoges et à La Maison de la Poésie à Paris. En 2009, dans le cadre de l'année de la France au Brésil, il crée au SESC Copacabana (Rio de Janeiro) *L'Atelier Volant* de Valère Novarina avec des acteurs brésiliens. En 2010, il met en scène *Villégiature*, d'après Carlo Goldoni au Théâtre de l'Union à Limoges et au Théâtre de Vanves. En 2012, *Les Autonautes de la Cosmoroute* d'après Julio Cortazar et Carol Dunlop est joué à La Colline-Théâtre National.
Récemment, il créé *Les Trois Petits Cochons* (2012) au Studio Théâtre de la Comédie-Française, *L'Histoire du Rock* (2013) par Raphaèle Bouchard au Théâtre Monfort, *Montagne* (2016) en collaboration avec Seinendan, la compagnie d'Oriza Hirata, à la Passerelle-Scène nationale de Gap et en tournée au Japon, *Où les coeurs s'éprennent* (2016) d'après *Les nuits de la pleine lune et le rayon vert* d'Eric Rohmer au Théâtre - Scène nationale de Saint-Nazaire et *Tristesse et joie dans le vie des girafes* (2017) de Tiago Rodrigues au Festival d'Avignon.
En tant que traducteur, il traduit du portugais vers le français *Body art* de Newton Moreno (édition Palco sur scène), *Les Trois Petits Cochons*, *Vie* et *Comme des Chevaliers Jedi* de Marcio Abreu.
En 2016, il co-fonde la compagnie 8 avril. La même année, il est artiste associé à la Scène Nationale de Saint-Nazaire (jusqu'en 2018) et au Théâtre de Vanves. Dès 2018, Thomas Quillardet et 8 avril sont associés au Trident - scène nationale de Cherbourg en Cotentin et compagnie en résidence au Théâtre de Chelles.

© Tsukasa Aoki

SHÛ MATSUI

Un Fils formidable

Texte et mise en scène, **Shû Matsui**
Avec Aoi Nozu, Keisuke Hidaka, Miho Inatsugu, Ryohei Yokota, Kim Itoh (distribution en cours)

Production Sample
Organisation Fondation du Japon
Coréalisation Tokyo Metropolitan Theatre (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture) ; T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle présenté dans le cadre de Japonismes 2018
Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa
Spectacle créé le 15 septembre 2010 à l'Atelier Helicopter (Tokyo)

Un homme décide de créer son propre État indépendant, dans un coin d'appartement – jusqu'au jour où quelques personnes viennent y demander l'asile. Entre drame et comédie, l'auteur et metteur en scène Shû Matsui présente une utopie qui évoque, en creux, la société japonaise contemporaine.

Le héros d'*Un Fils formidable*, Tadashi, a quarante ans passés. Célibataire et sans emploi, il se lance dans un projet impossible : fonder une nation dans son appartement. Sa mère, dont la retraite paie le loyer, viendra y trouver refuge, suivie par trois étrangers, tandis que de l'autre côté du mur, une voisine les observe de près. Solitude et liens filiaux sont au cœur de cette création de Shû Matsui, qui fait la part belle à l'imagination. À sa création, en 2010, *Un Fils formidable* évoquait pour les spectateurs japonais ces territoires que le Japon dispute encore à d'autres pays, dont les îles Senkaku, objet d'un conflit latent avec la Chine. Lors de sa reprise deux ans plus tard, après le tsunami de 2011 et l'accident nucléaire de Fukushima, la pièce vient répondre à une nouvelle angoisse : celle de la perte de confiance en un gouvernement collectif efficace. Dans un espace structuré par des draps blancs, les six acteurs rejouent les fondements de la vie en société et du concept de nation. Entre rire et inquiétude existentielle, *Un Fils formidable* porte la signature poétique de Shû Matsui, l'un des metteurs en scène les plus en vue au Japon.

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Vendredi 5 au lundi 8 octobre
Lundi et vendredi 20h, samedi 18h, dimanche 16h
––––––
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€
Durée : 1h45
Spectacle en japonais surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

ENTRETIEN
Shû Matsui

Avez-vous découvert le théâtre jeune ?
Shû Matsui : Oui. J'ai assisté à une pièce anglaise que jouait ma sœur, et ça m'a tellement intéressé que j'ai décidé de rejoindre le club de théâtre de mon lycée à l'âge de quinze ans. J'ai continué à l'Université : j'étais fasciné par des pièces comme *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams.

Comment vous êtes-vous formé en tant qu'interprète et metteur en scène ?
Shû Matsui : Après avoir obtenu mon diplôme universitaire, j'ai travaillé comme acteur dans la compagnie Seinendan, qu'Oriza Hirata dirige à Tokyo depuis 1983. Nous avons notamment tourné avec lui en Europe, aux États-Unis et en Asie. Je n'ai pas suivi de formation spécifique à la mise en scène, mais le fait d'avoir travaillé avec Oriza, dans sa manière de diriger les acteurs et de construire un monde, m'a beaucoup inspiré.

Quel a été le point de départ d'*Un Fils formidable*, pour vous, au moment de sa création en 2010 ?
Shû Matsui : Les chaînes que l'on appelle famille, et la notion de territoire. Comme il y a des liens de sang, les parents doivent jouer le rôle de parents, et les enfants celui d'enfants : j'y vois des chaînes. Les parents traitent souvent leur enfant comme une possession, et j'ai eu l'idée de créer une colonie. Les enfants s'inventent un territoire pour s'évader, leur chambre, mais la chambre d'un enfant est aussi le territoire de ses parents, donc il y a un conflit territorial. Je voulais présenter l'image d'une famille japonaise de ce type.

Le héros, Tadashi, crée un état indépendant dans un coin de son appartement. Le voyez-vous comme un* hikikomori*, le concept désignant au Japon les personnes vivant recluses chez elles ?
Shû Matsui : Oui. On dit souvent que les *hikikomori* vivent dans leur propre petit monde, mais je ne suis pas d'accord. Je pense au contraire qu'ils possèdent un monde large et ouvert dans leur cœur, et cette idée est présente dans *Un Fils formidable*.

La pièce aborde la relation entre les mères et leurs enfants. Comment l'envisagez-vous ici ? Est-elle par nature dysfonctionnelle, pour vous ?
Shû Matsui : Pour moi, la « famille » est une fiction. La relation entre une mère et son enfant est un jeu de rôles qui se développe par la pratique. Je pense donc qu'elle peut devenir défaillante à partir d'un certain point.

Dans* Un Fils formidable*, un « Guide » amène plusieurs autres personnages dans l'État créé par Tadashi pour y demander l'asile. Quel est son rôle, exactement ?
Shû Matsui : *Un Fils formidable* est une sorte d'allégorie, et le Guide en est le pilote. Il sert de pont entre le monde créé par Tadashi et la réalité : c'est le narrateur de la pièce. Il guide donc également le public dans l'histoire, et l'amène dans un autre monde. Il est un peu comme le Lapin Blanc d'*Alice au pays des merveilles.*

Le projet de Tadashi est-il une forme d'utopie, pour vous ?
Shû Matsui : Il s'agit d'un état despotique né du délire d'un individu. Pour Tadashi, pourtant, on pourrait dire qu'il s'agit bien d'une utopie.

L'idée évoque également* Sa Majesté des mouches*, le roman de William Golding, qui parle d'enfants tentant de recréer une société civilisée sur une île déserte. L'aviez-vous à l'esprit au moment de la création, ou d'autres références sont-elles intervenues ?
Shû Matsui : Non, je n'y ai pas pensé. J'avais à l'esprit *Atama Yama* (*Le Mont Chef*), un court-métrage d'animation réalisé par Koji Yamamura en 2002. Il s'agit d'un *rakugo*, une forme traditionnelle japonaise de récit humoristique. Le héros est un homme qui a des pousses de cerisier qui germent sur sa tête. Il les coupe, mais elles repoussent. Quand il arrache le cerisier qui a grandi, une mare se crée sur sa tête à sa place, elle récolte la pluie, des poissons apparaissent et des pêcheurs s'y précipitent. L'homme, qui déteste tout ça, finit par sauter dans la mare sur sa propre tête et y meurt. Cette histoire exprime une forme de désespoir, et la peur de voir notre monde idéal piétiné – deux sentiments partagés par Tadashi.

Au moment de la création, la pièce a évoqué pour les spectateurs japonais les disputes territoriales que le Japon vivait alors avec la Chine et la Corée du Sud, notamment au sujet des îles Senkaku. S'agissait-il d'une référence consciente ?
Shû Matsui : Donner un nom à un lieu, en faire un territoire, le « nommer » est une forme de violence. Et je pense que c'est le point de départ de la colonisation. Dans ce sens-là, j'avais bien cela à l'esprit au moment de la création, mais je n'ai pas fait référence à l'actualité de manière directe et évidente. Je pense que certains spectateurs l'ont compris, d'autres l'ont senti sans le savoir. Je continue à penser qu'attacher un nom à un territoire et insister sur son appartenance est quelque chose de très violent.

Lorsqu'*Un Fils formidable *a ensuite été remonté en 2012, le désastre de Fukushima et le tsunami qui a suivi ont influencé la lecture de la pièce au Japon. Pouvez-vous parler de la réaction du public ?
Shû Matsui : Après le tremblement de terre de 2011, nous avons réalisé que notre société, notre nation, la science avaient toutes une dimension fictionnelle, et nous ne savions plus en quoi croire. On a dit que la notion de « sujet sans subjectivité » qui prévaut chez les Japonais a été transformée par les critiques de l'époque, et que les gens ont été divisés entre des points de vue très différents, soit positifs à l'égard de la situation actuelle, soit suspicieux.

Aviez-vous anticipé le fait que cela transformerait le regard porté sur votre pièce ?
Shû Matsui : Non. J'ai vraiment le sentiment que nous avons perdu le cadre qui gouvernait notre compréhension de la réalité. Je crois donc que nous avons besoin d'un « endroit » pour écouter notre corps, dans son entier, et j'essaie d'accroître les opportunités qui nous permettent de le faire.

Quel rôle joue le concept de nation dans la culture japonaise aujourd'hui, et comment a-t-il évolué depuis Fukushima ?
Shû Matsui : Les Japonais ont compris à ce moment-là qu'il s'agissait d'une fiction, mais malgré tout, il semble que le gouvernement continue à essayer désespérément de rendre cette idée de nation plus réelle. J'ai l'impression qu'ils essaient de rendre la culture japonaise plus facile à comprendre en la simplifiant exagérément. Les genres théâtraux qui s'éloignent de l'idée du « Japon cool » ou du « Japon d'antan » souffrent dans ce contexte troublé.

Six ans plus tard, vous préparez cette nouvelle reprise d'*Un Fils formidable*. Pensez-vous qu'elle va faire ressortir un autre aspect du spectacle ?
Shû Matsui : L'idée est de créer un endroit où les gens se réunissent. Au-delà du théâtre, j'aimerais rencontrer des personnes venues du monde de la musique, de l'art, de la littérature, du folklore, de la science, ou encore quelqu'un qui n'a jamais été au théâtre, et créer un espace pour qu'ils présentent leurs travaux et leurs modes de pensée. Comme le théâtre est un art qui allie présence et fiction, je voudrais tirer parti de ces forces.

Quelles qualités recherchez-vous chez les acteurs avec lesquels vous travaillez ?
Shû Matsui : Je demande à mes acteurs de la personnalité plutôt que de la technique. Je veux travailler avec des gens qui peuvent créer une illusion originale en utilisant leur imagination, tout en réagissant à leur environnement, à ce qui les entoure.

En français, on sent une certaine ironie dans le titre d'*Un Fils formidable*. Était-ce votre intention ?
Shû Matsui : Oui, le titre est ironique. La mère déforme la réalité, et son fils accepte cette réalité déformée, sans s'en rendre compte. Je voulais mettre en valeur l'ironie de ces dimensions-là.

Vous avez votre propre compagnie depuis 2007. Qu'est-ce qui vous a amené à la créer, et pourquoi l'avoir appelée Sample ?
Shû Matsui : Je voulais donner forme aux histoires qui me venaient en tête. Le nom est aussi sarcastique : je l'ai choisi car cela veut notamment dire « imitation d'êtres humains ». Les êtres humains sont toujours fictionnels, et jouent à être « humains ». Je voulais aborder cette idée sous un nouvel angle, par exemple en les faisant apparaître comme des animaux ou comme des personnages de mythes.

Quels artistes ont influencé votre style et votre manière de travailler ?
Shû Matsui : La liste est longue : Kazuo Umezu (*Je suis Shingo*), Gilles Deleuze (*L'Anti-Œdipe*), Oriza Hirata (*Gens de Séoul*), mais aussi Kenzaburo Oe, Masataka Matsuda, Juro Kara, Ryo Iwamatsu... Ils m'ont tous aidé à voir l'être humain de manière différente et nouvelle.

Quel est le rôle de l'humour dans votre travail ?
Shû Matsui : Être vivant. C'est nécessaire pour ne pas tomber dans les stéréotypes : je crois que la fonction de l'humour est de présenter d'autres possibilités en décalant le sens des mots.

Quel est votre public au Japon ?
Shû Matsui : Je pense que je parle à un public qui veut voir quelque chose d'inhabituel ou d'étrange. L'âge des spectateurs varie beaucoup. Mon travail n'a jamais fait l'objet d'un rejet fort.

Votre collègue Hideto Iwaï, ancien hikikomori, sera également présent au Festival d'Automne à Paris. Y a-t-il un lien entre vos deux univers ?
Shû Matsui : Hideto est mon ami, et j'ai beaucoup de respect pour son travail. Il utilise aussi des problèmes personnels comme élément déclencheur, et arrive à créer des formes de théâtre et de divertissement qui sont splendides. Je crois que sa manière de faire est universelle.

Propos recueillis par Laura Cappelle

BIOGRAPHIE

Né à Tokyo en 1972, **Shû Matsui** intègre Seinendan, la compagnie d'Oriza Hirata, en 1996, en tant qu'acteur, puis se dirige vers l'écriture et la mise en scène de spectacles.
Au sein de Seinendan, il écrit *Passage* (2004), Prix du meilleur jeune auteur décerné par le 9e congrès de l'Association des Jeunes Auteurs Dramatiques japonais ; *World Premiere* (2005), distingué du même Prix lors de la 11e édition de ce congrès ; *Basement* (2006) et *Shift* (2007). En 2007, il quitte Seinendan et fonde sa propre compagnie, Sample, qu'il inaugure avec la création de *Calorie Consumption* en septembre de la même année.
Particulièrement populaires auprès des jeunes de sa génération, les pièces de Shû Matsui offrent le tableau d'un monde caractérisé par le nihilisme, le renversement des valeurs conventionnelles et l'impossible communication entre les êtres.
Ses pièces *Shift* et *Calorie Consumption* ont été traduites en français et *Basement* en italien.
En 2008 et 2009, les pièces *Kazoku no Shozo (Portrait de famille)* et *Ano Hito no Sekai* font partie de la sélection officielle des 53e et 54e Prix du Théâtre Kishida. Shû Matsui remporte ce même prix en 2010 pour *Jiman no Musuko (Mon fils, ma fierté).*

samplenet.org

© DR

AHMED EL ATTAR

Mama

Texte et mise en scène, **Ahmed El Attar**
Avec Abdelrahman Magdy, Dalia Ramzi, Hadeer Moustafa, Heba Rifaat, Menha El Batrawy, Menna El Touny, Mohamed Hatem, Mona Soliman, Moustafa Abdullah, Nanda Mohammad, Noha El Kholy, Ramsi Lehner, Teymour El Attar
Musique, Hassan Khan
Scénographie et costumes, Hussein Baydoun
Lumières, Charlie Alstrom

Production Orient productions ; Temple Independent Theater Company
Coproduction Tamasi Performing Arts Network ; Festival d'Avignon ; Le Liberté, scène nationale Toulon ; Maison de la Culture de Bourges ; Sida – Swedish International Development Cooperation Agency ; SEE – Studio Emad Eddin ; 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) ; Théâtre de Choisy-le-Roi ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Onda
Spectacle créé le 1er juillet 2018 au Théâtre Falaki (Le Caire)

Dans une famille bourgeoise du Caire, une mère et sa belle-fille rivalisent d'hostilité semi-feutrée pour gérer la maison et y maîtriser l'interaction avec les hommes. Petits drames, comédie, délectables.
La question que pose Ahmed El Attar n'est jamais soulignée : le tout venant du quotidien familial ne serait-il pas la fabrique domestique de la névrose machiste ? En effet, tous les machos ont une mère. La tendance oppressive que peut contracter un homme ne résulterait-elle pas d'un dégât collatéral dû aux luttes de pouvoir féminines au sein de la maison familiale ? Les mères ne seraient-elles pas complices implicites de la tendance suprématiste virile en perpétuant l'ordre établi du patriarcat ? Pétries de bonnes intentions, toutes les attentions prodiguées aux enfants mâles, habitudes héritées et reproduites sans en questionner l'usage ni le fondement, ne seraient-elles pas le terreau de l'élaboration sociale du type mâle dominant ? Et misogyne de surcroît ? L'hypothèse est osée mais pas inédite. Circonvenue ici au contexte égyptien, elle ne dédouane pas les hommes de leur propre responsabilité pour autant. Comme toujours, El Attar excelle dans le portrait de groupe joyeusement cruel. Le pamphlet adopte l'allure d'une comédie sociale à l'égyptienne alors que la création scénographique de Hussein Baydoun inscrit le propos dans une esthétique très contemporaine. L'interrogation sociologique, suscitée par des réflexions intimes de l'auteur, est laissée à la discrétion du public. Le spectateur occidental pourra sans doute relever ici ou là quelques ressorts familiers par-delà le contexte géographique.

THÉÂTRE DE CHOISY-LE-ROI,
SCÈNE CONVENTIONNÉE POUR LA DIVERSITÉ LINGUISTIQUE
Mardi 9 octobre 20h
14€ et 20€ / Abonnement 12€

MC93
Jeudi 11 au dimanche 14 octobre
Jeudi et vendredi 20h, samedi 18h, dimanche 16h
12€ à 25€ / Abonnement 12€ et 16€

––––––
Durée estimée : 1h15
Spectacle en arabe surtitré en français

onda

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

ENTRETIEN
Ahmed El Attar

Les pièces que vous écrivez tendent un miroir sévère à la bourgeoisie égyptienne. Vous considérez-vous comme un auteur militant ?
Ahmed El Attar : Je dirais que non, parce que mon but est de pouvoir m'exprimer sur la société, ses maux, ses problématiques, avec le désir qu'elle soit consciente d'elle-même. Mais je ne me vois pas comme un militant. Je fais du théâtre, je me soucie de forme, de contenu, c'est mon enjeu prioritaire. Que le théâtre que je présente s'implique dans les problèmes sociaux et les dénonce ou les expose simplement, je trouve cela naturel : c'est, je pense, plus ou moins, le rôle d'un artiste.

Comment sont perçues vos pièces dans le monde arabe ? Avez-vous subi censure ou critiques virulentes ?
Ahmed El Attar : Je trouve que mes spectacles sont plutôt bien accueillis : j'ai un public qui suit mon travail en Égypte, presque tous mes spectacles se jouent à guichet fermé. Bien sûr, il y a des personnes que cela agace - sur différents plans d'ailleurs. Mais généralement les spectateurs sont contents que je leur offre un espace de réflexion, de réaction, de prise de position, d'interrogations. Sachant que mon travail est assez contemporain, tout en étant ancré dans la tradition théâtrale égyptienne et arabe, ce que je propose ne plaît pas à tout le monde. Il y en a qui trouve que c'est une forme trop moderne pour le théâtre arabe, d'autres qui n'aiment pas le fait que j'expose aussi durement une partie de la société.
Quant à la censure, je l'ai subie deux fois, à deux moments très différents dans ma carrière. En 1998 en Égypte, j'ai écrit mon premier texte - je travaillais auparavant sur des textes déjà écrits - j'ai mis en scène cette comédie (*Le Comité*) et j'ai subi une censure à ce moment-là, mais cela ne m'a pas empêché ensuite de rejouer le spectacle partout en Égypte. La censure est intervenue lors des premières représentations données à l'Institut Français (cela s'appelait encore Centre Culturel Français), une des trois représentations n'a pas eu lieu. Plus récemment, mon dernier spectacle *Avant la révolution* a également subi la censure en Égypte, j'ai quand même pu le représenter en y aménageant quelques concessions.

Qu'est-ce qui vous a donné l'envie de créer* Mama *? Y a-t-il une part de vécu personnel dans cette thématique ?
Ahmed El Attar : Il y a trois thèmes qui sont très récurrents dans mon travail - ce dont je me suis aperçu tardivement - la famille, le père et le rapport entre maîtres et serviteurs. Mais surtout le rapport au père, c'est quelque chose de central. Dans *The last supper* créé en 2014, le personnage de la mère est en quelque sorte « présent-absent », la mère est là mais jamais visible, on l'appelle, elle ne vient jamais et sa place autour de la table reste vide pendant tout le spectacle. Beaucoup de gens m'ont posé la question : mais alors la mère, elle est où ? Et c'est là que j'ai commencé à réfléchir au sujet de la « mère », à sa place. Elle était toujours présente dans mes spectacles mais toujours d'une façon un peu fantomatique. C'est vraiment le père qui était le point focal de toutes mes représentations. Notamment depuis le décès de mon père, l'année dernière, je me suis attaché à penser la question de la mère et en particulier le processus qui la rend partie intégrante du système d'oppression de la société arabe. Pour moi, la famille est une mini société. Le père est le chef, chef au travail, chef en politique, c'est cette figure masculine patriarcale qui est presque vénérée comme un dieu. Je me suis beaucoup attaqué à cette figure dans le contexte familial. Et c'est récemment que j'ai commencé à réfléchir au rôle de la femme dans tout cela : je pense que la femme est opprimée par son père, par son frère, puis par son mari et moi j'ai personnellement vécu cela avec ma mère. Ça n'était pas une oppression brutale - mon père n'a jamais battu ma mère - ça n'est pas aussi simple que cela. Il y a un esprit d'oppression qui est intégré dans la société égyptienne et arabe vis-à-vis de la femme. Mais allons au-delà : tout le monde dit que la femme arabe est opprimée, ce n'est pas un secret. Ce qui m'intéresse, c'est le mécanisme de cette oppression, comment elle se reproduit, de génération en génération. Et en y regardant de plus près, je peux constater que la femme arabe est une partie intégrante de sa propre oppression. Je ne nie pas la responsabilité de l'homme dans ce cercle vicieux mais je pense que l'homme ne changera pas. L'homme profite à fond de son statut. Et il n'y a aucune raison pour qu'il amorce quelque changement que ce soit. Donc pour moi, l'espoir vient vraiment de la femme. Car ce système tient aussi sur la femme et spécifiquement sur la mère. La mère ressent qu'elle a perdu son passé et son présent : elle n'a jamais pu choisir librement sa vie ni dans la maison familiale où sa mère l'opprimait, ni dans sa maison conjugale aux côtés de son mari. Sa seule perspective c'est le futur et le futur, dans son esprit, passe par le fils qui dans une société patriarcale est celui qui va remplacer le chef. Alors, par un instinct de vengeance que je trouve au fond compréhensible, la mère, qui met au monde un garçon, cherche à le contrôler totalement, elle le tient depuis sa naissance jusqu'à ses quarante, cinquante ans et au-delà par un système de chantage émotionnel et de jeux de pouvoir constants. Au bout du compte, cet homme devient un misogyne. Il déteste sa mère mais comme il n'arrive jamais à exprimer cela à sa mère, il s'en prend à toutes les autres femmes autour de lui : sa sœur, sa fille, sa femme et ainsi de suite. Et c'est ainsi que la mère joue un rôle aussi important dans sa propre oppression que celui de l'homme. Comme je vous l'ai dit, je n'ai aucun espoir que l'homme change. Le seul espoir, si on veut sortir un jour de ce cercle vicieux, c'est de donner conscience à cette femme qu'elle élève des garçons qui deviennent des bourreaux et des filles dans un contexte où l'homme est notablement dominant.

Comment évitez-vous la démonstration ou la thèse pour faire théâtre à partir d'une problématique politique ou sociale ?
Ahmed El Attar : Dans *Mama*, on ne parle pas de ce qui sous-tend l'action : c'est du théâtre, je ne fais pas un manifeste politique, ni social, ni féministe. J'essaye de rendre compte de la vie de tous les jours. Au quotidien, les gens ne se mettent pas autour d'une table pour parler de l'histoire de la femme - à part une minorité d'intellectuels bien sûr. Une expérience d'oppression c'est une expérience de vie et moi ce que j'essaye de faire c'est rendre cette expérience sur scène. Dans *Mama*, on sent et on voit sans le qualifier le rapport de pouvoir entre les différentes femmes de la famille pour contrôler leurs fils respectifs : la mère et la belle-fille sont dans ce jeu de pouvoir qui entraîne dans sa dynamique les enfants, les hommes et les serviteurs, cela se passe dans le salon d'une famille très riche et c'est cela le spectacle.

Mama traite des ressorts du machisme. Cette question vous paraît-elle concerner uniquement le Moyen-Orient ?
Ahmed El Attar : Non, mais je parle de ce que je connais le mieux en tant qu'Égyptien, en tant qu'Arabe. Pour avoir voyagé dans le monde arabe, je connais assez bien ma société et celle qui est autour mais c'est sûr que ça ne concerne pas uniquement le monde arabe. On l'a vu dernièrement - mais j'avais commencé à travailler sur *Mama* bien avant l'affaire Harvey Weinstein aux États-Unis et tout ce qui en s'en est suivi. En effet, on assiste aujourd'hui dans le monde occidental, aux États-Unis, en France et ailleurs à tout ce mouvement contre la violence et contre l'agression sexuelle à l'encontre des femmes. Ce problème existe dans les sociétés occidentales, comme en Italie ou en Espagne par exemple où le machisme est un phénomène très présent. J'ai lu qu'il y avait un énorme pourcentage de femmes battues par leurs conjoints en Espagne. Quelles que soient les sociétés, on constate que la place de la femme dans le monde a toujours été problématique.

Vous êtes plus représenté à l'étranger qu'en Égypte. Avez-vous en tête un public lorsque vous travaillez ?
Ahmed El Attar : J'essaye de ne pas penser au public quand je crée. Je ne voudrais pas, dans mon travail, être influencé par un public. Il faut être à ce qu'on fait et je pense que quand on réfléchit trop au public on perd une partie de sa spontanéité et l'œuvre en souffre. J'essaye de faire du bon travail, pour moi c'est l'essentiel. Cela étant dit, effectivement, je fais des spectacles en langue arabe, arabe dialectal égyptien, ce qui est bien sûr à destination du public égyptien en premier lieu et aux pays du Machrek en second lieu. Mais j'écris et je mets en scène en essayant de réfléchir le moins possible à ce que le public va penser, s'il va aimer ceci, s'il va trouver cela drôle ou trop dur ou trop choquant. L'artiste qui réfléchit au public va se tromper !

Les Printemps arabes ont mis en évidence de fortes aspirations pour une véritable démocratie. Qu'en est-il d'après vous aujourd'hui de la conscience des rapports homme-femme au Moyen-Orient ?
Ahmed El Attar : Forcément ça bouge. Ça bouge dans la jeunesse notamment mais il faut bien dire que le poids de la société reste énorme. Je pense qu'un de nos problèmes essentiels dans le monde arabe et, j'estime, un des problèmes des Printemps arabes est le manque de réflexion. Il y a eu un instinct très fort, important, utopique et magnifique mais il n'y avait pas de réflexion politique, pas de vraie réflexion sociale et c'est pour cela qu'on a perdu le chemin. Je pense qu'on ne peut pas juste se fier à l'instinct de la jeunesse, il faut aussi lui donner les moyens de mener une nouvelle réflexion parce que le poids de la société, le poids de la vie, toutes les difficultés qu'on rencontre peuvent faire basculer cette ouverture naturelle de la jeunesse, de n'importe quelle jeunesse dans le monde, vers quelque chose de beaucoup plus conservateur et beaucoup plus fermé. On le voit avec les extrémistes, de tout bord. Il faut leur montrer, comme dans un miroir, leurs propres mécanismes pour qu'ils s'en rendent compte et à partir de là les amener à entreprendre leur propre réflexion et leur propre changement.
Les Printemps arabes ont surtout mis sur la table de nombreuses problématiques qui étaient enfouies, gardées sous couvert pendant très longtemps. Et ces problématiques-là demandent du temps pour être comprises par tout le monde et pour tenter de les résoudre. On n'est pas sur une échelle de sept ans, ni dix ans, ni même quinze, on est vraiment sur une durée de cinquante ans pour que les choses changent et surtout pour que les mentalités évoluent. Mais le début est là, ça a commencé et moi je pense que ça ne s'est pas arrêté. Peut-être que de l'extérieur on a l'impression que tout est revenu comme c'était, ce n'est pas vrai ! Ce n'est pas vrai, il y a plusieurs générations de jeunes et ils sont la majorité dans le monde arabe qui ont changé pour la vie et qui n'attendent que leur moment et leur moment va venir, forcément.

Propos recueillis par Tony Abdo-Hanna pour la MC93

BIOGRAPHIE

Ahmed El Attar est metteur en scène, traducteur, et auteur dramatique. Il est le fondateur et directeur général de Studio Emad Eddin Foundation ; un projet offrant des espaces de répétitions et de formation à des artistes indépendants en Egypte. Il est le fondateur et le directeur artistique d'Orient Productions, de Temple Independent Theater Company, du Downtown Contemporary Arts Festival (D-CAF) et le directeur artistique du Théâtre Falaki au Caire. Ahmed El Attar est diplômé d'une licence en Théâtre (1992) de l'Université américaine du Caire, et d'un Master en arts et gestion culturelle de Paris III Sorbonne Nouvelle (2001). En 2009, il obtient la bourse Chevening et suit le Programme Clore pour la formation des directeurs culturels (Royaume-Uni). Son œuvre théâtrale comprend : *La vie est belle ou en attendant mon oncle d'Amérique* (2000) ; *Maman, je veux gagner des millions* (2004) ; *F**K Darwin ou comment j'ai appris à aimer le socialisme* (2007) ; *De l'importance d'être un Arabe* (2009).
The Last Supper (créé au Caire en novembre 2014) est présenté au Festival d'Avignon, Festival d'Automne à Paris, Schaubühne Berlin, Bozar Bruxelles, Emilia Romagna Teatro, Singapore International Festival, Hong Kong Arts Festival... *Avant la révolution* (créé au Caire en juillet 2017) est présenté au FAB Bordeaux, Francophonies Limoges, Bozar Bruxelles, Monty Antwerpen, Tarmac Paris, Rencontres à l'échelle Marseille, Bonlieu Annecy, Bolsano Festival... *F**K Darwin ou comment j'ai appris à aimer le socialisme* voit le prix du meilleur acteur décerné à Sayed Ragab - collaborateur de longue date au cours de la 22e édition du Festival international de théâtre expérimental du Caire.
En janvier 2010, il reçoit le prix du meilleur texte dramatique pour sa pièce *La vie est belle ou en attendant mon oncle d'Amérique*, décerné par la Fondation Sawiris pour le développement social. En 2013, il reçoit le prix des pionniers d'Égypte décerné par la fondation Synergos (USA).

shargahart.org

Ahmed El Attar au Festival d'Automne à Paris
2015 *The Last Supper*
(T2G – Théâtre de Gennevilliers, Nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise)

© Luisa Gutiérrez

Centre Pompidou

Festival d'Automne à Paris
47e édition

EL CONDE DE TORREFIEL

La Plaza

Conçu et créé par **El Conde de Torrefiel,** en collaboration avec les interprètes
Mise en scène, Tanya Beyeler & Pablo Gisbert
Texte, Pablo Gisbert
Avec Gloria March Chulvi, Albert Pérez Hidalgo, Mónica Almirall Batet, Nicolas Carbajal, Amaranta Velarde, David Mallols et un groupe de danseurs bruxellois
Lumières, Ana Rovira
Scénographie, accessoires et costumes, Blanca Añón et les interprètes
Son, Adolfo Fernández García

Production El Conde de Torrefiel ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) Coproduction Alkantara Festival (Lisbonne) ; Maria Matos Teatro Municipal (Lisbonne) ; Black Box teater (Oslo) ; Festival de Marseille ; GREC – Festival de Barcelona ; Teatro dell'Arte – La Triennale di Milano ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt ; Kunstencentrum Vooruit (Ghent) ; Wiener Festwochen ; Zürcher Theater Spektakel ; Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Les Spectacle vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Onda
Avec le soutien de Acción Cultural Española (AC/E)
Spectacle créé le 5 mai 2018 à Kaaitheater (Bruxelles) dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts

Dans son dernier spectacle, El Conde de Torrefiel envisage une place peuplée d'êtres sans visages, sans corps tangibles, qui arpentent les lieux comme dans un tableau vivant face auquel le spectateur est aussi lecteur. Et les mots projetés en disent long sur le brouillage des repères propre au monde contemporain.

La place est un espace public. Un lieu de croisements qui ne sont pas toujours des rencontres. Un espace où les discours se côtoient mais ne convergent pas forcément. Et la foule qu'elle accueille ressemble à un amas de solitudes. Dans *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*, leur précédent spectacle présenté au Festival d'Automne, Tanya Beyeler et Pablo Gisbert révélaient des couches d'histoire et de barbarie enfouies sous l'apparente quiétude des paysages. Dans *La Plaza*, l'espace continue à réfléchir le temps, en se tournant cette fois-ci vers le futur : l'imprévisible – à petite et à grande échelle – est au cœur de cette nouvelle création. Ici aussi, c'est notre propre regard que le collectif barcelonais interroge. Mais qu'est-ce qu'un point de vue à l'heure du selfie tout-puissant ? Le spectacle tient aussi du *no-face book*, un espace peuplé de personnages anonymes et sans visages. Ils occupent la place, habitent la scène comme un tableau vivant. Le spectateur se découvre lecteur de textes projetés, d'une parole jamais proférée, témoin du malaise de la société d'aujourd'hui.

CENTRE POMPIDOU
Mercredi 10 au samedi 13 octobre 20h30
––––––
14€ et 18€ / Abonnement 14€
Durée estimée : 1h30
Spectacle en espagnol surtitré en français

onda
AC/E
ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

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

ENTRETIEN

Tanya Beyeler et Pablo Gisbert

Quelles sont vos intentions quand vous créez un objet artistique destiné à un public varié, et dans votre cas international ? Avez-vous quelqu'un de particulier en tête, comme le recommande Stephen King, qui affirme qu'on ne peut pas plaire à tout le monde, et qu'il écrit donc en ne pensant qu'à sa première lectrice, son épouse ?

Tanya Beyeler : C'est en effet ce qui est en train d'arriver. Au début, quand nous avons commencé à faire des pièces, nous pensions beaucoup au public, ce qui est de moins en moins le cas à présent. Ce n'est pas de l'indifférence, je ne peux pas le contrôler, c'est tout. Une fois qu'on a compris ça, on ne se préoccupe plus autant de l'avis du public. La seule chose importante, c'est d'établir une communication. Même si je m'efforce à ce que tout ce qui a été fait et dit soit parfaitement compris, chacun le ressent, le reçoit et l'analyse ensuite de façon différente. Je n'ai aucune emprise là-dessus.

Depuis le cycle qui avait semblé prendre fin avec* GUERRILLA*, où vous étiez parvenus à affiner vos outils, êtes-vous à la recherche de ce qui ne fonctionne pas, comme m'en avait fait part Pablo il y a quelques mois ?

Tanya Beyeler : Nous cherchons d'autres formes. Nous sommes dans un processus où nous avons l'impression de partir de zéro. Cela correspond aussi à la vitalité que nous ressentons. Nous passons un peu d'une planification familiale à une planification créative. Nous ne pouvons pas ne pas le faire.

Pablo Gisbert : Il s'agit aussi beaucoup de la confiance qu'on a dans les autres. L'idée de réunir des gens et de travailler avec eux, même le simple fait de les choisir, est une forme de création puisque je ne choisis pas n'importe qui, mais dix personnes avec lesquelles je veux travailler, et de ce fait, je les sépare du reste du monde : « Vous dix, on va travailler ensemble. » La confiance envers les autres artistes, pour moi, c'est libérateur. L'idée de pouvoir vraiment compter sur la créativité des autres est un pas de géant. La confiance en est renforcée. Les pièces que nous avons présentées à l'Arts Santa Mònica et au Festival Sâlmon de Barcelone, ils les ont écrites de A à Z. Et, pour moi qui suis écrivain, il s'agit de faire confiance à la créativité du cerveau de l'autre.

Comparé à* GUERRILLA*, où ils étaient témoins d'une violence extrême, certains ont trouvé dans* Las historias *naturales (pièce à l'origine de* LA PLAZA*) une violence latente. Votre discours n'est-il pas en train de se radicaliser ?

Tanya Beyeler : Personnellement, chaque minute, le monde et mon entourage me provoquent. À cause de ça, je n'arrête pas de me poser des questions. C'est mon problème, chacun a le sien, mais moi, je le vis comme une provocation. Je me sens agressée et brusquée. À un moment donné de la pièce, on parle d'Andy Warhol et de sa démarche créative consistant à observer le monde et le restituer tel qu'il est. Cette agressivité que je perçois et reçois, cette provocation continue des autres, cela m'affecte. Et je la restitue telle quelle. Il existe une tendance du mur Facebook, où chaque personne et commentaire va dans mon sens. Mais le monde n'est pas comme ça. Face à tout ça, comment nous positionnons-nous ? Je me bats en permanence avec d'autres réalités, et c'est ce qui me construit en tant que per- sonne, bien plus que tout ce que je pense, ce que je suis et ce que je crée. Dans le fond, je suis à 90 % le résultat de ces autres réalités, additionnées à mes minuscules volontés, convictions.

Pablo Gisbert : Quand Warhol te présente un hamburger, une canette de Coca-Cola ou Marilyn Monroe, il te donne ce que tu désires. Il te jette un objet au visage, et en le simplifiant et le réduisant, il te dit : regarde, voilà ce que tu veux. Nous vivons tous autour de ce hamburger, de Marilyn Monroe à son époque, aujourd'hui c'est plutôt Kim Kardashian, de ces icônes que nous désirons, tous, tout le temps. Ce qui me fait rire depuis quelque temps, c'est de constater que nous tous, qui vivons dans ce monde occidental qui fuit le communisme, sommes en fait communistes. Nous écoutons tous la même musique, portons les mêmes marques, mangeons la même nourriture, parlons des mêmes livres, vivons dans les mêmes villes, avons les mêmes thèmes de conversation, les mêmes discours… Nous sommes ultra-communistes. Aussi néolibéraux que communistes, ultra-communistes. Mais par le biais du capitalisme. C'est quelque chose de très très bizarre. La vie nous apprend qu'on ne peut pas tout réduire à un présent. Il faut lever les yeux, s'élever un peu au-dessus du moment présent. Grâce à ça, on voit la vie familiale, professionnelle, de couple et artistique non comme un aujourd'hui, mais comme une courbe dans le temps. Dans notre monde, celui de la création artistique, je me suis mis récemment à voir les pièces comme un tout. On voit ce que pensait l'artiste en 2016, quand il fait une nouvelle pièce en 2018. Et on comprend tout. C'est comme Rothko. Il a commencé par les couleurs, et quelques mois avant son suicide, il ne peignait plus que dans les noirs. Et toi, de là-haut, tu vois comment un artiste en arrive à se suicider grâce à son œuvre, qui a commencé en couleurs et a évolué vers des tons violets, sombres, et juste avant la fin, noirs. Des tableaux noirs et il se tue. Finalement, l'art n'est rien de plus qu'une volonté émotionnelle, ultra-émotive, de comprendre quelqu'un d'autre. Il n'est en rien intellectuel, il est émotion.

Vous devez maintenant préparer la première de* LA PLAZA*. Vous en êtes à votre quatrième saison de* M.C*. D'ailleurs, que signifie* M.C. *?

Tanya Beyeler : *M.C.*, c'est le projet. Tout comme *GUERRILLA*, qui a commencé par une conférence au Espai Nyamnyam à Barcelone pour arriver à l'œuvre présentée au Kunstenfestivaldesarts en 2016, nous venons de lancer *M.C.*, dont nous avons fait une première ébauche à Athènes, puis au Musée Reina Sofía en mai, à l'Arts Santa Mònica et aujourd'hui au Sâlmon. Cette façon d'avancer pas à pas, c'est notre processus artistique. Maintenant, nous avons une première avec une tournée, des coproducteurs, et nous devons participer à ces dynamiques. Mais cela ne veut pas dire que nous passons directement à ce stade, nous faisons d'abord des recherches et nous nous permettons ces extraits que nous présentons au public. *LA PLAZA* nous renvoie encore à cette idée d'espace public, où l'on aborde des thèmes et où l'on est confronté à toutes les contradictions propres au public. D'où ce titre. C'est aussi pourquoi nous traitons des sujets qui, dans le fond, parlent à chacun d'entre nous, sous des angles différents. Chacun aura sa propre opinion et le vivra à sa manière. Ça, nous ne pouvons pas le contrôler. Et c'est ce que nous souhaitons évoquer. Nous voulons que notre scène

ressemble à une place, un espace où l'on présente, rend public, expose quelque chose.

Quelque chose à ajouter à cet entretien ?

Pablo Gisbert : Hier, à trois heures et demie du matin, j'étais dans une voiture avec un ami, quand il a prononcé cette phrase qui m'a semblée tellement vraie : « au sujet de l'indépendance de la Catalogne, je suis capable de changer trois fois d'avis dans la même journée ». La vague d'émotion, de perception, le chaos sont tels que tu n'arrives pas à prendre position. Et tu te retrouves à changer d'avis trois fois le même jour, suivant, dans l'endroit où tu vis, la personne à qui tu parles, le bar où tu vas prendre ton café, la personne qui te vend ton journal, les amis avec qui tu fumes le cigare, avec qui tu bois une bière ; tu changes d'avis tout le temps. C'est de la pure schizophrénie. Je pense que *LA PLAZA* tranche avec tout ce que nous avons fait jusqu'à présent, car je ne suis pas d'accord avec ce que nous allons écrire. Je me déresponsabilise. Tout ce que je peux écrire, je peux également le nier. Et cela me semble libérateur. Les artistes ne sont ni des hommes politiques ni des curés. Nous ne devons endoctriner personne. Nous ne connaissons aucune vérité. De tous les métiers du monde, nous sommes les seuls capables d'affirmer que ce que nous faisons est un mensonge. Aucun homme politique ne dit : je mens. Aucun curé ne dit à la messe : Dieu est un mensonge. Les artistes peuvent le faire et c'est libérateur. *LA PLAZA* sera une pièce où je me déresponsabiliserai de tous les thèmes abordés, comme si nous étions chacune des personnes que nous voyons maintenant. Bars, ambiances, classes sociales, ethnies, langues... Ils parlent tous de façon différente.

L'art est-il un jeu ? Vous le voyez aussi comme un jeu dont vous vous déresponsabilisez ?

Tanya Beyeler : Bien sûr que non. Il est affaire de goût personnel. J'ai envie de voir quelque chose et je le fais. Ça plaira à certaines personnes et pas à d'autres. Mais, bien entendu, il s'agit de mon propre jeu, pour moi. Parce qu'au bout du compte, c'est nous qui travaillons des heures dessus, donc nous ne pouvons pas penser seulement à son destinataire. Il faut que ce soit un plaisir pour nous, quelque chose qui nous amuse, que nous aimons. Et, bien sûr, chacun est libre ensuite de bien ou mal le recevoir.

Pablo Gisbert : Il faut comprendre que toute forme artistique, tout ce que l'être humain crée, qu'il s'agisse d'art, de musique ou de religion, est une expérience esthétique. La communion, n'est-ce pas un plaisir esthétique ? Chansons, textes, lumières, odeurs, costumes, répétitions, poésie, le ciel et l'enfer, l'amour... Tout cela n'est-il pas en soi un plaisir esthétique ? Qu'est-ce qui n'en est pas un ? Un match de football avec ses hymnes, chansons, couleurs, dynamiques, vêtements, lumières, chorégraphies, est un plaisir esthétique. Les personnes cherchent à s'évader de leur corps, car il ne leur suffit pas. Le football, l'art, la religion, c'est du pareil au même. Il s'agit de trouver des dieux partout, et surtout, nous voulons sortir de nous-mêmes, nous élever que ce soit grâce au football, à l'art ou à la religion, parce que nous ne supportons pas notre simplicité.

Tanya Beyeler : J'aimerais ajouter quelque chose. Tout le monde ne jure que par le concept de liberté d'expression. Mais on peut le regarder à 360 degrés, et la liberté d'expression, c'est pouvoir dire n'importe quoi, y compris des choses qu'il ne faut pas ou nuisant au bien commun. La place est ce lieu de bavardage. Nous avons tous la liberté de dire ce que nous voulons, mais parfois nous le faisons sans réellement penser aux conséquences, sans anticipation, et il s'agit vraiment d'énormités. La liberté d'expression permet également ceci : proférer des énormités. Et nous en sommes abreuvés. Qu'on regarde la télé, qu'on lise les journaux ou qu'on prête l'oreille dans la rue, on n'entend que ça. C'est ça aussi, la liberté d'expression. Qu'est-ce qu'on fait de tout ça ? Des concepts de démocratie, de liberté d'expression, de « tout est permis » ? Chacun est libre de faire ce qu'il veut. C'est comme la grande question de société : où commence ta liberté et finit la mienne, et vice-versa ? La liberté d'expression ne concerne pas que les bien-pensants, mais aussi des individus comme Trump et Le Pen qui tiennent les propos qu'on leur connaît. Beaucoup de gens les soutiennent, et ils se sentent plus forts. Il est très réducteur de se limiter au bien-penser, au politiquement correct. Comment est le monde ? Je dois m'affranchir de mes limites et mes croyances. Il faut essayer de s'approprier cette idée. Mon opinion personnelle, ce que je crois, ne signifie absolument rien, n'a aucun poids. Cela va bien plus loin. Je ne changerai pas le monde seule. Voilà. Je n'ai rien d'autre à dire.

Extrait de l'entretien d'El Conde de Torrefiel
Avec Rubén Ramos Nogueira
Publié sur TEATRON, site web consacré aux arts vivants
Le 22.02.2018, à Barcelone

BIOGRAPHIE

El Conde de Torrefiel est un projet basé à Barcelone, dirigé par Tanya Beyeler (1980, Suisse) et Pablo Gisbert (1982, Espagne). S'ils ont étudié le théâtre et la philosophie, Beyeler et Gisbert s'intéressent aussi à la musique et à la danse contemporaine. Ils collaborent en effet souvent (dans le cadre dramaturgique) de la compagnie de danse La Veronal. En tant qu'auteurs de théâtre, leurs créations recherchent une esthétique visuelle et textuelle dans laquelle peuvent co-exister le théâtre, la chorégraphie, la littérature et les arts plastiques. Leur œuvre aborde la notion de temporalité immédiate et prend pour point de départ l'analyse synchronique du présent, une interrogation des possibilités de notre époque. El Conde de Torrefiel souhaite comprendre les liens existants entre la rationalité et le sens que le langage donne aux choses, ainsi que l'abstraction de concepts, l'imaginaire et le symbolique par rapport à l'image. En fait, les œuvres les plus récentes du duo se concentrent exclusivement sur le XXIe siècle et sur la relation existante entre le personnel et le politique.

El Conde de Torrefiel a vu le jour en 2010 avec la pièce *La historia del rey vencido por el aburrimiento* [*L'histoire du roi vaincu par l'ennui*], suivi d'*Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento* [*Observez comme la fatigue met en échec la pensée*] en 2011, *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke* [*Scènes pour une conversation après le visionnage d'un film de Michael Haneke*] en 2012, *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento* [*La fille à l'agence de voyages nous avait dit qu'il y avait une piscine dans l'appartement*] en 2013, *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* [*La possibilité qui disparaît face au paysage*] en 2015 et *GUERRILLA* en 2016. Les spectacles les plus récents ont valu à la compagnie une reconnaissance nationale et lui ont permis de se produire dans de nombreux lieux et festivals en Espagne, comme Mercat de les Flors, Festival de Otoño a Primavera ou Festival Temporada Alta. Grâce au bon accueil du public et des critiques, El Conde de Torrefiel fait ses premiers pas au-delà des frontières nationales, surtout en Europe, au programme de festivals comme le Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), steirischer herbst (Graz), Festival d'Automne à Paris, Alkantara Festival (Lisbonne), le Théâtre Vidy (Lausanne), Short Theater (Rome), Festival Transamériques (Montréal), Noorderzon Festival (Groningue, Pays-Bas), HtH-CDN Montpellier, entre autres.

En 2018, El Conde de Torrefiel créé son septième spectacle, *La Plaza*.

Kunstenfestivaldesarts

El Conde de Torrefiel au Festival d'Automne à Paris :

2016 *La posibilidad que desaparece* frente al paisaje (Centre Pompidou)

© Luisa Gutiérrez

© Hugo Glendinning

FORCED ENTERTAINMENT

Complete Works: Table Top Shakespeare

Conçu et créé par **Forced Entertainment**
Mise en scène, Tim Etchells
Texte, Robin Arthur, Tim Etchells, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor
Avec Robin Arthur, Nicki Hobday, Jerry Killick, Richard Lowdon, Cathy Naden, Terry O'Connor
Scénographie, Richard Lowdon
Son et lumières, Jim Harrison

Production Forced Entertainment
Coproduction Foreign Affairs – Berliner Festspiele ; Theaterfestival Basel
Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 25 juin 2015 au Berliner Festspiele
En partenariat avec France Culture

THÉÂTRE DE LA VILLE – ESPACE CARDIN
Jeudi 11 au samedi 20 octobre

Jeudi 11 octobre
19h : *Le Marchand de Venise*
20h : *Peines d'amour perdues*
21h : *Antoine et Cléopâtre*

Vendredi 12 octobre
19h : *Coriolan*
20h : *Richard II*
21h : *Comme il vous plaira*

Samedi 13 octobre
15h : *La Mégère apprivoisée*
16h : *Le Roi Jean*
17h : *Beaucoup de bruit pour rien*
19h : *Timon d'Athènes*
20h : *Henri IV* (1re partie)
21h : *Hamlet*

Dimanche 14 octobre
15h : *Macbeth*
16h : *Henri IV* (2de partie)
17h : *Les Joyeuses Commères de Windsor*
18h : *Mesure pour Mesure*
19h : *Tout est bien qui finit bien*
20h : *Le Roi Lear*

Mardi 16 octobre
19h : *Periclès, prince de Tyr*
20h : *Henri V*
21h : *La Nuit des rois*

Mercredi 17 octobre
19h : *Les Deux Gentilshommes de Vérone*
20h : *Henri VI* (1re partie)
21h : *Titus Andronicus*

Jeudi 18 octobre
19h : *La Comédie des erreurs*
20h : *Henri VI* (2e partie)
21h : *Le Songe d'une nuit d'été*

Vendredi 19 octobre
19h : *Roméo et Juliette*
20h : *Henri VI* (3e partie)
21h : *Le Conte d'hiver*

Samedi 20 octobre
15h : *Jules César*
16h : *Richard III*
17h : *Cymbeline*
19h : *Othello*
20h : *Troïlus et Cressida*
21h : *La Tempête*

10€ et 12€ / Abonnement 8€ et 10€
Durée de chaque pièce : entre 45 min. et 1h
Spectacles en anglais non surtitrés

Une intégrale de Shakespeare sous forme de synthèses, intimes et enlevées, de chaque pièce : c'est le défi que s'est lancé Forced Entertainment. Avec un seul acteur, une table et quelques accessoires, le collectif anglais fait vivre autrement les intrigues du dramaturge.

Un vase en lieu et place d'un prince. Une salière et une poivrière en guise de roi et de reine. Avec *Complete Works: Table Top Shakespeare*, le metteur en scène Tim Etchells rejoue Shakespeare sur un coin de table, littéralement : chacune des trente-six pièces du maître anglais est résumée en moins d'une heure, de manière informelle, par un acteur manipulant des objets du quotidien comme s'il s'agissait de marionnettes. En plus de trente ans d'existence, Forced Entertainment n'avait jamais abordé Shakespeare. On connaît la compagnie originaire de Sheffield pour ses propositions hors norme, capables de divertir tout en interrogeant les limites du langage, à commencer par *Real Magic*, présenté au Festival d'Automne en 2017. De *Macbeth* au *Songe d'une nuit d'été*, en passant par les œuvres méconnues du répertoire shakespearien, Tim Etchells fait cette fois appel à l'imagination du spectateur avec des bouts de ficelle. Comment créer l'illusion théâtrale à partir de presque rien ? Les six acteurs qui se partagent comédies, tragédies et pièces historiques le font par la parole, en rendant le tout joyeusement accessible. L'occasion de redécouvrir une pièce de Shakespeare – ou dix, ou trente-six – en miniature.

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

ENTRETIEN
Tim Etchells

Comment est née l'idée de ce cycle de résumés des pièces de Shakespeare ?
Tim Etchells : L'idée d'événements décrits ou résumés nous a toujours intéressés, ainsi que la manière dont le langage permet de faire advenir quelque chose de théâtral sur scène. L'idée d'un espace vide, ou vierge, retient également notre attention depuis longtemps – un espace quasi-inexpressif, calme, mais dans lequel un public peut projeter ses propres émotions et pensées. Nous n'avons que très rarement travaillé à partir d'un texte existant, ceci dit : les seules exceptions étaient *The Notebook* et *Exquisite Pain* de Sophie Calle, mais aucun des deux n'était une pièce de théâtre.

Etait-ce intimidant de vous attaquer à Shakespeare ?
Tim Etchells : Je crois qu'en tant que compagnie anglaise, la question se pose inévitablement, surtout quand vous travaillez principalement sur des projets plus inhabituels : allez-vous « faire » Shakespeare ? C'est comme s'il s'agissait d'un signe de maturité. Notre réponse était toujours : il ne faut jamais dire jamais, mais ce n'était clairement pas quelque chose qui nous préoccupait. Shakespeare a tendance à vous hanter, lorsque vous êtes britannique : il est toujours là, on l'étudie à l'école, et il est présent dans la langue, de manière très profonde. L'idée de l'aborder en faisant toutes les pièces sans vraiment les faire nous a convaincus.

Est-ce que l'idée de partir de résumés est venue de vous ?
Tim Etchells : Oui, de moi et d'une réflexion menée avec la compagnie. Il y a très longtemps, nous avions travaillé sur un projet de recherche autour du *Roi Lear*, qui n'avait pas abouti à un spectacle. C'était une manière de tâter le terrain, et la partie que nous avions vraiment aimée était le moment où j'ai demandé à mon frère de me raconter l'histoire de la pièce. Il l'avait lue une fois, dans le train pour Sheffield, en buvant je crois tout le long du trajet. Nous avions dîné ensemble, encore un peu bu, et vers minuit, je lui ai dit : raconte-moi juste l'intrigue. Et nous l'avons filmé pendant 40 minutes. C'était très intéressant – un récit très désinvolte, sur le ton de la conversation. Nous l'avions encore à l'esprit quand nous avons abordé *Table Top Shakespeare*. Nous avons fait des recherches à ce sujet, et nous avons parlé de l'idée de synthétiser, de réaliser des diagrammes schématiques des pièces. C'est un peu comme si on sortait toutes les parties du moteur d'une voiture et qu'on les posait sur une table, pour voir comment elles fonctionnent.

Est-ce qu'il vous semblait nécessaire de travailler sur l'intégralité des pièces de Shakespeare ?
Tim Etchells : Oui. D'une certaine manière, c'est un geste conceptuel, de prendre cette œuvre dans son entier et de nous y attaquer. Qu'est-ce qui reste quand on travaille uniquement sur les histoires, les intrigues ? Nous n'utilisons pas du tout la langue des pièces. Une autre idée qui nous a influencés, peut-être la plus importante, était celle de la rencontre entre ces objets culturels prestigieux – les grands textes de Shakespeare – et la démarche bien plus quotidienne du récit à l'oral, du résumé.

Pourquoi avez-vous choisi de représenter les personnages par le biais d'objets du quotidien ?
Tim Etchells : Ça ressemble un peu à du théâtre de marionnettes : une bouteille de ketchup est le Roi Lear, le Fou est représenté par du vinaigre balsamique… C'est comme si on expliquait une pièce à un enfant à la table de la cuisine, ou qu'on essayait de le divertir pour qu'il finisse ses corn flakes. Pour moi, ça a une dimension banale, assez ludique. Qu'est-ce que ça veut dire de raconter l'histoire de *Macbeth* avec des mots simples, en utilisant ces objets ridicules comme s'il s'agissait d'acteurs ? Il y a évidemment une force comique là-dedans, une énergie légèrement irrévérencieuse.

Comment avez-vous sélectionné les objets ?
Tim Etchells : Chaque acteur a fait un premier « casting » pour ses pièces. Ensuite, nous en avons discuté ensemble, comme toujours, pour voir ce qui était clair ou confus. Par exemple, pour *Macbeth*, Richard [Lowdon] a pris uniquement des objets venus de sa cave ou de son hangar, par exemple des vieux pinceaux et un marteau rouillé. Ils ont tous quelque chose de brut ou d'usé, alors que pour d'autres pièces, on a des couleurs vives et des verres en plastique, ou encore des vaporisateurs, des déodorants… L'effet est différent à chaque fois.

Le résultat est-il différent pour les comédies et les tragédies ?
Tim Etchells : Les pièces fonctionnent différemment, effectivement. Les comédies ont souvent une très belle forme symétrique, donc sur un coin de table, elles ont des motifs très clairs : leur structure est presque mathématique. Les tragédies sont beaucoup plus violentes. C'est très stimulant lorsque cette violence est assignée à des objets sur la table : les yeux crevés de Gloucester, *Titus Andronicus*… On vous dit que ces événements arrivent à une salière et une poivrière, ce qui provoque une étrange forme de projection mentale. C'est à la fois comique, et plutôt révoltant. C'est la même chose avec ce qui relève de la psychologie, quand vous entendez ce qui se passe dans la tête d'Hamlet ou de Lady Macbeth mais que vous regardez un objet inanimé.

Le public s'attache-t-il malgré tout aux personnages ?
Tim Etchells : Oui. Nous n'aurions pas entrepris ce projet si sa seule force était comique. Évidemment, il y a une forme d'absurdité dans tout ça : les gens rient souvent quand ils voient qui joue Roméo, et Juliette. C'est un travail de marionnettes très artisanal, de bric et de broc. Mais ce qui captive malgré tout, c'est que même s'il ne s'agit que d'un résumé de l'intrigue avec des objets, quelque chose de théâtral advient malgré tout. On est pris par l'action, on se demande ce que tel personnage pense, ce qu'il va faire. Ça reste incroyable pour moi de voir à quel point quelque chose de magique, de passionnant naît de cette transformation par le biais du théâtre.

Comment s'est passé le processus de création pour* Table Top Shakespeare *?
Tim Etchells : Les six acteurs ont pris six pièces chacun, et ils ont commencé à travailler chacun de leur côté, en prenant des notes sur l'histoire… Ensuite nous nous retrouvions toutes les semaines pour discuter de stratégies. Progressivement, nous

avons pris des décisions collectives sur la forme globale, mais les acteurs ont travaillé individuellement sur les problèmes précis que chaque pièce pouvait poser à un conteur. Les résumés restent improvisés : personne n'a de script. Ils ont tous des notes mentales et une structure narrative à partir de laquelle ils travaillent, mais ils continuent à s'attaquer en direct aux problèmes que pose chaque récit.

Mettez-vous des surtitres en place à l'étranger ?
Tim Etchells : Non. On ne peut pas le faire, parce que rien n'est fixé. Mais le vocabulaire est très simple : souvent, les gens sont intimidés à l'idée de Shakespeare sans surtitres, mais nous utilisons vraiment un langage quotidien. Le contact avec chaque acteur est très direct. Même quand les spectateurs s'inquiètent de leur niveau de compréhension en anglais, ils réalisent rapidement que même lorsque ce n'est pas leur langue maternelle, la communication se fait facilement.

Qu'est-ce qui a été le plus difficile, dans ce projet ?
Tim Etchells : Je pense que le processus de travail a été vraiment dur pour les acteurs. La quantité d'informations, de détails à absorber est astronomique. Ils ont aussi dû apprendre à gérer les objets, à diriger l'attention du public vers eux, à les investir de manière positive, pour que nous soyons impliqués dans cet espace de projection en tant que spectateurs. Ça a pris du temps, parce que ce n'est pas notre méthode de travail habituelle, mais nous avons pris du plaisir à réfléchir d'une nouvelle manière à ce qui était possible en scène.

Sans la langue de Shakespeare, les résumés doivent faire ressortir l'absurdité des intrigues de certaines pièces…
Tim Etchells : Tout à fait. Quand on met en scène une pièce qui a une intrigue bancale, on est obligé d'une certaine manière de trouver des solutions pour que ça fonctionne, alors que sur une table, nous nous contentons de rapporter ce qui se passe ensuite. Parfois, lorsque les pièces ont des structures vraiment aberrantes, ou des incohérences, comme *Cymbeline*, on peut les laisser telles quelles, les accepter, là où ce serait très compliqué dans le cadre d'une mise en scène normale.

Dans* Real Magic*, présenté au Festival d'Automne l'année dernière, vous partiez de la notion d'échec. Est-elle présente aussi dans ce cycle ?
Tim Etchells : Oui, je pense qu'il y a quelque chose de comique et de légèrement pathétique dans l'idée de faire tout Shakespeare sur une table de cuisine, avec uniquement les objets que vous avez sous la main. En un sens, on ne peut qu'échouer. En même temps, on peut réussir aussi : dans cet échec, ce qui ressort, c'est que le théâtre advient malgré tout. Nous parlons souvent de l'idée d'un point de départ peu prometteur. C'était la même chose dans *Real Magic* : au début, on peut se demander ce qui peut bien sortir de cette recréation désastreuse d'un bout de jeu télévisé, dans lequel les acteurs semblent piégés. Mais nous essayons de créer un arc à partir de ça. Dans le cas de *Table Top*, au premier regard, spontanément, on a envie de rire. Le défi, pour nous, c'est qu'à mi-parcours, vous soyez penché en avant sur votre siège, et que vous vous demandiez : qu'est-ce qu'il ou elle va faire maintenant ? À ce moment-là, vous êtes impliqué dans ce qui se passe.

Conseillez-vous aux spectateurs de voir plusieurs pièces ?
Tim Etchells : Oui. Chacun des six acteurs a son propre style : certains sont plus abrupts ou ludiques, d'autres mettent plus en valeur la poésie de certaines pièces… Il y a quelque chose de très intime dans la rencontre avec eux parce que la jauge du public est limitée, tout le monde est très près, donc les gens essaient parfois de voir une pièce racontée par chacun des acteurs. Partout où nous donnons le cycle, il y aussi des spectateurs qui viennent tout voir. Chaque résumé dure entre 45 et 50 minutes, donc ils ne sont pas très longs.

La réaction des spectateurs habitués à des productions traditionnelles de Shakespeare vous a-t-elle inquiété en amont ?
Tim Etchells : Je n'étais pas inquiet, mais certaines réactions étaient inévitables, même si dans l'ensemble les retours ont été très positifs. Certaines personnes se demandent ce que Shakespeare peut bien être sans la langue, mais pour moi, les mécanismes des intrigues et leur énergie ont un intérêt propre. C'est une question différente de celle de la poésie. Bien entendu, il y a des gens qui aiment voir Shakespeare aboyé d'une voix affectée, mais je n'irais jamais voir ce genre de mise en scène volontairement.

Vous n'assistez que rarement à des productions de Shakespeare, donc ?
Tim Etchells : Je vois des choses de manière occasionnelle, mais je ne m'intéresse pas tellement aux pièces mises en scène en général. C'était ce contre quoi nous réagissions par notre travail : une certaine idée de la théâtralité, du jeu, de ce que ça veut dire d'être sur scène, la voix qu'il faut utiliser, la relation qu'il faut créer avec le public. Le Royaume-Uni reste assez conservateur dans le domaine du théâtre. Il me semble qu'en Allemagne, en Belgique ou en France, il y a des metteurs en scène qui ont pris plus de libertés et font des choses plus intéressantes avec ce type de textes.

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), *Complete works : Table Top Shakespeare* (2016) et *Real Magic* (2016, présenté au Festival d'Automne à Paris en 2017). 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

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)
2017 *Real Magic* (Théâtre de la Bastille)

© Hugo Glendinning

Émilie Rousset, *Rencontre avec Pierre Pica* © Philippe Lebruman

ÉMILIE ROUSSET

Rencontre avec Pierre Pica

Conception, mise en scène, **Émilie Rousset**
Avec Emmanuelle Lafon et Manuel Vallade
Conseil dramaturgique, Élise Simonet
Son, Romain Vuillet

Production John Corporation
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings
Coproduction Le Phénix, scène nationale (Valenciennes) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Théâtre de la Cité internationale (Paris) ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de la Cité internationale (Paris)
Avec le soutien de la DRAC Île-de-France
Spectacle créé le 15 octobre 2018 au Théâtre de la Cité internationale (Paris) avec le Festival d'Automne à Paris

THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE
Lundi 15 au samedi 20 octobre
Lundi, mardi et vendredi 20h30, jeudi et samedi 19h30
relâche mercredi
11€ à 23€ / Abonnement 8€ à 16€

!POC! / ALFORTVILLE
Version courte : *Extrait d'une rencontre avec Pierre Pica*
Mercredi 28 novembre 20h
17€ et 22€ / Abonnement 12€ et 15€

Durée estimée : 1h20 (version courte : 45 min.)

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Cité internationale
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | philippe.boulet@theatredelacite.com
!POC! / Alfortville
Sylvie Lebel
01 58 73 27 97 | slebel@lepoc.fr

Partant de l'archive et de l'enquête documentaire, les recherches performatives d'Émilie Rousset explorent le potentiel théâtral qui se loge dans le décalage entre le document original et sa représentation. Pour la première fois au Festival d'Automne, deux spectacles témoignent de ce travail dont l'humour est une composante essentielle.
Émilie Rousset a fait du travail sur les sources documentaires, et en particulier sur des paroles recueillies et enregistrées, la matière vive d'une recherche théâtrale qui explore toutes les possibilités de leur transposition sur scène. Depuis trois ans, elle établit un dialogue avec le linguiste Pierre Pica, ancien élève et collaborateur de Noam Chomsky. Voilà quinze ans qu'il travaille sur les Munduruku, un groupe indigène habitant la forêt amazonienne. Pierre Pica étudie leur langue et plus spécifiquement leur rapport aux nombres puisqu'ils possèdent un système de comptage approximatif qui fascine le chercheur. De ses conversations avec lui, Émilie Rousset tire la matière d'une performance interprétée par Emmanuelle Lafon et Manuel Vallade. Les comédiens ré-interprètent ces échanges tour à tour hilarants, érudits, troublants. Les questions de linguistique entrent en résonance avec la parole théâtrale. Le processus de la recherche scientifique se fond avec celui de l'écriture de la pièce. Le monde approximatif des Munduruku envahit le plateau du théâtre.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle d'Émilie Rousset : *Rituel 4 : Le Grand Débat* (p.142-145).

ENTRETIEN
Émilie Rousset

En tant que metteure en scène, avez-vous toujours travaillé sur le réel ou sur un matériau documentaire ?
Émilie Rousset : J'ai commencé par mettre en scène des textes de théâtre, Pasolini, Walser, Corneille. Ces auteurs m'accompagnent encore, la pensée politique complexe de Pasolini, la profondeur du détail chez Walser… Le travail que je fais aujourd'hui est d'abord né d'un déplacement physique : je me suis éloigné des plateaux de théâtre pour travailler dans des lieux passants comme le Grand Palais, le Forum-1 du Centre Pompidou, des musées tel que le MAC VAL, les halls des théâtres. Ces lieux nécessitent un autre rapport au public et à la prise de parole. J'ai trouvé dans ces territoires moins calibrés une liberté qui m'a permis de formuler les contours d'une écriture plus personnelle.

Rencontre avec Pierre Pica ***est une émanation d'une de ces performances jouées dans les halls et les musées :*** **Les Spécialistes*****. Dans cette pièce qui se réécrit à chaque invitation, les comédiens restituent au micro la parole de « spécialistes » que les spectateurs peuvent écouter en direct sous casques. Quel est l'enjeu de cette série ? Entend-on mieux la parole des spécialistes lorsque ce sont des comédiens qui la jouent ?***
Émilie Rousset : Partager et faire entendre le savoir du spécialiste est une part importante du projet mais l'expérience proposée aux spectateurs est d'une autre nature. C'est un dispositif où les spectateurs circulent librement d'une pensée à l'autre, construisant eux-mêmes leur espace critique, leur réflexion. Des discours issus de compétences totalement différentes sont juxtaposés autour d'un même sujet. Cette juxtaposition crée du trouble, de l'humour. L'expérience est aussi celle d'un discours qui se transmet de la bouche de la personne interviewée, à celle des comédiens, aux oreilles des spectateurs. Il y a une superposition de voix et d'écoutes, un déplacement, une décontextualisation. On a accès à une autre perception du discours, et ce d'autant plus qu'on a conscience et devine l'original. Cette même recherche est à l'œuvre dans *Rencontre avec Pierre Pica* où Emmanuelle Lafon et Manuel Vallade rejoue à l'oreillette mes entretiens avec le linguiste. Les acteurs naviguent entre un naturalisme troublant, dû à la nature du texte, et l'exposition d'une reconstitution. Le public comprend que la théâtralité se loge dans le décalage entre le document original et sa représentation. Ce décalage crée un trouble qui fait écho au monde de perceptions des Indiens Munduruku* décrit par Pierre Pica. Dans cette nouvelle pièce, écrite à partir de matière documentaire, le spectateur est sans cesse invité à s'interroger sur la nature de ce qu'il voit.

Comment donc est né ce projet avec Pierre Pica ?
Émilie Rousset : J'ai rencontré Pierre Pica en écrivant Les Spécialistes pour le MAC VAL autour de l'exposition de François Morellet. Ce mot de « rencontre » est important : la manière dont s'opère (ou non) une rencontre, dont on arrive à communiquer vraiment, est une chose étrange et mystérieuse. La première fois que je l'ai eu en ligne, c'était par Skype, il était en Amazonie, ça captait mal, j'essayais de comprendre l'histoire de ces Indiens qui ne comptent que jusqu'à 3, qui ont des carrés plus ou moins carré, et un monde analogique et élastique… Et puis c'est lui qui, après avoir découvert le travail de François Morellet, m'a rappelé en me disant que l'artiste faisait exactement la même chose que les Indiens Munduruku. Nous avons discuté de nouveau pendant deux heures, et quelque chose s'est lié. On a senti tous les deux qu'il y avait un point commun dans nos recherches issues de domaines pourtant complètement distincts. Comme s'il y avait quelque chose de commun entre la géométrie des Munduruku et les sculptures de François Morellet. C'est ainsi que, depuis trois ans, s'est nouée une relation, il me raconte ses découvertes successives (ou ses déconvenues). J'ai commencé à comprendre les enjeux de la linguistique, à m'intéresser à Chomsky et à sa théorie sur la langue, qui est pour lui une capacité innée et non acquise : nous sommes donc tous structurés de la même manière, qu'on soit Munduruku, français ou japonais… Dans cette perspective l'étude de la langue Munduruku nous en apprend beaucoup sur nous-même. Quand on dit : « Attendez-moi 5 minutes », « Il fait les 100 pas » ou « Servez moi 3, 4 gouttes de calva », on ne sait pas exactement ce que recouvrent ces quantités, on est dans un monde approximatif et on se comprend pourtant très bien. Pierre Pica fait toujours ce lien, ce pont, entre les Munduruku et nous. Il voue sa vie à l'étude de cette langue indigène et par là, à la compréhension plus globale des structures de l'esprit humain.

Comment avez-vous construit la dramaturgie de cette conversation ?
Émilie Rousset : Ce qui nous a intéressées, c'est l'évolution à la fois d'une relation et d'une recherche. Il s'agit de suivre le cheminement de la réflexion de Pierre Pica, et en même temps le fil de nos échanges. Le processus de la recherche scientifique se fond avec celui de l'écriture de la pièce. L'architecture est celle de cette rencontre, de ces rendez-vous espacés d'un voyage en Amazonie ou de la création d'un spectacle. Pierre Pica est aussi une personne « réelle » et raconter une telle recherche c'est entrer dans une vie de travail, avec la traversée de plusieurs époques, d'anecdotes, de rencontres intellectuelles fondatrices. Il y a la figure de Noam Chomsky qui, autant intellectuellement que par son militantisme, imprègne ce travail. L'enjeu théâtral est également de plonger dans l'univers d'une population indigène de l'Amazonie. Une population qui fait des manipulations extraordinaires sur la géométrie, les nombres, et qui met en place toutes sortes de processus pour analyser les objets en face d'elle. Pierre Pica ouvre les portes d'un monde où les formes s'étirent comme des liquides, où les analogies sont des plus surprenantes : les mots « banane » et « bras » ont le même classifieur car la même forme, tout comme « larme », « sève » et « café » car se sont des liquides issus d'un autre objet… Entrer dans la langue Munduruku donne la sensation de perdre ses repères.

Outre la dimension poétique que vous évoquiez, l'humour semble être un autre élément-clé de ce projet…
Émilie Rousset : Je me suis longtemps demandé si ce sujet, qui m'intéresse à de multiples niveaux, pouvait parler à d'autres personnes. C'est pour cette raison que j'ai présenté deux étapes de travail, avec à chaque fois vingt minutes de montage de textes. Je me suis aperçue que ça fonctionnait en grande partie grâce à l'humour qui naît de la situation et du propos. La personnalité de Pierre Pica, sa générosité, sa passion, la singularité

de son sujet que sa réflexion parvient à rendre si proche de nous, mon ignorance de la linguistique et la candeur de mes questions, le caractère inopiné de notre discussion… Grâce à tout cela, le public peut s'identifier à mon personnage sur le plateau, et un rebond peut se créer entre le public, le spécialiste et moi. Nous avons travaillé la forme du dialogue en l'ouvrant le plus possible sur le public de manière à créer une forme de jeu à trois. Lors de nos entretiens Pierre Pica déplie la langue, il joue en quelque sorte avec les mots, c'est très théâtral. La langue qu'on pense alors maîtriser échappe et c'est notre créativité qui apparaît. L'être humain a un système computationnel qui lui permet de faire des choses d'une complexité inimaginable et infinie. « Et à partir du moment où on met l'infini en jeu, on met l'espoir en jeu », Pierre Pica dixit.

Propos recueillis par David Sanson

** L'un des 238 peuples qui vit encore aujourd'hui au Brésil s'appelle Munduruku. Cela signifie « les fourmis rouges ». C'est ainsi que les autres peuples indiens les appelaient. Autrefois, quand les Munduruku étaient plus nombreux et plus forts, les autres peuples les craignaient. Ils étaient connus pour attaquer en grand nombre, comme des fourmis, et pour transformer les têtes de leurs ennemis en trophées de guerre. Ils étaient des guerriers très connus. Aujourd'hui les Munduruku vivent en paix avec les autres peuples. Il existe environ 12000 Munduruku. Ils vivent éparpillés sur plusieurs villages dans la forêt amazonienne, au Nord du Brésil.*

BIOGRAPHIE

Au sein de la compagnie John Corporation, **Émilie Rousset** explore différents modes d'écriture théâtrale et performative, elle utilise l'archive et l'enquête documentaire pour créer des pièces, des installations, des films. Émilie Rousset va à la rencontre « de spécialistes », elle collecte des vocabulaires, des idées, observe des mouvements de pensée. Ensuite, elle les déplace, les décadre, et invente des dispositifs d'écoute ou des acteurs incarnent ces paroles. Une superposition se créée entre le réel et le fictionnel, entre la situation originale et sa copie. Après avoir étudié à l'école du TNS en section mise en scène, elle a été artiste associée à la Comédie de Reims. Elle a notamment signé *Mars-Watchers* au Festival Reims Scènes d'Europe. En collaboration avec les plasticiennes Hippolyte Hentgen et l'actrice Perle Palombe, elle a présenté au Centre Pompidou *Classons les peignes par le nombre de leurs dents*, une exposition performée, et la pièce, *Portrait 9 – Claude Ridder* reprise au Phénix de Valenciennes. Elle a créé *Les Spécialistes*, dispositif performatif spécialement créé au Grand Palais pour la Monumenta. *Les Spécialistes* est une pièce qui se réécrit à chaque fois en fonction du contexte d'accueil, elle a été reprise dans de nombreux théâtres, musées et festivals. Derrière la caméra, elle signe une série de films courts co-réalisés avec Louise Hémon : *Rituel 1 : L'anniversaire, Rituel 2 : Le vote, Rituel 3 : Le baptême de mer*. Créés au Centre Pompidou, ils ont été diffusés dans plusieurs festivals de cinéma et d'art vivant.

Toshiki Okada / *Five Days in March* © Hideto Maezawa

Centre Pompidou

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

TOSHIKI OKADA

Five Days in March

Texte et mise en scène, **Toshiki Okada**
Avec Chieko Asakura, Riki Ishikura, Yuri Itabashi, Ayaka Shibutani, Ayaka Nakama, Leon Kou Yonekawa, Manami Watanabe
Décors, TORAFU ARCHITECTS

Production chelfitsch ; KAAT Kanagawa Arts Theatre (Yokohama)
Coproduction KAAT Kanagawa Arts Theatre (Yokohama) ; ROHM Theatre Kyoto ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)
Organisation Fondation du Japon
Coréalisation Tokyo Metropolitan Theatre (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture) ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle présenté dans le cadre de Japonismes 2018
Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa et de l'Onda
Spectacle créé le 1er décembre 2017 au KAAT Kanagawa Arts Theatre (Yokohama)

Metteur en scène-phare de la scène japonaise, Toshiki Okada présente deux pièces entrelaçant récits intimes et soubresauts de l'histoire : *Five Days in March*, créée en 2004, et *Pratthana – A Portrait of Possession*, sa dernière création, toutes deux emblématiques du travail chorégraphique et théâtral d'Okada et de sa compagnie chelfitsch.
Œuvre signature de la compagnie chelfitsch, *Five Days in March* suit les activités quotidiennes de jeunes Japonais pendant cinq jours de mars 2003, alors que les États-Unis commencent à bombarder l'Irak. Dans un présent infiniment suspendu, les personnages se succèdent sur la scène pour raconter ces journées en maniant la langue prosaïque et stylisée des jeunes tokyoïtes. La mise en scène joue de la désarticulation entre cette parole et les corps aux postures empruntées, dont les mouvements sont disséqués et comme révélés par la précision virtuose de la chorégraphie. Le va-et-vient entre la parole et son incarnation, entre l'ici et maintenant et le théâtre lointain de la guerre, permet à Okada de tracer un portrait d'une génération en mal de repères. Près de quinze ans après sa création, interprétée par une nouvelle troupe de jeunes acteurs, la pièce entre singulièrement en résonance avec notre époque, à l'heure où la question de l'engagement retrouve toute son urgence.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle de Toshiki Okada : *Pratthana - A Portrait of Possession* (p.154-155).

CENTRE POMPIDOU
Mercredi 17 au samedi 20 octobre 20h30

14€ et 18€ / Abonnement 14€
Durée : 1h30
Spectacle en japonais surtitré en français

Japonismes 2018 · FONDATION FRANCO JAPONAISE SASAKAWA · onda

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

ENTRETIEN
Toshiki Okada

Pour quelles raisons avez-vous souhaité recréer* Five Days in March *? Le contexte de 2018 est certainement très différent de celui de 2004…
Toshiki Okada : À la création en 2004, la température, l'état d'esprit et le contexte évoqués dans le spectacle étaient les mêmes que ceux dans lesquels baignait le public. Ce n'est pas étonnant, car c'était à peine un an après la guerre en Irak. Et maintenant, tout est différent. Mais au théâtre, c'est tout à fait normal que le contexte évoqué par la pièce soit différent de celui du public. Cet écart ou cette distance peuvent donner à penser. C'est ce que j'aime au théâtre. Je me suis dit que *Five Days in March* pouvait donner lieu à ce type d'écart, et c'est pour cela que j'ai eu envie de remonter la pièce.

Quels changements avez-vous opérés, en termes de texte, de chorégraphie, de scénographie, de distribution… ?
Toshiki Okada : Le texte n'a pas tellement changé. Mais tout le reste est absolument différent de la première version : les acteurs, leurs mouvements, le décor, etc. Tout. Ce qui a le plus changé, c'est ma conception du théâtre. À l'époque, le théâtre était pour moi quelque chose qui se produisait sur scène pour que le public le voie. Aujourd'hui, le théâtre est pour moi une sorte de phénomène qui se produit entre la scène et le public. Ces deux choses ne semblent peut-être pas si différentes, mais en réalité il y a une grande différence.

La pièce entremêle le quotidien et la grande histoire ; le langage ordinaire et la superficialité des jeunes Japonais, et des sujets plus sérieux tels que la guerre ou l'engagement politique. C'est également le cas dans* Pratthana — A Portrait of Possession*, entre les amours du protagoniste et le passé récent de la Thaïlande. Qu'est-ce qui vous intéresse dans ces récits doubles, et comment ces deux niveaux se répondent-ils ?
Toshiki Okada : Ce type de juxtaposition ne vous donne-t-il pas une sensation de réalité plus grande que s'il n'y avait qu'un seul niveau ? Ces deux plans peuvent s'articuler de plusieurs manières. Dans *Five Days in March*, les jeunes qui ne se préoccupent que des choses banales de la vie quotidienne semblent indifférents à de grands sujets comme la guerre en Irak. On pourrait dire que c'est une sorte de juxtaposition. D'un autre côté, *Pratthana — A Portrait of Possession* entremêle de manière différente les sujets privés et politiques. Dans ce spectacle, le portrait d'un artiste thaïlandais à travers ses histoires d'amour apparaît comme une empreinte ou un négatif de l'histoire de la Thaïlande de ces dernières décennies, même si le protagoniste paraît indifférent à ce qui arrive ou à ce qui est important dans la société thaïlandaise réelle. C'est ce qui m'a attiré dans le roman d'Uthis Haemamool.

Diffracter l'histoire, la raconter par des perspectives multiples permet-il aussi de déplacer les récits officiels de l'histoire ?
Toshiki Okada : Je l'espère. Je crois que toute fiction peut donner aux gens des perspectives alternatives sur l'histoire. Peu importe que ce ne soit pas réel. J'aime penser la fiction comme un parti d'opposition : elle n'est pas dominante aujourd'hui, mais elle peut prendre le pouvoir.

Lorsque* Ground and Floor *et* Current Location *ont été présentés au Festival d'Automne à Paris il y a quelques années, vous m'aviez dit que pour vous, après la catastrophe de Fukushima, inventer des fictions était devenu un moyen nécessaire pour parler de la réalité. Est-ce que votre vision de la fiction a évolué depuis ?
Toshiki Okada : Non, il n'y a pas d'évolution… J'aime toujours l'idée que placer une fiction à côté de la réalité permet de créer une tension qui pousse les gens à penser ou à imaginer quelque chose.

Parlons de* Pratthana — A Portrait of Possession*. Comment avez-vous découvert le roman d'Uthis Haemamool ?
Toshiki Okada : J'ai rencontré Uthis Haemamool une première fois durant l'été 2015 à Tokyo, même si ce fut très bref. Il participait à un événement sur la situation culturelle en Thaïlande et la censure. J'étais très curieux de ce sujet parce que je pensais que cela avait quelque chose à voir avec la situation au Japon. Après l'événement, je lui ai dit : « ravi de vous rencontrer », et c'était tout. Puis, je l'ai revu à Bangkok en 2016. J'y étais avec mon producteur pour mener des recherches sur un nouveau projet qui impliquait une collaboration internationale avec un artiste thaïlandais. Je l'ai rencontré et il nous a parlé du concept de son dernier roman, qui n'était pas encore publié à l'époque. L'idée pour lui était d'interroger la manière dont l'histoire « légitime » est construite au prisme de la formation de l'État-nation, et d'associer à cette question celle du corps. Cela a suscité mon intérêt pour la collaboration à l'époque. Nous avons trouvé cette association très intéressante et ce fut le point de départ de cette collaboration. Nous en sommes venus à l'idée de mettre en scène le nouveau roman d'Uthis.

Comment s'est passée la collaboration ? Comment avez-vous travaillé le roman pour l'adapter à la scène ?
Toshiki Okada : Nous avons continué à discuter de cette idée à laquelle nous pensions tous les deux, de superposer la situation d'un État et celle de corps humains, en utilisant des éléments sexuels pour projeter des problèmes politiques, ainsi que des souvenirs de l'histoire d'un pays. Dans le roman, ce pays est la Thaïlande, mais cela pourrait être n'importe quel autre État-nation. La dimension physique et les mouvements du corps jouent un rôle important dans le roman d'Uthis, et il nous semblait à tous les deux très intéressant d'exploiter ces éléments physiques dans l'adaptation du roman à la scène.
De plus, au fil de nos conversations, nous avons découvert qu'Uthis prévoyait de déployer ce nouveau roman sur différents formats artistiques, comme une exposition d'art visuel… Ainsi, l'idée de mettre en scène ce roman, de lui offrir un nouveau déploiement artistique, rencontrait l'intérêt d'Uthis, et nous avons trouvé très fascinant que nos intérêts artistiques soient si proches, même si nous travaillons dans des champs très différents. Pendant les recherches, au fil de ces rencontres, nous avons poursuivi notre conversation et Uthis nous a emmenés dans différents lieux de Bangkok qui apparaissent dans le roman, ce qui m'a beaucoup aidé à comprendre le contexte du roman. Pour adapter le roman à la scène, j'ai ensuite principalement travaillé à partir du texte et essayé de cristalliser son essence, en utilisant le corps des interprètes. Ce travail se poursuivra

pendant le processus de création qui commence en juin.

Comment concevez-vous la relation entre le public et les interprètes sur scène pour cette pièce ?
Toshiki Okada : J'espère que nous trouverons une bonne manière d'associer les concepts de frontière, de « géo-corps » à la relation entre public et interprètes. Dans le roman d'origine, une description intéressante compare les hiérarchies dans la société et l'interaction entre chaque organe dans le corps humain. J'aimerais trouver la manière de traduire cette image.

Le personnage principal est un artiste thaïlandais, vous êtes un metteur en scène japonais… Est-ce que l'écart entre les visions occidentales de l'art, que le Centre Pompidou représente d'une certaine manière, et vos deux points de vue d'artistes asiatiques, vous intéresse ?
Toshiki Okada : Même si cet écart m'intéresse, cela ne fait pas partie de ma réflexion pour la représentation de *Pratthana* au Centre Pompidou. J'espère que le public européen pourra tirer quelque chose de l'expérience de ce spectacle. D'ailleurs, c'est intéressant pour nous de jouer au Centre Pompidou car le protagoniste de la pièce se rend dans ce musée avec son ex-copine dans le dernier chapitre du roman.

Le décentrement, l'expérience d'un autre pays (la Thaïlande, l'Irak), les échos du lointain sur son pays natal, sont des thèmes centraux dans les deux spectacles. Est-ce pour vous une manière de réfléchir sur la société japonaise, ou de vous en affranchir, d'abolir les frontières, de chercher l'universel ?
Toshiki Okada : Je pense que ce sont des choses essentielles au théâtre : non seulement pour ces deux projets mais pour ce que le théâtre peut être en général. Toute pièce peut être une enclave, puisqu'elle est montrée dans des lieux différents de son lieu d'origine, et à des moments différents du « présent » qu'elle évoque. De cette manière, les frontières tombent déjà. De plus, les spectacles sur lesquels je travaille sont beaucoup plus mon « chez-moi » que ne l'est le « Japon ». Pour être honnête, je ne me préoccupe pas de savoir quel côté mes pièces reflètent. J'espère qu'elles fonctionnent pour tout le monde et en tous lieux. Cela dépend seulement de l'état du spectateur et de sa manière de penser.

Propos recueillis par Barbara Turquier

BIOGRAPHIE

Toshiki Okada est né en 1973 à Yokohama. Il est auteur dramatique et metteur en scène. En 1997, il fonde la compagnie théâtrale chelfitsch, dont il a écrit et mis en scène toutes les productions, en appliquant une méthodologie distincte que l'on reconnaît à son langage très familier et ses chorégraphies trés particulières.
En 2005, le spectacle *Five Days in March* remporte le prestigieux 49e prix Kunio Kishida. En 2005, Okada a participé au prix Toyota de la chorégraphie avec son spectacle *Air Conditioner (Cooler)* (2005) qui lui a valu beaucoup d'attention. En février 2007, il fait ses débuts littéraires avec le recueil de nouvelles *Watashitachi ni Yurusareta Tokubetsu na Jikan no Owari* (T*he End of the Special Time We Were Allowed*) pour lequel il s'est vu attribuer le prix Kenzabure.
Depuis 2012, il fait partie du jury du prix Kunio Kishida.
Son premier ouvrage de théorie théâtrale a été publié en 2013 par Kawade Shobo Shinsha.
Depuis 2016, et pour les trois prochaines saisons, il présente ses œuvres au Munich Kammerspiele.

Toshiki Okada au Festival d'Automne à Paris :

2008	*Freetime* (le CENTQUATRE)
	Five days in March (T2G - Théâtre de Gennevilliers)
2010	*We are the Undamaged Others* /Hot Pepper, Air *Conditioner and the Farewell Speech* (Théâtre de Gennevilliers)
2013	*Ground and Flour* (Centre Pompidou)
	Current Location (T2G - Théâtre de Gennevilliers)
2015	*Super Premium Soft Double Vanilla Rich* (Maison de la Culture du Japon à Paris)
2016	*Time's Journey Through a Room* (T2G - Théâtre de Gennevilliers)

© Chiara Ernandes

DARIA DEFLORIAN / ANTONIO TAGLIARINI

Quasi niente

Un projet de **Daria Deflorian et Antonio Tagliarini**
Librement inspiré du film Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni
Avec Francesca Cuttica, Daria Deflorian, Monica Piseddu, Benno Steinegger, Antonio Tagliarini
Lumières, Gianni Staropoli
Costumes, Metella Raboni
Son, Leonardo Cabiddu et Francesca Cuttica (WOW)
Collaboration à la dramaturgie et assistance à la mise en scène, Francesco Alberici

Production A.D. ; Teatro di Roma – Teatro nazionale ; Teatro Metastasio di Prato ; Emilia Romagna Teatro Fondazione
Coproduction Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Romaeuropa Festival ; LuganoInScena – Lugano Arte e Cultura ; Théâtre de Grütli (Genève) ; La Filature, Scène nationale (Mulhouse) ; 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 l'Onda
Spectacle créé le 2 octobre 2018 au LAC – Lugano Arte e Cultura

Dans les plis du silence du chef-d'œuvre d'Antonioni dont Daria Deflorian et Antonio Tagliarini s'inspirent, *Le Désert rouge*, ils écoutent Giuliana, son personnage principal : « Que dois-je faire de mes yeux ? Regarder quoi ? ». Sur ses pas, ils décident de regarder non pas ce qui advient, mais ce qui est là et qu'on ne voit pas, ou plus.

Antonioni ausculte les changements historiques d'après-guerre, qu'il nomme « aliénation ». Aujourd'hui, dans un monde dont l'urgence exige de nous une adaptabilité à outrance, Daria Deflorian et Antonio Tagliarini soulignent la pertinence de cette question du regard pétrifié. Ils dilatent leur zone de prédilection, l'interstice entre la figure et le fond, pour créer un dialogue entre fiction et réel, dedans et dehors, petite et grande histoire. Ils prêtent attention à la splendide femme-enfant qu'incarne Monica Vitti dans la traversée du désert de sa vie. À la manière du film d'Antonioni, la pièce instaure une tension antiréaliste pour dépeindre un monde malade et paradoxal, dans toute sa beauté, qu'on ne sait plus regarder. Tel un fantôme que personne ne peut toucher, ni mari, ni enfant, ni amant, Giuliana erre dans la sordide banlieue industrielle de Ravenne, ici témoin de grèves ouvrières, là contemplatrice du paysage, culminant protagoniste du film. Elle veut voir le vrai et voir vrai, méprisant les rideaux et les grillages. Si Jean-François Rauger parle du regard terrifiant sur l'invisible ou l'inavoué qu'offre Antonioni, il semble que cette quête pure de vérité soit précisément ce que *Quasi niente* parvient à renouveler dans l'espace du théâtre.

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Mardi 23 au mercredi 31 octobre
Lundi au mercredi 20h, jeudi et vendredi 21h, dimanche 16h
relâche samedi
––––––
15€ à 25€ / Abonnement 11€ à 18€
Durée estimée : 1h30
Spectacle en italien surtitré en français

onda

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

Daria Deflorian / Antonio Tagliarini

Qu'est-ce qui vous a donné envie de prendre pour point de départ le film de Michelangelo Antonioni,* Le Désert Rouge, *pour créer votre nouvelle pièce ?

Antonio Tagliarini : Pendant la création de la pièce *Il Cielo non è un fondale*, en 2015, lorsque nous réfléchissions à proprement parler à la question du rapport entre la figure et le paysage, un matin, Daria et moi avons décidé de revoir, après tant d'années, *Le Désert Rouge* de Michelangelo Antonioni. Je me souviens de cette matinée comme si c'était hier, combien les raisonnements et les réflexions ont surgi et rebondi entre nous, de la même façon que lorsque nous avions découvert les journaux de Janina Turek, que nous avons adaptés à la scène avec *Reality*. Nous avons tout de suite compris que nous avions en face de nous une œuvre qui méritait un espace de recherche d'une profondeur bien plus grande qu'une simple « adaptation » théâtrale d'un film.

Daria Deflorian : Il y a une liste presque infinie d'attractions, questions, affinités, différences avec le film. L'intrigue « pauvre ». La beauté et le mystère de la beauté de Giuliana. L'idée d'une réalité peinte - la seule scène « naturelle » du film est ce moment où Giuliana conte une fable à son fils. La question du « mal-être dans le réel », cette fois-ci, s'est présentée en des termes beaucoup moins matériels que dans nos projets précédents. Mais, au-delà, comme cela nous arrive toujours, nous avons relevé une coïncidence entre le film et nous aujourd'hui. Non pas sur le plan du réel, mais, pour ainsi dire, dans l'ébullition trouble de l'existence : pour être « dans le réel », quelles parties de moi, de ma nature, est-ce que je tais chaque jour ? Qu'est-ce que j'étouffe pour « être comme les autres » ? Et surtout… Par là-même, de quelle manière est-ce que je deviens folle ?

C'est une œuvre d'anthologie de la Nouvelle Vague ; n'était-ce pas « effrayant » de s'attaquer à ce monument ? Comment avez-vous travaillé ? Comment avez-vous écrit la pièce à partir du film ? Vous avez fait le choix d'être cinq sur scène, pourquoi ?

Antonio Tagliarini : Nous sommes conscients de nous retrouver en face d'un monument de l'art contemporain. Mais, de la même façon que c'est arrivé avec notre premier spectacle, *Rewind, Hommage au Café Müller de Pina Bausch*, lorsque nous avons affronté un autre chef-d'œuvre, nous avons fait le choix de faire confiance à notre intuition. Nous immerger dans l'univers et dans les œuvres de Michelangelo Antonioni a été un merveilleux parcours de recherche, de crises et de révélations.

Daria Deflorian : Heureusement, ce choix a été instinctif ; « l'effroi » de la confrontation avec un objet, non seulement si beau, mais aussi d'une telle notoriété, si mystérieux, débattu, discuté et analysé, est arrivé plus tard, une fois le travail entamé. Nous ne pouvions plus ne pas prendre en compte une éventuelle « déception », aussi avons-nous choisi de l'assumer en nous éloignant résolument du film : le spectacle n'est pas une adaptation du film. Ce n'est même pas un jeu méta-théâtral de vis-à-vis avec le film. *Quasi niente* est un objet à nous, complètement personnel, mais qui ne serait jamais né sans *Le Désert Rouge*. Le travail s'est développé par cercles concentriques autour de cette pierre lancée dans l'eau : en 2017, nous avons initié une série de brèves rencontres pour former le groupe de travail pendant lesquelles nous nous sommes beaucoup concentrés sur le film, puis nous avons immédiatement, lors d'une résidence de création au Théâtre Garonne à Toulouse, travaillé sur la lumière et le son. À partir de là, les répétitions se sont progressivement éloignées du film pour revenir plus tard sur certaines scènes précises. Et ainsi de suite, en une perpétuelle élasticité entre nous, *notre* présent, le film et *son* présent. Nous souhaitions travailler de nouveau avec Monica Piseddu, mais être deux femmes et un homme au plateau ne nous semblait pas juste - pour éviter le triangle amoureux -, et deux couples pas davantage : l'asymétrie du « cinq » était la solution.

Pour la première fois, nous travaillons avec Benno Steinegger, dont nous estimons particulièrement le parcours de performeur, et avec Francesca Cuttica, comédienne et chanteuse du groupe Wow : retrouver un lien avec les chansons sur scène comme dans notre dernière création nous intéressait beaucoup. De manière générale, la complicité avec Francesco Alberici, collaborateur à la dramaturgie et assistant à la mise en scène, Gianni Staropoli, qui travaille, comme toujours dans nos spectacles, entre l'espace et la lumière, Leonardo Cabiddu, binôme du groupe Wow, créateur sonore et musical de la pièce, et une nouvelle fois, Attilio Scarpellini, notre premier spectateur, a été essentielle.

Vous portez une attention particulière au personnage de Giuliana, qu'est-ce qui vous intrigue dans celui-ci ? Vous êtes souvent attirés par des personnages marginaux ; est-elle selon vous, malgré son milieu bourgeois, à côté de la société ?

Antonio Tagliarini : Ah, Giuliana… On ne peut que l'aimer, tout de suite. Monica Vitti, qui l'interprète, muse d'Antonioni, est un objet de son regard et, dans le même temps, est celle qui nous permet de regarder ailleurs. Une jeune femme erre, perdue dans le paysage d'une réalité en mutation… C'est une réalité qui lui échappe, dans laquelle elle cherche désespérément un point d'accroche, pour y rester et trouver un sens à son existence. Mais elle n'y arrive pas. Elle dit cette très belle phrase, à un moment du film : « Il y a quelque chose de terrible dans la réalité et moi je ne sais pas ce que c'est. » Pour nous, il y a encore aujourd'hui quelque chose de terrible que nous ne parvenons pas à comprendre : c'est bien la capacité de Giuliana de rester en équilibre précaire sur la crête de l'inconnu et de l'absence de sens que nous trouvons absolument déconcertante et contemporaine. Giuliana, c'est nous.

Daria Deflorian : Et, de fait, à un certain point du parcours, nous avons décidé d'être tous les cinq Giuliana. Il nous a semblé que celle qui, dans le film, incarnait une condition féminine particulière était aujourd'hui devenue, subtilement mais irrémédiablement, une condition si partagée… Par tous.

L'équilibre, en soi, est une forme de rigidité : seuls de petits déséquilibres, à l'infini, permettent à l'équilibre d'être vivant. Mais les déséquilibres, par nature, sont incontrôlables. Donc, jusqu'à quel point peut-on être déséquilibré ? Ni trop peu, ni trop, c'est ce que nous avons choisi. Incarner tous les cinq Giuliana n'annule pas les conflits : il y a toujours l'autre qui est ma limite, mon horizon, ma rencontre. En fait, un autre texte nous a guidés : *Près d'elle* de François Jullien, qui aborde la question de l'installation de la présence et de l'intimité.

Jean-François Rauger voit dans* Le Désert Rouge *un regard radical, terrifiant sur l'invisible ou l'inavoué. Qu'en pensez-vous ? Et est-ce là une recherche qui vous a intéressés ?

Antonio Tagliarini : Oui, depuis toujours, c'est un point central de notre recherche : un regard radical et terrifiant qui, quelquefois, nous effraye nous-mêmes. L'invisible est partie prenante et déterminante du visible, comme l'écrivait Merleau-Ponty. Nos trois premiers textes on été rassemblés en un volume appelé *Trilogie de l'Invisible*. Ce qui est intéressant en affrontant l'invisible, c'est qu'il y a une crise du regard qui fait basculer les certitudes, c'est pourquoi nous essayons en permanence d'activer cette crise du savoir et du regard.

Daria Deflorian : La question de l'invisible, de ce « quelque chose » qui flotte sur scène, que nous cherchons à convoquer, mais qui ne peut jamais être matérialisé, est l'une de nos obsessions les plus ancrées. L'une des questions de départ rémanentes de nos créations est : nous disons des choses mais de quoi parlons-nous en réalité ? Nous avons vu et revu le film ; à chaque fois, il nous parlait de choses différentes, nous immergeant dans des zones jamais traversées. Une œuvre ouverte. Les mondes vrais et les mondes hallucinés ne sont pas juxtaposés mais mélangés, inextricables. Naît ici nécessairement un *perturbamento*, une forme de tourmente.

La question du « regard empêché » - Giuliana tente frénétiquement de voir le vrai, à travers les lucarnes, les rideaux, les grillages - qui est au centre du film est-elle également au centre de votre pièce ?

Daria Deflorian : Ce qui nous a surtout intéressés, c'est la façon dont notre Monica Vitti cherche continuellement à fuir, comme un animal traqué, à échapper à cette caméra qui la harcèle, dans un « véritable cinéma de la cruauté », comme l'a écrit Pierre Sorlin. Comment donc échapper, comment renverser l'évidence qu'au théâtre nous sommes toujours sous les yeux du spectateur ? Comment se donner au regard tout en accusant cette difficulté, en demandant l'indulgence au public ? Dans *Il Cielo...* nous demandions au spectateurs de fermer les yeux. Cette fois-ci, nous utilisons une formule moins polie : « Tournez-vous ! J'ai dit : tournez-vous, je ne continue pas si vous continuez à me regarder comme ça ».

Antonio Tagliarini : Giuliana incarne exactement les questions qu'Antonioni se pose quand il écrit : « Nous savons que, derrière l'image révélée, il y en a une autre, plus fidèle à la réalité. Et, sous celle-ci, une autre encore, et de nouveau une autre sous cette dernière. Jusqu'à la vraie image de cette réalité-là, absolue, mystérieuse, que personne ne verra jamais. Ou peut-être jusqu'à la décomposition de n'importe quelle image, de n'importe quelle réalité. »

Une autre et une autre encore : Giorgio Morandi avait le même problème : la réalité de ce qu'on voit. Antonioni semble l'affronter presque en termes théologiques, il parle de « révélation ». La question a à faire, à voir - c'est le cas de le dire - avec le concept de vérité, plus que de réalité. Mais le réalisateur ne veut pas donner une réponse. Il veut situer le spectateur face à une fracture de la connaissance. Et quand cela arrive, le tremblement fait vaciller le sujet. Un gouffre, un vide qui, en réalité, a toujours été là, prêt à tout avaler. Les cadrages d'Antonioni sont comme les peintures de Mark Rothko, devant lesquelles on se met inexplicablement à pleurer : il y a tout dedans, il y a trop dedans, il n'y a rien dedans.

Cette « aliénation » d'après-guerre qui a tant préoccupé Antonioni a des échos éminemment contemporains. Où situez-vous le rôle du théâtre dans ces enjeux sociétaux et politiques ?

Daria Deflorian : La relation entre personnes et contexte est, parmi nos impulsions, la plus urgente qui meuve notre théâtre. À partir de cette tension, même irrésolue, nous pouvons essayer de résoudre les identités sur scène dans un magma qui les intègre mais qui va bien au-delà d'elles, de leurs biographies, de leurs désirs ; même si nous ne le représentons pas visuellement, nous prenons en charge ce magma, ce contexte. Cette relation ne semble plus aliénée comme elle l'était pour les auteurs et artistes de l'après-Second Guerre mondiale ; elle est devenue si absolue que nous ne la percevons presque plus, nous la considérons comme acquise, inéluctable, naturelle. Or, lorsque quelque chose se fait passer pour naturel, c'est presque toujours pour des raisons idéologiques.

Nous croyons résolument que c'est contre cela que le théâtre doit se mobiliser. Nous aimons essayer de faire des spectacles qui nagent à contre-courant, puisque ce sont ceux que nous aimons voir en tant que spectateurs. Nous ne parlons pas ici exclusivement de contenus, mais de quelque chose qui bouge entre langue et signification, qui, dans le meilleur des cas, brouille d'ailleurs la frontière entre les deux.

Antonio Tagliarini : Si, dans les années 1960, nous commencions à parler d'« aliénation » comme d'une condition spécifique et marginale de certaines personnes, presque toujours subalternes, aujourd'hui nous sommes tous « aliénés », nous errons avec incertitude dans une réalité que nous ne saisissons pas. Nous sommes tous appelés à « répondre avec solutions biographiques à des problématiques systémiques », comme disait Ulrich Beck. Dans ce paysage, le théâtre semble non seulement un lieu où se réunir mais aussi celui où peut se dire l'indicible, où peuvent être hissées et partagées des réflexions politiques et existentielles.

Après* Rewind*, vous avez présenté* Reality*, Ce ne andiamo et* Il Cielo non è un fondale *au Festival d'Automne en 2015 et 2016 ; cette nouvelle pièce franchit-elle selon vous une nouvelle étape dans votre recherche autour des liens entre la figure et le fond, le dedans et le dehors ?

Daria Deflorian et Antonio Tagliarini : Le choix du film *Le Désert rouge* comme point de départ est arrivé pendant le processus de recherche d'*Il Cielo non è un fondale* : il s'agit pour nous d'une radicalisation de ce regard. Nous sommes en train de parler d'une distance, d'un détachement entre les personnes, comme si l'élan d'une rencontre, d'une curiosité ne nous permettait pas de saisir vraiment l'autre, mais de l'effleurer. C'est une de choses les plus envoûtantes que nous empruntons à Antonioni. Il nous semble lire ici ce manque de vitalité dans les relations, y voir que cette implosion, cette impuissance, n'est pas quelque chose de purement existentiel, mais qu'il s'agit bien d'un résultat du contexte social, politique, qui n'empêche pas, mais au contraire conditionne, chaque élan communautaire. Sur scène, nous parlons des femmes, maris, parents, enfants,

mais cet autre dont nous parlons est ailleurs : il est pris à son tour dans un dialogue avec nous, mais sans nous. Un regard légèrement apocalyptique, comme dans *Le Désert rouge*, où la nature est altérée, malade, empoisonnée, mais… comme si de rien n'était.

Pourquoi ce titre,* Quasi niente (presque rien) *?
Daria Deflorian et Antonio Tagliarini : Nous ne voulions pas utiliser le titre du film, titre magnifique, inaccessible dans son mystère et dans sa puissance visuelle. Il nous semblait que *Quasi niente* pouvait très bien évoquer les figures surgies dans le travail, fragiles, instables, comme ces « bons à rien » dont parle si bien Mark Fisher. L'auteur de *Capitalist Realism* a souffert de dépression et l'a toujours raconté avec grand courage, en en faisant un point central de son analyse politique, réfléchissant sur le piège de la performativité, posé par la précarité existentielle, elle-même fondée sur une promesse de reconnaissance (« si tu veux, tu peux »), laquelle décharge sur l'individu les responsabilités du propre insuccès.

Avez-vous des idées/envies d'une prochaine création ?
Daria Deflorian et Antonio Tagliarini : Nous aurions envie de remettre la danse au centre du travail, nous sommes attirés par le « double » de Giulietta Masini et Marcello Mastroianni qui, dans le film de Federico Fellini *Ginger e Fred*, interprètent à leur façon Ginger Roger et Fred Astaire. Mais il est trop tôt pour dire si ce sera vraiment le nouveau projet.

Propos recueillis par Mélanie Drouère

BIOGRAPHIE

Basés à Rome, auteurs, acteurs, metteurs en scène, performeurs, **Daria Deflorian et Antonio Tagliarini** collaborent depuis 2008. Ensemble, ils puisent leur inspiration dans un terrain à l'intersection des arts contemporains et d'un questionnement qui tient de la philosophie, de la sociologie et de la réflexion politique. Après *Rewind*, un hommage au *Café Müller* de Pina Bausch présenté dans plusieurs festivals européens, ils créent en 2009 au *Teatro Palladium From A to D and back again* (*Ma philosophie de A à B et vice versa*), d'après Andy Warhol. En 2010, ils réalisent Trend, une lecture scénique d'après Blackbird, de David Harrower. Un an plus tard, leur *Progetto Reality* débouche sur une installation/performance et sur un spectacle. *Ce ne andiamo…* est esquissé en décembre 2012 à l'invitation de Gabriele Lavia et du Teatro di Roma, avant de trouver sa forme définitive et sa distribution complète en novembre 2013 au Romaeuropa Festival. Daria Deflorian, qui a joué le rôle de La Sgricia dans *Les Géants de la montagne* de Pirandello sous la direction de Stéphane Braunschweig, a été artiste associée au Théâtre national de la Colline pour la saison 2015-2016.

Daria Deflorian et Antonio Tagliarini au Festival d'Automne à Paris :

2015 *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* (La Colline – Théâtre national)
Reality (La Colline – Théâtre national)

Mirco Lorenzi

tg STAN, *Après la répétition* © Dylan Piaser

TG STAN

Après la répétition

De et avec **Georgia Scalliet** et **Frank Vercruyssen**
Texte, Après la répétition d'Ingmar Bergman
Avec la collaboration d'Alma Palacios, Ruth Vega Fernandez et Thomas Walgrave
Costumes, An D'Huys

Production tg STAN
Coproduction Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse)
Coréalisation Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 27 mars 2013 au Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse)
Infidèles et *Après la répétition* sont présentés en partenariat avec France Inter

Avec trois spectacles, *Infidèles*, *Après la répétition* et *Atelier*, tg STAN s'empare à nouveau du plateau avec humour et vivacité, se jouant des frontières entre l'art et la vie. Sur scène, des êtres s'aiment, se perdent et se retrouvent, avec toujours en toile de fond l'art de l'acteur et la pratique même du théâtre comme objet de réflexion et de représentation.
Fervent admirateur de Bergman, le tg STAN revisite le célèbre téléfilm du maître suédois : *Après la répétition*. Sur scène un metteur en scène, Henrik Vogler, s'apprête à monter pour la cinquième fois *Le Songe* d'August Strindberg. Face à lui, la fougueuse comédienne, Anna Egerman, héroïne du spectacle qu'il prépare. Entre eux plane un fantôme, la mère de la jeune femme, Rakel, maintenant décédée, qui fut aussi l'actrice du metteur en scène, dans la même pièce, des années auparavant. Entre les souvenirs du metteur en scène et les interrogations d'Anna sur son rôle, un jeu de séduction étrange se met en place dans un huis clos intime, sur le fil. Mais *Après la répétition* est avant tout une histoire de théâtre : qu'est-ce-que jouer ? Qu'est-ce qu'un rôle ? Que se passe t-il après les répétitions : du théâtre, encore et toujours ? Inlassablement, le collectif se joue de la frontière entre le réel et la fiction en donnant à voir grâce à Bergman l'envers du décor et les coulisses de la création.

Le Festival d'Automne à Paris présente d'autres spectacles des tg STAN : *Infidèles* (p.4-7), *Atelier (p.54-55)* et *Quartett* d'Anne Teresa De Keersmaeker et tg STAN (voir dossier de presse Portrait Anne Teresa De Keermaeker).

Entretien et biographie des tg STAN p.6-7

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Jeudi 25 octobre au mercredi 14 novembre
Lundi au mercredi 19h30, jeudi au dimanche 18h,
jeudi 25 et vendredi 26 octobre 19h30
relâche lundi 29, mardi 30 et mercredi 31 octobre,
lundi 5 et jeudi 8 novembre
17€ à 27€ / Abonnement 13€ à 20€

Durée : 1h15

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

LOVE d'Alexander Zeldin (casting original National Theatre Londres) © Sarah Lee

ODÉON
THÉÂTRE DE L'EUROPE
direction Stéphane Braunschweig

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

ALEXANDER ZELDIN

LOVE

Mise en scène, **Alexander Zeldin**
Scénographie, Natasha Jenkins
Lumières, Marc Williams
Son, Josh Anio Grigg
Travail du mouvement, Marcin Rudy

Coproduction National Theatre of Great Britain ; Birmingham Repertory Theatre
Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 13 décembre 2016 au Dorfman Theatre (Londres)

Saluée par la critique anglaise, la nouvelle pièce d'Alexander Zeldin suit une galerie de personnages naufragés de l'aide sociale au Royaume-Uni. L'amour en est le dénominateur commun, ce qui résiste en dernier terme à la somme des humiliations et à la spirale de la déchéance.

Quelques jours avant Noël, dans un centre d'hébergement temporaire, huit personnages en attente de relogement se trouvent forcés de cohabiter. Un homme et sa mère âgée, une famille qui attend un enfant, deux émigrés en transit – autant de variations sur le thème de la famille et des liens que nous entretenons avec ceux qui nous sont chers. Dans la pièce de vie commune où l'on se dispute un coin de table ou l'accès à la salle de bain, chacun tente de trouver sa place, de négocier un peu d'air, de liberté ou de tendresse auprès des autres. Le temps des démarches administratives ou des répétitions d'un spectacle d'école laisse entrevoir des tensions et des conflits enfouis, mais révèle aussi les efforts de chacun pour rester digne et garder l'espoir d'une vie meilleure. Avec une efficacité saisissante, *LOVE* dépeint la spirale de la précarité, ce moment où l'instabilité devient une condition de vie. La pièce montre sans jamais souligner les enjeux plus vastes de ces trajectoires, les mécanismes défaillants de l'aide sociale et les conséquences néfastes des politiques d'austérité. À travers des dialogues minimalistes, les rituels quotidiens de survie, dans le creux des silences, *LOVE* noue un drame puissant dont aucun personnage ne sortira indemne.

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER
Lundi 5 au samedi 10 novembre
Lundi au vendredi 20h, samedi 15h et 20h
––––––
18€ à 36€ / Abonnement 17€ à 28€
Durée : 1h40
Spectacle en anglais 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 : Nina Danet
01 44 85 40 57 | presse@theatre-odeon.fr

ENTRETIEN
Alexander Zeldin

Quel a été le point de départ de l'écriture de* LOVE *?
Alexander Zeldin : Pour moi, il y a toujours plusieurs choses qui se réunissent au début d'une création théâtrale. J'en parle avec mes collaborateurs comme des différents pieds d'une table. J'ai besoin d'avoir au moins quatre pieds. Souvent j'en ai dix et il faut réduire… Cela peut être des impulsions personnelles, des œuvres littéraires, des personnages… Mon théâtre est impliqué dans ce qu'on appelle l'action artistique : le travail avec des non professionnels, dans des contextes éloignés du « métier » du théâtre. Après *BEYOND CARING*, j'avais envie de raconter une histoire qui évoque la vie intime dans une maison. J'avais commencé à lire l'ouvrage formidable de James Agee et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (*Louons maintenant les grands hommes*). J'ai ensuite commencé à chercher une histoire intime. Dans le quartier où j'ai grandi, il y avait une mère âgée et son fils plus ou moins quinquagénaire qui étaient très fusionnels, à qui j'ai repensé en écrivant des scènes. Plus tard, j'ai rencontré Bill Rashleigh de l'ONG Shelter. Celui-ci m'a donné une pile de témoignages de familles dans cette situation de « purgatoire », en quelque sorte, puisqu'ils sont entre deux endroits, entre la maison et la rue. C'étaient des rescapés de l'aide sociale au Royaume-Uni. Leur situation reflète beaucoup de choses sur notre état, pas seulement politique mais également moral et spirituel. Pour moi, tout cela est lié.

À partir de ces différents matériaux, quel est votre processus d'écriture ?
Alexander Zeldin : J'écris d'abord beaucoup tout seul, dans mes carnets, j'amène des situations, des scènes, mais toujours en ayant conscience des acteurs qui vont jouer la pièce. En parallèle, nous faisons des improvisations avec les acteurs, je construis les personnages en privé avec chacun d'eux. Je travaille par phases : j'écris, on improvise, je réécris, etc. Pour *LOVE*, nous avons également fait venir des familles dans ces situations sur le plateau pendant les répétitions. Cette démarche est de plus en plus importante pour moi.

Il y a des acteurs professionnels et non professionnels sur scène. Comment s'opère ce mélange ?
Alexander Zeldin : En effet, l'actrice qui joue une réfugiée soudanaise n'avait jamais fait de théâtre auparavant, ni d'ailleurs assisté à une représentation. Mais cette distinction entre professionnels et amateurs ne m'intéresse pas beaucoup. J'avais une école qui formait au métier d'acteur à Birmingham, qui accueillait des gens qui ne pouvaient pas payer une formation. De fait, pour moi, tout le monde peut jouer.

LOVE *se déroule dans la pièce commune d'un lieu temporaire d'accueil, dépendant de l'aide sociale au Royaume-Uni. Quelles potentialités dramatiques offre ce lieu ?*
Alexander Zeldin : Bernard-Marie Koltès parle de « lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores, de la vie ou d'un aspect de la vie ». Cette phrase est importante pour moi. Ma dernière pièce *BEYOND CARING* se passait dans l'arrière-salle d'une usine à viande, là où les hommes et les femmes de ménage se réunissent pour boire un café la nuit. *LOVE* se passe dans cette pièce commune : c'est un lieu propice au théâtre car il a à la fois quelque chose d'extrêmement intime et d'extrêmement public. C'est ça qui me paraît essentiel pour faire une histoire.

Qu'est-ce que vous recherchez chez un acteur ?
Alexander Zeldin : Marie-Hélène Estienne m'a énormément aidé dans ma réflexion sur ce sujet. J'ai toujours trouvé les réflexes du métier d'acteur et du monde du théâtre gênants, et loin des besoins essentiels du théâtre. Je n'ai pas un parcours typique en Angleterre, j'ai un peu « fui » l'Angleterre pendant six ou sept ans. Aujourd'hui, j'ai la chance dans mon métier de travailler à la fois avec d'immenses acteurs de théâtre anglais comme Anna Calder-Marshall ou Nick Holder, avec mes anciens étudiants qui m'accompagnent depuis huit ans (qui jouent le jeune couple), et avec un acteur syrien, une actrice soudanaise, ou les enfants qui n'ont jamais fait de théâtre. Ce mélange des perspectives est essentiel. Je dirais que ce qui réunit ces différentes personnes, c'est une certaine fragilité que je perçois chez eux. C'est important qu'on soit dans quelque chose de délicat et d'honnête, que ça compte pour eux, que ce ne soit pas juste un travail. En Angleterre pendant très longtemps on n'avait pas de moyens, jusqu'à il y a trois-quatre ans je ne vivais pas du tout de mes pièces et de mon travail au théâtre.

Adaptez-vous la pièce au contexte de représentation ? Est-ce que cela vous intéresse de vous pencher, par exemple, sur la situation du mal-logement en France, avant de monter la pièce en France ?
Alexander Zeldin : Non, la pièce parle surtout de l'amour. Parmi les nombreuses personnes qu'on a rencontrées durant les trois ans de recherche, il y a un homme, Paul, qui m'a raconté comment il avait vécu dans une pièce de 8m^2 avec sa mère qui mourrait, et son frère schizophrène délaissé par les services sociaux. Il m'a dit cette phrase : « quand il ne reste plus rien, quand on est dans le plus grand dénuement, c'est là que l'amour apparaît vraiment ». Donner un titre comme *LOVE*, c'est se poser un défi ! Pour moi, c'était important de trouver les mots et les circonstances dans lesquels ce mot peut être véritablement incarné.

Lors de la création de* LOVE*, le public était assis au même niveau que la scène, très proche des acteurs. Comment allez-vous mettre en scène cette relation entre public et scène au théâtre à Paris ?
Alexander Zeldin : Chaque espace ou nous travaillions présente de nouvelles possibilités. Mais je suis très heureux de travailler aux Ateliers Berthier, un espace que j'aime beaucoup et depuis longtemps !

Les démarches inspirées de matériaux documentaires sont fréquentes au cinéma ou dans la littérature – vous avez parlé du livre de James Agee et Walker Evans, on peut aussi penser au* Peuple d'en bas *de Jack London… Est-ce que vous vous inspirez plus facilement des autres arts que du théâtre ?
Alexander Zeldin : Mon intérêt premier, c'est la littérature. Mais les films d'Agnès Varda ont beaucoup compté pour moi, l'ouvrage *Mon Combat* du Norvégien Karl Ove Knausgård, qui trace une forme d'autoportrait, mais aussi Jean-Jacques Rousseau, Jean Racine, Marguerite Duras, Alice Munro, Jon Fosse, Bob Dylan…. Mes intérêts pour le cinéma, la photographie ou la

musique m'aident et me permettent peut-être d'être plus libre dans le théâtre. J'ai sans doute moins de culture d'écriture théâtrale. Je n'ai pas lu des pièces fiévreusement en grandissant ! Tout est utile, il n'y a pas de règles. C'est la nature du théâtre d'être dans le flux, on ne peut pas dire : voilà la recette, je l'applique. Je ne veux pas me fixer. Je m'intéresse aussi à l'histoire du théâtre, avec cette question : comment a-t-on eu besoin du théâtre à différentes époques ? Je cherche à voyager et être avec d'autres cultures théâtrales pour essayer de vivre cette question sous différents points de vue.

Quelle réponse donnez-vous à cette question aujourd'hui ?
Alexander Zeldin : Je ne pense pas que cette question doive nécessairement trouver une réponse. Ce qui est important pour moi en tant que personne qui fait du théâtre, c'est comment le théâtre peut nous permettre de mieux voir notre société et d'être dans la vie. Le théâtre nous aide à voir – d'ailleurs l'étymologie du mot contient cette idée – « lieu pour regarder ». Comment le théâtre nous permet-il d'être plus proche de la vie dans sa densité propre, tragique et miraculeuse ?

Sur quoi travaillez-vous aujourd'hui ?
Alexander Zeldin : Je travaille sur une nouvelle pièce intitulée *Faith*, *Hope and Charity*, qui se déroule après une catastrophe. Elle parlera de deuil et intégrera un chœur. Nous avons commencé le travail avec les acteurs et avec un chœur de sans-abri.

Propos recueillis par Barbara Turquier

BIOGRAPHIE

Alexander Zeldin est l'un des artistes les plus originaux et singuliers de la jeune génération d'artistes émergents anglais. Son spectacle *BEYOND CARING* se joue en 2015 au Yard Theatre et National Theatre à Londres. *LOVE* (créé en co-production avec le Birmingham Repertory Theatre) est créé en 2016 au National Theatre et lui vaut d'être nommé artiste résident au National Theatre en 2017. Son travail est salué par la critique pour sa capacité à dire l'époque contemporaine à travers des formes nouvelles d'expression théâtrale – une époque marquée par l'austérité et l'exclusion, dont il parvient à transcender la nature contextuelle, pour toucher à des thèmes essentiels de l'existence.
Avec *LOVE*, c'est la première fois qu'un spectacle d'Alexander Zeldin est représenté en France.

© Matthieu Bareyre

La Commune
centre dramatique
national
Aubervilliers

ménagerie de verre

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

MARION SIÉFERT

Le Grand Sommeil

Conception, mise en scène et texte, **Marion Siéfert**
Chorégraphie, Helena de Laurens et Marion Siéfert
Collaboration artistique et interprétation, Helena de Laurens
Avec la participation de Jeanne
Scénographie, Marine Brosse
Lumières, Marie-Sol Kim, Juliette Romens
Costumes, Valentine Solé
Création sonore, Johannes Van Bebber

Production Ziferte Productions
Production déléguée La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers
Coréalisation La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers
Avec l'aide de la DRAC Île-de-France
Marion Siéfert est artiste associée à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers.
Spectacle créé le 14 février 2018 à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers

Le second spectacle de la jeune metteure en scène Marion Siéfert scrute les zones d'ombre de l'enfance : sa part de fantasme, son goût de l'obscène et du monstrueux, sa radicale insolence, son sens du plaisir et du jeu, son exigence vis-à-vis du monde des adultes.
Le Grand Sommeil, c'est celui où se déploient les rêves effrayants et fantasques de Jeanne, le personnage au cœur de la pièce de Marion Siéfert. Jeanne est une pré-adolescente de onze ans qui a collaboré aux répétitions avant d'en être écartée pour des raisons liées à la législation du travail des enfants. Le spectacle s'est alors recomposé pour faire de cette absence le centre névralgique de la pièce. D'un duo entre enfant et adulte, nous sommes passés à un solo vertigineux, tout entier porté par la danseuse, performeuse et chorégraphe Helena de Laurens. Par sa présence explosive, elle donne corps à un personnage monstrueux et hybride : ni enfant, ni adulte, Jeanne-Helena est cette « enfant grande » qui se joue des âges, de la bienséance et des idées reçues sur ce que doivent être les petites filles. La mise en scène de Marion Siéfert fait jouer au corps et à la voix des partitions distinctes, qui se répondent, se font écho ou jouent du contrepoint, recherchant constamment la surprise. Exploitant le corps longiligne de l'interprète, la chorégraphie manie avec jouissance la grimace, l'excès et la fragmentation du corps. Au fil d'une performance d'une folle intensité, le spectacle révèle ce que cet âge peut avoir de brutal et d'inquiétant, et donne à entendre l'exigence de tout enfant d'être considéré avec le sérieux d'un adulte.

LA COMMUNE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS
Mercredi 7 au samedi 17 novembre
Mardi au jeudi 19h30, vendredi 20h30, samedi 18h, dimanche 16h
relâche lundi
9€ à 24€ / Abonnement 8€

LA MÉNAGERIE DE VERRE
Mardi 20 au jeudi 22 novembre 20h30
13€ et 15€ / Abonnement 10€
––––––
Durée : 1h

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Commune – Centre Dramatique National D'Aubervilliers
Opus 64 : Arnaud Pain :
06 75 23 19 58 | a.pain@opus64.com
Aurélie Mongour :
01 40 26 77 94 | a.mongour@opus64.com
La ménagerie de verre
MYRA : Rémi Fort, Valentine Arnaud, Camille Protat
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Marion Siéfert

Pouvez-vous nous dire quelques mots de votre parcours ?
Marion Siéfert : *Le Grand Sommeil* est ma deuxième pièce, après *2 ou 3 choses que je sais de vous*. Ce sont deux spectacles que j'ai écrits et mis en scène. Depuis l'enfance, je pratique le théâtre et la réalisation, puis je me suis tournée vers des études de littérature allemande, car je ne trouvais pas de manières de faire du théâtre. Je ne me sentais pas en phase avec le système des conservatoires, avec cette idée qu'il faut se plier à une manière de créer déjà très rodée et à des rôles féminins qui ne m'intéressaient pas beaucoup… J'ai donc abandonné le théâtre pour un moment et je suis partie à Berlin, où j'ai vu beaucoup de spectacles. Là, j'ai découvert la scène performative et alternative allemande, des gens comme le collectif She She Pop qui sont à la fois auteures, metteuses en scène, performeuses de leurs propres pièces et qui font du rapport aux spectateurs la base de leur travail. Plus tard, j'ai découvert d'autres collectifs, comme Forced Entertainement, qui m'ont beaucoup inspirée, pour leur manière de toucher à l'essentiel du théâtre, sans négliger pour autant le plaisir du jeu et le divertissement. J'ai ensuite sauté le pas en France grâce au collectif 7x7, qui proposait des performances en appartement et qui m'a permis d'expérimenter de manière simple des intuitions de pièces. Ensuite, je suis partie pour ma thèse à l'Institut d'études théâtrales appliquées de Giessen, en Allemagne, tout en ayant bien en tête que je voulais y créer mes premières pièces. C'est un endroit qui mêle une approche théorique et pratique, une formation assez inclassable en Europe, qui favorise une approche autodidacte et autogérée, où sont interrogées les manières de faire du théâtre, les fonctions que les gens occupent, le dispositif… J'ai senti qu'on pouvait y créer de manière plus libre. J'ai présenté une première pièce à un festival là-bas. Cela m'a permis de commencer à expérimenter et de rencontrer mes premiers collaborateurs.

Comment est né le projet du* Grand Sommeil *? Était-ce une rencontre avec Helena de Laurens, ou la volonté de faire quelque chose avec cette petite fille, Jeanne ?
Marion Siéfert : Mon désir de départ était de rassembler ces deux personnes, Jeanne et Helena, qui ne se connaissaient pas. Je voulais provoquer la rencontre entre ces deux personnes, créer, grâce au processus de répétitions, une relation complexe entre deux filles d'âge différent. Je me suis aperçue que je connaissais peu de fictions qui abordaient cette relation autrement que comme une relation mère-fille ou un rapport de rivalité. J'avais un fil directeur, une intuition qu'une question commune les reliait, autour de la peur et du plaisir, du masque et de la grimace. Helena a une approche du visage et du corps grimaçant très singulière. C'est une réflexion chorégraphique qu'elle a développée de manière théorique et pratique depuis de nombreuses années. Elle a travaillé sur Valeska Gert, une danseuse, chorégraphe et actrice allemande des années 1920. De son côté, Jeanne avait des peurs très spécifiques, centrées sur le visage, le masque, qu'elle savait renverser en imitant et caricaturant son entourage. J'avais l'intuition que j'allais trouver dans ses peurs l'expression d'un désir de jeu et de réalisation personnelle, au-delà des cadres dans lesquels elle avait grandi. De manière plus générale, je pense que nos peurs sont un des visages de nos désirs et de ce qui nous traverse de manière très profonde.

Comment avez-vous travaillé au moment des répétitions, qui ont duré six mois ?
Marion Siéfert : On a fait beaucoup d'improvisations. J'ai filmé tout le processus. Je ne savais pas ce qui allait se passer, mais la rencontre a vraiment eu lieu. Ce sont deux personnes aux individualités très fortes mais ce qui me frappait, c'était leurs similarités. On peut avoir l'impression que ce sont les deux facettes d'une même individualité. D'un point de vue scénique, le spectacle se présentait un peu comme un petit cabaret, autour d'une fiction : deux vampires de rêves qui attirent les spectateurs dans un piège. Mais le projet n'a pas pu aboutir sous cette forme pour des raisons administratives et médicales… Dans cette première ébauche, je suis frappée de constater que tout était déjà là, même si cela se présentait sous une forme scénique très différente : une alliance singulière du corps et de la parole. Helena était plus en charge du corps, de la chorégraphie et Jeanne, du discours, de la parole, mais elles apparaissaient comme une hydre à deux têtes, une figure étrange, monstrueuse, qui perturbait les coordonnées habituelles du corps. Une idée centrale était qu'on ne voulait pas représenter l'enfance comme quelque chose de mignon et d'inoffensif. Je voulais travailler à partir de la puissance de l'enfance, de son côté anarchique, sauvage et parfois violent. De tout ce qui, dans l'enfance, peut effrayer les adultes.

N'est-ce pas aussi une figure d'adolescente ?
Marion Siéfert : En effet, il y a le début de cette révolte, et la question du rapport aux adultes. Cela m'a fait revivre des injustices ressenties en tant qu'enfant : celle d'être traitée comme quelqu'un dont la parole n'est pas vraiment prise en compte, qui n'a pas les mêmes droits ou le même pouvoir de décision qu'un adulte. On a dû gérer cela pendant les répétitions puisqu'on était deux adultes avec une enfant. Jeanne était pleinement associée au processus créatif, mais en même temps, c'est une enfant, et elle avait très bien compris qu'elle pouvait en jouer et en tirer parti. Si quelque chose ne lui plaisait pas, elle pouvait refuser de le faire et faire passer son statut d'enfant devant celui d'interprète, et vice-versa – notamment lorsqu'on a commencé à fixer les choses, ce qui lui semblait plus rébarbatif que la première période très libre, d'improvisations… La relation adulte - enfant est aussi une relation de pouvoir.

Quels enjeux de réécriture se sont posés en passant du duo au solo ?
Marion Siéfert : On est reparties à zéro. J'étais triste d'avoir perdu mon duo, j'ai donc voulu le garder. On a cherché à l'aveugle pendant deux mois avec Helena, puis nous avons trouvé ce personnage de « l'enfant grande ». Il fallait qu'Helena soit le duo à elle toute seule – le « deux-en-un », un être hybride. À partir de là, j'ai utilisé tout ce qui s'était passé pour réécrire intégralement la pièce. J'ai tout mis sur la table et ai essayé d'être le plus honnête possible avec ce que j'avais pu ressentir pendant toute cette période, d'aller creuser dans des

sentiments qui ne sont pas forcément très agréables comme celui de l'échec ou l'impression d'être dominée, la colère et l'impuissance. C'est en affrontant cet ensemble d'obstacles, en choisissant de les intégrer à la création plutôt que de les rejeter, que j'ai pu retrouver de la joie et du plaisir.

La pièce associe deux monologues, celui de la parole, qui est la voix de Jeanne, et la partition gestuelle d'Helena – ces deux partitions se croisent ou sont en contrepoint… Comment avez-vous construit la dramaturgie du spectacle, au fil des différents moments évoqués, et entre gestes et paroles ?

Marion Siéfert : Pour moi, il était important qu'un contrat fictionnel soit passé avec le spectateur : Helena a prêté son corps à Jeanne, Helena est Jeanne. C'est certes le cas pour n'importe quel rôle au théâtre, sauf que Don Juan ne nous explique pas qu'il est Don Juan… Ce procédé fait exister l'interprète de manière beaucoup plus forte. Dans la pièce, Helena est une enfant qui ne ressemble pas à une enfant : il y a un côté impossible, l'écart est visible. Sur la dramaturgie, j'ai compris qu'il fallait que tout, dans le texte, passe par la bouche de Jeanne. Cela crée des écarts plus subtils, on ne sait jamais qui parle exactement : c'est Jeanne, mais à des moments, elle devient autre, elle imite, prend la place des adultes. La ligne de passage n'est parfois pas nette dans le texte. Cela permet des allers-retours dans le jeu.

Comment avez-vous travaillé avec Helena de Laurens sur la chorégraphie ?

Marion Siéfert : Cela a été une chorégraphie que nous avons réalisée à quatre mains. On a beaucoup cherché, essayé, improvisé. Helena est autodidacte comme moi. Elle a fait un Master à l'EHESS, après des études de lettres. En même temps, elle a toujours eu une pratique de comédienne, de danseuse et de performeuse, et elle se produit dans des cadres assez différents : dans des films, chez Alexis Langlois, pour des artistes visuels, des musiciens… Elle fait également beaucoup de choses elle-même, avec son collectif, les Travlators, ou en duo avec la comédienne et auteure Esmé Planchon. Helena a une grande autonomie dans sa pratique et elle a creusé une matière chorégraphique très singulière et personnelle. J'ai écrit le texte pour elle, je voyais où elle pouvait aller : vers ce corps hybride, monstrueux, grotesque. Son mémoire parlait de Valeska Gert et de ce corps qui ingère et expulse, qui se métamorphose tout le temps, qui est dans l'excès et le débordement. On a partagé beaucoup d'images et de goûts : les archives de Valeska Gert, le film *Les Vampires* de Louis Feuillade, mais aussi les films de Rivette, de Duras, les poésies de Michaux, etc.

Plus concrètement, à partir de ce texte, nous avons cherché. On a travaillé à partir de la métamorphose… J'avais l'intuition qu'il fallait que l'on travaille avec des fragments, avec la langue, les fesses, la natte, la main, que le corps ne puisse pas être perçu comme quelque chose de complet. Les deux choses devaient apparaître ensemble : il fallait qu'elle parle et qu'elle bouge, que cela ait lieu en simultané. Un jour, quelque chose est apparue. Je la voyais s'amuser, elle commençait à raconter quelque chose avec ses postures, avec le corps. Ensuite, on a travaillé de manière très précise sur chaque scène, pour faire émerger d'autres corps, plus archaïques, qui relèvent de l'imaginaire et de la pulsion. L'écriture est précise mais il ne faut pas que ce soit un enchaînement, car sinon c'est vide et mort. Il faut que ce soit tout le temps dans le jeu, le plaisir, dans cet état où l'on ne sait pas ce qui va arriver ensuite.

C'est un spectacle assez référencé, même s'il ne le montre pas : on y croise Valeska Gert, Marguerite Duras… Faut-il voir une référence au roman* Le Grand Sommeil *de Raymond Chandler avec ce titre ?

Marion Siéfert : Non, j'ai choisi ce titre sans savoir que c'était également celui d'un film, avant même de proposer à Helena et Jeanne le projet. Je voulais partir des rêves. J'avais lancé une grande collecte de rêves, dont je n'ai finalement rien fait mais j'avais envie d'aller dans ce monde-là. C'était le point de départ et j'ai gardé le titre car il a malgré tout donné une direction. J'aime bien que cela ne colle pas complètement à la pièce : cela lui donne une profondeur supplémentaire. Scéniquement parlant, nous travaillons dans des salles qui sont profondes, pour faire exister différents plans. On ne voit pas forcément tout, alors que tout semble éclairé mais certaines zones ne sont pas nommées. Elles sont là, on les sent, de manière plus souterraine. C'est quelque chose que j'aime bien dans un spectacle, le fait que cela travaille des choses en moi que je ne peux pas forcément identifier tout de suite, le fait que le spectacle va rester, se sédimenter et agir de manière lente sur le psychisme, peut-être investir les rêves des spectateurs.

Pouvez-vous commenter le choix des deux morceaux de musique ? Comment avez-vous pensé ces moments d'ouverture et de fermeture du spectacle ?

Marion Siéfert : C'est très simple, la meilleure façon de démarrer et de terminer une répétition avec Jeanne, c'était de mettre Rihanna. J'ai choisi mes deux chansons préférées. Avec la première, « Bitch Better Have My Money », je voulais mettre dès le début le spectacle à un niveau d'énergie très haut, pour donner une sorte de spectre, pour que les gens sachent que cela peut aller jusque là. Le morceau de la fin, « S&M », renvoie à la figure de la mauvaise fille. C'est une idée importante à défendre pour moi : la méchanceté est quelque chose que l'on ne veut pas voir dans l'enfance, surtout aujourd'hui où l'enfance est abordée essentiellement par le prisme de la protection (souvent à juste titre) et du moralisme. En particulier pour les filles, qui doivent être gentilles, inoffensives. « Être une bonne fille ». Or ce que j'aime chez ces deux personnes, c'est leur côté tyrannique, impressionnant, dangereux, c'est ce quelque chose que je ne maîtrise pas.

Sur quoi travaillez-vous actuellement ?

Marion Siéfert : Nous allons poursuivre la collaboration avec Helena sur *JEANNE D'ARC*, une pièce qui pourrait être un second volet du *Grand sommeil*. Nous irons plus loin dans l'éclatement des personnalités. Ce qui est intéressant chez Jeanne d'Arc, c'est que c'est une surface de projection, elle est appropriée par des gens très différents et qui se détestent. C'est amusant pour nous de faire exister cette polyphonie des voix, afin de se demander : que devient-elle ? C'est également un rôle qu'Helena a toujours rêvé d'interpréter, et ce rapport d'une interprète au rôle me plaît vraiment. L'an prochain, je

vais monter une pièce d'actualité à La Commune d'Aubervilliers pour laquelle je voudrais travailler avec une rappeuse. Le rap créé une alliance du texte et du corps qui me touche énormément. Il n'y a pas d'autre art aujourd'hui où la poésie retrouve une telle force et une telle urgence, où les gens se battent et se respectent avec autant de vie à travers le langage.

Propos recueillis par Barbara Turquier

BIOGRAPHIE

Marion Siéfert est une jeune artiste, auteure, dramaturge et performeuse, basée en France et en Allemagne. Après des études de littérature allemande à Lyon et Berlin, elle obtient une bourse de recherche du DAAD pour étudier à l'Institut d'études théâtrales appliquées de Gießen. Son travail est à la croisée de différents champs artistiques et théoriques et se réalise via différents médiums : spectacles, films, écriture. À Gießen et Francfort, elle développe ses propres spectacles (*2 ou 3 choses que je sais de vous* ; *Le Grand Sommeil*), écrit son doctorat sur la question du devenir artiste et participe à des workshops avec Heiner Goebbels, Walid Raad et Jonathan Burrows. À Paris, elle développe SAFARI, une recherche dans des lieux touristiques, qui aboutit à la création d'un photo-roman.

Elle est invitée par le collectif 7x7 à présenter des performances dans des espaces privés (*Speed Dating*), et collabore sur *Nocturnes*, documentaire de création du réalisateur Matthieu Bareyre (Cinéma du Réel en Compétition française, Festival du Moyen- Métrage de Brive en Compétition Européenne, 2015), et est associée à plusieurs reprises au travail de la compagnie L'Accord Sensible : elle est comédienne-interprète sur *Champs d'Appel* (Festival Fast Forward, Festival Premiere, 2014-2015) et est dramaturge sur *Massif Central* (La Fonderie, 2015). Elle a également été assistante à la mise en scène et à la dramaturgie auprès de Séverine Chavrier (*Plage ultime*, 2013) et du collectif allemand Rimini Protokoll (projet d'audio guide *Remote*, 2013-2014). En 2016, elle travaille sur *Suite n°3*, (Joris Lacoste / Encyclopédie de la parole), et sur *The Self-Made Aristocracy* de Monika Gintersdorfer et Frank-Edmund Yao, dont la première a eu lieu aux Wiener Festwochen en 2017. En tant que dramaturge, elle écrit depuis 2014 les textes de la brochure du Théâtre Nanterre-Amandiers et réalise les entretiens avec les artistes invités pour la saison.

Son premier spectacle, *2 ou 3 choses que je sais de vous*, a été invité au Festival Für Dich Für Dich Für Dich (Marburg, janvier 2015), au Festival TJCC (T2G, juin 2016), au Festival Parallèle (Marseille, janvier 2017), au Festival WET0 (Tours, avril 2017), au TU (Nantes), à la Loge (Paris), au Théâtre de Vanves.

© Marion Siéfert

Tiago Rodrigues / *Sopro* © Filipe Ferreira

théâtredechelles

TIAGO RODRIGUES

Sopro

Mise en scène et texte, **Tiago Rodrigues**
Avec Beatriz Brás, Cristina Vidal, Isabel Abreu, João Pedro Vaz, Sofia Dias, Vítor Roriz
Scénographie et lumières, Thomas Walgrave
Costumes, Aldina Jesus
Son, Pedro Costa
Assistante à la mise en scène, Catarina Rôlo Salgueiro
Traduction en français, Thomas Resendes

Production Teatro Nacional D. Maria II (Lisbonne)
Coproduction Extra-pôle arts de la scène – Provence-Alpes-Côte d'Azur ; Festival d'Avignon ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; La Criée, Théâtre National de Marseille ; Le Parvis Scène nationale Tarbes Pyrénées ; Terres de Paroles (Rouen) ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Teatro Viriato (Viseu)
Coréalisation Théâtre de Chelles ; Théâtre de la Bastille (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de l'Onda
Spectacle créé le 7 juillet 2017 dans le cadre du Festival d'Avignon
En partenariat avec France Culture

THÉÂTRE DE CHELLES
Vendredi 9 novembre 20h30
16€ à 24€ / Abonnement 15€

THÉÂTRE DE LA BASTILLE
Lundi 12 novembre au samedi 8 décembre
Lundi au samedi 21h
relâche jeudi 15, vendredi 16, samedi 17 et 24,
dimanche 18 et 25 novembre, dimanche 2 décembre
17€ à 27€ / Abonnement 13€ à 20€

Durée : 1h45
Spectacle en portugais surtitré en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de Chelles
Gilla Ebelle
01 64 21 12 01 | gilla.ebelle@theatredechelles.asso.fr
Théâtre de la Bastille
Irène Gordon-Brassart
01 43 57 78 36 | igordon@theatre-bastille.com

Le Festival d'Automne accueille cette année deux spectacles du metteur en scène portugais Tiago Rodrigues, qui offrent de nouveaux points de vue sur l'héritage théâtral. L'un, *Sopro*, rend hommage aux personnes cachées du théâtre mais aussi à son souffle même. L'autre, *By Heart*, remet en scène chaque soir la survivance des mots et des idées.

Un décor simple – des rideaux, un plancher, quelques chaises – pour dire les éléments premiers du jeu théâtral. *Sopro* – « souffle » en portugais – raconte un théâtre dont il ne resterait rien, et qui renaîtrait de la mémoire d'une souffleuse. À partir d'anecdotes collectées auprès de Cristina Vidal, souffleuse depuis vingt-cinq ans au Teatro Nacional D. Maria II à Lisbonne, dont il est le directeur, mais aussi de l'équipe du théâtre, Tiago Rodrigues a conçu un spectacle où se croisent extraits de pièces classiques – de Racine, Tchekhov ou Sophocle – et moments de coulisses. Une double projection qui nous emmène à la fois vers le passé, par l'évocation des multiples histoires qui font la vie d'une « maison », et vers un avenir hypothétique, celui d'un théâtre déserté, déjà envahi par quelques plantes. Hommage à un métier menacé de disparition, *Sopro* fait plus largement la part belle aux personnes cachées du théâtre, qu'elles le soient derrière des rôles ou des coulisses. Au-delà des textes, la pièce est mue par l'envie de représenter l'invisible, ce souffle qu'on ne peut ni attraper ni totalement contrôler, et qui pourtant nous tient, spirituellement et physiquement, en vie.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle de Tiago Rodrigues : *By Heart* (p.140-141).

ENTRETIEN
Tiago Rodrigues

Comment est né* Sopro *?
Tiago Rodrigues : En 2010, j'ai été invité, dans le cadre du Festival Alkantara, à créer une pièce au Théâtre National D. Maria II, à Lisbonne. C'était la première fois que j'y travaillais, et j'ai découvert, en assistant aux répétitions d'autres pièces, le travail des deux souffleurs du théâtre, dont Cristina. La présence de la souffleuse donnait quelque chose de très fort au processus de répétition, par sa mémoire, sa complicité avec les comédiens, son rôle d'avocate du texte original et de complice du metteur en scène. J'ai été tellement touché par cette quasi chorégraphie, physique et sonore, que j'ai proposé au Théâtre National d'écrire et monter une pièce pour elle. Et puis la direction du théâtre a soudainement changé, le gouvernement a coupé une bonne partie du budget, et ce projet s'est perdu. Cinq ans plus tard, j'ai été nommé à la direction artistique du Théâtre National. Dès ma première pièce, une réécriture d'*Iphigénie*, Cristina était à mes côtés comme souffleuse. Je lui ai rappelé ce projet, en lui promettant que j'allais la convaincre de le faire. Elle a ri… J'ai découvert au fur et à mesure sa personnalité et son dévouement total à ce théâtre, mais aussi l'ampleur du pouvoir métaphorique de cette figure de la souffleuse, ambassadrice de tous les travailleurs invisibles du théâtre, et métaphore du souffle du bâtiment lui-même. Quand le Festival d'Avignon m'a invité à créer une pièce pour l'édition 2017, j'ai inclus le Théâtre National dans cette invitation. Nous avons entamé la construction d'une sorte de biographie professionnelle fictionnée à partir de centaines d'histoires qui constituent les archives très subjectives de Cristina. À partir de ce matériau, j'ai construit des scènes, des dialogues et fait se croiser ces histoires avec des extraits de pièces, ce qui est aussi une manière de dire que la mémoire d'une souffleuse, comme celle de toute personne immergée dans le théâtre, mélange nécessairement la fiction et la réalité, les deux comportant une part très forte de vérité.

Quel est le statut du texte, est-il davantage documentaire ou fictionnel ?
Tiago Rodrigues : La fiction est ici une manière de traiter d'un réel travail archéologique : nous avons collecté de vraies histoires, que j'ai pris la liberté de mélanger, en changeant des noms, même si on peut encore retrouver l'origine des mentions utilisées dans le spectacle. Revenir à la mémoire de quelqu'un qui est normalement dans l'ombre est une réponse au risque de disparition de la profession de souffleur.se, et à travers elle des savoir-faire, d'une histoire, d'une mémoire du théâtre. Nous avons choisi d'utiliser la dystopie en imaginant qu'on fermait le Théâtre National à Lisbonne et qu'il ne resterait que les mémoires de ce qui s'y est passé. Quel théâtre nous resterait-il alors ? La souffleuse, archive vivante du théâtre et témoin actif, pourrait évoquer le passé et le rendre présent, comme on le fait dans une représentation théâtrale : les acteurs rendent présent ce qui a été écrit par des morts ou par des vivants, ce qui a été répété pendant des mois ou des semaines. En d'autres termes, ils utilisent leur mémoire pour inventer du présent. La souffleuse qui souffle est alors apparue comme l'élément minimal pour faire du théâtre. Même avant le jeu du comédien, ce souffle de quelque chose qui pourrait advenir amènerait l'imagination de ceux qui regardent et ceux qui participent à reconstituer un présent (ce qui est paradoxal), l'urgence et le désir du présent. L'idée d'un théâtre en ruine n'a pas plu à Cristina, qui m'a répondu : « En ruine c'est trop. Disons fermé il y a quelques semaines, il faut donner un peu d'espoir aux gens. » Cet épisode de la création est raconté dans la pièce.

En quoi présenter sur scène à la fois une création artistique et son contexte, comme vous avez pu le faire dans* Bovary *en mêlant des extraits de l'œuvre de Flaubert et le récit de son procès, vous semble-t-il important ?
Tiago Rodrigues : Il y a plusieurs raisons. Peut-être que la plus forte est le fait que pour moi un spectacle est toujours une traduction, en durée et en espace, de son propre parcours de création, de la rencontre de celles et ceux qui l'ont créé. Il me semble beaucoup plus important que les comédiens et comédiennes qui sont sur scène soient visibles en tant qu'êtres humains que de leur demander de se mettre au service de quelque chose de préexistant. *Bovary* évoque le procès de Flaubert pour pouvoir plonger dans le roman avec un regard qui cherche spécifiquement le danger des mots, le pouvoir de transformation de la littérature, pour pouvoir ensuite être contaminés par ce désir. C'était le processus que nous avions vécu. *Sopro* montre une souffleuse, à moitié fictionnelle et à moitié réelle. Nous commençons par la présenter, raconter son histoire, et ensuite un labyrinthe de fils se déroule, de façon pas tout à fait chronologique mais guidée par des impulsions, à la manière dont fonctionne une mémoire.
Je souhaite un théâtre qui n'impose pas, dès les premières minutes du spectacle, de codes établis, une esthétique ou une éthique, mais qui propose progressivement au public de signer des contrats construits ensemble, des contrats esthétiques et politiques, plus complexes de scène en scène, avec de nouvelles strates de langage, d'interprétation… J'écris au fur et à mesure des répétitions, ce qui crée tout un jeu d'imbrications. Pour *Sopro* par exemple, j'ai découvert comment faire entrer un personnage de Tchekov dans cette histoire, qui appartenait au premier abord aux coulisses, après plusieurs semaines de répétitions. Dans la pièce, on le découvre donc après 20 ou 30 minutes, parce que placer cette découverte au début n'aurait pas été honnête par rapport au chemin parcouru pendant la création.
Sopro est un spectacle particulier, où l'expérience que vit Cristina, qui monte pour la première fois sur scène après 39 ans de carrière au théâtre, influence le ressenti et l'attitude de tous, des comédiens comme des techniciens. Il y a au moins une vie qui a été légèrement modifiée par ce spectacle. Je cherche toujours à transformer le monde par le théâtre, même si c'est d'une façon infime, même si ce n'est jamais acquis. Quand je joue *By Heart* par exemple, je suis guidé par le fait qu'à la fin de la pièce, dix personnes sauront par cœur un poème qu'elles ne connaissaient pas. C'est une transformation très concrète, comme cuisiner un repas et donner à manger aux gens.

Le souffle a d'autres sens : biologique, politique, spirituel… Quelles notions traversent le spectacle ?
Tiago Rodrigues : Pour les Grecs Antiques, l'esprit, la conscience, les sentiments, tout ce que nous logeons aujourd'hui dans le

cœur et le cerveau, était placé dans les poumons. J'aime cette idée que dans le mouvement de l'air sortant du corps se trouve un contenu qui permet de donner un sens aux sons que l'air porte. Il y a aussi un rapport avec la biologie et le rôle vital du souffle. 24 heures par jour, nous ne pensons pas à respirer, jusqu'au moment où nous avons du mal à le faire ! Le souffle a pour moi un rapport avec l'invisible et l'oublié, ce dont nous ne nous rendons pas compte au quotidien. Dans un théâtre, il peut être représenté par la souffleuse, parce que le public ne la voit pas et parce qu'être heureux lorsqu'un autre reçoit des applaudissements est un travail d'humilité. Dans un système social comme le nôtre, il y a aussi une signification politique à évoquer l'existence de personnes qui vivent au service de l'autre, qui dépendent de l'autre pour être complets, et qui ne le ressentent pas comme une soumission mais plutôt comme une fierté, une mission. Le souffle c'est un peu ça : ce qui est à côté, devant ou derrière le visible, mais qui le soutient, le structure.

Y a-t-il, dans l'idée de prêter attention à ce souffle, une envie de ralentir ?
Tiago Rodrigues : La question du temps me touche beaucoup. Pour la première fois, moi qui suis très sensible à la question du rythme dans un spectacle, je dis à la troupe d'aller doucement, d'écouter, de respirer, de ne pas chercher à maintenir le public dans un rythme effréné… Il ne s'agit pas de lenteur mais de se donner du temps pour vraiment vivre les choses sur scène. C'est une question dont je discute beaucoup avec les artistes. Nous avons le devoir et le privilège de toucher cette question du temps de manière aiguë, notamment au théâtre, parce que nous vivons des moments d'assemblée, du temps partagé entre êtres humains. Les spectateurs, en plus de payer leur billet, nous offrent un temps, avec lequel nous travaillons. Le temps est un trésor tellement précieux aujourd'hui. Mes pièces doivent toucher cette question-là : le temps qu'il nous reste ensemble.

By Heart ***fait aussi du temps de la représentation un moment unique de partage. Pourquoi avoir choisi d'impliquer directement des spectateurs en les faisant monter sur scène pour apprendre par cœur des textes ?***
Tiago Rodrigues : *By Heart* est le seul spectacle dans mon parcours dans lequel j'invite le public à participer directement à la mise en scène. Il me paraissait très important de rendre visible un phénomène de transmission toujours présent dans un spectacle de théâtre mais qui demeure invisible. J'ai été inspiré par l'histoire de Nadejda Mandelstam, qui, quand son mari le poète Ossip Mandelstam a été emprisonné et que tous ses poèmes et livres ont été confisqués par le Régime stalinien, invitait dix personnes dans sa cuisine chaque soir pour leur faire apprendre un poème de lui. Cette image m'a paru être une manière puissante de rendre visible le phénomène de transmission et son action de résistance. J'ai essayé une première fois de faire apprendre un poème à dix personnes, poème qui entrait en résonance avec l'histoire de ma grand-mère, mais aussi celles d'écrivains, des histoires fictionnelles ou véridiques sur l'apprentissage par cœur que je raconte. La fragilité et la vulnérabilité des personnes, mais aussi le fait qu'au fur et à mesure du spectacle elles deviennent un collectif, m'a beaucoup touché, et c'est comme ça que la présence du public sur scène est devenue le cœur de la mise en scène de *By Heart*.

La mémoire du texte est au centre des deux pièces, les rapprochez-vous ?
Tiago Rodrigues : Oui bien sûr. Elles sont traversées à la fois par la mémoire en tant que concept, mais aussi dans son acception plus physique de capacité à se souvenir des mots, les garder en soi, les incarner. *By Heart* est l'histoire d'une mémoire qui essaie de combattre un totalitarisme biologique (la vieillesse, la cécité) et un totalitarisme politique. Dans *Sopro*, la souffleuse est comme la mémoire d'urgence des comédiens, elle évoque la force de l'esprit de la mémoire, de ceux qui gardent les mots, ce qui pour moi touche à l'essence du théâtre. Les deux pièces évoquent, de manière différente, le pouvoir transformateur qui est encore actif au sein du théâtre.

Propos recueillis par Pascaline Vallée

BIOGRAPHIE

Auteur, metteur en scène et acteur portugais, **Tiago Rodrigues** dirige depuis 2003 la compagnie Mundo Perfeito au sein de laquelle il créé huit pièces. Ses pièces sont toujours empruntent de mélancolie, de poésie et sont souvent inspirées de la réalité politique ou sociale.
Artiste multiforme, il écrit des scénarios, de la poésie, des paroles de chansons et des articles d'opinion pour les journaux. Il joue dans *Mal Nascida*, le dernier film du réalisateur João Canijo. Il est le directeur créatif de la série culturelle portugaise *Zapping*, dans laquelle il joue également.
Il est professeur de théâtre à l'école de danse contemporaine P.A.R.T.S. à Bruxelles. Au Portugal, il enseigne à l'ESMAE et au Balleteatro, deux écoles d'art de Porto, ainsi qu'à l'Université d'Evora et l'école de danse de Lisbonne.
Depuis 1998, Tiago Rodrigues collabore avec la compagnie belge tg STAN en tant que dramaturge ou acteur (*Les Antigones*, *L'avantage du doute*, *Anathema*). Il apparait en 2013 dans *Trois doigts sous les genoux* au Théâtre de la Ville, pièce sur le théâtre et la censure sous Salazar, présentée aux Chantiers D'Europe. En 2014, il créé créé *By Heart* au Théâtre de la Bastille, puis *Antoine et Cléopatre* au Festival d'Avignon en 2015, suivi de *Bovary* présenté dans le cadre d'occupation Bastille en 2016.

Tiago Rodrigues au Festival d'Automne à Paris :

2008	*L'Homme d'hier,* avec Rabih Mroué et Tony Chakar (Théâtre de la Bastille)
2016	*Antoine et Cléopatre* d'après William Shakespeare (Théâtre de la Bastille)

© Silvia Boschiero

SILVIA COSTA

Dans le pays d'hiver

Adaptation, mise en scène et scénographie, **Silvia Costa**
D'après Dialogues avec Leuco de Cesare Pavese
Avec Silvia Costa, Laura Dondoli, My Prim
Création sonore, Nicola Ratti
Lumières, Marco Giusti
Costumes, Laura Dondoli
Collaboration à la scénographie, Maroussia Vaes
Sculptures de scène, Paola Villani
Travail vocal, NicoNote

Production MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny)
Coproduction Le Quai – CDN Angers Pays de la Loire ; FOG Triennale Milano Performing Arts ; Festival delle Colline Torinesi / TPE Teatro Piemonte Europa ; Teatro Metastasio di Prato ; LuganoInScena au LAC (Lugano Arte e Cultura) ; Teatro Stabile del Veneto ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 9 novembre 2018 à la MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) avec le Festival d'Automne à Paris

Cesare Pavese livre, dans *Dialogues avec Leuco*, une étonnante plongée dans la mythologie. La metteure en scène et plasticienne Silvia Costa adapte l'œuvre pour la scène, dans une variation visuelle et poétique où l'image est moteur de réflexion et de rêverie.

Écrit entre 1945 et 1947, *Dialogues avec Leuco* était aux yeux de Cesare Pavese son livre le plus important. Il dérouta pourtant la critique de l'époque, sans doute parce que, en plein réalisme, il se distinguait par un retour à une matière classique, un recours aux mythes grecs et l'emploi d'une langue poétique. *Dans le pays d'hiver* explore le vivier des questions existentielles et des symboles livrés par cinq de ces dialogues – *La Mère*, *La Bête*, *L'Homme-Loup*, *Le Déluge* et *Les Dieux*. La naissance, la faute, le châtiment, notre animalité, la menace du déluge ou le regard des dieux sur notre humanité : autant de thèmes que l'artiste transforme en visions, au gré d'un dialogue entre les mots, des corps et des objets, dans un souci constant de la beauté des métamorphoses. Si le monde qui nous entoure peut sembler gelé dans le prosaïsme de la communication et des *data*, Silvia Costa croit à la force de l'invention poétique pour revivifier nos imaginaires. Tour à tour auteure, metteure en scène, interprète ou scénographe, Silvia Costa est une artiste protéiforme qui, en parallèle de son travail personnel, contribue depuis 2006 en tant qu'actrice et collaboratrice artistique à la plupart des créations de Romeo Castellucci. Séduite par les réinterprétations infinies qu'autorise la mythologie, tout autant que par l'élégance de la parole de Pavese, elle puise dans son œuvre matière à un voyage théâtral et visuel nourri par les arts plastiques.

MC93
Vendredi 9 au samedi 24 novembre
Mardi au jeudi 19h30, vendredi 20h30, samedi 18h30,
dimanche 15h30, relâche lundi
––––––
12€ à 25€ / Abonnement 12€ et 16€
Durée estimée : 1h15
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, Jeanne Clavel
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Silvia Costa

Comment situer* Dialogues avec Leuco *dans l'œuvre de Cesare Pavese ?
Silvia Costa : Ce n'est pas le texte le plus connu de Pavese. C'est l'un de ses derniers, celui avec lequel il a été retrouvé dans l'hôtel où il s'est suicidé, sans doute le plus important à ses yeux même s'il n'a pas eu beaucoup de succès. Il n'a pas été complètement compris à l'époque. Parce que Pavese était connu comme un auteur réaliste, écrivant des histoires très concrètes, liées au territoire, à la vie dans les villages... Et donc à la sortie du livre, en 1949, en pleine période réaliste, une partie de la critique n'a pas accepté sa volonté de s'intéresser à la fable, à la mythologie et à ces temps très anciens.

Qu'est-ce qui vous a intéressé dans cette œuvre ?
Silvia Costa : D'abord, j'aime bien les textes un peu oubliés. J'ai monté par exemple *Poil de Carotte* de Jules Renard et travaillé sur un autre auteur italien, Edmondo De Amicis, complètement passé de mode. Ensuite, je sens une difficulté à comprendre les phénomènes qui nous entourent. Mais on ne peut pas fuir le monde. Ma façon d'être présente et de faire du théâtre aujourd'hui c'est de regarder les choses à travers une forme de beauté et de poésie. La mythologie n'est pas pour moi un refuge nostalgique mais l'occasion d'affirmer une croyance en l'invention et une certaine magie de la création. Je ne cherche pas à reproduire les faits concrets de notre actualité. J'espère transmettre le plaisir que j'ai en lisant ces textes qui sont tout à fait ouverts, qui font penser et rêver. Les mythes contiennent beaucoup de symboles dont certains ont été déformés. Il faut se les réapproprier. Ce sont comme des fleurs qui, composées différemment, peuvent libérer nos imaginaires.
Ce qui m'intéresse, c'est la volonté de Pavese d'écrire sur quelque chose qui n'est pas tout à fait clair : des fables, avec un secret incompressible, des zones d'ombre qui laissent ouvertes les interprétations. Tous ces mythes nous accompagnent, parfois à notre insu. Tout le monde connaît l'un des personnages ou des thèmes évoqués mais il reste une part de mystère dans ces histoires. Pavese n'en change pas la trame, mais propose de nouveaux points de vue sur leur signification. À mon tour, j'essaie de faire marcher cette machine mythologique et de prolonger la dynamique interprétative de Pavese, en cherchant l'épure.

Comment avez-vous choisi les cinq dialogues sur les vingt-sept que comporte le livre ?
Silvia Costa : Un livre est une chose, le théâtre une autre : on a besoin d'une structure, d'un trajet à proposer aux spectateurs dans lequel se dessine une narration personnelle et une possible évolution scénique. Les cinq dialogues choisis abordent la question des origines, de la naissance du langage, de la faute, de notre animalité ou encore du déluge. Jusqu'au dernier où c'est un dieu qui parle et regarde l'humanité d'en haut, avec tendresse. Il évoque sa capacité à inventer, des histoires et des divinités. Tous ces récits sont doubles : à la fois poétiques, reliés à une culture classique mais aussi porteurs d'une part sombre, de souffrance et de violence. Il s'agit de faire goûter cette ambivalence aux spectateurs.

Comment inventez-vous vos images ?
Silvia Costa : J'ai toujours besoin de toucher la matière et de voir les interprètes modifiés par elle. Je pars souvent des objets dans l'espace puis je construis un lien entre les mots, les corps et ces objets : de nombreux accessoires, des sculptures qui engendrent des actions scéniques et permettent la visualisation de certains symboles ainsi que des métamorphoses. La narration se construit par association, accumulation et multiplication de ces éléments de telle sorte qu'à la fin, ils constituent une forme de ville ou de musée imaginaire, un nouveau pays. Par ailleurs notre trio d'interprètes [*Silvia Costa joue dans le spectacle Ndlr.*] permet de mettre en scène les dialogues bien sûr mais aussi de jouer avec la figure du double, du miroir ou de l'ombre. J'utilise beaucoup le langage des gestes, des actions précises, chorégraphiées.

Si l'on devait dessiner une constellation de sources inspirantes pour ce spectacle...
Silvia Costa : Parmi tous les possibles, il y aurait sans doute Marcel Duchamp, pour sa façon de reconfigurer la valeur de l'objet esthétique en fonction de sa propre énigme et de la sexualisation de l'œil. C'est un artiste qui pourrait faire partie de mon Panthéon. J'ai aussi beaucoup regardé les dessins de Henri Darger, un artiste d'art brut qui toute sa vie a fait des dessins à partir de calques trouvés dans les magazines et composé des sagas mythologiques avec des petites filles, et beaucoup de violence même si les formes sont très enfantines et colorées.

Un mot sur votre titre,* Dans le pays d'hiver *?
Silvia Costa : J'aime l'idée d'associer le plateau de théâtre à un pays, un pays à repeupler grâce aux mots de Pavese. Ensuite l'hiver et ses connotations contrastent avec la chaleur produite par les histoires racontées. On part donc du froid pour aller vers un réveil, pour raviver la lave cachée sous les mots pris dans les glaces de la communication, des data. Je me suis demandé à qui pouvaient s'adresser ces dialogues de Pavese. Je répondrais : aux gens qui, comme moi, ont encore envie de croire, non pas aux dieux, mais à la puissance de la création, à l'infinie possibilité de réinventer.

Propos recueillis par Olivia Burton

BIOGRAPHIE

Diplômée en Arts Visuels et Théâtre à l'Université IUAV de Venise en 2006, **Silvia Costa** propose un théâtre visuel et poétique, nourri d'un travail sur l'image comme moteur de réflexion chez le spectateur. Tour à tour auteure, metteure en scène, interprète ou scénographe, cette artiste protéiforme use de tous les champs artistiques pour mener son exploration du théâtre. Elle présente ses créations dans les principaux festivals italiens ainsi qu'à l'international.

Elle se fait connaître avec des performances : *La quiescenza del seme* (2007) et *Musica da Camera* (2008) présentées au Festival ES.TERNI en Italie ; *16 b, come un vaso d'oro adorno di pietre preziose* (2009) au Festival Lupo à Forli et *A sangue freddo* (2015) à l'Uovo Performing Art Festival de Milan.

Sa première mise en scène, *Figure*, présentée au Festival Uovo de Milan en 2009, remporte le prix de la nouvelle création. Elle entame dès lors un partenariat fidèle avec ce festival. En 2012, elle est invitée à l'Euroscene Festival de Leipzig pour y présenter *La fine ha dimenticato il principio*. En 2013, elle est finaliste du Prix du scénario du Festival des collines de Turin avec *Quello che di più grande l'uomo ha realizzato sulla terra*. Avec cette pièce, elle fait ses premiers pas sur les scènes françaises en tant que metteure en scène au Théâtre de Gennevilliers, au Théâtre de la Cité internationale, et ailleurs en Europe, au BIT Teatergarasjen de Bergen ou à Ljubljana au Drugajanje Festival.

Parallèlement à ses performances et pièces de théâtre, elle invente des installations pour le jeune public. D'abord conçues en Italie à la demande du Festival UovoKids de Milan, ses installations sont désormais présentées en France au Théâtre de Gennevilliers, au Théâtre de l'Œuvre à Marseille mais aussi à Belgrade au Festival KidsPatch. Ses installations, accompagnées d'ateliers, sont conçues comme une expérience concrète et sensorielle où les enfants font l'expérience d'une compréhension intellectuelle et pratique de l'art.

Depuis 2006, elle contribue en tant qu'actrice et collaboratrice artistique à la plupart des créations de Romeo Castellucci pour le théâtre et l'opéra.

Silvia Costa au Festival d'Automne à Paris :

2016 *Poil de Carotte* (Nanterre-Amandiers - Centre Dramatique National, La Villette / WIP, La Commune Centre Dramatique National d'Aubervilliers, Théâtre Louis Aragon à Tremblay-en-France, L'Apostrophe – Théâtre des Arts / Cergy)

© Simon Gosselin

ODÉON
THÉÂTRE DE L'EUROPE
direction Stéphane Braunschweig

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

JULIEN GOSSELIN

Joueurs | Mao II | Les Noms
de Don DeLillo

Adaptation et mise en scène, **Julien Gosselin**
Traduction, Marianne Véron
Avec Rémi Alexandre, Guillaume Bachelé, Adama Diop, Joseph Drouet, Denis Eyriey, Antoine Ferron, Noémie Gantier, Carine Goron, Alexandre Lecroc-Lecerf, Frédéric Leidgens, Caroline Mounier, Victoria Quesnel, Maxence Vandevelde
Scénographie, Hubert Colas // Création musicale, Rémi Alexandre, Guillaume Bachelé, Maxence Vandevelde // Création lumières, Nicolas Joubert // Création vidéo, Jérémie Bernaert, Pierre Martin // Création sonore, Julien Feryn // Costumes, Caroline Tavernier

Production Si vous pouviez lécher mon cœur // Coproduction Kaidong Coopération franco-taiwanaise pour les arts vivants ; Le Phénix, scène nationale (Valenciennes) ; National Performing Arts Center – National Theater & Concert Hall (Taiwan) ; Théâtre National de Strasbourg ; Festival d'Avignon ; MC2: Maison de la culture de Grenoble ; Théâtre du Nord – Centre Dramatique National Lille / Tourcoing / Hauts-de-France ; International Theater Amsterdam ; TNB – Théâtre National de Bretagne – Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg ; Bonlieu Scène nationale Annecy ; Le Quartz – scène nationale de Brest ; La Filature, Scène nationale (Mulhouse) ; Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris) ; Festival d'Automne à Paris // Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National // Avec le soutien exceptionnel de la DGCA / DRAC Hauts-de-France et de la Région Hauts-de-France // Spectacle créé le 7 juillet 2018 dans le cadre du Festival d'Avignon // En partenariat avec France Culture

ODÉON-THÉÂTRE DE L'EUROPE / ATELIERS BERTHIER
Samedi 17 novembre au samedi 22 décembre
Intégrale : samedi et dimanche 14h30
Parties distinctes : *Joueurs* mardi 20h
Mao II mercredi 20h / *Les Noms* jeudi 20h
Relâche lundi et vendredi
––––––
Intégrale : 24€ à 60€ / Abonnement 24€ à 60€
Parties distinctes, au choix et sans engagement sur les trois :
12€ à 30€ / Abonnement 24€ et 30€
Durée estimée : 8h (intégrale)

France Culture

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

Après Houellebecq et Bolaño, le metteur en scène Julien Gosselin poursuit son exploration scénique de la littérature d'aujourd'hui et de la violence de nos sociétés, à travers trois romans de l'Américain Don DeLillo formant en écho une histoire du terrorisme contemporain.
En 2014, le coup d'éclat des *Particules élémentaires* avait révélé le jeune collectif Si vous pouviez lécher mon cœur emmené par Julien Gosselin. En 2016, avec *2666*, adaptation du roman monstre de Roberto Bolaño, le metteur en scène confirmait son goût pour les spectacles-fleuves, pour les textes non théâtraux et pour les formes immersives dans lesquelles musique, vidéo et lumière invitent à une expérience esthétique fulgurante. Ce faisant, il creusait aussi quelques thèmes de prédilection – la littérature, la violence, la façon dont un être humain est victime des mouvements souterrains que produit l'histoire ou la société qui l'entoure : autant de questions qui trouvent dans les romans de l'écrivain américain Don DeLillo une certaine acmé. Articulant étroitement destinées individuelles et histoire collective, *Joueurs* (1977), *Les Noms* (1982) et *Mao II* (1991) – titre emprunté à l'un des « multiples » d'Andy Warhol – composent ainsi, selon Gosselin, « *chacun à leur manière, une histoire du terrorisme* », parfois d'ailleurs largement prémonitoire ; mais aussi la matière d'une nouvelle forme-somme, dont chaque partie pourra être découverte séparément.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle de Julien Gosselin : *Le Père* d'après *L'Homme incertain* de Staphanie Chaillou (p.12-15).

Biographie de Julien Gosselin p.15

ENTRETIEN
Julien Gosselin

« Don DeLillo agit pour moi, pour nous, dans notre parcours, comme (…) un nouveau virage à négocier », écrivez-vous. De quel virage voulez-vous parler ?
Julien Gosselin : Sans doute celui d'un nouveau rapport à la fiction à l'intérieur de notre travail. Un autre rapport à l' œuvre littéraire qui toujours sert de socle à la mise en route d'une production. C'est une réflexion qui a démarré pour moi avec *1993*, que nous avons écrit avec Aurélien Bellanger. Sur ce spectacle, le matériau littéraire est arrivé majoritairement en cours de travail, même si je ne crois pas pour autant qu'il s'agissait d'écriture de plateau. Quoi qu'il en soit, le livre n'avait pas la primauté du sens et de la force esthétique : le travail plastique, la conception du spectacle devenaient des éléments de premier plan, moins des motifs de *traduction* d'une œuvre.

Pourquoi le choix de ces trois romans* – Les Joueurs, Les Noms *et* Mao II *– publiés sur 15 ans, de 1977 à 1991 ?
Julien Gosselin : Justement pour les raisons précédemment énoncées. Évidemment, ces romans comportent nombre de motifs communs, ils se recoupent et s'entrecroisent dans leurs obsessions, leurs choix thématiques : le terrorisme, la violence, la finance, les empires mais surtout aussi pour ce que DeLillo appelle « les noms » et qui décrit à la fois la parole, la langue, la littérature et la transcription écrite des mots, leurs formes, leur vie propre, leur archaïsme et le fait qu'ils paraissent disparaître ou se vider. Mais la volonté de monter trois livres vient aussi du fait que la percussion de ceux-ci au cœur de la représentation permet de travailler sur les fictions, mais surtout sur la question de la fiction. Cela me permet de perdre le spectateur, de lui proposer de créer des ponts non balisés, cela me semble ouvrir le sens. Cela me permet de sortir de ce que parfois j'appelle en répétitions « l'esclavage de la narration ». Utiliser les histoires, mais ne pas se positionner exclusivement en « raconteur d'histoires », ce que j'ai toujours refusé d'être. Après, trois romans, c'est aussi savoir qu'on fera un spectacle long. Et je veux continuer à travailler sur ces formats. Pour justement laisser la possibilité aux gens qui verront le spectacle de créer des connexions au milieu de beaucoup d'informations. Pour déployer un monde. Pour laisser la possibilité au spectacle d'être fait d'événements d'apparence mineurs et non uniquement de points charnières. Mais je suis toujours surpris que la question de la longueur soit aussi problématique : comme si je faisais le malin. Je pense juste que des objets courts ou longs ne fonctionnent pas du tout sur la même dramaturgie. Et que faire long, ce n'est pas « mal faire court ». C'est déplier. C'est être moins efficace, on pourrait presque dire moins bon. Et je crois beaucoup à cette phrase, je ne sais plus de qui elle est, qui dit qu'un artiste ne doit pas faire de mieux en mieux mais de moins en moins bien.

DeLillo a également écrit plusieurs pièces de théâtre : ce matériau ne vous intéressait-il pas ?
Julien Gosselin : Je vais certainement intégrer au spectacle une de ses pièces, *The Word for Snow*. Mais comme beaucoup de romanciers, DeLillo axe davantage ses pièces de théâtre sur l'intime. Moi je veux tout, le politique, le général, et l'intime. Et puis si je ne monte pas de théâtre, c'est que j'ai un rapport problématique à la question du dialogue. J'ai besoin d'avoir tout devant les yeux : la narration, le dialogue, les descriptions. Souvent, ce qui me fait choisir un texte, c'est une description de paysage qui me fait pleurer. Rarement les dialogues.

Vous dites aussi au sujet de DeLillo: « Les histoires qu'il raconte, les hommes et les femmes qu'il décrit, semblent emporté par le mouvement global de l'Histoire politique mais aussi et surtout par des phénomènes inexplicables… » De quels phénomènes voulez-vous parler ?
Julien Gosselin : DeLillo agit un peu comme un archéologue. Il sonde l'histoire contemporaine et y décrypte les mouvements souterrains, les couches d'histoire et de violence. Mais ce n'est pas tout, c'est ça qui y est bouleversant. On ne peut pas dire ici (comme on le dit sur les quatrièmes de couvertures de tous les livres) que les personnages sont « *emportés par le mouvement de l'Histoire* ». On pourrait plutôt dire qu'ils portent en eux l'Histoire mondiale, qu'elle est fixée en eux au niveau moléculaire, qu'elle accompagne chacun de leurs gestes. C'est un peu mystique, un peu postmoderne. Mais pour être plus clair : chez Don Delillo, un attentat meurtrier et le passage de l'air et du soleil sur une main peuvent avoir une valeur équivalente. Les deux peuvent être aussi microscopiques et ridicules, comme vus depuis les hauteurs de la grande Histoire. Et être aussi énormes, comme ressentis depuis une structure organique : la violence d'un choc, la force d'une caresse. Je ne parle pas d'un point de vue moral, qu'on se comprenne bien.

Il ne s'agit donc pas simplement de la façon dont la violence se répercute sur l'intime…
Julien Gosselin : C'est en fait un peu la même chose chez DeLillo, la violence et l'intime. Il y a quelque chose dans *L'Homme qui tombe*, que je monterai la saison prochaine avec le Toneelgroep Amsterdam : les personnages ressentent la violence de la chute des tours à travers les récits, les peintures ou même parfois le mouvement du café dans une tasse. Mais ce n'est pas seulement le souvenir de la violence. C'est sa présence continue. Archaïque au sens où elle a été là il y a longtemps et où elle ne nous a jamais quittés.

Votre travail d'adaptation scénique a-t-il suivi votre « méthodologie » habituelle – une réduction aux nœuds dramatiques ou poétiques essentiels, sans réécriture des dialogues ?
Julien Gosselin : L'immense différence ici, c'est que DeLillo fait dialoguer ses personnages beaucoup plus que Houellebecq ou Bolaño par exemple. D'habitude, je chéris le moindre dialogue. Ici, j'ai du beaucoup couper à l'intérieur de ceux-ci pour arriver à laisser affleurer la force poétique de DeLillo qui réside davantage dans les moments narratifs. Après je n'ai pas réellement de méthode. Je m'adapte à l'auteur.

Les trois livres sont-ils imbriqués, ou bien forment-ils trois chapitres distincts ?
Julien Gosselin : Les trois livres ne sont pas imbriqués. Ils se succèdent, avec même trois nouvelles intercalées entre eux, et puis des moments de musique, des moments de textes plus politiques, etc… Pour être honnête j'ai de plus en plus de mal

avec l'imbrication. Je crois que pour retrouver une vraie modernité dans les processus narratifs il faut retrouver de la linéarité. Aujourd'hui tout s'imbrique : les films ou les séries commencent presque toujours par un *flash forward* (ou saut en avant dans la narration). *Magnolia* ou *Babel* ont fini par devenir des normes, et le spectateur a tellement intégré ce processus qu'il en devient familier. La pure linéarité, la succession d'histoires différentes, dans des temps différents, crée des connexions plus profondes : on n'est plus simplement content de connecter des éléments de l'intrigue. Ce que l'on relie, ce ne sont plus que des thèmes souterrains, des forces invisibles. J'envisage de plus en plus mon travail comme cela : je pourrais monter dix pièces consécutivement dans un espace et faire le pari de leurs liens mystérieux. C'est aussi une lutte contre la notion de spectacle : une histoire racontée dans un temps donné, un décor donné. La vie ce n'est pas ça. C'est bien plus un chaos qu'un temps ordonné. Ce sont des masses qui adviennent et se contredisent. Qui n'ont de sens que parce qu'elles sont là à un moment. Et qui sont balayées.

La saison prochaine, comme vous le disiez, vous allez travailler sur une adaptation de* L'Homme qui tombe*, avec cette fois les acteurs du Toneelgroep Amsterdam : pourquoi ce souhait de vous attarder sur Don DeLillo ?
Julien Gosselin : *L'Homme qui tombe*, c'est le 11 septembre. Et sur la question du terrorisme c'est le livre le plus minimal, le plus intime qui soit. C'est comme une sorte de conclusion à tout cela.

Comment continuer ensuite ce travail sur les formats longs, cette recherche de ce que vous appelez «* un théâtre immersif, musical, poétique, qui plongera le spectateur au cœur de ce qui pourrait être une histoire absolument intime de décennies de violences politiques *» ? Comment vos travaux précédents ont-ils fait évoluer votre travail et votre manière de faire du théâtre ?
Julien Gosselin : Je ne sais pas comment continuer. Je me sens un peu un « vieux jeune homme ». Je découvre véritablement jour après jour l'art du théâtre et dans le même temps on me demande de savoir et d'esquisser une vision globale de ce que je fais. Mais je ne sais pas. Je fais. Je vous dirais dans vingt ans, que je fasse encore du théâtre ou pas, ce que le jeune homme que j'étais a vraiment voulu dire. Une chose est certaine : quand j'ai commencé je voulais prouver au monde que je savais fabriquer un grand spectacle. Déjà aujourd'hui cette question ne m'intéresse plus. Ce n'est pas une perte d'ambition, c'est seulement que j'ai la sensation de commencer à exercer mon métier. Je cherche quelque chose, c'est certain. Après, les thèmes, les histoires, les fictions… Ce ne sont que des véhicules. Si quelqu'un qui voit mes spectacles ressent à un seul moment une forme de tristesse profonde, ou perçoit une vision du monstre (n'importe quel monstre, celui de la violence, du terrorisme, du vide), c'est déjà bien.

Propos recueillis par David Sanson

Biographie de Julien Gosselin p. 15

©Pierre Dugowson

GÉRALDINE MARTINEAU

La Petite Sirène
d'après Hans Christian Andersen

Adaptation et mise en scène, **Géraldine Martineau**
D'après Hans Christian Andersen
Avec Jérôme Pouly, Adeline d'Hermy, Danièle Lebrun, Claire de La Rüe du Can, Julien Frison
Scénographie, Salma Bordes
Costumes, Laurianne Scimemi del Francia
Lumières, Laurence Magnée
Son, François Vatin
Travail chorégraphique, Andréa Bescond
Collaboration artistique, Sylvain Dieuaide

Production Comédie-Française/Studio-Théâtre (Paris)
Coréalisation Comédie-Française/Studio-Théâtre (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National
Spectacle créé le 15 novembre 2018 au Studio-Théâtre/Comédie-Française (Paris) avec le Festival d'Automne à Paris

Géraldine Martineau adapte à la scène le célèbre conte de Hans Christian Andersen, *La Petite Sirène*. Par sa réécriture, portée par une mise en scène contemporaine, elle en fait un parcours initiatique emprunt de questionnements universels, notamment sur la construction de soi et la différence.
La Petite Sirène, conte du Danois Hans Christian Andersen paru en 1837, plonge dans un royaume sous-marin où les sirènes, filles du roi de la mer, sont autorisées à découvrir le monde de la surface le jour de leurs quinze ans. Pour l'héroïne, l'initiation ne sera pas sans conséquences, puisqu'elle sera bientôt prisonnière d'un sort, qu'elle a pourtant ardemment désiré. Accessible à partir de sept ans, la version adaptée par Géraldine Martineau pour la scène joue sur plusieurs niveaux de lecture. Si elle a souhaité préserver la structure, les personnages et le style poétique d'Andersen, l'auteure et metteure en scène actualise le célèbre conte. Attentive aux problématiques actuelles, notamment celles touchant à la construction de soi, à l'attention aux autres et à l'écologie, elle y souligne le parcours initiatique d'une adolescente, confrontée à l'éveil du sentiment amoureux, à la découverte de la violence du monde, mais aussi amenée à assumer ses propres différences. Après avoir adapté des textes de Strindberg et Maeterlinck, Géraldine Martineau signe, avec *La Petite Sirène*, une mise en scène dans laquelle la poésie des mots s'associe à la création visuelle, chorégraphique et musicale.

STUDIO-THÉÂTRE COMÉDIE-FRANÇAISE
Samedi 17 novembre au dimanche 6 janvier
Mercredi au dimanche 18h30, relâche lundi et mardi
––––––
15€ et 24€ / Abonnement 15€ et 24€
Durée : 1h15
Spectacle à partir de 7 ans

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Studio-Théâtre / Comédie-Française
Vanessa Fresney
01 44 58 15 44 | vanessa.fresney@comedie-francaise.org

ENTRETIEN
Géraldine Martineau

Qu'est-ce qui vous a donné envie d'adapter le conte de* La Petite Sirène *à la scène ?
Géraldine Martineau : Ce projet est né d'une proposition d'Eric Ruf, administrateur de la Comédie-Française, d'y créer un spectacle, après avoir vu ma mise en scène de *La Mort des Tintagiles* de Maurice Maeterlinck (en 2017 au Théâtre de la Tempête). Il m'a proposé de continuer à travailler sur l'univers du conte, cette fois-ci également accessible aux enfants. J'en ai lu des centaines, de pays et d'auteurs extrêmement variés... Il y a une densité d'écrits incroyable, mais j'avais depuis le début en tête celui de *La Petite Sirène*, qui m'avait marquée enfant et qui continue à me bouleverser. M'emparer de cette histoire était pour moi une évidence. Outre ma fascination pour le monde marin, le conte est très riche et aborde différentes thématiques fortes. La principale me semble concerner les compromissions qu'une personne est capable de faire, les parts de soi qu'elle est prête à enfouir pour plaire à l'autre. L'héroïne abandonne presque tout - sa voix, sa famille, son espèce, sa queue de sirène - pour avoir des jambes et plaire à ce jeune humain dont elle est tombée folle amoureuse... Le fait de se transformer, de s'oublier, être aimé ou accepté me semble être un enjeu qui peut concerner tout le monde. Le rapport à la différence m'a aussi beaucoup intéressée. La Petite Sirène est différente de ses sœurs. Plus petite, rêveuse, plus silencieuse, elle a un appétit de découverte très grand, et ne rêve que d'une chose : découvrir la Terre, le monde, qu'elle aura le droit d'approcher le jour de ses quinze ans. D'une certaine manière, elle tombe amoureuse de ce jeune humain parce qu'elle l'avait décidé ; il est un fantasme et représente tout ce qu'elle cherche à vivre. J'étais moi aussi une enfant différente des autres et j'ai quitté ma famille très jeune pour aller à Paris faire du théâtre. Ce sont des aspects plus personnels, mais j'ai compris, au fil de mon travail d'écriture de l'adaptation, à quel point les thématiques de ce conte me touchaient aussi, de par mon histoire et ma personnalité.

Le thème de l'adolescence était également présent dans d'autres pièces dans lesquelles vous avez joué. Est-ce un sujet qui vous tient à cœur?
Géraldine Martineau : J'ai en effet beaucoup joué des adolescentes, dans le film *Le Nouveau* de Rudi Rosenberg, dans *Le Poisson belge* de Leonore Confino, La gamine dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, Hedvig dans *Le Canard sauvage* d'Henrik Ibsen entre autres. Ce sont de très beaux rôles. C'est une période où se côtoient maladresse, naïveté, colère, premiers émois... Une sorte de mue, un âge très important et très troublant à la fois. Dans le spectacle j'aimerais d'ailleurs beaucoup que le moment où sa queue de poisson se transforme en jambes humaines ressemble à une mue. Une fois adulte, je pense que nous vivons régulièrement des mues, mais celle de l'adolescence est la plus importante. C'est aussi le moment où on commence à s'affranchir et s'affirmer, le début d'un chemin qui peut être long...

Comment avez-vous travaillé le texte?
Géraldine Martineau : Une fois le conte choisi, il fallait en faire l'adaptation théâtrale. Je me suis découvert une passion pour l'écriture ces dernières années et j'avais très envie d'écrire moi-même l'adaptation. J'ai choisi de respecter scrupuleusement le squelette du conte d'Andersen. La lecture de *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim m'a fait comprendre l'importance de respecter la trame d'un conte tel qu'il a été pensé par ses auteurs. Les *Happy End*, comme peut les inventer Walt Disney dans ses dessins animés par exemple, changent totalement le propos du récit initial. J'avais donc une trame, mais absolument tout à écrire, puisque le conte est narratif et très court. Il m'a fallu inventer un monde, des personnages, un langage, des situations théâtrales... J'ai commencé par lire beaucoup : du théâtre jeunesse, des livres sur les océans, *L'Illiade* et *L'Odyssée*. J'ai aussi revu tous les films d'animation de Miyazaki, qui sont une référence pour leur poésie, leur élégance, leurs univers incroyables et le fait, aussi, d'oser des rythmes plus lents, des silences... Après m'être nourrie de tout cela, j'ai commencé à écrire ma version de *La Petite Sirène*. Des alexandrins se glissaient de manière anarchique au fur et à mesure et j'ai décidé de tout reprendre pour écrire la pièce uniquement en alexandrins. Cette contrainte, qui m'aidait à avancer formellement, permet aussi d'introduire de la poésie, une musicalité. Les vers ne sont pas libres dans le sens où ils respectent toutes les règles des alexandrins (pieds, hémistiche...) mais ils sont non-rimés. La pièce n'est pas formelle pour autant, le vocabulaire est très simple et j'y ai glissé des notes d'humour dès que je l'ai pu.

Quels thèmes avez-vous souhaité développer ou actualiser ?
Géraldine Martineau : En premier lieu, j'ai développé ceux de la différence et de la transformation de soi que j'évoquais tout à l'heure. C'est un conte initiatique, avec un personnage qui avance, qui connaît des déceptions, mais continue d'avancer et d'évoluer malgré ça. Oser partir d'un environnement dans lequel on ne s'épanouit pas est pour moi un geste fort et important. La Petite Sirène n'a finalement pas pu se marier avec le Prince, mais ça ne signifie pas qu'elle a eu tort d'essayer et qu'elle n'aurait pas dû partir. Andersen ne pouvait pas la faire épouser le Prince après avoir autant renoncé à ce qu'elle est profondément. Pour moi la fin n'est pas punitive pour autant, elle continue son voyage dans les éléments en devenant une fille de l'air, un être destiné à faire des actions bienveillantes partout où elle le peut.
J'ai également évoqué certains sujets actuels et inquiétants comme la pêche de masse, la pollution des océans ou les essais nucléaires qui sont faits en mer.

Comment avez-vous mêlé au jeu théâtral des moments musicaux et chorégraphiques ?
Géraldine Martineau : Dans le conte d'Andersen, l'héroïne échange sa magnifique voix de sirène contre des jambes extrêmement agiles, gracieuses et capables de danser. La danse et le rapport au corps sont quelque chose qui m'émeut, j'ai préféré développer cet aspect plutôt que le chant, ce qu'a fait notamment Disney dans sa version du conte. Et puis elle perdait tellement de choses ! Elle ne peut plus parler pendant toute la deuxième partie de la pièce, alors j'ai voulu développer ses nouveaux talents en insérant quatre moments chorégraphiques, pour lesquels j'ai fait appel à Andréa Bescond, qui a notamment créé et interprété en 2016 *Les Chatouilles ou la danse de la colère*. Et je suis chanceuse car Adeline d'Hermy, qui joue la

Petite sirène, est également danseuse. C'est Clément Ducol qui fait la composition musicale du spectacle. Il a inventé des machines musicales mécaniques, des boîtes à musique… C'est une idée très poétique et assez inédite qui me réjouit beaucoup.

Les metteur.e.s en scène avec qui vous avez travaillé en tant que comédienne vous ont-ils/elles inspirée ?
Géraldine Martineau : J'ai joué dans trois mises en scène de Pauline Bureau, une personne que j'aime énormément et qui m'inspire par ses spectacles très forts. Je travaille notamment avec elle dans un spectacle tout public, *Dormir cent ans.* C'est un très beau spectacle, qui a d'ailleurs reçu en 2017 le Molière du spectacle jeune public. Cette expérience me permet d'avoir une meilleure connaissance de ce qu'on peut oser avec ce type de public. Et puis *Dormir cent an*s laisse à l'enfant le temps de développer son propre imaginaire, de faire son propre voyage, ce que je cherche aussi à créer. Je poursuis l'idée de créer des spectacles qui ne prennent pas les enfants pour des idiots et qui laissent de la place aux spectateurs.

Le fait que* La Petite Sirène *soit un spectacle tout public était-il particulièrement important pour vous ?
Géraldine Martineau : C'est tellement merveilleux d'arriver à créer un film ou une pièce tout public, c'est-à-dire qui vise le jeune public, mais qui peut tout autant plaire à des adultes… Les enfants sont moins formatés que les adultes, ils sont très réceptifs. Par exemple un spectacle comme la version de *Cendrillon* par Joël Pommerat (créé en 2011) propose de l'exigence, du rêve, de l'imaginaire aux enfants, tout en transportant les adultes dans un véritable voyage. Les objets artistiques comme celui-là, qui peuvent s'adresser à tous les âges, sont assez rares. Rester dans la suggestion est aussi quelque chose d'important pour moi, car cela permet de proposer à chacun d'imaginer. Nous avons essayé, avec Salma Bordes la scénographe, Laurianne Scimemi la costumière et Laurence Magnée l'éclairagiste, de ne pas être trop réalistes mais de proposer des tableaux esthétiques et oniriques.
Dans le texte, il y a régulièrement plusieurs niveaux de lecture. Par exemple, quand l'héroïne arrive de la mer, sans ressources, que les humains qui la découvrent ne savent pas qui elle est ni d'où elle vient, elle est accueillie avec beaucoup de méfiance. De premier abord, le Père du Prince ne veut pas héberger celle qu'il qualifie « d'étrangère muette ». La référence aux migrants n'est pas directement accessible à un enfant de 7 ans, mais il comprend le rapport à l'étranger selon ses propres références.

Propos recueillis par Pascaline Vallée

BIOGRAPHIE

La metteure en scène et comédienne **Géraldine Martineau** se forme à la Classe Libre du Cours Florent et au CNSAD. Elle joue entre autres sous la direction de Jean Liermier (*Penthésilée* à la Comédie-Française), Jean-Michel Ribes, Valérie Dréville, Pauline Bureau, Gérard Watkins, Véronique Bellegarde, Jean-Michel Rabeux…
Elle se produit dans deux cent représentations du *Poisson belge* de Léonore Confino aux côtés de Marc Lavoine, rôle qui lui vaut le Molière de la révélation en 2016.
Elle joue au cinéma dans *Le guetteur* de Michele Placido, *Aglaée* et *Le nouveau* de Rudi Rosenberg, Marie-Francine de Valérie Lemercier, *Petit paysan* d'Hubert Charuel et *Le Poulain* de Mathieu Sapin.
En 2010, elle monte sa compagnie, Atypiques Utopies.
La Petite Sirène est sa troisième mise en scène après *Mademoiselle Julie* de Strindberg au Théâtre de la Loge et *La Mort de Tintagiles* au Théâtre de la Tempête.

© Nobuhiko Hikiji

TAKAHIRO FUJITA

Jetons les livres, sortons dans la rue

Adaptation théâtrale et mise en scène, **Takahiro Fujita**
Œuvre originale, Shûji Terayama
Avec Izumi Aoyagi, Yuriko Kawasaki, Mina Sasaki, Jitsuko Mesuda, Ryosuke Ishii, Shintarô Onoshima, Tatsuya Tsujimoto, Hirotaka Nakashima, Satoshi Hasatani, Kenta Funatsu
Musicien, Tatsuhisa Yamamoto (batterie)
Apparition vidéo, Hiroshi Homura (poète), Naoki Matayoshi (comique)
Lumières, Kaori Minami
Costumes, Minä Perhonen
Son, Daisuke Hoshino
Vidéo, Jitsuko Mesuda

Production Tokyo Metropolitan Theatre (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)
Organisation Fondation du Japon
Coréalisation Maison de la culture du Japon à Paris ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle présenté dans le cadre de Japonismes 2018
Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa
Spectacle créé le 5 décembre 2015 au Tokyo Métropolitan Theatre

Takahiro Fujita s'attaque à une figure culte de la scène artistique du Japon des années 1970 : Shûji Terayama. Entremêlant une grande variété d'atmosphères, l'enfant prodige de la jeune scène théâtrale japonaise fait revivre de manière radicalement contemporaine la folle énergie d'une époque révolue.
Mort en 1983 à quarante-sept ans en laissant plus de deux-cents livres, une vingtaine de films ainsi que d'innombrables chroniques hippiques, Shûji Terayama est un monstre sacré de la contre-culture japonaise. *Jetons les livres, sortons dans la rue*, œuvre représentative de ses débuts, est le titre d'un film (1971) qui raconte l'histoire d'un jeune homme dont la petite sœur se fait violer par les joueurs du club de football dont il est membre. C'est de ce film – dont la scène inaugurale, reprise ici face public, a marqué les esprits – qu'est parti, pour le présent spectacle, Takahiro Fujita, auteur et metteur en scène né dans le nord du Japon en 1985 et précocement repéré par Oriza Hirata. Un spectacle qui se singularise par l'hétérogénéité des registres qu'il mixe en une sorte de collage onirique – du documentaire à un univers très pop et coloré. Un « *conte cruel de la jeunesse* » bien représentatif d'une époque – les années 1960-1970 – dont Takahiro Fujita s'emploie à faire revivre l'énergie *trash* jusque sur le plateau. Une époque, une jeunesse dont la nonchalance et la désespérance prennent ici des résonances étrangement contemporaines.

MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS
Mercredi 21 au samedi 24 novembre
Mercredi au 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.asso.fr

ENTRETIEN

Takahiro Fujita

Quand vous ne montez pas vos propres textes, comment, de manière générale, choisissez-vous ceux sur lesquels vous désirez travailler – et comment en êtes-vous arrivé à Shûji Terayama ?

Takahiro Fujita : Concernant ce projet, c'est le Tokyo Metropolitan Theatre qui m'a proposé de choisir une pièce de Shûji Terayama. Mais quand je monte des textes que je n'ai pas écrits, je ne sais pourquoi, je choisis souvent ceux que j'ai lus dans mon adolescence. Je ne fais pas partie de la génération Terayama car je suis rentré au lycée en 2001. Mais à cet âge, je croisais des adultes qui faisaient du théâtre. Ce sont eux qui me racontaient comment était le théâtre des années 1970. Mon intérêt pour ce théâtre est né à ce moment-là.

Pourquoi ce choix de* Jetons les livres, sortons dans la rue *– et pourquoi la version cinéma plutôt que la pièce de théâtre ?

Takahiro Fujita : D'abord parce que j'aime le titre. Ça vous paraîtra peut-être bizarre, mais je tiens à ce que le titre soit attractif avant tout. Concernant le contenu, j'y trouve de nombreuses émotions qui me parlent. Ces éléments étaient posés dans le texte à l'état brut. J'ai donc pensé qu'il fallait les « polir » pour créer une pièce de théâtre. Ce fut un sentiment très excitant. La pièce de théâtre de Terayama qui porte le même titre propose un contenu totalement différent. Elle s'est construite à travers des improvisations nées lors des représentations. Il reste très peu de documentation sur cette pièce et le texte final m'a semblé inadapté pour être présenté tel quel au théâtre. J'ai préféré me fier à la richesse des couleurs du film qui m'a marqué et en faire une relecture contemporaine.

Comme dans le film, vous juxtaposez les atmosphères – entre un côté documentaire et des moments oniriques, ou encore des scènes à l'esthétique très « pop » – presque à la manière d'un collage…

Takahiro Fujita : Terayama et son équipe étaient très attachés à la notion de collage. Intentionnellement, ils rendaient leur univers chaotique. J'ai voulu respecter cette intention plutôt que chercher à mettre de l'ordre à travers le montage de textes. C'est pour cela que j'ai juxtaposé des scènes d'une façon excessive. Le rôle principal de cette œuvre n'est pas conçu d'une manière conventionnelle comme celle d'un personnage dans une fiction. Terayama dégageait la personnalité de l'acteur même, nu et brut. J'ai gardé cet aller-retour entre la réalité et la fiction. Cela m'a paru primordial pour que le public ne se limite pas à voir une pièce « de l'époque », mais perçoive ce texte des années 1970 comme une pièce d'aujourd'hui.

Justement, s'il semble flotter quelque chose de la liberté un peu « trash » des années 1970 dans cette pièce, on y trouve aussi une désespérance très contemporaine… Quel lien avez-vous cherché à établir entre ces époques ?

Takahiro Fujita : Je crois que l'on ne retrouve pas aujourd'hui l'équivalent de la frustration des jeunes qui vagabondaient dans Shinjuku [*quartier de conflits à l'époque des mouvements contestataires, Ndlr.*]. J'ai donc tenté de ne pas simplement reproduire sur le plateau la richesse des couleurs, mais de les présenter dans un cadre plus froid, dans un univers argenté qui représente un milieu urbanisé. Mais même si l'on ne partage pas la même rage, j'ai senti beaucoup de choses dans cette œuvre qui me parlaient, et j'ai voulu donner cette sensation au public. Les acteurs n'ont pas vécu à Shinjuku dans les années 1970, mais en soulignant sur le plateau la présence de ces corps qui vivent notre temps, le public peut trouver un lien avec cette colère liée à cette époque.

Quel est le rôle du batteur qui joue sur scène ? Et celui de cet échafaudage que les acteurs passent leur temps à construire durant la pièce ? Tous deux instillent une grande énergie au plateau…

Takahiro Fujita : J'ai voulu limiter la musique à la batterie pour que l'univers sonore soit simple, net et tranchant. C'était aussi pour créer un contraste aux musiques utilisées dans le film qui étaient du registre punk ou psychédélique. Par ailleurs, dès le départ, j'avais une image de matière métallique pour cette pièce, que ce soit le son ou le décor. Une image d'une structure qui se construit sous nos yeux, ou plutôt qui se monte et qui se démonte en continu. Le Japon s'organisait alors à travers ses relations complexes avec le monde international, et il existait des jeunes qui le contestaient. J'ai voulu qu'on les retrouve dans une ambiance sonore et chromatique minérale.

Vous collaborez volontiers avec des artistes d'autres disciplines – mangakas, plasticiens, stylistes, écrivains, graphistes… Cela a-t-il été le cas ici ?

Takahiro Fujita : Pour la vidéo de cette pièce, j'ai fait appel au poète Hiroshi Homura et au comique Naoki Matayoshi, reconnu pour ses talents de romancier. Les costumes ont été conçus par le styliste Akira Minagawa de la marque de vêtements minä perhonen. Les créateurs de notre temps apportent leurs regards et leurs analyses sur les mots de Terayama et insufflent une résonance nouvelle à son texte. Bien évidemment, je supervise leurs propositions, mais cette collaboration a pour but de dresser à travers la pièce un nouveau portrait de Terayama, aux multiples facettes.

Comment avez-vous travaillé avec vos acteurs, et quelle liberté avez-vous prise par rapport aux dialogues du film – dont certaines scènes (comme la scène d'ouverture) sont par ailleurs citées presque littéralement ?

Takahiro Fujita : Ce début du film où l'acteur s'adresse aux personnes assises dans la salle de cinéma avait marqué les esprits. C'est dans cette scène que j'avais fortement senti le point de vue de la caméra. Je l'ai donc faite précéder de l'autopsie d'un globe oculaire pour donner conscience au public de ce à travers quoi nous voyons les choses, de ce par quoi nous sommes « vus » ? J'ai également interviewé les acteurs, en amont de la pièce, sur leurs impressions sur Terayama, et nous avons effectué des recherches ensemble.
La pièce a été montée sur une partie du texte et surtout l'intrigue du film mais en citant également des extraits d'essais de Terayama, en y mêlant les paroles recueillies des acteurs et des choses que j'ai écrites. J'ai voulu faire un mélange de textes qui joue au final un ensemble de musique.

Pouvez-vous revenir sur ce que vous appelez, au sujet de votre théâtre, le « refrain » - le fait de « répéter » des scènes importantes de la pièce en changeant de point de vue, tel un montage cinématographique ?

Takahiro Fujita : Dans cette pièce, je n'utilise presque pas la méthode dite du « refrain », mais la notion de répétition est très importante pour mon théâtre. Car on a beau reprendre la même scène dans une pièce, on n'arrive jamais à la reproduire de la même manière : la mémoire du spectateur est modifiée, l'état physique de l'acteur change. L'intensité des scènes se transforme, elle est tantôt forte, tantôt faible, c'est sur cette évolution que repose l'idée de « refrain ».

La mise en scène que vous proposez à Paris sera-t-elle différente de la création japonaise ?

Takahiro Fujita : Je ne saurai vous le dire précisément, car nous n'avons pas encore entamé les répétitions de cette reprise. Mais je sais que les vidéos, les costumes et le son seront complètement différents, et je compte proposer un univers plus riche et intense par rapport à la création de 2015.

Propos recueillis par David Sanson et traduits du japonais par Aya Soejima

BIOGRAPHIE

Takahiro Fujita est auteur et metteur en scène de la compagnie Mum and Gypsy. Il né en 1985 à Date dans le Hokkaido (nord du Japon) ; il grandit dans cette ville située au bord de la mer. Dès l'âge de dix ans, il devient membre d'une compagnie locale constituée d'amateurs de tout âge. Le théâtre le passionne. Au lycée, sa mise en scène se fait remarquer par Oriza Hirata lors d'un concours national. Il décide de se former en théâtre à l'Université Obirin où enseigne ce dernier. En 2007, encore étudiant, il fonde sa compagnie Mum and Gypsy. Egalement étudiante à Obirin, Izumi Aoyagi [*cf : comédienne reconnue en Europe à travers les pièces de Toshiki Okada*] y participe dès le début. A l'époque, les pièces écrites par Fujita s'inspirent des brins de souvenir de son adolescence, la mer, la fille qui quitte sa ville natale, la présence de la mère, la mort… Afin de faire émerger un réalisme naturel et une palette de jeux dans chaque pièce, il ne propose pas de texte avant les répétitions, observe les comédiens et donne sur place les répliques qui sont adaptées à leurs personnalités. Il élabore la méthode dite du « refrain ». Le « refrain » consiste à répéter des scènes importantes de la pièce, en changeant de point de vu tel un montage cinématographique afin de faire réagir la mémoire du spectateur et l'état de l'acteur sur scène.

Le triptique joué de juin à août en 2011, *Signal of Heading Home, Waiting Dining Table* et *A World of Falling Salt* reçoit le 56e Prix Kunio Kishida décerné au meilleur texte de théâtre de l'année. À partir de ce moment, il décide, parallèlement à ses propres créations, de monter des projets de collaboration avec des artistes d'horizons différents.

En 2014, il joue pour la première fois en dehors du Japon : *Dots and lines, and the cube formed. The many different worlds inside. And light* présenté au Stazione Leopolda Alcatraz, Florence. Ces dernières années, ses thèmes se sont élargis à des sujets sociétaux ou historiques. La pièce *Cocoon* inspirée des lycéennes d'Okinawa mobilisées pour le combat terrestre à la fin de la Deuxième Guerre mondiale reçoit pour sa mise en scène le 23e Grand Prix de théâtre Yomiuri.

En 2016, l'immense metteur en scène Yukio Ninagawa souhaite collaborer avec Fujita. Il lui confie l'écriture de sa pièce biographique *Nina no Wata* et projette de jouer en deux versions, avec la mise en scène de Ninagawa et celle de Fujita. Malheureusement le projet s'annule à cause du décès de Ninagawa. Fin 2016, sa mise en scène de *Romeo et Juliette* marque le public à travers son concept d'une remontée dans le temps, les mouvements complexes de dispositifs scéniques effectués par les comédiens et les rôles principaux confiés uniquement à des femmes.

En 2015, il monte *Jetons les livres, sortons dans la rue* de Shuji Terayama, grande figure artistique des années 60-70, et présente une nouvelle version au Festival d'Automne de Paris en 2018.

© Guillaume Deloire

HIDETO IWAÏ

Wareware no moromoro
(nos histoires...)

Conception et mise en scène, **Hideto Iwaï**
Avec Marion Barché, Elsa Bouchain, Salima Boutebal, Loïc Carcassès, Aurélien Estager, Lucienne Larue, Michel Larue, Mathieu Montanier, Abdallah Moubine
Texte, Marion Barché, Elsa Bouchain, Salima Boutebal, Lucienne Larue, Michel Larue, Mathieu Montanier, Abdallah Moubine, Hideto Iwaï
Collaboratrice artistique à la mise en scène, Aïko Harima
Scénographie et costumes, Kie Yamamoto

Production Fondation du Japon ; T2G – Théâtre de Gennevilliers
Coproduction Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Tokyo Metropolitan Theatre (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture) ; T2G – Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle présenté dans le cadre de Japonismes 2018
Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa
Spectacle créé le 22 novembre 2018 au T2G – Théâtre de Gennevilliers avec le Festival d'Automne à Paris

Reclus chez lui à l'adolescence, le Japonais Hideto Iwaï a transformé son expérience vécue en matière scénique douce-amère. À l'invitation du T2G – Théâtre de Gennevilliers et avec le Festival d'Automne, il crée son premier spectacle en français, inspiré de la vie de participants, professionnels et amateurs, rencontrés à Gennevilliers.
De seize à vingt ans, Hideto Iwaï est rentré dans la catégorie japonaise des « hikikomori », ces personnes qui, par phobie sociale, ne quittent plus leur domicile. Le théâtre lui a offert une porte de sortie, et depuis, l'acteur, scénariste et metteur en scène, aujourd'hui reconnu au Japon, s'attache à retracer avec humour des parcours singuliers puisés dans la société contemporaine. Avec cette création, le T2G – Théâtre de Gennevilliers lui offre pour la première fois la possibilité de confronter son expérience à celle d'acteurs et d'amateurs français. Au fil de plusieurs séjours, Hideto Iwaï est parti à la rencontre d'habitants de Gennevilliers et de comédiens français. Après avoir écouté leurs récits de vie, il a composé avec eux un spectacle sur-mesure qui traite des relations humaines, de l'amour aux liens entre parents et enfants. Son sens de la mise en scène décalée, plus poétique que réaliste, était déjà sensible dans *Le hikikomori sort de chez lui*, récemment salué en tournée à Paris : ici, Hideto Iwaï porte un regard lucide et bienveillant sur un autre contrat social, pour mieux nous parler de notre propre culture.

T2G – THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS
Jeudi 22 novembre au lundi 3 décembre
Lundi, jeudi et vendredi 20h, samedi 18h, dimanche 16h
relâche mardi et mercredi
––––––
12€ à 24€ / Abonnement 10€ et 12€
Durée estimée : 2h
Spectacle en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | boulet@tgcdn.com

ENTRETIEN

Hideto Iwaï

Comment est né ce projet à Gennevilliers, votre premier en dehors du Japon ?

Hideto Iwaï : Daniel Jeanneteau est venu voir un de mes spectacles, qui n'était même pas donné dans une salle connue, quand il était en voyage au Japon. Il a adoré la pièce, et c'est comme ça que le dialogue a commencé. Au départ, je pensais qu'il allait me proposer une tournée, de présenter une pièce existante. Quand j'ai découvert qu'il voulait que je travaille avec des Français, je me suis dit : mais pourquoi, et pourquoi moi ? Quand il m'a proposé de rencontrer des réfugiés, des Roms, des habitants de Gennevilliers, j'ai petit à petit compris son intention.

Combien de temps avez-vous passé en France pour préparer la pièce ?

Hideto Iwaï : Nous sommes d'abord venus dix jours en juin 2017, et nous avons fait plusieurs autres courts séjours. À partir de mi-octobre, par contre, on va rester un mois et demi. C'est une approche très douce, et comme il me faut du temps pour travailler le texte, c'est utile. Il y a eu beaucoup d'échanges par mail, au fil des mois, car le spectacle est inspiré des témoignages des participants. Petit à petit, le texte prend forme, dans les intervalles.

Comment avez-vous sélectionné les participants ?

Hideto Iwaï : Je suis d'abord allé à la rencontre des gens. Nous avons fait une demande pour rencontrer des réfugiés, des *hikikomori*, c'est-à-dire des personnes recluses dans leur domicile, ainsi que des électeurs d'extrême-droite et des travailleurs du sexe : c'étaient les quatre piliers qu'on avait proposés. Malheureusement, en ce qui concerne les *hikikomori*, le Théâtre de Gennevilliers n'a pas pu en trouver tout de suite, donc ils m'ont présenté à une association qui fait de la réinsertion sociale. Les gens ne vivaient pas reclus chez eux, ils étaient en recherche de travail. Et le T2G nous a également proposé d'aller à la rencontre de Roms.

Vous avez donc travaillé sur l'exclusion sociale ?

Hideto Iwaï : Non, finalement, ce n'est plus le cœur thématique du projet. C'était notre point de départ, et je voulais notamment faire participer un Rom que j'ai rencontré, mais il est parti entre deux de nos séjours. Pour l'instant, nous avons choisi six personnes : trois acteurs et trois amateurs, dont des personnes maghrébines et un couple qui s'est rencontré à Gennevilliers, aujourd'hui marié et âgé. Le thème sera plutôt l'expérience personnelle de chacun. J'aimerais d'abord que chaque participant voie différemment son passé à travers ce spectacle, et ensuite comment ces expériences peuvent résonner chez chaque spectateur.

Comment avez-vous géré la barrière de la langue, dans le contact avec les gens ?

Hideto Iwaï : On m'a vraiment bien préparé le terrain. J'ai deux interprètes, un dont la langue maternelle est le français, et l'autre pour qui c'est le japonais. Quand quelqu'un nous propose un texte, il est d'abord traduit pour moi par la traductrice japonaise, et j'en fais ressortir les points que je veux approfondir. Je le renvoie ensuite au traducteur français, qui le remet au participant. Quand j'ai rencontré le groupe, j'ai aussi essayé de les rassembler, comme si on discutait autour d'une table. C'est difficile de les faire parler au début, et donc je commence à parler de mes mauvaises expériences, d'histoires d'amour qui se sont mal terminées. Par exemple, par jalousie amoureuse, un jour, j'ai donné un coup de pied dans la voiture d'un rival et je l'ai endommagée, avant de m'apercevoir que c'était la voiture d'un autre. Petit à petit, les gens me racontent des histoires un peu similaires, et la parole circule. On se met à raconter toutes nos histoires les plus terribles et ce qu'on a pu regretter.

Qu'est-ce qui vous a surpris dans les histoires des participants ?

Hideto Iwaï : Je me suis vraiment aperçu que le Japon est une culture insulaire, qu'on n'a vraiment pas eu de contact avec des peuples différents du nôtre. Du coup, on n'a pas besoin de s'exprimer : on n'exprime pas nos envies, par exemple. En France, votre voisin peut être d'origine différente, mais il faut trouver une forme d'entente pour vivre ensemble dans la même société. Et ça, c'est une notion qui est complètement étrangère pour nous. Le point de départ, en France, c'est d'abord que toi et moi, nous sommes différents. Au Japon, notre apparence est identique, et dès qu'on constate une différence, ça saute aux yeux. Inconsciemment, on ne veut pas accepter le sang étranger. Il y a des dizaines de milliers de demandes de réfugiés politiques au Japon, mais moins d'une vingtaine ont été acceptées [*l'année dernière*].

Quelles thématiques sont ressorties des expériences que vous avez partagées ?

Hideto Iwaï : La violence venue des parents. C'est un thème qui ressort souvent autour de moi au Japon, du fait de mon passé, aussi, car j'ai été battu quand j'étais jeune. Mais je ne pensais pas que j'allais rencontrer des gens qui avaient fait l'expérience de ça en France.

Percevez-vous des différences dans la manière dont les relations parent-enfant sont abordées au Japon et en France ?

Hideto Iwaï : Je dirais que non, mais je vois quand même que les personnes que je rencontre ici en France ont l'énergie de réagir à une situation violente en prenant leur indépendance et en s'éloignant de leur famille. Je dirais qu'au Japon, nous ne sommes pas dans l'affrontement par la logique, le raisonnement, face à ce genre de difficultés. J'ai l'impression que la plupart des gens qui ont subi ce genre de maltraitances ont tendance plutôt à les envelopper dans quelque chose de très doux et à essayer de les faire glisser dans le passé, de les oublier.

Vous avez subi la violence de votre père avant de devenir* hikikomori *pendant quatre ans. Est-ce que traiter de ces questions par le biais du théâtre est votre manière de les faire glisser et disparaître ?

Hideto Iwaï : Comme je n'arrive pas à les oublier, à les laisser dans le passé, mon idée est plutôt de les partager avec les autres, d'entendre parler d'autres personnes qui ont vécu cela, et d'essayer de laver ce passé avec eux, avec beaucoup d'énergie.

Lorsque vous étiez* hikikomori*, est-ce que la fiction faisait déjà partie de votre univers mental ? Est-ce que vous vous racontiez des histoires ?
Hideto Iwaï : Il y a un manga qui raconte qu'il y a un monde à part derrière un distributeur de boissons, dans lequel des humains vivent avec des chats. À cette époque, je me disais que je devais aller dans cet univers. Je ne créais pas moi-même des histoires, mais j'imaginais aller y vivre. C'est un manga plein de douceur. Quand j'étais petit, j'adorais les super-héros : il y a par exemple un super-héros enfant qui est très connu au Japon, qui se fait un jour embaucher dans la rue par le chef des super-héros. Moi, jusqu'à l'âge de quatorze ans, je me demandais quand ça allait m'arriver. Quand je me suis aperçu que c'était de la fiction, je me suis senti trahi, et quand je me suis aperçu que les autres enfants ne croyaient pas aux mêmes histoires, j'ai été très surpris. J'ai gardé une haine vis-à-vis des fictions qui font croire aux enfants quelque chose qui n'existe pas. Je ne vois que l'aspect dangereux.

Vous avez évoqué le fait qu'enfant, vous n'arriviez pas à imaginer les émotions des autres, et donc à avoir de l'empathie pour eux…
Hideto Iwaï : Je pense que ça faisait partie de mes lacunes. J'ai encore l'impression parfois que tout le monde est en train de participer à une caméra cachée autour de moi, et que dès que je serai sorti de cette salle, par exemple, vous commencerez à parler en japonais en disant à quel point je suis fatigant ! Je comprends que les gens puissent apprécier mes pièces, mais le fait de venir jouer en France avec l'aide de tant de personnes me paraît bizarre. J'ai l'impression qu'on me joue un tour. Mais quand ce n'est pas ma propre histoire, comme à Gennevilliers, que je vais à la rencontre de gens qui ont vécu des expériences terrifiantes, là, je commence à comprendre que ça a du sens.

Y a-t-il des histoires ou des personnalités qui vous ont touché particulièrement ?
Hideto Iwaï : Il y a une personne qui est d'origine maghrébine, qui a été accueillie en France au moment où il y avait des besoins en main-d'œuvre. Elle a travaillé pendant trente ans, et à un moment donné, on lui a demandé de rentrer au pays parce qu'on n'avait plus besoin des immigrés. Cette personne en a rassemblé d'autres dans la même situation pour dire qu'il était hors de question de les chasser ainsi, au motif qu'on n'a plus besoin d'eux. C'est comme ça qu'elle a pu revendiquer et obtenir un foyer. Ça, c'était pour moi une grande découverte, parce qu'au Japon, essayer d'obtenir quelque chose en précisant ses droits n'est pas très courant.

À vingt ans, quand vous êtes sorti de votre isolement de* hikikomori*, qu'est-ce qui vous a donné envie d'aller vers le théâtre, qui est un art tellement social ?
Hideto Iwaï : Je suis tout à fait d'accord avec votre question : comment est-ce que j'ai pu faire ça ? Quand je suis sorti, je voulais faire des films. Je n'ai pas pu rentrer en fac de cinéma, donc je me suis inscrit aux cours de théâtre de mon quartier, pour amateurs. Là, il y avait des gens qui pour la plupart étaient très âgés, et quoi que je fasse, ils me faisaient des compliments. J'avais vingt ans, et s'ils avaient eu mon âge, avec des vies normales, je n'aurais pas pu m'adapter à cet environnement. Grâce à eux, je me suis senti à l'aise. L'intervenant dans ces cours m'a proposé d'aller en fac de théâtre, et c'est comme ça que mon chemin s'est ouvert.

Quel rôle joue l'humour dans votre univers théâtral ?
Hideto Iwaï : Au départ, j'accordais beaucoup d'importance au fait de faire rire le public, mais à un moment donné, je me suis aperçu que le public ne réfléchissait plus quand il riait. Je pense que le rire me préoccupe moins maintenant. La vie – qu'elle soit minable ou non – est toujours parsemée de moments drôles. Je fais très attention aux aspects comiques qui peuvent exister dans des histoires terribles, mais je me suis libéré du fait de vouloir faire rire physiquement le public.

Est-ce que vous rattachez votre travail à Gennevilliers au théâtre documentaire ?
Hideto Iwaï : En partie. Je n'arrive pas à définir le terme « théâtre documentaire » – je pense que j'aurai aussi des choses à cacher, à ne pas dévoiler. Peut-être que je vais amplifier certaines choses, selon les anecdotes, mais on va tout baser sur des événements réels. Le titre pourrait presque être : Est-ce vraiment documentaire ? Je suis excité à l'idée de voir la réaction du public.

Propos recueillis par Laura Cappelle

BIOGRAPHIE

Hideto Iwaï est auteur, metteur en scène et acteur. Né en 1974, il grandit en banlieue de Tokyo. Entre seize et vingt ans, il vit en tant qu'*hikikomori* (personne qui se cloitre volontairement chez soi) et n'a de contact avec l'extérieur qu'à travers les jeux vidéo en ligne et les chaines câblées de sport et de film. À vingt ans, il décide d'affronter « les choses qui font moins peur que le suicide » et s'inscrit dans un cours de théâtre. Après avoir suivi des stages pour amateurs, il intègre le prestigieux Toho Gakuen College of Drama and Music. À la sortie de la faculté, il s'intéresse à un genre de théâtre très éloigné de sa formation initiale, le « théâtre calme » fondé sur le langage parlé (Oriza Hirata en est l'un des représentants). En 2003, deux ans après la fin des ses études, il crée sa compagnie Hi-Bye. Ses pièces - *Hikky Cancun Tornade*, *La Main*, *Les Époux* – racontent l'histoire de sa famille et abordent les thèmes de la phobie sociale, de la violence domestique et de la sénilité. Parallèlement à son travail autobiographique, il monte une série de spectacles intitulée *Wareware no Moromoro (Nos histoires…)* construite autour des témoignages de participants à des ateliers.
En 2012, son premier scénario pour la télévision reçoit le Prix Kuniko Mukôda. En 2013, *Une Certaine femme* se voit attribué le prix Kunio Kushida de la meilleure pièce de théâtre de l'année. Le *Hikikomori sort de chez lui* joué à la Maison de la culture du Japon à Paris en mars 2018, est son premier spectacle présenté en Europe.

© MDCCCLXXI

La Commune
centre dramatique
national
Aubervilliers

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

MAXIME KURVERS

Naissance de la tragédie

Conception et mise en scène, **Maxime Kurvers**
Avec Julien Geffroy et Caroline Menon-Bertheux
Costumes, Anne-Catherine Kunz
Lumières, Manon Lauriol

Production La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; MDCCCLXXI (Paris)
Coproduction Festival d'Automne à Paris
Coréalisation La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de Montévidéo (Marseille)
Maxime Kurvers est artiste associé à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers.
Spectacle créé le 23 novembre 2018 à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers avec le Festival d'Automne à Paris

Maxime Kurvers poursuit avec cette troisième pièce sa recherche sur les fondements de l'œuvre théâtrale. Dans un dispositif radical, où l'espace scénique ne renvoie qu'à sa fonction première, la parole et la présence de l'interprète fondent seules ce récit du genre tragique, épuré de toute référence au spectaculaire.
Maxime Kurvers propose un retour à la genèse de l'art théâtral pour mieux rendre compte des conditions minimales qui le rendent possible. Il s'agit ici de maintenir la pièce dans un en-deçà du spectaculaire, avant que les éléments scénographiques et dramaturgiques ne le soumettent à une logique des effets, qu'ils soient d'ordre narratif, esthétique ou émotionnel. La simplicité de la mise en scène organise la pièce autour d'une seule action résolument discursive : l'adresse directe d'un interprète à la communauté éphémère du public. Le récit de l'acteur suffit à constituer une mémoire incarnée de la littérature tragique et à organiser une histoire de l'art scénique occidental, pensée à partir des *Perses* d'Eschyle, première tragédie connue. L'interprète y incorpore autant la description prosaïque de sa première représentation, en 472 avant notre ère, que l'appréciation affective du dispositif théâtral, resté inchangé depuis sa création. Dans le sillage des « pièces parlées » de Peter Handke ou des « anti-films » de Guy Debord, en héritier des théories modernistes et de la danse conceptuelle, Maxime Kurvers pense ce début comme une fin en soi, affirmant que l'origine de la tragédie est à chercher ailleurs que dans l'illusion du spectacle.

LA COMMUNE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'AUBERVILLIERS
Vendredi 23 novembre au mercredi 5 décembre
Mardi au jeudi 19h30, vendredi 20h30, samedi 18h, dimanche 16h
relâche lundi

9€ à 24€ / Abonnement 8€
Durée estimée : 1h30

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
La Commune
Centre Dramatique National D'Aubervilliers
Opus 64 :
Arnaud Pain :
06 75 23 19 58 | a.pain@opus64.com
Aurélie Mongour
01 40 26 77 94 | a.mongour@opus64.com

ENTRETIEN
Maxime Kurvers

Naissance de la tragédie ***annonce un projet généalogique, un retour aux débuts du théâtre. Néanmoins, vous vous interrogez moins sur son histoire à proprement parler que sur les conditions d'émergence du spectacle en général. Quelle origine cherchez-vous ici à saisir ?***

Maxime Kurvers : En effet, le choix d'aborder la plus ancienne pièce de théâtre connue en occident est en réalité un prétexte pour travailler sur autre chose. Ce qu'on entendra sur scène sera certes un récit élaboré à partir des *Perses* d'Eschyle, et avec lui le contexte fantasmé de la première représentation de cette pièce en 472 avant notre ère, mais concrètement, il s'agit plutôt d'inventer une méthodologie pour tenter de comprendre et de retrouver ce que le théâtre a d'irréductible et d'élémentaire. Après avoir formulé plusieurs hypothèses, et ceci notamment lors de mes deux premiers spectacles, j'en suis finalement arrivé à choisir uniquement cette situation, très simple, sur laquelle repose *Naissance de la tragédie* : un acteur entre sur le plateau et parle. Mais considérer cette posture comme originelle serait trop romantique ! Car si c'est celle du chanteur de dithyrambe, du conteur homérique ou de toute autre figure plus ou moins antique qu'on imagine simplement grimper sur un rocher pour parler à ses camarades, c'est aussi la situation du rhapsode telle qu'elle est envisagée par Goethe et Schiller au tournant du XIXe siècle, puis celle de l'acteur moderne, chez Grotowski, Vitez ou Grüber par exemple. La forme de cette adresse n'a jamais réellement changé, du moins elle n'a jamais cessé d'être. La naissance de la tragédie serait donc à observer ailleurs : dans le travail de l'acteur, dans son corps, dans sa mémoire, dans sa capacité aux affects aussi, dans son intelligibilité, son émotivité, sa pudeur et sa réflexion. Ce qu'un individu peut élever d'un imaginaire pour lui-même, cela tient certainement de la naissance annoncée par le titre du spectacle et de sa maïeutique.

Il s'agit donc de ramener le théâtre aux acteurs, mais si je comprends bien, vous les abordez moins du côté du jeu et de l'illusion que de celui de la sincérité, de la façon dont ils vivent intimement l'œuvre théâtrale. Peut-on dire que vous visez une certaine « authenticité » chez vos interprètes ?

Maxime Kurvers : Pas vraiment, car envisager l'authenticité de l'acteur en lui ôtant la question du jeu me semble être un contresens… Une erreur anti-dialectique en tout cas. Mon projet, je le répète, est de renvoyer l'acteur face à son imaginaire, de le faire naviguer mentalement dans ces différentes eaux, entre le courant de la réalité objective et matérielle et cette vague illusionniste qui, trop puissante, submergerait tout en lui. Il s'agit donc toujours pour l'acteur de se déterminer face à ça, face à ce clivage. C'est un travail mental avant tout, mais qui peut emprunter tous les outils du théâtre. Il faudrait n'en rejeter aucun a priori. Je relègue en revanche la mise en scène toute entière derrière cette expérience intime de l'acteur. Là-dessus vous avez raison. Mais au fond tout est intime, « *Alles ist innig* » comme dit Hölderlin ! Il n'y a donc en quelque sorte plus rien à mettre concrètement, physiquement en scène, dès lors que cette mise en scène a lieu à l'esprit de l'interprète et de ceux qui l'écoutent. Je mise tout là-dessus : la mise en commun de nos subjectivités individuelles. Et je pense sincèrement que cette horizontalité-là peut encore changer nos manières d'être au théâtre. Par ailleurs, c'est peut-être bien une façon d'avouer qu'il n'y a pas d'exégèse objective de l'art par l'art ! Et que toute mise en scène qui assurerait l'inverse, par une affirmation du genre « on fait juste entendre le texte », est un danger pour l'art comme pour la pensée.

Cela signifie-t-il pour autant que le dispositif scénique soit secondaire par rapport à l'interprétation ? Quelle place tient-il dans votre pièce ? N'est-il pas lui aussi une condition minimale, nécessaire, même si non suffisante, pour faire théâtre ?

Maxime Kurvers : En réalité, cette pièce n'est rien d'autre qu'un moyen pour travailler sur le dispositif scénique, et faire de ce moyen une fin. Si le récit des *Perses* qui y est fait est possible, et je veux nommer par-là la possibilité même du théâtre, il l'est uniquement à partir d'une certaine idée de l'origine, d'une archéologie qui lui est propre. Alors pour rendre justice à ce geste fondamental, rien de ce sur quoi nous travaillons ne devrait échapper à l'historicité de notre médium. Y compris l'espace. Il faudrait qu'il ne performe alors rien d'autre que sa propre fonction, théâtrale donc. C'est en ce sens que j'envisage un plateau vide au-dessus duquel une dizaine de toiles peintes remplit les cintres : un espace qui serait à la fois une surface de projection et un lieu d'activation potentielle. C'est aussi une façon d'essayer de ne pas trop faire un théâtre de thèmes, dans le sens où d'une certaine manière je n'ai rien à dire d'autre que le dispositif lui-même n'ait déjà dit. Ce dispositif millénaire me paraît être la seule réalité objective à laquelle je puisse m'adosser. Et le rêve au final serait qu'il se suffise en tant que sujet.

Il y a peut-être un second élément objectif sur lequel vous vous appuyer, c'est le texte, qui représente par ailleurs une caractéristique essentielle du théâtre, ce qui le distingue de la danse par exemple. Comment abordez-vous cette dimension discursive, bien plus appuyée que dans vos deux premières pièces ?

Maxime Kurvers : Je ne crois pas vraiment en ces distinctions. Depuis que j'ai commencé mon travail de mise en scène, j'ai toujours décidé pour moi-même que le théâtre n'était pas le texte. Pas initialement. Je crois plus simplement qu'il y a des situations entres les gens qui font théâtre et d'autres qui détruisent certainement cette possibilité. Alors oui, il y aura du texte, mais il faudrait n'en tirer aucun fétichisme… Il s'agit plutôt de rester sur un rapport très prosaïque, profane, à la parole, de la prendre d'abord comme un outil. Il n'y pas de poétique du texte autre que son utilité. Le récit est en quelque sorte un prétexte pour évoquer un imaginaire commun du spectacle vivant, une métaphore qui permette de penser cette situation que nous partageons. L'oralité ne doit être qu'un outil pour que le spectacle ait lieu ailleurs, c'est-à-dire dans nos esprits. Car voilà la situation réelle sur laquelle repose le spectacle : un corps dans l'espace face à d'autres corps et autant d'imaginaires. Et au-delà des affects qui pourront être levés par les récits tragiques, je dois avouer qu'il n'y a pas d'émotion plus touchante pour moi que de se savoir partie prenante du dispositif théâtral, de sa simplicité archaïque, de sa manière d'avoir lieu toujours neuve, toujours hétérogène.

Vous vous référez à Peter Handke et à Guy Debord, deux auteurs qui ont clairement affiché une certaine défiance à l'égard des spectateurs. Partagez-vous leur sentiment ? À quelle position est tenu le public dans cette nouvelle création ?

Maxime Kurvers : Le spectacle, s'il est en grande partie mental, ne peut avoir lieu qu'au bon vouloir des spectateurs. Par conséquent, il n'y a pas de défiance possible ! C'est à coup sûr une erreur politique que de penser ça ! Et ça n'est clairement pas ce qui m'intéresse chez Debord ou Handke, qui sont d'ailleurs moins une référence qu'une façon de se rassurer soi, voire les producteurs, voire une partie du public… Car il faut aussi se dire qu'on n'invente jamais rien, y compris en matière de simplicité. Pour preuve cet « anti-film » de Guy Debord qui même dépourvu d'images activait toujours les cordonnées les plus essentielles du cinéma : son et lumière. Pour preuve *Outrage au public* ou d'autres « pièces parlées » par lesquelles Peter Handke ramenait la scène à sa dimension la plus prosaïque en affirmant ceci : « *Ces planches ne sont pas un monde. Elles appartiennent au monde. Ces planches sont là pour qu'on s'y tienne. Ce n'est pas un autre monde que le vôtre.* » Et il avait bien raison ! Alors oui, ce que je cherche est peut-être de cet ordre-là… anté-spectaculaire… presque pas un spectacle, presque un anti-spectacle. Mais avec ça l'espoir, politique comme esthétique, de retourner à notre art en éprouvant sa pauvreté élémentaire et sa douceur. Voilà. L'espoir. Quoi d'autre ?

L'espoir, cela sonne presque comme une contre-proposition à* La Naissance de la tragédie *de Nietzsche, sous-titrée dans sa seconde édition de 1886 « Hellénisme et pessimisme ». Votre pièce entretient-elle un quelconque rapport, même critique, avec l'essai éponyme du philosophe ?

Maxime Kurvers : Il est évident que je n'ai pas voulu effectuer ce travail par rapport à Nietzsche. Mais il y avait ce titre, le sien, que je trouvais assez beau d'instrumentaliser en quelque sorte, par ce qu'il pouvait décrire d'une séquence dite originelle de l'art, de sa naissance à sa disparition, mais avant tout, par ce qu'il pouvait témoigner de la mise au travail de l'acteur, et, par conséquent, de notre propre mise au travail collective. Ceci dit, pour revenir à l'espoir, on lit aussi chez Nietzsche l'idée de dépasser le pessimisme par l'art, par l'exaltation, par la contemplation, par la joie. C'est donc très combatif comme projet ! Et peut-être est-ce ce dont nous avons besoin, notre période n'étant certainement pas moins pessimiste que celles évoquées par Nietzsche… Quitter la consolation habituelle donc, rejoindre l'affirmation !

Propos recueillis par Florian Gaité

BIOGRAPHIE

Né en 1987 à Sarrebourg en Moselle, **Maxime Kurvers** vit actuellement à Paris. Il poursuit des études théoriques en arts du spectacle à l'Université de Strasbourg avant d'intégrer la section scénographie de l'École du Théâtre National de Strasbourg (Groupe 39). Il travaille depuis 2008 à réaliser des scénographies de théâtre. Par ailleurs, il assiste régulièrement le chorégraphe Jérôme Bel dans ses projets depuis 2010. Il créé en 2015 sa première mise en scène, *Pièces courtes 1-9* (avril 2015 à la Ménagerie de Verre, saison 2015-2016 à la Commune d'Aubervilliers). Il est artiste associé à la Ménagerie de Verre pour la saison 2016-2017 et à la Commune-CDN d'Aubervilliers depuis septembre 2016. Il y créé son deuxième spectacle, *Dictionnaire de la musique*, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris (décembre 2016).

Maxime Kurvers au Festival d'Automne à Paris :

2016 *Dictionnaire de la musique* (La Commune - Centre National Dramatique d'Aubervilliers)

© Pascal Victor

CLAUDE RÉGY

Rêve et Folie de Georg Trakl

Mise en scène, **Claude Régy**
Texte, Georg Trakl, traduit de l'allemand par Marc Petit et Jean-Claude Schneider, *in Crépuscule et déclin* suivi de *Sébastien en rêve* (éd. nrf poésie Gallimard, 1990)
Avec Yann Boudaud
Lumières, Alexandre Barry assisté de Pierre Grasset
Scénographie, Sallahdyn Khatir
Son, Philippe Cachia

Production Les Ateliers Contemporains
Coproduction Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; TNT – Théâtre National de Toulouse ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Comédie de Reims ; Comédie de Caen ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Les Ateliers Contemporains ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 15 septembre 2016 à Nanterre-Amandiers, centre dramatique national avec le Festival d'Automne à Paris
En partenariat avec France Culture

NANTERRE-AMANDIERS, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
Samedi 1er au dimanche 16 décembre
Mardi au samedi 20h30, dimanche 16h30, relâche lundi
––––––
15€ à 30€ / Abonnement 10€ et 15€
Durée : 55 min.

***Rêve et Folie*, ultime spectacle de Claude Régy, compagnon de route du Festival d'Automne depuis 1978, revient sur la scène de Nanterre-Amandiers deux ans après sa création. L'occasion de (re)découvrir à travers la langue de Georg Trakl toute la recherche menée par le metteur en scène dans les contrées ultimes du langage.**

« Qui peut-il avoir été ». Rilke pose la question. Personne à ce jour n'a su répondre. Drogué, alcoolique, incestueux, traversé par la folie, obsédé d'autodestruction, imprégné de christianisme – père protestant, mère catholique – né en 1887 à Salzbourg, il s'engage – en rupture d'études – comme pharmacien militaire en 1910.
Il a 23 ans.
Quatre ans plus tard se déclare en Europe la guerre de 14-18. Le jeune pharmacien-soldat se retrouve sur le front de Grodek, dépassé par le nombre des blessés ou la gravité des blessures, cris des hommes et des chevaux ensemble, éventrés, amputés, blessés à la tête.
Le poète-pharmacien réservait-il à son usage personnel certaines drogues destinées aux blessés.
Il meurt d'overdose de cocaïne.
Mort volontaire ou accidentelle, nul ne le sait.
Mort qui survient, dans un hôpital militaire près de Grodek, en novembre 1914.
Bataille de Grodek : « toutes les routes débouchent dans la pourriture noire ». Son dernier poème : Grodek.
Mort à 27 ans.
Premières publications dans des revues à 21 ans. En six ans d'écriture, Trakl crée une œuvre.
Trakl et Rimbaud, même précocité du génie.
Laconique et intense, Trakl utilise la force de rapprochements inconciliables.
Soucieux des rythmes et des sons, attentif au silence, il ouvre en nous des espaces intérieurs : on entre dans un mode de perception au-delà de la pure intelligibilité.
Il s'agit bien, chez Trakl, d'une organisation magique du langage.
Il nous atteint au centre essentiel de notre être et de nos contradictions.
Claude Régy

Trakl Sebastopol
Un film de **Alexandre Barry**
Avec Yann Boudaud et Claude Régy
Un modeste bureau surplombant le boulevard de Sébastopol. Le comédien Yann Boudaud est assis face à son metteur en scène, Claude Régy. Dernière séance de travail sur le texte du spectacle *Rêve et Folie*. L'acteur nous entraîne au cœur de la poésie fulgurante de Trakl. Des images mentales surgissent. Des surimpressions crépusculaires s'immiscent comme les réminiscences d'un rêve oublié. Point de rencontre de ces forces conjuguées – un poème, un metteur en scène, un acteur et un cinéaste –, *Trakl Sebastopol* explose comme un précipité d'âme humaine.
© 2018 Les Ateliers Contemporains – Claude Régy / Local Films
Durée : 55 min.
Projections en avant-première à Paris et à Nanterre-Amandiers, centre dramatique national
Plus d'information sur festival-automne.com fin août

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Attachée de presse de Claude Régy
Nathalie Gasser
06 07 78 06 10 | gasser.nathalie.presse@gmail.com
Nanterre-Amandiers
MYRA : Yannick Dufour, Camille Protat
01 40 33 79 13 | myra@myra.fr

ENTRETIEN
Claude Régy

Pour cette création, vous vous êtes penché sur le poète allemand Georg Trakl : sur sa poésie bien sûr, mais également sur la figure du poète, de l'homme, qui, un peu comme Arthur Rimbaud a écrit une œuvre aussi brève que torturée. Vous citez d'ailleurs Rainer Maria Rilke, qui se demandait à son propos : « qui peut-il avoir été ? »

Claude Régy : À cette question, il est évidemment difficile de répondre tant la vie de Trakl est marquée par l'excès. C'est cela qui m'interpelle chez lui : l'excès. Il a vraiment cumulé tous les interdits. Il était à la fois drogué, alcoolique, incestueux, traversé par la folie, obsédé d'auto-destruction, et imprégné de christianisme ; d'un double christianisme en fait, puisque sa mère était catholique et son père protestant. On sent dans ses textes des thèmes chrétiens pervertis, détournés, mais bien présents. La violence de la vie de Trakl est dans le passage de toutes les lignes interdites. Celle qui m'intéresse tout particulièrement est le franchissement de la ligne de la *compréhension claire*. Cette ligne de partage bien française, qui met d'un côté la raison, « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », et rejette dans le domaine de la folie et du non-sens tout le reste. Suivre cette ligne pour moi, ce n'est pas fabriquer de l'obscurité, ajouter à l'obscurité, mais révéler ce qui s'exprime au-delà de l'intelligible. Trakl a dépassé les limites de ce qu'un humain peut supporter. C'est une région qui m'a toujours intéressé, et dont j'ai essayé de m'approcher le plus que j'ai pu à travers les auteurs que j'ai mis en scène. C'est une ligne qui s'est exprimée plus fortement encore dans mon travail avec la découverte de l'écriture de Tarjei Vesaas – dont j'ai mis en scène deux textes : *Les oiseaux (Brume de Dieu)*, et *La barque le soir*. Vesaas est comme un chemin qui m'a conduit vers Trakl, et cette « non-clarté de l'énonciation ». Cette pièce sur Trakl est une manière de poursuivre plus loin encore dans l'exploration de ce qui se situe *au-delà.*

À propos de cette « non-séparation » essentielle à votre travail, me reviennent ces vers de Paul Celan : « Parle / Mais ne sépare pas le oui du non / Donne aussi le sens à ton message : donne lui l'ombre »

Claude Régy : Oui, la poésie de Celan m'intéresse également, c'est une référence tout à fait essentielle. Comme en écho, il y a ces mots de Trakl auxquels je tiens beaucoup : « Le mot, dans sa paresse, cherche en vain à saisir au vol l'insaisissable ». Toute sa recherche était tendue vers cet insaisissable qu'on ne touche que dans ce qu'il appelle « le sombre silence, aux frontières ultimes de notre esprit ». Il s'agit donc de pousser les choses très loin, d'atteindre les limites de la conscience. Et bien sûr, ces limites, on peut sentir la tentation de les dépasser. C'est cela qui est fascinant...

La langue de Trakl – tout comme celle de Rilke d'ailleurs – est l'une des plus musicales qui soient, poussant la langue allemande à un point de fusion du sens et de la sonorité. Allez-vous utiliser l'allemand ?

Claude Régy : Rilke a tenu à écrire en français à un moment de sa vie. Il a expérimenté ce passage vers une autre langue – ce désir de pousser l'expression en passant la frontière qui sépare les langues. Pour ma part malheureusement, je ne parle aucune langue hormis le français – pas même l'anglais. Pour Trakl, je travaille avec la traduction de Marc Petit, que j'ai rencontré, et avec lequel j'ai longuement discuté. J'ai monté en majorité des textes étrangers en ne parlant que le français. Je suis privé de cette dimension là, mais je crois que je l'atteins, instinctivement, d'une autre manière. Je crois vraiment à cet instinct qui fait que l'on peut se rapprocher d'une langue que l'on ne connaît pas. C'est assez proche au fond de ce que j'exprime à propos de l'incompréhensible, de la possibilité de l'approcher par d'autres moyens.

Dans le cas de Trakl, œuvre et vie sont indissociables. Par quels textes allez-vous aborder ces deux dimensions inextricables ?

Claude Régy : La vie de Trakl, je pense qu'elle est toute entière dans ses textes – en particulier celui sur lequel je voudrais travailler, *Rêve et folie*, qu'il qualifiait de poème en prose. Un des aspects qui me fascine dans cette écriture, c'est sa violence. On aborde les régions extrêmement risquées où nous conduisent ses mots. En allemand, le mot qu'il emploie, et qui est traduit par « folie » contient quelque chose de très noir, que n'atteint pas le terme français.

Oui, le titre allemand est* Traum und Umnachtung*. On y entend le mot* Nacht*, la nuit. Intuitivement, je dirais que le mot allemand décrit une sorte d'enténèbrement, le fait d'être « envahi par la nuit »....

Claude Régy : Il est certain que dans cette folie, il y a quelque chose qui tire vers l'obscurité et la nuit – d'où le rapprochement avec le rêve d'ailleurs. Le mot « folie » en français n'est certes pas gai, mais il ne possède pas cette nuance de noirceur et d'angoisse.

« Vois une barque lourde de peur coule sous les étoiles / Sous la face close de silence de la nuit ». Ces vers de Trakl mêlent ces différents thèmes, et on y retrouve d'ailleurs l'image de « la barque », déjà présente dans* La barque le soir*...

Claude Régy : Oui, le silence, la nuit, la peur toutes ces lignes sont extrêmement présentes chez lui... Par ailleurs, chez Trakl, la barque est une image qui transporte l'inceste. Les amants sont souvent dans une barque noire, ils font une traversée obscure. Cette présence obsessionnelle de l'inceste revient dans toute son œuvre, et avec elle l'image de la sœur - qu'il qualifie parfois d'adolescente. Il est certain qu'il a eu sur cette sœur une influence très forte. Il l'a initiée à la toxicomanie, et trois ans après sa mort, elle s'est suicidée dans des circonstances étranges. Le rapport entre ce frère et cette sœur est d'une violence absolue, c'est une sorte de relation fusionnelle et destructrice. Dans les photos d'enfance on peut voir une ressemblance entre eux – dans la violence qu'exprime le visage...

Vous allez bientôt commencer le travail de répétitions. Allez-vous poursuivre sur la voie du monologue – où une voix fait entendre, révèle le texte ?

Claude Régy : Oui, je travaille avec un seul comédien, Yann Boudaud, qui a déjà été l'interprète de *La barque le soir*. J'ai voulu garder le même comédien parce qu'on touche aux mêmes zones indicibles, avec cette idée de franchir l'interdit de l'indicible. En lisant Trakl, quelque chose est transmis, quelque chose nous atteint, quelque chose nous pénètre de l'indicible. Il n'est pas vrai qu'on ne puisse pas approcher l'incompréhensible. Si on

s'y attache, si on s'y confronte, on peut être envahi par une connaissance de ce seuil et aussitôt par le désir de le franchir.

La barque le soir *mobilisait déjà un travail sur la lisère, le brouillard perceptif, et en même temps, l'acteur était très proche, créant un aller-retour entre proche et lointain....*
Claude Régy : Oui, ce qui dans *La barque le soir* renvoie aussi à la frontière fragile entre la vie et la mort. C'est toujours ce principe de l'opposition des contraires, si français, que j'essaie de défaire, pour permettre qu'on ne les perçoive plus comme des opposés, mais comme des alliés, capables d'exprimer ensemble quelque chose d'inexprimable.

Dans* La barque le soir*, il y a tout un travail sur le fait de laisser résonner le silence. Est-ce toujours le cas pour* Rêve et Folie *?
Claude Régy : Bien sûr. Le silence – qui m'est très cher – est essentiel à la parole. Trakl parle d'ailleurs de ce « sombre silence » qui permet de « saisir l'insaisissable ». Les prolongements silencieux du texte sont aussi importants que le texte lui-même. Je cite souvent cette phrase de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* : « les mots servent à libérer une matière silencieuse qui est bien plus vaste que les mots ». Il s'agit pour moi de travailler sur cette matière silencieuse qui est un au-delà du langage lui-même.

Cet espace plus vaste que les mots, la scène peut être un de ses lieux d'incarnation...
Claude Régy : Oui, à condition qu'elle soit vaste. C'est en contradiction avec le fait que j'impose des jauges réduites, devant un nombre restreint de spectateurs, afin d'obtenir un contact plus étroit entre le texte écrit, l'acteur qui le délivre et le public qui le recrée. Auteur, acteur et public sont trois interprètes de la même chose, œuvrant dans un travail commun. Avec Yann Boudaud, nous travaillons beaucoup sur ces notions-là, il est très ouvert à ces interrogations. Actuellement, nous faisons des pré-répétitions avant d'attaquer la vraie série de répétitions. Pour moi, un aspect assez constant lors des répétitions est de préserver l'instinct. Il s'agit de trouver comment cet assemblage de mots très curieux, parfois contradictoires, ces mots pleins d'images qui fonctionnent comme des collages – comment les restituer sans tomber dans l'explication. Sans tomber dans la clarté, sans tomber dans le piège du sens apparent. C'est là la grande difficulté pour l'acteur. C'est à cela que nous allons nous entraîner.

À ce stade, est-ce que certaines idées scéniques émergent déjà ?
Claude Régy : Il y a déjà l'amorce d'un dispositif scénique, et une réflexion sur les lumières. Pour le moment, j'ai l'intuition que le visage de l'acteur sera essentiel. Je voudrais que l'on puisse voir la source de cette parole – et à travers elle voir l'au-delà de la parole, cet univers silencieux où les mots nous entraînent au-delà d'eux mêmes... Je vais du coup continuer à travailler avec les LED, qui ont le grand avantage de fonctionner sans que l'on perçoive les appareils, sans que la source soit visible. Il n'y a pas de faisceaux lumineux. On a l'impression qu'en même temps qu'il recrée le texte, l'acteur génère la lumière, qu'elle émane de lui.

Lors des représentations de* La barque le soir*, j'avais été frappé par les conditions d'attention radicales que demande votre travail : le silence, l'obscurité, le travail des mots. Au moment où l'obscurité se fait, j'ai même entendu une spectatrice prise de panique, répétant « je ne peux pas ».
Claude Régy : Oui, il y a des gens qui ne supportent pas l'obscurité, c'est fréquent, je l'ai constaté sur beaucoup de spectacles. Je me souviens avoir fait un spectacle dans la prison pour femmes, à Rennes ; beaucoup de prisonnières s'étaient mises à hurler au moment du noir. Le noir est une chose difficile à supporter. Cela nous met en relation avec tout ce qu'il y a d'obscur dans l'être humain. Par ailleurs, j'essaie toujours d'obtenir une qualité de silence, une concentration avant même que le spectacle ne commence. Pour moi il est très important que le public se prépare dans le silence à entrer dans une œuvre où le silence va être une source d'expression primordiale. Et le sombre est accompagnement logique du silence. Il faut se battre contre beaucoup de choses pour retrouver cette part essentielle. Moins on éclaire, moins on explique, et plus on ouvre des territoires où l'imaginaire peut se développer en toute liberté.

Propos recueillis par Gilles Amalvi
mai 2016

BIOGRAPHIE

Claude Régy est né en 1923. Adolescent, la lecture de Dostoïevski « agit en lui, comme un coup de hache qui brise une mer gelée ». Après des études de sciences politiques, il étudie l'art dramatique auprès de Charles Dullin, puis de Tania Balachova. En 1952, sa première mise en scène est la création en France de *DOÑA ROSITA* de García Lorca.

Très vite, il s'éloigne du réalisme et du naturalisme psychologiques, autant qu'il renonce à la simplification du théâtre dit « politique ».
Aux antipodes du divertissement, il choisit de s'aventurer vers d'autres espaces de représentation, d'autres espaces de vie : des espaces perdus. Ce sont des écritures dramatiques contemporaines — textes qu'il fait découvrir le plus souvent — qui le guident vers des expériences limites où s'effondrent les certitudes sur la nature du réel. Claude Régy a créé en France des pièces de Harold Pinter, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Edward Bond, Peter Handke, Botho Strauss, Maurice Maeterlinck, Gregory Motton, David Harrower, Jon Fosse, Sarah Kane. Il a dirigé Philippe Noiret, Michel Piccoli, Delphine Seyrig, Michel Bouquet, Jean Rochefort, Madeleine Renaud, Pierre Dux, Maria Casarès, Alain Cuny, Pierre Brasseur, Michael Lonsdale, Jeanne Moreau, Gérard Depardieu, Bulle Ogier, Emmanuelle Riva, Christine Boisson, Valérie Dréville, Isabelle Huppert, Jean-Quentin Châtelain… Au-delà du théâtre, qui selon lui ne commence qu'en s'éloignant du spectacle, Claude Régy écrit un long poème, fragile et libre, dans la vastitude et le silence, irradié par le noyau incandescent de l'écriture.

Découvreur d'écritures contemporaines, étrangères et françaises, Claude Régy est un des premiers à avoir mis en scène des œuvres de Marguerite Duras (1960), Nathalie Sarraute (1972), Harold Pinter (1965), James Saunders (1966), Tom Stoppard (1967), Edward Bond (1971), David Storey (1972), Peter Handke (1973), Botho Strauss (1980), Wallace Stevens (1987), Victor Slavkine (1991), Gregory Motton (1992), Charles Reznikoff (1998), Jon Fosse (1999), David Harrower (2000), Arne Lygre (2007). Il a également travaillé à la Comédie-Française : *Ivanov* d'Anton Tchekhov en 1985, *Huis clos* de Jean-Paul Sartre en 1990. Il a mis en scène des opéras : *Passaggio* de Luciano Berio (1985), *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* de Wagner (1990) au Théâtre du Châtelet, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger (1991) à l'Opéra de Paris-Bastille.

Ces quinze dernières années :
Saison 1999/2000, deux créations successives au Théâtre Nanterre Amandiers : *Quelqu'un va venir* du Norvégien Jon Fosse (Festival d'Automne à Paris) et *Des couteaux dans les poules* du jeune Écossais David Harrower.

Janvier 2001 création de *Melancholia* - théâtre, extraits du roman de Jon Fosse *Melancholia I* (La Colline - théâtre national, puis tournée à Caen, Rennes et Belfort).

La même année au Kunstenfestivaldesarts, création d'une œuvre musicale, *Carnet d'un disparu* de Leoš Janáček, d'abord à Bruxelles, puis au Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, au Théâtre Nanterre-Amandiers / Théâtre&Musique et au Carré Saint-Vincent d'Orléans.

Le dernier texte de Sarah Kane, *4.48 Psychose* est créé en octobre 2002, avec Isabelle Huppert, au Théâtre des Bouffes du Nord, avant de tourner à Caen, Gérone, Genève, Lorient, Lisbonne, Anvers, Lyon, Rennes, São Paulo, puis en 2005 à Montpellier, Los Angeles, New York, Montréal, Berlin, Luxembourg et Milan.

En octobre 2003 création d'une nouvelle pièce de Jon Fosse, *Variations sur la mort*, à La Colline - théâtre national.
En janvier 2005 création, avec la comédienne Valérie Dréville, de *Comme un chant* de David, 14 psaumes de David retraduits par Henri Meschonnic (Théâtre National de Bretagne - Rennes, MC2 - Grenoble, De Singel - Anvers, puis de janvier à mars 2006, La Colline - théâtre national et CDN de Normandie Caen).

En septembre 2007 création de *Homme sans but* du jeune écrivain norvégien Arne Lygre, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (les Ateliers Berthier), puis à Genève, Lyon, Anvers, Montréal.
Ode maritime de Fernando Pessoa est créée en juin 2009 au Théâtre Vidy Lausanne puis au Festival d'Avignon en juillet, et reprise en tournée début 2010, au Théâtre National de Strasbourg puis à Lorient, Paris (Théâtre de la Ville), Toulouse, Montpellier, Villeneuve d'Ascq, Belfort, Grenoble, Reims, au Japon (Festival de Shizuoka, puis Kyoto) et enfin au Portugal (festival d'Almada Lisbonne).

Il crée à l'automne 2010 *Brume de Dieu* à partir du roman de Tarjei Vesaas *Les Oiseaux*, au TNB - Rennes, puis à Paris (Festival d'Automne à Paris), Épinal, Vire, Tours, Toulouse, spectacle repris pendant la saison 2011-12 à Paris (Festival d'Automne à Paris), Orléans, Cherbourg, Brest, Angers, Aix-en-Provence, Bruxelles et Marseille.

En septembre 2012, poursuivant l'exploration de l'œuvre de Tarjei Vesaas, création de *La Barque le soir* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Festival d'Automne à Paris), puis à Toulouse, Reims, Lorient, Orléans, et reprise à l'automne 2013 à Paris et Aix-en-Provence, puis en 2014 aux Wiener Festwochen, en 2015 à Oslo, en 2016 à Nanterre-Amandiers et Almada (Portugal).

En juin 2013 il crée à Shizuoka (Japon) *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, en langue japonaise, avec des acteurs japonais du Shizuoka Performing Arts Center. Ce spectacle est repris en 2014 dans plusieurs Festivals Européens (Vienne, Bruxelles, Avignon, Paris). En septembre 2015 il est présenté pour l'inauguration de l'Asia Arts Theater à Gwangju (Corée du sud) avant de retourner au Japon (Yokohama, Shizuoka).

Il a publié plusieurs ouvrages : *Espaces perdus* - Plon 1991, réédition Les Solitaires Intempestifs 1998, *L'Ordre des morts* - Les Solitaires Intempestifs 1999 (Prix du Syndicat de la critique 2000 - meilleure publication sur le théâtre), *L'État d'incertitude* - Les Solitaires Intempestifs 2002, *Au-delà des larmes* - Les Solitaires Intempestifs 2007, *La Brûlure du monde* (livre et DVD) - Les Solitaires Intempestifs 2011, *Dans le désordre* - Actes Sud 2011, *Du régal pour les vautours* (livre et CD) - Les Solitaires

Intempestifs 2016, *La Mort de Tintagiles*, Maurice Maeterlinck / collection « Répliques » - Babel / Actes Sud 1997.
Dans sa filmographie, il a réalisé : Nathalie Sarraute - *Conversations* avec Claude Régy — La Sept / INA 1989. Plusieurs films lui ont été consacrés : *Mémoire du Théâtre « Claude Régy »* — INA 1997, *Claude Régy - le passeur* — réalisation Elisabeth Coronel et Arnaud de Mézamat, Abacaris films / La Sept Arte 1997, *Claude Régy, par les abîmes* — réalisation Alexandre Barry, Arte / One time 2003, *Claude Régy, la brûlure du monde* — réalisation Alexandre Barry, Local Films 2005. *Du régal pour les vautours - le visage de Claude Régy* — réalisation Alexandre Barry, Zeugma Films 2016.
Le spectacle *Brume de dieu* a été filmé par Alexandre Barry — LGM Production 2012

Les Ateliers Contemporains

Claude Régy au Festival d'Automne à Paris :

1978 *Elle est là* (Centre Pompidou)
1984 *Passaggio* (Théâtre du Châtelet)
1985 *Intérieur* (Théâtre Gérard Philipe – CDN)
1988 *Le Criminel* (Théâtre de la Bastille)
1990 *Le Cerceau* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
1994 *La Terrible Voix de Satan* (Théâtre Gérard Philipe)
1999 *Quelqu'un va venir* (Théâtre Nanterre-Amandiers)
2003 *Variations sur la mort* (La Colline – Théâtre national)
2007 *Homme sans but* (Odéon – Théâtre de l'Europe)
2010 et 2011 *Brume de Dieu* (Ménagerie de Verre)
2012 et 2013 *La Barque le Soir* (Odéon - Théâtre de l'Europe /Ateliers Berthiers, le CENTQUATRE)
2014 *Intérieur* (Maison de la culture du Japon à Paris)
2016 *Rêve et Folie* de Georg Trakl (Nanterre-Amandiers)

By Heart © Magda Bizarro

TIAGO RODRIGUES

By Heart

Texte et interprétation, **Tiago Rodrigues**
Texte avec extraits et citations de William Shakespeare, Ray Bradbury, George Steiner et Joseph Brodsky
Traduction en français, Thomas Resendes
Accessoires et costume, Magda Bizarro

Production Teatro Nacional D. Maria II (Lisbonne), d'après une création originale de la compagnie Mundo Perfeito
Coproduction O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo) ; Teatro Maria Matos (Lisbonne)
Coréalisation Espace 1789 / Saint-Ouen ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 20 novembre 2013 au Maria Matos Teatro Municipal (Lisbonne)

Le Festival d'Automne accueille cette année deux spectacles du metteur en scène portugais Tiago Rodrigues, qui offrent de nouveaux points de vue sur l'héritage théâtral. L'un, Sopro, rend hommage aux personnes cachées du théâtre mais aussi à son souffle même. L'autre, By Heart, remet en scène chaque soir la survivance des mots et des idées.
Que signifie « apprendre un texte par cœur » ? Quelles sont les résonances intimes et politiques de ce geste ? Dans *By Heart,* dont la version française a été créée en 2014 au Théâtre de la Bastille à Paris, Tiago Rodrigues convie les spectateurs à se confronter avec lui à ces questions. Lors de chaque représentation, dix personnes du public montent sur scène pour mémoriser et réciter des sonnets de Shakespeare sous sa direction. Les enjoignant à apprendre non seulement « par cœur », mais aussi « avec » le cœur, l'auteur et metteur en scène mêle à ce moment partagé des éléments de son histoire personnelle et des évocations de George Steiner ou Joseph Brodsky. Entrés individuellement dans le jeu, les dix volontaires forment au fil de la pièce un ensemble interdépendant, dont la réunion conditionne la survie du texte. Une expérience poétique de lutte collective contre le temps et l'oubli renouvelée chaque soir, et d'où surgit, au-delà des mots, une certaine émotion de la transmission.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle de Tiago Rodrigues : *Sopro* (p.106-109).

Biographie et entretien avec Tiago Ridrigues p.108-109

ESPACE 1789 / SAINT-OUEN
Mercredi 5 décembre 20h
12€ et 16€ / Abonnement 10€ et 12€
––––––
Durée : 1h45
Spectacle en français

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Espace 1789 / Saint-Ouen
Johanne Poulet
01 40 11 55 99 | rp-1789@wanadoo.fr

Émilie Rousset / Louise Hémon / Rituel 4 : Le Grand Débat – Débat F. Mitterrand / V. Giscard d'Estaing, 1974 © AFP

ÉMILIE ROUSSET/ LOUISE HÉMON

Rituel 4 : Le Grand Débat

Conception, mise en scène, **Émilie Rousset** et **Louise Hémon**
Avec Emmanuelle Lafon et Laurent Poitrenaux
Image, Marine Atlan
Montage, Carole Borne
Son, Romain Vuillet

Production John Corporation en association avec Agathe Berman Studio
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings
Coproduction Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Théâtre de la Cité internationale (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé le 10 décembre 2018 au Théâtre de la Cité internationale (Paris) avec le Festival d'Automne à Paris

Partant de l'archive et de l'enquête documentaire, les recherches performatives d'Émilie Rousset explorent le potentiel théâtral qui se loge dans le décalage entre le document original et sa représentation. Pour la première fois au Festival d'Automne, deux spectacles témoignent de ce travail dont l'humour est une composante essentielle.
Avec la réalisatrice Louise Hémon, Émilie Rousset crée depuis 2015 la série *Rituels*, une collection évolutive de films et performances qui ausculte les rites de notre société en jouant avec les codes du théâtre et du cinéma documentaire. Quatrième collaboration, *Le Grand Débat* recrée un débat télévisé de second tour des élections présidentielles, construit à partir d'un *cut-up* d'archives des débats de 1974 à 2017. Le dispositif du plateau de tournage et les codes de l'émission en direct sont remis en scène. Autour d'une table, deux comédiens face à face, Emmanuelle Lafon et Laurent Poitrenaux, rejouent ces fragments sous l'œil du public et des caméras. Cet ultime débat, mêlant rhétorique et adrénaline, a son langage filmique, ses principes de montage, son décor, son histoire médiatique. Avec ses règles très codifiées, cet événement est un véritable rituel moderne. Rituel de la démocratie ou de la télévision ? La frontière est trouble.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle d'Émilie Rousset : *Rencontre ave Pierre Pica* (p.80-83).

THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE
Lundi 10 au samedi 15 décembre
Lundi, mardi et vendredi 21h, jeudi et samedi 19h, relâche mercredi
11€ à 23€ / Abonnement 8€ à 16€

Durée estimée : 1h20

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Contacts presse :
Festival d'Automne à Paris
Christine Delterme, Lucie Beraha
01 53 45 17 13
Théâtre de la Cité Internationale
Philippe Boulet
06 82 28 00 47 | philippe.boulet@theatredelacite.com

ENTRETIEN

Émilie Rousset et Louise Hémon

Émilie Rousset, quel a été le point de départ de votre collaboration avec Louise Hémon ?

Émilie Rousset : Louise et moi avons commencé la série *Rituels* en 2015, avec *Rituel 1 : L'anniversaire* réalisé pour le Festival Hors Pistes du Centre Pompidou. J'ai invité Louise à travailler avec moi : il y a dans ses films, dans sa manière de capter le réel et d'en faire émerger la théâtralité, quelque chose qui rejoint ma démarche. S'en sont suivis *Rituel 2 : Le Vote* puis *Rituel 3 : Le Baptême de mer*. On réalise un épisode par an. L'idée est de s'emparer d'événements en les regardant par le prisme des codes et croyances qui les façonnent. On prend, avec application et facétie, une posture d'ethnologues qui constituent leur catalogue d'études. Nous jouons avec les codes du théâtre, de la télévision, du cinéma documentaire pour questionner notre perception de la réalité.

Dans la note d'intention de votre série des* Rituels*, vous écrivez que «* le naturel de la communication est une construction *» : dans quel sens ?

Louise Hémon : En documentaire, la présence d'une caméra, d'un micro, modifie le comportement des gens, ils jouent, se mettent en scène. Il n'y a pas vraiment d'accès direct au réel et de situation « naturelle », c'est une matière à mettre en perspective et à révéler.

Émilie Rousset : Pour moi, cela part d'une réflexion sur le jeu d'acteur. Dans les « Rituels », les interprètes rejouent une bande-son composée d'interviews qu'ils écoutent en temps réel via une oreillette. On ne leur demande pas d'imiter le document original, mais de faire revivre la pensée en train de se formuler au temps présent. Ils rejouent l'oralité, avec ses envolées et ses hésitations. Cela crée un frottement entre le document et sa reproduction, entre l'acteur et la personne interviewée. Apparaît une étrangeté, un humour où le vrai et le faux s'embrassent. C'est comme un vase communiquant de la réalité à sa représentation qui permet d'éclairer et l'une et l'autre.

En l'occurrence, ce* Grand Débat *est peut-être le plus théâtral des rituels que vous ayez abordés…

Émilie Rousset : C'est vrai que ce face à face présidentiel du second tour est déjà une pièce de théâtre : c'est un match, une joute verbale…

Louise Hémon : … Un show…

Émilie Rousset : C'est un rituel, un rendez-vous collectif et populaire de notre démocratie dont le dispositif est très théâtral. Les candidats en jouent : ils ménagent leurs effets, ont préparé leurs répliques, travaillé leur gestuelle et leur regard caméra… Dans *Rituel 4 : Le Grand Débat,* c'est un « cut-up » des débats de 1974 à 2017 qu'interprètent Emmanuelle Lafon et Laurent Poitrenaux. Ils incarnent les discours des différents candidats, passent de Mitterand à Sarkozy, de Giscard à Royal… Ils retraversent le suspense, la sensation du moment historique, les jaillissements de pensée nés de l'adrénaline. C'est une pièce de théâtre dont on connaît les personnages, le décor, le dénouement mais notre écriture par collages crée des rapprochements et des sauts historiques qui proposent aux spectateurs une écoute différente. C'est ludique de reconnaître telles ou telles paroles, d'en apprécier le contenu dans un autre contexte, avec une autre perspective. Ce jeu du déplacement, de la ré-interprétation, met à la loupe la construction de cette image d'Epinal de notre démocratie.

Louise Hémon : Notre envie est aussi d'interroger les codes de la réalisation télévisuelle, de se demander ce que cette grammaire et ce langage nous raconte de la politique. Nous reprenons le décor du plateau télé – avec, sur la scène, le dispositif du face-à-face –, avec trois caméras, une dans le public pour les plans larges et deux sur le plateau pour le champ/contre-champ. Monté en direct, le film est projeté sur un grand écran au-dessus de la scène… Il faut savoir que la réalisation du débat répond à un cahier des charges de vingt-deux règles très précises, que nous embrassons dans la mise en scène et dans le tournage en direct.

En 1981, François Mitterrand avait en effet réclamé un protocole de filmage très rigoureux qui, espérait-il, conduirait à l'annulation du débat… mais qui a fini par être accepté au point de régir tous les débats ultérieurs !

Louise Hémon : Il s'était trouvé si mauvais lors du premier débat de 1974 qu'il voulait absolument y échapper. Il a donc demandé à Serge Moati et Robert Badinter d'énoncer vingt-deux règles de réalisation dites « épouvantables » : l'interdiction des plans de coupe, l'interdiction au public d'exprimer ses émotions, et puis des règles sur la longueur de la table, sur la température de la salle, sur la valeur des cadres… Tout un ensemble de consignes dont le public est informé et avec lesquelles on a envie de s'amuser. Le propre du débat télévisé est de travailler « invisiblement » sa mise en scène : le face à face en direct de « talking heads » serait la garantie absolue d'une « saisie du réel ». C'est cet aspect de *fabrication du vrai* et la mise en scène de la *tension du direct* qu'il nous plaît d'épingler.

À l'origine de ce projet, il y a un travail sur la question de la nation…

Émilie Rousset : Notre point de départ, c'est vraiment de nous intéresser à ce débat en tant que rituel : décortiquer cet événement qui fait partie de notre culture commune et dont on oublie l'origine, le côté codifié et symbolique. Puis, quand on a commencé à visionner les différents débats, c'est cet angle de la « nation », du rassemblement, qui s'est imposé comme fil rouge. Cette notion est en effet tellement mouvante et protéiforme qu'elle nous offrait un champ de glissement intéressant – de l'idée de « nationalisation » dans la bouche de François Mitterrand en 1974 à son pendant malade, « l'identité nationale »… Le mot n'est plus du tout porteur des mêmes valeurs, et cette dissonance nous intéresse pour le montage et l'écriture.

Louise Hémon : C'est à la fois une notion philosophique, abstraite, et en même temps très concrète, puisque le Président de la République est le symbole vivant, incarné, de la nation. On a là deux corps qui se livrent un duel pour atteindre cette position, et qui parlent de cette question qui fluctue suivant les époques, devenant d'ailleurs de plus en plus obsessionnelle…

Avez-vous également travaillé sur l'évolution de l'élocution entre ces différents débats – puisque les gens de 2017, fussent-ils candidats à la présidentielle, ne s'expriment pas du tout comme en 1974 ?

Émilie Rousset : On n'est jamais dans l'imitation du grain de voix ou de l'élocution, mais ce sont les différents rythmes, la scansion, la structure des phrases qui sont mises en valeur… C'est une manière de parler plus ou moins littéraire, et l'évolution des « éléments de langage » qui permettent de distinguer les époques et les candidats.

Parmi les sept débats qui ont eu lieu depuis celui ayant opposé Valéry Giscard d'Estaing à François Mitterrand en 1974, avez-vous un préféré ?

Louise Hémon : Pour ma part, j'ai un coup de coeur pour Jacques Chirac, son côté comédien à l'ancienne, ses saillies poétiques inattendues… Ça a été une redécouverte car je ne connaissais pas les débats d'avant 2007.

Émilie Rousset : C'est vrai qu'on ne connaissait de ces débats que les extraits cultes, les phrases historiques. Quand on regarde les échanges en entier, ces répliques prennent souvent un autre sens. On s'est aussi aperçu que les candidats connaissaient sur le bout des doigts les anciens débats, et y font souvent référence – je pense par exemple à Mitterrand reprenant à l'attention de Jacques Chirac en 1988 le fameux « V*ous n'avez pas le monopole du cœur* » que VGE lui avait adressé en 1974 ! Regarder tous ces débats à la suite crée une mise en perspective fascinante.

Propos recueillis par David Sanson

BIOGRAPHIES

Émilie Rousset

Au sein de la compagnie John Corporation, **Émilie Rousset** explore différents modes d'écriture théâtrale et performative, elle utilise l'archive et l'enquête documentaire pour créer des pièces, des installations, des films. Émilie Rousset va à la rencontre « de spécialistes », elle collecte des vocabulaires, des idées, observe des mouvements de pensée. Ensuite, elle les déplace, les décadre, et invente des dispositifs d'écoute ou des acteurs incarnent ces paroles. Une superposition se créée entre le réel et le fictionnel, entre la situation originale et sa copie. Après avoir étudié à l'école du TNS en section mise en scène, elle a été artiste associée à la Comédie de Reims. Elle a notamment signé *Mars-Watchers* au Festival Reims Scènes d'Europe. En collaboration avec les plasticiennes Hippolyte Hentgen et l'actrice Perle Palombe, elle a présenté au Centre Pompidou *Classons les peignes par le nombre de leurs dents*, une exposition performée, et la pièce, *Portrait 9 – Claude Ridder* reprise au Phénix de Valenciennes. Elle a créé *Les Spécialistes*, dispositif performatif spécialement créé au Grand Palais pour la Monumenta. *Les Spécialistes* est une pièce qui se réécrit à chaque fois en fonction du contexte d'accueil, elle a été reprise dans de nombreux théâtres, musées et festivals. Derrière la caméra, elle signe une série de films courts co-réalisés avec Louise Hémon. *Rituel 1 : L'anniversaire, Rituel 2 : Le vote, Rituel 3 : Le baptême de mer*. Créés au Centre Pompidou, ils ont été diffusés dans plusieurs festivals de cinéma et d'art vivant.

Louise Hémon

Louise Hémon est réalisatrice, issue de l'Atelier documentaire de La Fémis et sélectionnée à la Berlinale Talents 2017. En 2010, son premier court-métrage de fiction *Onze repas* est récompensé au Festival d'Aguilar (Espagne). En 2014, elle réalise un péplum documentaire, *L'homme le plus fort du monde*, diffusé sur Arte et dans des festivals internationaux. Elle collabore régulièrement avec des musiciens et signe les clips de Spitzer, Acid Arab et Judah Warsky. Pour Lafayette Anticipations, elle réalise en 2016 *Cavern*, un film chorégraphique récompensé par le 1e prix du Festival International de Vidéo Danse de Braga (Portugal). Depuis 2015, elle crée avec la metteure en scène Emilie Rousset *Rituels*, une série de films et performances. Elle écrit actuellement *L'engloutie*, projet de long-métrage de fiction aux confins des Hautes Alpes.

© Gaëlle Gervais

JORIS LACOSTE
Talents Adami Paroles d'acteurs
Noyau ni fixe

Texte et mise en scène, **Joris Lacoste**
Avec Lucas Borzykowski, Anna Bouguereau, Tom Boyaval, Camille Dagen, Raphaëlle Damilano, Lucie Grunstein, Roman Kané, Zacharie Lorent, Camille Sansterre, Thomas Zuani
Lumières et scénographie, Florian Leduc
Conseil musical, Léo Gobin
Assistant à la mise en scène, Oscar Lozano Pérez

Coproduction Adami ; Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec l'Atelier de Paris / CDCN

Le rendez-vous annuel *Talents Adami Paroles d'acteurs*, accueilli pour la sixième année consécutive à l'Atelier de Paris, est de retour en compagnie du metteur en scène Joris Lacoste. Comme chaque année, un artiste part à la rencontre de jeunes comédiens et les dirige dans une mise en scène originale.
Le Festival d'Automne met une fois de plus au cœur de sa programmation la transmission et le dialogue entre deux générations d'artistes. Le metteur en scène Joris Lacoste collabore avec de jeunes acteurs, et ils signent ensemble *Noyau ni fixe*, une pièce qui veut mettre en scène les pouvoirs magiques de la parole avec les moyens les plus élémentaires du théâtre : ceux de la voix et des mots, du corps et de la prosodie, de la mélodie et du rythme. Fasciné par les prières, les incantations, les charmes, les maléfices et les sortilèges, Joris Lacoste propose une cérémonie d'aujourd'hui avec ses formules mystérieuses, ses psaumes pop, ses officiants d'un soir, ses enchantements inattendus et ses rites résolument modernes. Une pièce musicale et chorale, tissée des références des jeunes comédiens et traversée des inquiétudes et des beautés de notre monde, pour célébrer ce qui compte et conjurer ce qui fait peur.

ATELIER DE PARIS /
CENTRE DE DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL
Mardi 11 au samedi 15 décembre
Mardi au vendredi 20h30, samedi 15h et 20h30

12€ et 15€ / Abonnement 10€ et 12€

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

ENTRETIEN

Joris Lacoste

Grâce au dispositif* Paroles d'acteurs*, vous allez travailler avec de jeunes comédiens que vous ne connaissez pas personnellement sur une durée de répétition très courte. Que recherchez-vous en tant que metteur en scène dans un tel projet ? S'inscrit-il dans votre travail* L'Encyclopédie de la parole *?

Joris Lacoste : Non, c'est une pièce de circonstance, un pas de côté, une heureuse récréation. L'Adami et le Festival d'Automne à Paris ont eu la gentillesse de me passer cette commande et je l'ai acceptée comme on saisit une occasion justement de faire autre chose : travailler avec des gens que je ne connais pas, nous poser ensemble de nouvelles questions, essayer des méthodes inhabituelles, chercher d'autres formes. Le travail avec *l'Encyclopédie*, même s'il est très joyeux à faire, est très précis et codé dans ses méthodes et ses modes de représentation. Avec *Noyau ni fixe*, je m'octroie une liberté, non au sens où je vais faire tout ce qui me passe par la tête (il n'y passe d'ailleurs rien), mais dans la mesure où je peux changer complètement mes habitudes, redéfinir le jeu, les enjeux, les manières de travailler.

Comment avez-vous choisi vos interprètes ? Sur quels critères ?

Joris Lacoste : C'est la première fois que je fais des auditions de cette ampleur : 431 candidats ont répondu à l'appel de l'Adami ! J'ai demandé à chacun de m'envoyer deux vidéos de 2 minutes et à partir de celles-ci j'ai retenu une soixantaine de candidats que j'ai rencontrés un par un. Comme la pièce ne comporte pas de rôles (et que par ailleurs elle n'existe pas encore), j'ai plutôt cherché à assembler des personnalités et à composer un groupe. C'est difficile de préciser les critères, mais je crois que ce qui me touche chez un acteur ou une actrice, au delà de ses capacités d'interprétation et d'improvisation, c'est un genre de *naturel* (qualité aussi rare que cliché) : une manière non-problématique d'être là, une capacité à s'oublier dans l'action, à ne pas apparaître, à lâcher ce qu'on croit être ou devoir être. Mais je les ai aussi sélectionnés pour leur imaginaire, parce que quelque chose dans leurs vidéos ou leurs impros m'a montré une sensibilité d'écriture ou de composition proche de la mienne.

Je veux ajouter quelque chose que m'a appris cette audition : je ne sais pas si je peux tirer des statistiques à partir d'un échantillon de 431, mais j'ai été frappé de la très faible représentation des non-blancs parmi les candidats. C'est fou de constater à cette échelle à quel point aujourd'hui la pratique du théâtre (d'un certain théâtre, du moins) reste l'apanage d'une certaine classe et d'une certaine culture.

Quel statut aura la parole dans cette nouvelle création pour le Festival d'Automne à Paris ?

Joris Lacoste : J'ai toujours été fasciné par par les incantations, les prières, les malédictions, les exorcismes, les charmes, les maléfices, les sortilèges, les prophéties : par la nature intrinsèquement magique du langage. Comment, par un usage particulier des mots, des voix, des rythmes, des mélodies, la parole peut guérir, protéger, envoûter, blesser, sauver, voire faire tomber la pluie. C'était déjà cette puissance performative de la parole que j'explorais, au moyen de l'hypnose, dans *Le vrai spectacle* (présenté au Festival d'Automne en 2011). Ici il ne s'agira pas de mesurer les effets tangibles de la magie, mais plutôt de jouer avec les différentes formes traditionnelles de cette rhétorique pour en proposer une version qui nous parle directement à nous, aujourd'hui, et en particulier à la génération qui est celle des interprètes du spectacle.

Votre spectacle mêlera la danse, le chant et la parole : quelle place les interprètes ont-ils dans sa conception ?

Joris Lacoste : J'ai une idée assez claire des axes qui vont guider le travail mais je tiens beaucoup à ce que la pièce soit traversée par le monde intérieur des interprètes : je voudrais d'une certaine manière que ce soit leur pièce, qu'ils puissent l'occuper à leur façon. Quatre semaines de répétitions c'est certes beaucoup trop court, mais je veux quand même trouver un moyen de les associer le plus tôt possible au processus d'écriture, de telle sorte qu'ils puissent le perturber autant que le nourrir. Ce que j'aime, c'est travailler non pas sur, mais à partir de quelque chose. Je ne sais pas travailler sans réel, il me faut des obstacles, des surprises et des problèmes à résoudre. Il faut créer les conditions d'une expédition. J'ai choisi dix personnes avec des présences et des personnalités fortes, chacun à sa façon, et je veux prendre le temps de les connaître, de parler avec eux, de les entendre parler, chanter, d'avoir leurs voix dans l'oreille, de les laisser proposer des choses, apporter des idées, raconter des histoires, donner leur avis. À partir de là, je pourrai commencer à écrire la pièce. Mais il faut d'abord qu'une situation se crée, je ne peux rien faire sans situation.

Vous évoquez votre spectacle comme « une liturgie contemporaine » : le théâtre peut-il encore avoir une fonction de rituel, de cérémonial dans notre société actuelle ?

Joris Lacoste : Oh, mais le théâtre est déjà, de fait, un rituel, non ? La question est plutôt : qu'est-ce qu'on y célèbre ? Quels sacrifices y commet-on ? De quoi nous protège-t-il ? Est-ce qu'il peut nous rendre plus forts ? Peut-être que je veux faire une pièce sans autre objet que ce rituel-là, une célébration non du théâtre mais de la présence, de la réunion, de l'absurdité qu'il y a, quand on y pense, à se réunir pour un spectacle, ce sentiment d'irréalité qui me saisit à une certaine heure quand j'imagine des dizaines de personnes venant des quatre coins de Paris traverser lentement la ville et converger comme ça, en pleine nuit, dans le froid, vers un coin reculé de la forêt de Vincennes où ils vont assister en silence à d'étranges déclamations plus ou moins chorégraphiées. Je voudrais célébrer cette chose improbable et sans âge. Une action de grâce, si vous voulez.

Propos recueillis par Agathe Le Taillandier

BIOGRAPHIE

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), *Suite n°2* (2015) et *Suite n°3* (2017) – tous présentés au Festival d'Automne à Paris.

encyclopediedelaparole.org

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)
2017 *Suite n°3*
(Théâtre de la Ville - Espace Cardin, Nouvelle scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise)

© DR

SYLVAIN CREUZEVAULT

Les Tourmentes

Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard, poème de Stéphane Mallarmé
Mise en scène, **Sylvain Creuzevault**
Composition musicale, Pierre-Yves Macé // Avec Laurence Chable, Juliette de Massy (soprano), Frédéric Noaille et Alyzée Soudet
Scénographie, Jean-Baptiste Bellon // Costumes, Gwendoline Bouget
Masques, Loïc Nébréda // Lumières, Gaëtan Veber
Spectacle créé le 5 novembre 2018 à la Scène nationale Brive-Tulle

Au désert
Mise en scène, **Sylvain Creuzevault**
Avec Lionel Dray et Alyzée Soudet // Scénographie, Jean-Baptiste Bellon // Costumes, Gwendoline Bouget // Masques, Loïc Nébréda
Lumières, Gaëtan Veber
Spectacle créé le 12 décembre 2018 à la MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny) avec le Festival d'Automne à Paris

Construire un feu, d'après la nouvelle de Jack London
Mise en scène, **Sylvain Creuzevault**
Avec Frédéric Noaille et Alyzée Soudet // Scénographie, Jean-Baptiste Bellon // Costumes, Gwendoline Bouget // Masques, Loïc Nébréda
Son, Michaël Schaller // Lumières, Gaëtan Veber
Spectacle créé le 5 novembre 2018 à la Scène nationale Brive-Tulle
Production Le Singe // Coproduction Scène nationale Brive-Tulle ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; 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 // En partenariat avec France Culture

MC93
Mercredi 12 au samedi 22 décembre

Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard suivi de *Au désert*
Mercredi 12 au samedi 15 décembre
Mercredi et jeudi 19h30, vendredi 20h30, samedi 18h30

Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard suivi de *Construire un feu*
Mardi 18 au samedi 22 décembre
Mardi au jeudi 19h30, vendredi 20h30, samedi 18h30
––––––
12€ à 25€ / Abonnement 12€ et 16€
Durée : 1h30

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

***Construire un feu* d'après Jack London, *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* d'après Stéphane Mallarmé et *Au désert*, *Les Tourmentes* forment une suite de pièces courtes concentrées sur le travail avec les comédiens, mettant en scène des individus se heurtant à des espaces naturels hostiles. Une manière pour Sylvain Creuzevault de peindre en mille traversées de plateau mille et une épreuves en représentation.**
Avec la série *Les Tourmentes*, Sylvain Creuzevault inaugure un travail sur des formes – qu'il présente comme des « *peintures animées* », des « *natures vives* » (comme de la chaux) – avec deux, trois ou quatre comédiens. À l'origine, il y a le besoin d'exposer avec un minimum de mots les peines que nous nous infligeons et qui nous traversent, en présentant des hommes et des femmes qui « *affrontent la nature comme châtiment* ». Je suis coupable, et *Les Tourmentes* sont mes juges. C'est la mer démontée, dessinée par Stéphane Mallarmé dans son poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, qui devient le livret d'un opéra confié au compositeur Pierre-Yves Macé ; c'est la nature glaciale figurée par Jack London dans *Construire un feu* ; ou encore la grande sécheresse d'un désert à traverser… Autant d'allégories de nos combats intimes dont il s'agit de sortir réparés – des allégories que le metteur en scène, paradoxalement, souhaite rendre « *aussi théâtralement douces que possible* ». Pour, peut-être, redonner au théâtre sa force de consolation collective.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle de Sylvain Creuzevault : *Les Démons* (p.42-47).

Biographie de Sylvain Creuzevault p.44-47

Et aussi :
Sylvain Creuzevault, *Banquet Capital* d'après *Le Capital et son Singe*
Avec Vincent Arot, Benoit Carré, Antoine Cegarra, Pierre Devérines, Lionel Dray, Arthur Igual, Clémence Jeanguillaume, Léo-Antonin Lutinier, Frédéric Noaille, Amandine Pudlo, Sylvain Sounier, Julien Villa et Noémie Zurletti

Dimanche 16 décembre 11h30
Le spectacle est en entrée libre et sera suivi d'un repas partagé.
Apportez votre spécialité.
Réservation sur mc93.com

ENTRETIEN
Sylvain Creuzevault

Les Démons*, que vous présentez également au Festival d'Automne à Paris est le contraire des* Tourmentes*, qui, elles, sont destinées au contraire à un nombre restreint d'acteurs : quel est le principe de ces trois pièces que vous présentez à la MC93 à Bobigny ?*
Sylvain Creuzevault : Je voulais revenir à un travail très concentré avec peu d'acteurs, et leur consacrer plus de temps à chacun. Mais avant cela, *Les Tourmentes* partent d'une volonté de mettre en scène des corps dans des paysages naturels hostiles, des territoires où les conditions de vie humaine sont très difficiles. Comment représenter aujourd'hui certains milieux naturels au théâtre ? *Les Tourmentes*, ce sont donc des pièces brèves, de petites formes (disons entre trente et soixante minutes) destinées à un maximum de quatre acteurs – Alizée Soudet, qui jouait dans *Angelus Novus*, apparaissant dans chacune des pièces – et qui vont former une série, ou une suite, au sens musical. La règle du jeu est qu'on les construise en quatorze jours de répétitions, avec peu d'acteurs au plateau, et peu de mots. La première des trois que nous présentons à Bobigny sera *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* : un opéra composé par Pierre-Yves Macé sur le fameux poème de Stéphane Mallarmé (qui dépeint un vieillard pris dans un naufrage). La deuxième *Tourmente* s'inspire de *Construire un feu*, de Jack London – de la seconde version, celle qui finit mal, même si son très beau sous-titre : « Ne voyagez jamais seul », vient, lui, de la première. Quant à *Au Désert*, c'est une traversée…

D'où vient ce titre de* Tourmentes *?
Sylvain Creuzevault : En Lozère, où j'ai habité quelques années, il y a ce qu'on appelle les « *clochers de tourmente* ». Autrefois, pendant une intempérie – lorsqu'on ne pouvait plus rien distinguer dans les montagnes, lorsqu'il n'y avait plus d'autres repères que cet « *horizon unanime* » dont parle Mallarmé –, les marcheurs ou les pèlerins se mettaient à marcher en rond, suivant un cercle d'un diamètre pas trop important, pour ne pas perdre leurs propres traces, en attendant que sonnent les clochers de tourmente qui étaient disposés dans chaque hameau, pour se reconduire. « Tourmente », c'est aussi un adoucissement de ce vocable de « crise » que je ne voulais pas utiliser.

Pourquoi ce choix du poème écrit par Mallarmé en 1897,* Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, pour ouvrir cette série ?
Sylvain Creuzevault : Dans le poème, après que le naufrage ait eu lieu, l'épine dorsale de la page suivante, c'est un début de phrase en lettres capitales qui est pour moi la plus belle définition du théâtre, et que j'aimerais inscrire en lettres de feu au fronton des Abattoirs, le lieu que nous retapons aujourd'hui à Eymoutiers, en Haute-Vienne : « *RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU (…)* ». Le texte met en scène un vieillard qui hésite à lancer les dés au moment d'être englouti par une tempête, et la relation entre ce corps humain et ce redoutable milieu. Et toutes les métaphores, allégories ou paraboles que cela peut construire. Car ce *Coup de dés* dépeint une crise intellectuelle, une crise de vers où le poète affronte le vertige du passage de l'alexandrin aux vers libre… Le poème fait donc l'objet d'un bref opéra d'une trentaine de minutes pour une soprano dont Pierre-Yves Macé composera la musique, et qui sera systématiquement repris en ouverture des *Tourmentes* suivantes, comme un geste opératique inaugural.

Y a-t-il toujours une source textuelle ?
Sylvain Creuzevault : Pas forcément. On peut rencontrer une source et en tirer une forme scénique, mais qui n'utilise pas forcément le texte : dans *Construire un feu* par exemple, si on suit l'histoire au plus près, on n'entend pas le texte de Jack London. Mais on peut aussi créer une *Tourmente ex nihilo* : *Au désert* part simplement de cette idée d'une « traversée du sec », extrêmement simple, épurée, j'espère belle, mais qui brasse aussi cinq-mille ans de paraboles, que ce soit dans les textes ou les formes de l'expression populaire qui évoquent à la fois un passage à vide et un assèchement… Il faudrait pouvoir ajouter la mention : « D'après une histoire de l'humanité » !

Il ne s'agit pas pour autant de formes qui ont vocation à sortir des salles de théâtre…
Sylvain Creuzevault : Non, au contraire, ce sont des agencements composés d'éléments très conventionnels du théâtre. Même si, dans certains moments particuliers, on n'exclut pas de pouvoir le faire – on est en train de machiner une autre *Tourmente* dans une forêt…

Sortir des salles de théâtre semble toutefois vous importer, si l'on songe à ce Banquet Capital que vous avez présenté à l'hiver 2018 dans un squat, et que vous reprenez à Bobigny…
Sylvain Creuzevault : Cela dépend de l'objet que l'on travaille. On a suspendu la tournée du *Capital et son Singe* fin 2015, et pendant cette année-là, pendant que je travaillais à autre chose – il y a eu aussi le printemps 2016, la lutte contre la loi travail, les rencontres, les croisements, les actions, ce grand mouvement qui continue encore aujourd'hui –, je revenais régulièrement au texte pour le relire, pour le travailler aussi. Et à quelques reprises, en participant à certaines manifestations très offensives, je me suis senti dans le bain de ma propre représentation – la même situation, jusque parfois les mêmes dialogues. Je me suis dit qu'il fallait reprendre cette pièce, mais en lui donnant un autre axe. J'ai donc proposé à l'équipe d'acteurs de reprendre le texte sans lumières, sans costumes, en décidant rapidement, au moment de notre arrivée sur les lieux, de l'endroit et de la façon dont on va le jouer, et en précipitant un peu ce côté « retour de manif », avec des gens tout autour, debout ou assis. Quant au texte, vu que la séquence historique que nous traversons ressemble très fort à celle de1848, je l'ai resserré autour du mouvement de 1848 pour arriver à une durée d'une heure trente environ, ce qui est beaucoup plus souple et plus sensé, plus cohérent. Il s'agit aussi de casser la forme institutionnelle de réception des spectateurs, d'imaginer d'autres modalités de présentation (en faisant suivre la pièce d'une bouffe ou d'un concert, par exemple), de jouer sur le contournement des règles de sécurité… Et aussi de faire se rencontrer des gens de théâtre et des militants, ces sphères qui se regardent souvent en chiens de faïence. Présenter un *Banquet Capital* dans le hall du théâtre les jours de relâche des *Démons*, par exemple, c'est bien : c'est comme si je créais un corps et son diable, c'est très dialectique, très vivant.

Une des caractéristiques de votre travail, depuis le début, outre la tradition du travail avec l'acteur dont vous vous réclamez, c'est justement un certain mode de fonctionnement collectif…

Sylvain Creuzevault : Cette question des « collectifs » m'a toujours semblé ridicule. Même si on a parfois parlé de « troupe », d'ores et déjà ne s'est jamais, depuis sa création en 2002, revendiqué de l'intérieur comme un collectif, on n'a jamais parlé d'écriture de plateau… Comme le disait Eric Ruf une fois à la radio : « *Je crois que les collectifs, c'est ce qu'on appelait avant les compagnies »* (*rires*). Cette histoire a surtout été fabriqué par les équipes de communication. Tout ce que je peux dire, c'est que quand je regarde une répétition de Bob Wilson – metteur en scène dont a priori on ne peut pas dire que c'est la commune libre de Tolbiac – je vois un agencement collectif de la pensée et des corps… Cela dit, selon les objets, la circulation de la fabrication change un peu. Avec le temps aussi, et les intérêts de chacun : les obsessions se taillent à mesure des ans, les partages se font différemment selon les objets. En revanche, il y a quelque chose de passionnant dans le fait de travailler souvent avec les mêmes personnes, en groupe : le fait que les obsessions deviennent toujours plus rutilantes, et donc les affects plus aiguisés, acérés, arrêtés, profonds, explosant avec rage… Il n'est pas possible de rester sur le bord de la connaissance de l'autre si on travaille depuis vingt ans avec quelqu'un – ce serait comme de le mépriser. C'est fatiguant, mais humainement, pour quelqu'un qui veut construire des représentations de la vie en commun des hommes ou de leurs solitudes, c'est une sensibilité accrue… Parfois, je me dis même que certaines séparations – qui suspendent la relation pendant 1 ou 2 projets – sont même des signes de santé : elles démontrent la vitalité d'un groupe de personnes qui parviennent à acter leurs limites, puis à délimiter leurs actions. C'est l'amour comme on dit : quand on est depuis très longtemps ensemble, l'acteur fait travailler mon regard et mon regard fait travailler l'acteur dans des profondeurs plus grandes. Certains acteurs me le disent d'ailleurs : « *Je ne joue pas pareil quand je sais que c'est toi qui regardes*. » Et moi, je sais que je ne regarde pas de la même manière des acteurs que je connais depuis très longtemps. Mon regard a été taillé, creusé, mis en relief par Arthur, Amandine, Pierre, Antoine – et inversement, leur corps a été un peu travaillé par mon regard. Bon, on va pas chialer non plus.

Tous vos spectacles semblent poser cette question de l'engagement – fût-ce de manière négative, comme Les Démons, qui est très critique sur la question de l'engagement politique de type occidental tel qu'on le connaît…

Sylvain Creuzevault : Il est vrai que lorsque j'ai commencé à faire du théâtre, cet engagement dont vous parlez était là, présent. Mais au fur et à mesure, je me retire de ça, parce que je ne veux rien avoir à faire avec ce caractère social-démocrate et positiviste que je vois sur les scènes, et que j'exècre. Mon engagement – participer aux actions, rencontrer des groupes, m'organiser, créer des hétérotopies contestataires, des formes de vie plus autonomes, reprendre des parts de vie passionnante à l'intérieur du salariat –, j'ai décidé de le construire désormais à l'extérieur du théâtre. Parce qu'il y avait comme un doute à le faire au sein des institutions, à tenir des propos radicaux (et faciles) à l'intérieur du théâtre subventionné bourgeois. Je n'ai jamais cru au théâtre militant, je n'ai jamais voulu faire du théâtre militant, ni même politique. Si je m'amuse des petits travers des groupes de révolutionnaires, que ce soit en 1783 ou en 1848, c'est parce qu'on n'en est plus à produire des idéologies qui mentent sur elles-mêmes, qui produisent un masque. On sait bien que le groupe a souvent pour effet de décupler le narcissisme individuel et que ça rend les choses géniales de délire : si je peux montrer les absurdités, les petites grimaces des réunions militantes et des groupes révolutionnaires, c'est parce que je les connais, et que ça me fait rire. Dans *Les Démons*, par exemple, la scène de la réunion du groupe des nihilistes est hilarante : ils n'arrivent même pas à commencer la séance parce que personne ne sait s'il faut lever ou non la main pour commencer ou non le rencard, c'est typique, j'ai l'impression d'avoir fait cette scène déjà deux-cent fois. Dostoïevski est souvent fin en caricature grossière… Comme nous tous. Et, comme nous tous, mortifié, il saisit le vif.

Propos recueillis par David Sanson

Publicity Design: Yasuwo Miyamura
Original drawing and Thai font for publicity design: Uthis Haemamool

Centre Pompidou

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

TOSHIKI OKADA

Pratthana – A Portrait of Possession

Mise en scène et script, **Toshiki Okada**
D'après le roman d'Uthis Haemamool
Scénographie, Yûya Tsukahara
Assistant à la mise en scène, Wichaya Artamat
Avec Jarunun Phantachat, Kamolvasu Chutisamoot, Kemmachat Sersukchareonchai, Kwankaew Kongnisai, Lapin Laosunthara, Pavinee Samakkabutr, Sasapin Siriwanij, Tap-a-nan Tandulyawat, Teerawat Mulvilai, Thanaphon Accawatanyu, Thongchai Pimapunsri, Waywiree Ittianunkul, Witwisit Hiranyawongkul

Production Centre d'Asie de la Fondation du Japon ; precog co., LTD. ; chelfitsch
Organisation Fondation du Japon
Coréalisation Tokyo Metropolitan Theatre (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture) ; Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de The Saison Foundation
Spectacle présenté dans le cadre de Japonismes 2018
Avec le soutien de la Fondation franco-japonaise Sasakawa et de l'Onda
Spectacle créé en août 2018 à Bangkok

Metteur en scène-phare de la scène japonaise, Toshiki Okada présente deux pièces entrelaçant récits intimes et soubresauts de l'histoire : *Five Days in March*, créée en 2004, et *Pratthana – A Portrait of Possession*, sa dernière création, toutes deux emblématiques du travail chorégraphique et théâtral d'Okada et de sa compagnie chelfitsch.
Adapté d'un roman de l'écrivain thaïlandais Uthis Haemamool, *Pratthana – A Portrait of Possession* mêle le récit des amours tumultueuses d'un artiste-peintre et le passé récent de la Thaïlande, des années 1990 à aujourd'hui. Toshiki Okada adapte ce récit de vie au théâtre et le transfigure par sa chorégraphie à la gestuelle inspirée du quotidien, révélant la sensualité des acteurs, et par la scénographie signée de l'artiste Yûya Tsukahara du collectif contact Gonzo. La Thaïlande y apparaît comme un corps déformé, meurtri par la soumission à un pouvoir autocratique. La politique et la nation, le contrôle et le pouvoir, le désir et le corps, voir et être vu : les délimitations et les nuances entre ces différents pôles sont explorées, en quête de voies de traverse. La pièce interroge ainsi la notion de frontière, les moyens d'en effacer les contours ou de les transgresser, pour mieux révéler ce qui nous est commun.

Le Festival d'Automne à Paris présente un second spectacle de Toshiki Okada : *Five Days in March* (p.84-85).

Entretien et biographie de Toshiki Okada p.86-85

CENTRE POMPIDOU
Jeudi 13 au dimanche 16 décembre
Jeudi au samedi 20h30, dimanche 17h
––––––
14€ et 18€ / Abonnement 14€
Durée estimée : 3h
Spectacle en thaïlandais surtitré en français

Japonismes 2018 · Fondation Franco Japonaise Sasakawa · onda

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

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 47E ÉDITION.

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

Mécènes
Fondation d'entreprise Fiminco
Fondation d'entreprise Hermès
Fondation d'Entreprise Philippine de Rothschild
Fondation Ernst von Siemens pour la musique
Fondation franco-japonaise Sasakawa
King's Fountain

Arte
Better Brand Better Business
Koryo

Jean-Pierre de Beaumarchais
Olivier Diaz
Pâris Mouratoglou
Sylvie Winckler

Donateurs
Frédérique Cassereau, Philippe Crouzet, Sylvie Gautrelet, Jean-Philippe Gauvin, Ishtar Méjanes, Jean-Claude Meyer, Caroline Pez-Lefvèvre, Sydney Picasso, Claude Prigent, Bertrand Rabiller, Ariane et Denis Reyre, Aleth et Pierre Richard, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Bernard Steyaert

Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises sous l'égide de la Fondation de France, Fondation Fiminco

Amis
Irène et Bertrand Chardon, Lyne Cohen-Solal, Hervé Digne, Aimée et Jean-François Dubos, Susana et Guillaume Franck, France Grand, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Pierre Morel, Tim Newman, Judith Pisar, Yves Rolland, Myriam et Jacques Salomon, Guillaume Schaeffer

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

Partenaires 2018
Sacem, Adami, SACD, ONDA, Adam Mickiewicz Institute, Japonismes 2018, Amabassade de Norvège, Centre culturel canadien à Paris, British Council, Pledg, Ina

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
47e édition

ARTS PLASTIQUES / PERFORMANCE

Nairy Baghramian
Beaux-Arts de Paris – 13 octobre au 6 janvier

Tomás Saraceno / Arachno-concerts
Palais de Tokyo – 26 octobre, 23 novembre et 14 décembre

Walid Raad / *Les Louvres and/or Kicking the Dead*
Le CENTQUATRE-PARIS – 10 au 17 novembre

THÉÂTRE

tg STAN / *Infidèles*
Théâtre de la Bastille – 10 au 28 septembre
Théâtre de Rungis – 10 janvier / !POC! / Alfortville – 16 janvier

Shochiku Grand Kabuki
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 13 au 19 septembre

Julien Gosselin / *Le Père* d'après *L'Homme incertain* de Stéphanie Chaillou
MC93 – 13 au 29 septembre

Laetitia Dosch / *HATE*
Nanterre-Amandiers – 15 au 23 septembre

Mohamed El Khatib / Alain Cavalier / *Conversation*
Nanterre-Amandiers – 15 septembre au 16 décembre

Mansaku, Mansai et Yûki Nomura / Hiroshi Sugimoto / *Sambasô, danse divine*
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 19 au 25 septembre

Kurô Tanino / *The Dark Master*
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 20 au 24 septembre

Krystian Lupa / *Le Procès* d'après Franz Kafka
Odéon-Théâtre de l'Europe – 20 au 30 septembre

Sylvain Creuzevault / *Les Démons* d'après Fédor Dostoïevski
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 21 septembre au 21 octobre
Théâtre des Louvrais / Pontoise – 12 et 13 février

Milo Rau / *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)*
Nanterre-Amandiers – 22 septembre au 5 octobre

Kurô Tanino / *Avidya – L'Auberge de l'obscurité*
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 25 au 29 septembre

tg STAN / *Atelier*
La Scène Watteau / Nogent-sur-Marne – 27 et 28 septembre
Théâtre de la Bastille – 1er au 12 octobre

Thomas Quillardet / *Tristesse et joie dans la vie des girafes* de Tiago Rodrigues
Théâtre de Chelles – 4 au 6 octobre
Théâtre Alexandre Dumas / Saint-Germain-en-Laye – 27 novembre
La Villette – Grande Halle – 29 novembre au 1er décembre
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin – 6 décembre
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 14 au 18 décembre

Shû Matsui / *Un Fils formidable*
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 5 au 8 octobre

Ahmed El Attar / *Mama*
Théâtre de Choisy-le-Roi – 9 octobre / MC93 – 11 au 14 octobre

El Conde de Torrefiel / *La Plaza*
Centre Pompidou – 10 au 13 octobre

Forced Entertainment / *Complete Works: Table Top Shakespeare*
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 11 au 20 octobre

Émilie Rousset / *Rencontre avec Pierre Pica*
Théâtre de la Cité internationale – 15 au 20 octobre
!POC! / Alfortville – 28 novembre (version courte)

Toshiki Okada / *Five Days in March*
Centre Pompidou – 17 au 20 octobre

Daria Deflorian / Antonio Tagliarini / *Quasi niente*
Théâtre de la Bastille – 23 au 31 octobre

tg STAN / *Après la répétition*
Théâtre de la Bastille – 25 octobre au 14 novembre

Alexander Zeldin / *LOVE*
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier – 5 au 10 novembre

Marion Siéfert / *Le Grand Sommeil*
La Commune Aubervilliers – 7 au 17 novembre
La Ménagerie de verre – 20 au 22 novembre

Tiago Rodrigues / *Sopro*
Théâtre de Chelles – 9 novembre
Théâtre de la Bastille – 12 novembre au 8 décembre

Silvia Costa / *Dans le pays d'hiver*
MC93 – 9 au 24 novembre

Julien Gosselin / *Joueurs, Mao II, Les Noms* de Don DeLillo
Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier –
17 novembre au 22 décembre

Géraldine Martineau / *La Petite Sirène* d'après Hans Christian Andersen
Comédie Française / Studio Théâtre – 17 novembre au 6 janvier

Takahiro Fujita / *Jetons les livres, sortons dans la rue*
Maison de la culture du Japon à Paris – 21 au 24 novembre

Hideto Iwaï / *Wareware no moromoro (nos histoires...)*
T2G – Théâtre de Gennevilliers – 22 novembre au 3 décembre

Maxime Kurvers / *Naissance de la tragédie*
La Commune Aubervilliers – 23 novembre au 5 décembre

Claude Régy / *Rêve et Folie* de Georg Trakl
Nanterre-Amandiers – 1er au 16 décembre

Tiago Rodrigues / *By Heart*
Espace 1789 / Saint-Ouen – 5 décembre

Émilie Rousset / Louise Hémon / *Rituel 4 : Le Grand Débat*
Théâtre de la Cité internationale – 10 au 15 décembre

Talents Adami Paroles d'acteurs / Joris Lacoste / *Noyau ni fixe*
Atelier de Paris / CDCN – 11 au 15 décembre

Sylvain Creuzevault / *Les Tourmentes*
MC93 – 12 au 22 décembre

Toshiki Okada / *Pratthana – A Portrait of Possession*
Centre Pompidou – 13 au 16 décembre

DANSE

>>> Portrait Anne Teresa De Keersmaeker

Échelle Humaine
Lafayette Anticipations – 15 au 23 septembre

Anne Teresa De Keersmaeker / *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*
Centre Pompidou – 19 au 22 septembre

Anne Teresa De Keersmaeker / *Slow Walk*
Paris – 23 septembre

Anne Teresa De Keersmaeker / *Rosas danst Rosas*
Espace 1789 / Saint-Ouen – 28 septembre
Théâtre Jean Vilar / Vitry-sur-Seine – 30 septembre
Théâtre-Sénart – 2 octobre / !POC! / Alfortville – 4 octobre
Théâtre du Fil de l'eau / Pantin / Avec le CND Centre national de la danse – 6 et 7 octobre / Le CENTQUATRE-PARIS – 10 au 13 octobre

Anne Teresa De Keersmaeker / *La Fabrique*
CND Centre national de la danse – 6 et 7 octobre

Anne Teresa De Keersmaeker / *Achterland*
Maison des Arts Créteil / Avec le Théâtre de la Ville – 16 au 18 octobre
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – 20 décembre

Anne Teresa De Keersmaeker / *Verklärte Nacht*
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 18 au 24 octobre

Anne Teresa De Keersmaeker / Alain Franco / Louis Nam Le Van Ho / *Zeitigung*
Théâtre des Abbesses – 10 au 18 novembre

Anne Teresa De Keersmaeker / Jean-Guihen Queyras / *Mitten wir im Leben sind / Bach6Cellosuiten*
Grande salle Pierre Boulez – Philharmonie de Paris / Avec le Théâtre de la Ville – 17 au 19 novembre

Anne Teresa De Keersmaeker / Ictus / *Vortex Temporum*
MC93 – 22 au 24 novembre

Anne Teresa De Keersmaeker / Salva Sanchis / *A Love Supreme*
Espace 1789 / Saint-Ouen – 23 novembre
Théâtre de Rungis – 6 décembre
Pôle culturel La Lanterne / Rambouillet – 14 décembre
Théâtre Firmin Gémier – La Piscine / Châtenay-Malabry – 15 et 16 décembre
Théâtre du Beauvaisis – 18 décembre
Théâtre des Louvrais / Pontoise – 20 et 21 décembre

Anne Teresa De Keersmaeker / tg STAN / *Quartett*
Centre Pompidou – 28 novembre au 1er décembre

Anne Teresa De Keersmaeker / Ictus / *Rain (live)*
La Villette, grande halle / Avec le Théâtre de la Ville – 6 au 8 décembre

Saburo Teshigawara / *The Idiot*
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 27 septembre au 5 octobre

Takao Kawaguchi / *About Kazuo Ohno – Reliving the Butoh Diva's Masterpieces*
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 2 au 5 octobre

Ola Maciejewska / *Dance Concert*
Centre Pompidou – 3 au 6 octobre

Bruno Beltrão / *Inoah*
Le CENTQUATRE-PARIS – 6 au 10 novembre
Théâtre Louis Aragon / Tremblay-en-France – 13 novembre

Noé Soulier / *Les Vagues*
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 14 au 17 novembre

Bouchra Ouizguen / *Jerada*
Centre Pompidou – 15 au 18 novembre

Lia Rodrigues / *Fúria* (titre provisoire)
Chaillot – Théâtre national de la Danse – 30 novembre au 7 décembre
Le CENTQUATRE-PARIS – 12 au 15 décembre

MUSIQUE

>>> Portrait Claude Vivier

Claude Vivier / Alban Berg / Pascal Dusapin / Gustav Mahler
Radio France / Auditorium – 27 septembre

Claude Vivier / Clara Iannotta
Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 8 octobre

Claude Vivier / Tristan Murail / Gustav Mahler
Radio France / Auditorium – 25 octobre

Claude Vivier / Gérard Grisey
Cité de la musique – Philharmonie de Paris – 16 novembre

Claude Vivier / Peter Sellars / *Kopernikus, un rituel de mort*
Théâtre de la Ville – Espace Cardin / Avec le Théâtre du Châtelet – 4 au 8 décembre / Nouveau théâtre de Montreuil – 17 au 19 décembre

Karlheinz Stockhausen / *Inori*
Grande salle Pierre Boulez – Philharmonie de Paris – 14 septembre

Clara Iannotta / Pierre-Yves Macé / Helmut Lachenmann
Cité de la musique – Philharmonie de Paris – 26 octobre

Invitation à David Christoffel
Théâtre des Abbesses – 14 novembre

Enno Poppe / *Rundfunk*
Théâtre des Bouffes du Nord – 26 novembre

CINÉMA

Naomi Kawase / Isaki Lacuesta, cinéastes en correspondance / Rétrospectives et installations
Centre Pompidou – 23 novembre au 6 janvier

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