

Théâtre Ouvert

Le Journal

Bernard-Marie Koltès
1^{er} tapuscrit 1979

Philippe Minyana
1^{er} tapuscrit 1980

Jean-Luc Lagarce
1^{er} tapuscrit 1980

Emmanuel Darley
1^{er} tapuscrit 1998

Comédie Française

Théâtre Ouvert

n° 21

avril / mai / juin 2008

2 €

GLG

LE JOURNAL 21

EPAT N°5, EXTRAVIADA DE MARIANA PERCOVICH

- 3 *Portrait de Mariana Percovich / Guy Lavigerie*
- 6 *Inventer une dramaturgie de la scène /*
Entretien avec Mariana Percovich
- 11 *J'ai toujours eu besoin de passerelles /*
Entretien avec Jeanne Champagne
- 17 *Journal de bord d'une journée Passe-Frontières / Mariette Navarro*

OUVERTURES : CYCLE DE MISES EN VOIX

- 19 *Ouvertures : à quoi ? / Micheline Attoun*
- 20 *Nouveaux textes, nouveaux auteurs*

REGARDS SUR L'ECOLE PRATIQUE DES AUTEURS DE THEATRE

LANCELOT HAMELIN - MATHIEU BAUER

- 24 *Les EN VIE / Lancelot Hamelin*
- 27 *Et - Accords - Ecart / Lancelot Hamelin*
- 29 *Contrepoints / Entretien avec Lancelot Hamelin*

FRANCOIS BEGAUDEAU - FRANCOIS WASTIAUX

- 35 *Mes pas dans ceux de François / Entretien avec François Wastiaux
et François Bégaudeau*
- 43 *Etat des lieux / François Wastiaux*

A VENIR

L'ESAD : une école et un auteur vivant

- 47 *Premières notes / Eugène Durif*
- 48 *De l'ESAD à Théâtre Ouvert / Neta Landau*

EXTRAVIADA de Mariana Percovich

Du 12 au 28 mai 2008, la 5^e session de l'Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre portera sur *Extraviada*¹, un texte de l'auteur uruguayenne Mariana Percovich. Le travail sera mené par Jeanne Champagne, metteur en scène de la Compagnie Théâtre Ecoute, et se déroulera en présence de l'auteur Mariana Percovich, et du traducteur Guy Lavigerie, avec les acteurs Suliane Brahim, Christiane Cohendy, Gwenaëlle David et Jean-Claude Durand.

Extraviada, pièce de Mariana Percovich écrite en 1998, s'inspire d'un fait divers, qui, en 1935, a secoué Montevideo : le parricide de Lumen Cabezudo par sa fille Iris, poussée à cet acte par la tyrannie paternelle. Pour ce crime, Iris n'a pas été condamnée mais un étrange retournement de situation l'a conduite à l'enfermement psychiatrique puis à une errance de trente ans dans les rues de la ville. *Extraviada*, littéralement « égarée », révèle une violence intime au sein de la société bourgeoise uruguayenne.

Nous vous proposons d'aborder différents aspects de ce projet. Le traducteur, Guy Lavigerie, nous livre une présentation de Mariana Percovich et de son parcours théâtral, ainsi qu'un entretien d'elle qu'il a réalisé par mail. Jeanne Champagne nous fait part de son parcours et de son travail, notamment à travers les ateliers *Passe-Frontières* qu'elle mène avec les jeunes de différents établissements et dont nous avons suivi une journée.

¹ *Extraviada*, de Mariana Percovich, est parue aux éditions Indigo, dans une traduction de Guy Lavigerie.



© D.R.

Portrait de Mariana Percovich

Par Guy Lavigerie

Guy Lavigerie, traducteur d'*Extraviada*, revient sur le parcours théâtral de Mariana Percovich et sur le contexte politique et social de la pièce.

Mariana Percovich est auteur et metteur en scène, et de cette qualité de praticienne du théâtre elle tire des moyens utiles à l'écriture des textes qu'elle met en scène.

Quelques rares textes ont une forme fictionnelle tout à fait classique (*El hurón y la rata*, « Le rat et le furet », non traduit) mais la plupart relèvent d'une expérimentation qui, soit les pose comme support dramaturgique, soit les définit comme « zone textuelle » d'un spectacle dont l'écriture scénique s'accomplit autour de la construction de « personnages en devenir ». Mariana Percovich s'interroge – par référence au metteur en scène José Luis Arce et au dramaturge, Eduardo Pavlovsky, tous deux argentins – sur l'existence d'un théâtre post-dramatique, lequel serait devenu un champ de connectivité des sciences humaines.

Elle semble écrire pour une focalisation du regard du spectateur, à laquelle l'acteur doit se préparer.

Support dramaturgique, zone textuelle du spectacle : c'est apparemment le statut de *Playa desierta* (« Plage déserte »), d'après Marguerite Duras, un texte fait pour un « théâtre d'étude et d'expérimentation » qui s'ouvre sur l'énonciation de prémisses : un ton, des thèmes, des images brutes, des personnages dissociés, un mode de jeu qui fasse entendre le silence durassien. C'est encore le cas, dans une certaine mesure, avec *Extraviada*, tragédie monté-vidéenne, dont l'origine réside dans une monographie clinique (publiée préalablement par l'Ecole lacanienne de psychanalyse de Buenos Aires) traitant du cas réel, un fait divers en 1935, d'où est issue cette reconstitution fictionnelle. Dans ces écritures et réécritures, Mariana Percovich s'implique suffisamment pour y associer (comme ferment ?) ce qu'elle appelle des accidents de sa propre biographie.

D'autre part, ses mises en scène sont fonction du lieu choisi pour la représentation de ses textes, en général des lieux alternatifs (une ancienne synagogue hongroise pour son premier spectacle *Te casarás en América* – « Tu te marieras en Amérique » ; un immeuble du Jockey Club de Montevideo, de onze étages avec ses décombres, pour *El vampiro en el Jockey*; jusqu'à la rue elle-même, la fameuse rue Tristan Narvaja, pour *Proyecto Feria* : « L'histoire du "Projet Feria" est le résultat d'un processus d'investigation théorique et pratique qui a commencé avec ma carrière de metteur en scène et de dramaturge. L'hypothèse première de ce travail, c'est que je me suis intéressée d'abord à la relation du fait théâtral et de la représentation avec les espaces urbains, ouverts ou fermés, avec Montevideo et son histoire architecturale ; d'autre part je voulais travailler sur la trame de notre sensibilité nationale, de nos histoires cachées, du passé de notre pays et de notre "actualité" culturelle. Le *Proyecto Feria* est le résultat d'une recherche de six années. »

Ecritures, réécritures parfois, peuvent être des variantes sur un même thème. Ainsi *Esa gente del churrasco O Matar y comer* (*Ces gens de la grillade Ou Tuer et manger*) est une très courte variante d'*Extraviada*, écrite en 2007 pour deux acteurs et pour être représentée en boucle avec accompagnement musical, un peu comme une performance.

Le texte d'*Extraviada* est historiquement fondé en même temps qu'il exprime une dramaturgie absolument contemporaine. Il est porteur d'une fable qui résiste à toutes les simplifications. Il permet une diversité de lectures et interrogations : historique, sociale, psychanalytique, internationale...

A l'origine : un fait réel, qu'on pourrait qualifier de fait divers puisqu'il s'agit d'un parricide. Ça se passe en 1935 à Montevideo, au sein de la bourgeoisie uruguayenne engagée dans l'élaboration des structures de l'Etat moderne, sur les fondements de la philosophie positiviste (influence d'Auguste Comte) ayant inspiré le président de la République Batlle y Ordoñez qui avait été l'élève, à Paris, de Pierre Laffitte, disciple du « fondateur » de la sociologie.

La Santé et l'Education sont les pivots de cette construction. Et l'on sait que l'Etat moderne uruguayen, après la fin des guerres civiles, a consolidé son pouvoir et la stabilité intérieure, se faisant interventionniste : lois sociales avant-gardistes, journée de huit heures, assurance-chômage, nationalisation des services publics, enseignement gratuit, légalisation du divorce, abolition de la peine de mort...

C'est dans ce contexte, empreint de positivisme d'une part, de scientisme d'autre part, que survient la tragédie familiale des Cabezudo, tragédie aux ressorts très subjectifs qui échappent à toute généralisation. Alors même que se généralise – précisément – la pensée la plus civilisatrice, venue recouvrir ce qu'on pourrait nommer sans stigmatisation une certaine vitalité « barbare » du peuple uruguayen. La pièce de Mariana Percovich, pas plus que le cas clinique d'Iris Cabezudo révélé par deux auteurs uruguayens – Raquel Capurro¹, membre de l'Ecole lacanienne de psychanalyse, et Diego Nin – ne vient épuiser le mystère des relations et sujétions au sein d'une famille-parangon de la bourgeoisie progressiste : une mère institutrice ayant voyagé en Europe pour parfaire sa formation de maîtresse de l'éducation et de l'enseignement laïcs ; elle abandonne son métier et se place sous l'autorité de son mari, Lumen Cabezudo, géomètre à la Direction des Estimations, par ailleurs épris de scientisme naturiste et théosophique. Iris est l'aînée de cinq enfants dont deux sont morts prématurément, elle est éduquée et formée par sa mère et n'entre à l'école qu'à l'âge de quatorze ans.

Guy Lavigerie

¹ Raquel Capurro a publié en France, aux Editions EPEL, deux monographies cliniques ; la première en 2001, *Le positivisme est un culte des morts : Auguste Comte* ; la seconde en 2005, avec Diego Nin : *Je l'ai tué, dit-elle, c'est mon père*, préface de Christine Angot.

Inventer une dramaturgie de la scène

Entretien avec Mariana Percovich

Mariana Percovich a pris, en février, ses nouvelles fonctions de coordinatrice du Centre National des Arts Scéniques à Montevideo. C'est un centre d'expérimentation, de recherche et de formation à la dramaturgie, à la mise en scène et à la chorégraphie. Un laboratoire. Tout un défi, dit-elle. Guy Lavigerie, traducteur d'*Extraviada*, lui a posé par mail quelques questions sur son parcours et son écriture.

1/ Tu dis que tu as commencé à écrire pour le théâtre en 1995. Avant, tu écrivais autrement ?

J'ai commencé à pratiquer l'écriture pendant mes années de formation à l'Institut des Professeurs où j'ai étudié la littérature : grecque, latine, espagnole, française, allemande, latino-américaine et uruguayenne. Parallèlement à ma formation, j'ai commencé à travailler comme journaliste culturelle, plus particulièrement comme critique de théâtre dès 1983, ce qui a fait de moi une « spectatrice professionnelle » du théâtre uruguayen, puis du théâtre international, lorsque j'allais à Buenos Aires et dans les festivals. A Buenos Aires, j'ai suivi le théâtre des années 1980-1990. Ça m'a formée à une nouvelle théâtralité qui a émergé à l'issue de la dictature, et qui recourait à de puissantes métaphores, puis à une théâtralité expérimentale décentrée au cours des années 1990. Ça m'a aussi formée à la nouvelle dramaturgie et au théâtre hors les murs. J'ai écrit mes premiers récits, et j'ai développé un journalisme culturel avec des éléments de fiction et de création littéraire. Quant à ma fonction d'enseignante, je l'ai exercée dans des écoles de théâtre, j'ai fait de la théorie du théâtre sur le plateau au service des acteurs, et j'ai enseigné l'histoire du théâtre uruguayen. En 1995, j'ai décidé d'arrêter ma carrière de journaliste et de me consacrer entièrement au théâtre, ce qui m'a permis de monter mon premier spectacle : *Tu te marieras en Amérique*, à l'occasion duquel j'ai travaillé sur une dramaturgie de fragments, de courts récits de souvenirs d'immigrants ; la forme finale a été donnée par la mise en scène et le travail de l'actrice qui interprétait les textes. J'avais été influencée par le théâtre anthropologique et les recherches scéniques caractéristiques de cette époque. C'est aussi en 1995 que j'ai pris mon premier cours de dramaturgie au Théâtre du Galpón. J'ai alors eu l'idée d'écrire une pièce sur le cas d'Iris Cabezudo. Dans cet atelier on travaillait à partir de la structure classique aristotélicienne, le profil des personnages, l'évolution progressive du conflit. Mais nous présentions nos écrits au groupe pour en discuter collectivement. Peu à peu j'ai compris que cette forme ne me convenait pas, qu'il fallait raconter autrement l'histoire d'Iris, et j'ai quitté l'atelier pour terminer l'écriture d'*Extraviada*. Ensuite je suis revenue

dans l'atelier pour faire une lecture de la pièce — que j'ai fini par mettre en scène en 1998. Presque personne n'a aimé. Mais le professeur m'a dit « ta pièce est forte ». J'ai apprécié le compliment. J'avais déjà créé trois spectacles et reçu le prix de la meilleure mise en scène, j'avais été invitée dans plusieurs festivals, et j'étais en contact avec les représentants de la nouvelle dramaturgie argentine, en particulier Rafael Spregelburg et Alejandro Tantanian, de la même génération que moi à Buenos Aires. C'est dire que ma formation dramaturgique est allée de la forme aux nouvelles formes.

2/ Ecrire pour le théâtre, si je t'ai bien lue, c'est écrire pour une dramaturgie scénique, en écartant les règles qui définissent des personnages, une action, un canevas et une fin, mais en utilisant « de puissantes images scéniques qui dialoguent avec les mêmes thèmes en de nouveaux endroits. » Comment mets-tu ça en œuvre quand tu prépares un spectacle ?

Eh bien, au cours de cette période j'ai aussi été influencée par le nouveau réalisme, mes lectures de Raymond Carver et de Tchekhov, ce cher Tchekhov que j'admire, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Virginia Woolf, ils ont été essentiels pour moi. Le refus d'un canevas et d'une fin, ça a à voir avec la concentration de la narration, le refus du modèle réaliste naturaliste, très lourd dans le Rio de la Plata, les histoires qu'on raconte d'un endroit différent, ça vient de mon travail de mise en scène au cours des années 1990 : le corps très travaillé de l'acteur, une puissante imagerie scénique, des images qui racontent ; même confrontée à ma propre dramaturgie, il s'agit d'inventer une dramaturgie de la scène. Je planifie et je suis très investie dans les répétitions avec les acteurs et les scénographes. Il y a aussi Heiner Müller



© D.R.

Mariana Percovich : répétitions du spectacle *Una Lluvia irlandesa* (Une Pluie irlandaise), 2007

(de qui j'ai monté *Ajax*) et toute la dramaturgie allemande. Koltès et ses contemporains français. La psychanalyse également a eu une grande influence, mes lectures de Freud et de Lacan, en lien avec la création de personnages réels et organiques, et fantasmatiques en même temps. Bref il s'agit de générer, dans le processus de répétition, un monde scénique à nos yeux vraisemblable, de même qu'aux yeux du spectateur, quelle qu'en soit la part fictionnelle fantastique ou impossible. Mais mon goût pour le cinéma de Kusturica apporte peut-être une autre explication. Greenaway aussi m'a touchée à cette époque. Kantor, que j'ai vu à Buenos Aires. La danse butho.

3/ Si le diable du « pragmatisme » au théâtre te disait : « C'est quoi un personnage décentré ? » Qu'est-ce que tu lui répondrais ?

Un personnage qu'on ne construit pas seulement par sa fiche signalétique mais par ses obsessions, des tics, des lectures, des images, sa façon de bouger, un personnage dont le centre serait par exemple de taper sur un piano cassé, c'est de là qu'il naîtrait, ou de ses chaussettes rayées.

4/ Quelle dynamique produit la fragmentation de l'écriture, comparée à l'unité de l'écriture ?

Une dynamique d'images-déclencheurs, rayonnantes, olfactives, spatiales, chromatiques. Pour *Extraviada* par exemple, la couleur bleue a été essentielle. Bien que l'unité soit là — et elle est toujours là car nous avons une capacité artistique à produire des associations — nous établissons des relations inattendues, qui en déclenchent d'autres et en créent de nouvelles. Et ça génère ces « machines désirantes » dans lesquelles on regarde.

5/ Si j'ai envie de croire qu'écrire pour le théâtre c'est, comme tu dis, « se livrer à la création de scènes qui acquièrent de nouvelles résonances », comment feras-tu pour transmettre cela à des acteurs qui ne sauraient pas décrypter cette dramaturgie scénique ?

Dans ce cas je travaille de façon assez conventionnelle : j'étudie le texte, je recherche l'univers dramatique qu'il faudra recréer à travers des exercices, et des images plastiques qui fassent référence pour toute l'équipe, j'utilise une musique pour donner un contexte en répétition ; c'est aussi beaucoup d'entraînement physique pour les acteurs, la recherche d'une qualité de mouvement pour les personnages, et des répétitions, beaucoup de répétitions. Des répétitions construites avec soin, où l'acteur et l'actrice doivent faire leur propre dramaturgie. C'est aussi une dramaturgie créative.

6/ *Extraviada* a été présentée au Festival Teatro y Memoria (Théâtre et Mémoire) de Buenos Aires, où l'on a dit que ta pièce parlait de « micropolitique ». Tu confirmes ?

Oui, ça a été très émouvant et très intéressant de jouer *Extraviada* dans ce festival. D'abord parce que participer à un festival organisé par les grands-mères de la Place de Mai¹, c'était émouvant, mais en plus parce qu'*Extraviada* a été perçue — de même que la pièce de Daniel Veronese, *Mujeres soñaron caballos*² — comme une pièce qui traite de la micropolitique. A partir d'une histoire familiale, on parcourt le pays et le contexte historique. Vu d'aujourd'hui, ça prend un poids qui dépasse la question anecdotique (l'histoire d'une fille qui tue son père). D'autre part, ça a eu une grande importance pour la troupe du Teatro Circular, avec qui j'ai monté la pièce en 1998, à un moment où ce type de dramaturgie faisait figure de « nouveauté ». Trois ans après, s'entendre dire que la pièce avait à voir avec une forme de dramaturgie micropolitique, et que sa structure peu orthodoxe résonnait avec force et vigueur dans un contexte latino-américain, a été éminemment important pour moi en tant qu'auteur et metteur en scène. A Montevideo, un critique avait dit que ma pièce était plus faite pour être lue que pour être représentée, et là dans ce festival elle se trouvait associée à des référents dramaturgiques et théâtraux qui concernent tout le continent. C'était vraiment bien.

Entretien réalisé et traduit par Guy Lavigerie.

¹ Le mouvement des Mères de la place de Mai est une association des mères argentines dont les enfants ont « disparu », assassinés sous la dictature militaire des années 1976-1983. *Les Grand-mères de la Place de Mai* est une organisation apparentée. Elle a été fondée en 1977, pour tenter de retrouver les petits-enfants kidnappés pendant la répression et les renvoyer vers leurs familles. Chaque premier jeudi de chaque mois, elles continuent de manifester à Buenos Aires suivies par des manifestants d'autres causes.

² « Des femmes ont rêvé de chevaux »

Extraviada, une lecture du cas d'Iris

Raquel Capurro, auteur avec Diego Nin de la monographie clinique qui rend compte du cas d'Iris Cabezudo, parue en France sous le titre *Je l'ai tué, dit-elle, c'est mon père*, a vu la représentation d'*Extraviada* à Montevideo. Elle donne ici son point de vue :

Mariana a fait sa lecture du cas d'Iris et elle nous restitue sa version, qui n'est pas la même que celle ébauchée dans nos travaux. Elle accentue le côté incestueux du père comme racine de la folie et elle séquence, pour les mettre en valeur, certains traits d'Iris et des membres de la famille. C'est très réussi. Evidemment, pour nous c'est plus complexe, et c'est pour ça que nous avons choisi de laisser ouvertes certaines questions que nous pose Iris. Mais le mérite de Mariana, à mon avis, est d'avoir rendu à la ville de Montevideo la possibilité d'accueillir celle qui, de par sa folie, avait été rejetée. Le fait que la pièce soit restée longtemps à l'affiche est la preuve de la réussite de ce questionnement du traitement social de la folie. Cette dimension devrait pouvoir interroger aussi le spectateur français car elle déborde les limites de l'espace et du temps. Il importe cependant de saisir les particularités historiques de la jeune société uruguayenne. Celle-ci a été nourrie par l'immigration européenne, l'influence culturelle française, le projet d'élaborer une société égalitaire au moyen de l'école « laïque, gratuite et obligatoire », au moment où se construisait un état moderne dans un contexte d'ouverture — lié au port de Montevideo — aux idées et aux mouvements culturels de l'époque.

Raquel Capurro

J'ai toujours eu besoin de passerelles

Entretien avec Jeanne Champagne

Metteur en scène au sein de la compagnie Théâtre Ecoute, initiatrice des ateliers *Passe-Frontières*¹ et maître d'œuvre de la prochaine session de l'Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre sur *Extraviada*, de Mariana Percovich, Jeanne Champagne axe le travail de sa compagnie sur la liaison entre l'intime et le politique. Elle répond à nos questions concernant son parcours et sa rencontre avec *Extraviada*.

Dans ton travail de mise en scène, tu t'intéresses particulièrement à certains textes qui ont une portée politique et sociale, notamment autour du féminisme et de la question des femmes. Est-ce que tu peux nous parler de cette particularité de ta démarche ?

Ma démarche de metteuse en scène peut difficilement s'entendre hors de moi-même qui suis femme, mère, citoyenne et militante. Je me définis d'ailleurs comme une « femme de théâtre ». Tout est lié. Faire du théâtre est un choix qui s'est fait dans une période politique très précise. Ma vie aurait été tout autre s'il n'y avait pas eu mai 68, s'il n'y avait pas eu les mouvements féministes des années 70, s'il n'y avait pas eu Beauvoir et *Le deuxième sexe*. Ça a été une naissance pour moi. J'ai eu une éducation très ouverte et très collective puisque je suis née dans une école, mais à cette époque j'ai pris conscience que dans la vie il y avait cette chose formidable à faire : s'inventer soi-même. J'ai commencé à aller à toutes les réunions de femmes, Psych et po², le MLF, SOS femmes battues, au MLAC³, au centre Simone de Beauvoir avec Carole Roussopoulos, à participer au Mouvement des comédiennes avec Delphine Seyrig, à aller à toutes les manifestations de femmes, à Paris, à Rome, à Berlin. Ces manifestations étaient joyeuses et pleines d'humour. Je voyageais beaucoup. Le mouvement féministe, c'était un mouvement international. C'était une période très mouvementée, très forte, vibrante.

¹ Pour ce projet *Passe-Frontières*, Jeanne Champagne souhaite aborder la question de toutes sortes de frontières, corporelles, intimes, étatiques, urbaines, régionales, de langue, d'identité, etc. Ce projet s'inscrit à la croisée des politiques interministerielles de la DRAC : politique scolaire et politique de la ville en rapport avec le territoire.

² Psychanalyse et politique

³ Mouvement de Libération de l'Avortement et de la Contraception

Qu'est-ce que tu voulais faire, à cette époque ?

Je voulais vivre pleinement. Je ne savais pas exactement ce que je voulais faire, mais je savais ce que je ne voulais pas faire. J'étais passée par l'Ecole Normale, et puis comme stagiaire à la Maison de la Culture, à Bourges. Avec Gabriel Monnet, j'avais déjà vécu un « choc » de théâtre avec *La Tempête* de Shakespeare, une vraie « tempête intérieure » pour moi. Puis, plus tard, je suis venue à Paris à l'Institut d'Études Théâtrales. J'ai obtenu une bourse de l'Atac⁴ et j'ai pu aller en stage au TNP à Lyon. Là, j'ai rencontré Roger Planchon, Patrice Chéreau. Planchon m'a fait jouer tout de suite dans *Par dessus-bord* de Vinaver. Je n'avais presque pas pris de cours. C'est uniquement après que j'ai suivi les cours d'Antoine Vitez au Théâtre des Quartiers d'Ivry.

Après le TNP, je suis partie six mois en Iran, plus précisément au Baluchistan avec un ami photographe qui avait obtenu une bourse du « club des explorateurs ». Parallèlement à ce reportage, nous menions une recherche autour des Tazieh en liaison avec le Festival international de Théâtre de Nancy. Roger Planchon, qui devait reprendre *Par dessus-bord* à l'Odéon, m'a dit : « Tu veux quoi, les voyages, le théâtre, l'amour... ? » Je voulais tout ça à la fois. C'était vraiment l'esprit de l'époque. Rien n'était cloisonné, les idées circulaient, les rencontres étaient passionnantes ; c'est une période qui m'a totalement ouvert l'esprit.

Après les Ateliers des Quartiers d'Ivry, Antoine Vitez m'a invitée à venir suivre son cours au Conservatoire. C'est là que j'ai rencontré Françoise Bette, magnifique comédienne avec laquelle j'ai souvent travaillé.

Il y avait une passerelle formidable entre les Ateliers des Quartiers d'Ivry, le Conservatoire et l'Institut d'Études Théâtrales. On s'ouvrait parallèlement à l'art de l'acteur, la dramaturgie, la mise en scène. Il y avait une véritable circulation entre les différentes institutions, et cela grâce à Antoine Vitez, Bernard Dort, Anne Ubersfeld, Jacques Lassalle...



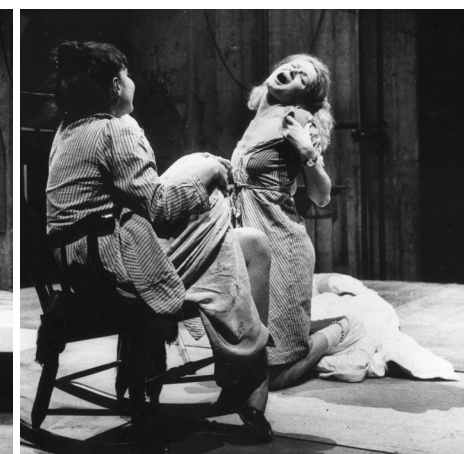
La Maison d'Ana,
mise en espace par Jeanne Champagne
à Théâtre Ouvert - 1978

On travaillait le corps et l'esprit en même temps, il était impossible de penser les choses autrement. Vitez, c'était une pensée en mouvement, et à la fac, avec B. Dort ou A. Ubersfeld, on ne pouvait pas non plus rester passif, *leur travail mettait debout à l'intérieur de soi*.

Depuis, j'ai toujours ce besoin de passerelles. En ce moment je travaille à la fois à Censier, au lycée Fénélon, et au lycée Colbert, et je vais aussi faire des ateliers à Bourges avec Denise Bonal, ainsi qu'à la Scène Nationale de Cergy Pontoise. L'atelier est un outil magnifique dont je ne peux me passer dans ma démarche de travail.

Comment en es-tu venue à la mise en scène ?

J'étais comédienne, mais j'ai très vite senti que je n'étais pas quelqu'un de la lumière. Déjà au Conservatoire, j'aimais énormément regarder travailler les autres. Parfois, après le cours, Vitez me demandait ce que je pensais, et un jour il m'a dit « tu as un œil ». Je pense que c'est là, en le regardant travailler, que le désir de la mise en scène m'est venu ; il m'a appris à « écouter » et à « voir ». De plus, j'ai toujours eu une passion pour la maïeutique, et Vitez maniait ça admirablement. Il y a toujours des rencontres déterminantes dans un parcours. Plus tard, après avoir travaillé avec JP Wenzel et C. Fievet au Théâtre Quotidien, c'est Micheline et Lucien Attoun qui m'ont permis de passer à la mise en scène. Ils m'ont fait une proposition de mise en espace à Théâtre Ouvert sur un texte de Ninon Ozanne et Dagmar Deisen à partir de l'œuvre d'Anaïs Nin⁵. Quand j'ai fait ce travail, je me suis dit : c'est là que je me sens bien, c'est là ma place, et les choses se sont enchaînées, au festival d'Avignon et ensuite au festival d'Automne.



© Agence Enguerrand

⁵ *La Maison d'Ana* de Ninon Ozanne et Dagmar Deisen, d'après Anaïs Nin, à Théâtre Ouvert, Festival d'Avignon, 1978. Avec Michel Berto, Jeanne Champagne, Dagmar Deisen, Laurence Février, Claudine Fiévet, Jean-Pierre Jourdain, Ninon Ozane, Andrée Tainsy.

⁴ Association technique pour l'action culturelle

Avec *Extraviada* de Mariana Percovich, tu restes fidèle à la portée sociale et politique de ton travail. Qu'est-ce qui t'a intéressé dans ce texte ?

Il y a quelques années, j'ai mené un chantier à la Cartoucherie qui s'intitulait *Les femmes à l'épreuve des lois*, avec Annie Ernaux, dont j'avais mis en scène plusieurs textes ; c'était un travail sur le lien entre l'intime et le politique, sur la nécessité qu'ont parfois les femmes à transgresser la loi pour exister. J'avais réuni entre autres Fadela Amara, Michelle Perrot, Geneviève Fraisse. C'est pourquoi, quand le traducteur, Guy Lavigerie, m'a fait lire *Extraviada*, j'ai été très touchée par la question que pose ce texte et par la personnalité d'Iris.

A cette époque, je travaillais avec les Ateliers *Passe-Frontières* autour du personnage d'Antigone, et en particulier sur deux thèmes proposés par les étudiants et les lycéens : « Antigone encore » et « Antigone ne doit pas mourir » ; c'est-à-dire : pourquoi parler encore d'Antigone aujourd'hui ? Est-ce qu'aujourd'hui il y aurait un moyen d'arrêter la tragédie ? En travaillant avec des étudiants et des lycéens, la réponse qui revenait, c'était « non, elle ne doit pas mourir, elle ne le doit plus, et il faut encore en parler, toujours. »

Avec Iris, dans d'*Extraviada*, c'est la même question que l'on pose. Pourquoi Iris est-elle contrainte à errer, égarée, pendant trente ans dans les rues de Montevideo ? Comment peut-on éviter la tragédie ? Comment arrêter le processus, lorsqu'on se trouve dans une société tenue par des institutions familiales, sociales, scolaires, psychiatriques, policières, comme on a pu en connaître chez nous avant mai 68 ?

Je pense qu'aujourd'hui, les questions fondamentales sur les femmes, sur leur libération, doivent être reposées. La transformation de la société dans laquelle nous vivons nous pousse à poursuivre ce questionnement et ce combat. Nous avons fait un certain chemin mais tout le monde n'avance pas au même rythme. Les femmes de ma génération ont pu croire que c'était arrivé. Mais quand on se retourne, et que l'on travaille avec des groupes de femmes, on entend des choses inimaginables, et on se prend de vraies clagues dans la figure. Par exemple, il y a dix ans, j'ai fait un travail au lycée Fénélon sur des textes de Beauvoir, *Quand prime le spirituel*, et des extraits du *Deuxième sexe*. Il n'y avait pas de problème, c'est comme si Beauvoir était chez elle. Mais quand j'ai voulu travailler les mêmes textes dans

un lycée professionnel, en accord avec la professeure, nous nous sommes fait insulter. Nous avons dû arrêter, et faire une réunion de travail avec les parents, les pères des lycéennes en particulier. C'est à partir de cet événement que j'ai souhaité travailler avec Annie Ernaux sur l'intime et le politique.



La femme gelée, d'Annie Ernaux, mise en scène par Jeanne Champagne - 2002, Martine Schambacher et Chloé Dabert

© Agence Enguerrand

Selon toi, les questions que pose *Extraviada* sont encore d'actualité aujourd'hui ?

Assurément, malheureusement. L'enseignante avec qui je travaille au lycée Colbert veut travailler sur *Extraviada* en parallèle avec *l'Ecole des femmes*. Elle a raison, parce que c'est incroyable : on retrouve les mêmes phrases dans les deux textes.

C'est en cela que les Ateliers *Passe-Frontières* sont un outil extraordinaire ; ils permettent un échange artistique et social entre des jeunes gens de milieux différents : on passe les frontières des différents milieux sociaux, les frontières géographiques et familiales. La frontière familiale est la plus difficile à passer, on le voit dans *Extraviada*. La famille est souvent un nid de névroses absolument terribles, mais ce n'est pas nouveau, c'était déjà comme ça chez les Atrides...

Il y a aussi une dimension tragique dans *Extraviada*...

C'est une tragédie contemporaine, tout comme Antigone est une tragédie antique. Dès le début de la pièce, tout est écrit. Iris ne peut pas s'en sortir. La question à poser est la suivante : peut-on sauver Iris, à quel moment aurait-elle pu échapper à son destin et par quels moyens ? C'est ça qui est intéressant.

Il y a un autre personnage à sauver, c'est celui de la mère, Raimunda

Je ne répondrais pas de la même façon en ce qui concerne Raimunda, la mère. Elle est tyrannisée par son mari, et en même temps, elle est une adulte cultivée, et dans une relation de couple passionnelle avec Lumen, son mari.

Là, on touche à une autre dimension : celle de la violence des affects. Les choses sont plus complexes qu'elles ne le paraissent, comme le dit Iris : « *Il y a, dans notre famille, un problème que je n'arrive pas bien à comprendre car il change toujours de forme. C'est sans fin. Ça me faisait et ça me fait toujours peur.* »

Avec ce travail d'EPAT, tu vas pouvoir travailler avec l'auteur. Comment est-ce que tu vois le travail avec elle pour articuler sur le plateau tous les différents langages – parole scientifique, récit, dialogue, commentaire, évocation, réflexion... – qui traversent la pièce ? Tout d'abord, j'ai besoin de mon imaginaire, et de voyager avec le texte. Dans *Extraviada*, ce que j'aime, c'est la dimension d'enquête, les pièces à conviction, les traces. Je crois que je vais aborder le travail comme un chantier de fouilles analytique, intime et politique. Et selon la formule de Lacan : « *Commencez par ne pas croire que vous comprenez. Partez de l'idée du malentendu fondamental. C'est une disposition préalable sans laquelle il n'y a réellement aucune raison pour que vous ne compreniez pas tout et toute chose.* »⁶ (Lacan, 23 novembre 1955)

⁶ Lacan, 23 novembre 1955

Je crois qu'à travers ce texte, il faut résister à toutes les « interprétations » et les simplifications, et ce n'est pas facile. Nous sommes en face de la complexité des situations et des êtres, nous sommes pris dans des agencements dont la « mise en jeu » devrait nous éclairer. C'est passionnant d'imaginer comment les « interprètes » vont précisément « interpréter » les différentes situations et niveaux de langage de cette pièce. Je pense particulièrement à la pièce *Les Bonnes* de Jean Genet, à la cérémonie qui se « joue » et se « rejoue » jusqu'au passage à l'acte. La présence de l'auteur sera précieuse pour nous éclairer et nous aider dans notre travail.

Est-ce que tu peux nous en dire plus sur les Ateliers *Passe-Frontières* ?

C'est venu de façon totalement empirique, en rassemblant des adolescents autour de textes. J'ai commencé par des textes de Vallès autour de la République. Ça s'appelait *Les apprentissages de la République et de la citoyenneté*. Je menais ce travail avec des élèves allant de l'école primaire à Nanterre à Science Po, en passant par des lycéens de la Seine Saint-Denis. J'ai travaillé en transversalité, en mettant en espace les mêmes textes, et j'ai compris que le problème était souvent là : dans le fait que les différents groupes sociaux ne se rencontreraient jamais si le théâtre ne les faisait pas se rencontrer. On s'est rassemblés à la Cartoucherie autour de tables rondes. Je reste très attachée au texte, parce que le théâtre est le lieu où la parole circule, est vivante, debout.

J'ai poursuivi avec les textes politiques de Sand : George Sand à l'Assemblée Nationale. Ça s'est formalisé petit à petit, à mesure des rencontres, et c'est devenu les Ateliers *Passe-Frontières*. Je voudrais que ces ateliers puissent se décliner encore plus, dans des lieux différents, dans plusieurs langues, dans plusieurs pays. S'ouvrir à l'Autre, c'est ce qui est important.

Est-ce qu'*Extraviada* va faire l'objet d'un travail dans tes ateliers ?

Au début je voulais travailler sur ce texte dans tous mes ateliers, mais je me suis rendue compte que je risquais d'épuiser ce texte. Alors j'ai commencé à travailler parallèlement sur *Atteintes à sa vie*, de Martin Crimp au lycée Fénélon et à Censier, et sur des extraits d'*Extraviada* au lycée Colbert. Ensuite, je ferai se croiser ces différents travaux.

Pourquoi avoir appelé ta compagnie Théâtre Ecoute, puisque Vitez t'a dit que tu avais « un œil » ?

Au théâtre, le verbe est action. Au départ c'était « Ecoute voir », qui sont deux actions très importantes pour moi. Avant de savoir voir j'ai dû apprendre à écouter. Quand tu travailles avec un acteur, si tu ne sais pas l'écouter et le voir, il ne se passe pas grand chose. Dans *Extraviada*, le personnage s'appelle Iris, ce n'est pas innocent...

Journal de bord d'une journée *Passe-Frontières*

Quelques impressions heure par heure d'une journée passée avec Jeanne Champagne dans trois de ses ateliers : à l'Université Censier Paris III avec les élèves de première année en Etudes Théâtrales, au lycée Colbert avec les élèves de 2^{de} 5 et au lycée Fénélon avec les élèves de 1^{re} en option théâtre.

9h45 : Rendez-vous avec Jeanne Champagne à l'Université Censier Paris III, pour un atelier de pratique avec des élèves de première année en études théâtrales.

10h : Première frontière : celle de l'Université. Il faut récupérer la clé de la salle de cours avec son grand porte-clé en bois, traverser les couloirs surpeuplés de l'université.

Seconde frontière : celle de l'administration, des papiers à remplir pour les élèves, des obligations administratives qui paraissent d'abord beaucoup plus présentes que la nécessité d'être réunis pour faire du théâtre, et pour faire entendre ensemble des textes de Martin Crimp.

Troisième frontière : envisager l'idée de se déplacer, de sortir de l'Université : très peu d'étudiants connaissent Théâtre Ouvert, et la Cartoucherie, à peine.

10h45 : Le travail se met en place. Des groupes de cinq ou six étudiants se constituent. Dans chaque groupe, un metteur en scène est désigné. Il doit faire une proposition, et savoir l'argumenter et la défendre, dans une préoccupation du sens et de la choralité.

11h : Chuchotements, morceaux de textes dits à mi-voix. Seul un groupe, debout, essaye timidement des choses dans l'espace. Concentration, bruissements. Premiers échanges entre ces étudiants qui ne se connaissent pas.

12h : Chacun des cinq groupes présente une séquence d'*Atteintes à sa vie* de Crimp. On essaye de respecter un silence avant et un silence après chaque tableau. On apprend par ces silences à entrer dans le théâtre, à aller vers un texte. On apprend à tenir, à défendre sa proposition, même quand dans le couloir le brouhaha de la fac reprend ses droits.

Dans chaque groupe, les voix se relayent et se mêlent, plus ou moins assurées, plus ou moins timides. Les accents se mélangent. Les garçons et les filles encore peu.

On entend un même texte résonner de différentes façons, et on commence à voir émerger des points de vue, des jeux sur la forme ou la situation.

13h : Métro.

13h30 : Repas. Préparation du travail de l'après-midi.

15h15 : Rendez-vous dans la salle des profs du lycée Colbert avec Isabelle Milkoff, enseignante.

15h30 : Début de l'atelier avec les 2^{de} 5 du lycée Colbert.

Première frontière : celle qui sépare la salle de cours de la cour de récréation.

Deuxième frontière : celle des corps. On commence par enlever ses chaussures. On fait un cercle, on se regarde. On fait des exercices d'échauffement, de relaxation. Les corps adolescents s'étirent, s'enroulent, se détendent. Se permettent des bâillements, des rires.

Par des exercices progressifs, on apprend à s'adresser l'un à l'autre. A se donner son prénom. Son regard. A faire un pas vers l'autre, puis une traversée de l'espace sous le regard de l'autre. Ensuite, ce que l'on se donne, ce que l'on commence à faire résonner, ce sont des phrases d'*Extraviada* de Mariana Percovich : des phrases du personnage de Lumen, du personnage d'Iris, et des didascalies. Des échos apparaissent entre les différentes phrases. Petit à petit des éléments reviennent : le verbe tuer, une certaine violence, une histoire de famille. Tout d'un coup, alors que l'on fait entendre pour la dernière fois chacune des phrases, les élèves reconstituent les morceaux du puzzle, et les enjeux du texte dont ils viennent de dire des extraits. Des exclamations fusent : « C'est diabolique ! », « Ils l'ont détraquée ! », puis suit l'incrédulité : « C'est une histoire vraie ? » Oui. C'est une histoire vraie.

17h : Couloirs du métro Gare de l'Est. Déserts. Un jeune homme, à peine plus vieux que les lycéens que nous venons de quitter, tient une mitraillette. Quelle frontière garde-t-il ?

17h30 : Lycée Fénelon. Les élèves de 1^{re} option théâtre sont déjà en train de préparer eux aussi leurs propositions sur des scènes d'*Atteintes à sa vie*, sous le regard de leur enseignant, Gil Benoît, et d'Alice Rougeulle, stagiaire avec Jeanne Champagne sur ces ateliers. On voit qu'ils ont l'habitude de travailler ensemble. Les propositions fusent, contrastées, colorées, dynamiques. Le texte de Crimp continue à se nourrir des inventions des étudiants. Comme le matin, on essaye d'enchaîner les propositions en laissant résonner le silence avant et après chaque scène, avant de commenter ensemble.

On ouvre vers le monde, vers ce à quoi le texte peut nous faire penser : la photo de ces femmes GI américaines qui tiennent les prisonniers en laisse, ou celle des femmes terroristes tchétchènes.

Epilogue : Une semaine plus tard, les deux groupes de Censier et du lycée Fénelon se rencontrent sur le plateau d'un théâtre, celui de Théâtre Ouvert. Cette fois, on a passé le seuil (ou la frontière ?) du théâtre, on fait connaissance autour des textes travaillés en commun. De nouveaux groupes se forment, de nouvelles connivences se créent. Des chœurs continuent à naître et à se dessiner.

Mariette Navarro



Répétitions d'*Antigone*
au Point Ephémère -
Jeanne Champagne

OUVERTURES : CYCLE DE MISES EN VOIX

Ouvertures : à quoi ?

Fenêtre ouverte sur le travail souterrain peu connu de l'équipe de Théâtre Ouvert qui lit quelque 600 manuscrits par an et qui a choisi parmi eux de mettre en lumière ces quatre nouveaux auteurs. *Nouveaux*, car jamais encore portés à la scène ; mais doués d'un vrai sens du théâtre déjà et plus que prometteurs. De ces textes dont on se dit que l'auteur fera son chemin, comme l'ont fait avant eux tant d'autres, révélés par Théâtre Ouvert, et depuis joués un peu partout.

A l'heure où Emmanuel Darley, après Minyana, après Koltès, après Lagarce¹, est à son tour joué à la Comédie Française, il n'est pas mauvais de souligner que de nouveaux venus se bousculent déjà, que le théâtre n'est pas un art moribond, comme certains voudraient le faire croire, et que le public, en tout cas celui que Théâtre Ouvert s'est créé, est toujours aussi imaginaire, aussi curieux de nouvelles découvertes.

Alors, certes, ils ne sont pas gais, ces auteurs. Le monde l'est-il autour de nous ? *Faut rigoler*, disait Salvador — mais pas tout le temps. Pas tristes non plus d'ailleurs, toniques, inquiets sans doute, mais finalement pas aussi pessimistes ni aussi sombres que leurs titres pourraient le laisser supposer : *Dépaysage*, *Pays sombre*, *Séparation des songes*, *Nuit*.

Si l'on y regarde de près, trois de ces textes terminent sur une lueur d'espérance. Le monde est dur, divisé, multiple, mais l'individu trouve en lui la force de s'en sortir, de se projeter dans l'avenir. Et le quatrième, le plus violent, est aussi celui qui se termine sur la note la plus romantique.

Tous les quatre proposent des univers forts, des personnages en lutte, vivants. C'est pourquoi sans doute, sur les quatre artistes à qui nous avons proposé d'en assurer la mise en œuvre, pas un n'a hésité. Les choses se sont faites simplement et vite comme nous aimons les faire à Théâtre Ouvert.

Si deux de ces auteurs sont étrangers, tous écrivent en langue française. Le plus jeune a 22 ans. Le plus âgé est déjà un romancier publié. Tous ont rencontré leur metteur en scène. Ils sont sortis bouleversés de cette première rencontre autour de leur texte, et espèrent évidemment une écoute, un retentissement, une suite. Ce n'est pas Théâtre Ouvert seul qui pourra le leur offrir. Il est important que professionnels, directeurs de structures écoutent ces mises en voix, qui pourraient devenir des spectacles, et prennent le relais. Merci à tous.

Micheline Attoun

¹ Koltès : 1^{er} tapuscrit édité en 1979

Lagarce : 1^{er} tapuscrit édité en 1980

Minyana : 1^{er} tapuscrit édité en 1980

Darley : 1^{er} tapuscrit édité en 1998

Nouveaux textes, nouveaux auteurs

Du 9 au 12 avril 2008

Afin de partager avec le public les découvertes de textes issus des lectures de manuscrits et des échanges de l'équipe du Théâtre, quatre textes seront mis en voix du 9 au 12 avril 2008. Des metteurs en scène expérimentés, déjà bien connus du public de Théâtre ont accepté d'être les maîtres d'œuvre de ces quatre mises en voix. Nous vous proposons une courte présentation des textes et des auteurs à découvrir.

Programme

Le 9 avril à 19 heures	Jean Delabroy <i>La Séparation des Songes</i> Mise en voix par Michel Didym
Le 10 avril à 19 heures	David Missonnier <i>Nuit</i> Mise en voix par Jean-Christophe Saïs
Le 11 avril à 19 heures	Georgia Doll <i>Le Pays Sombre</i> Mise en voix par Michèle Foucher
Le 12 avril à 19 heures	Guillermo Pisani <i>Dépaysage</i> Mise en voix par Alain Françon

Avec : Eric Berger, Bernard Bloch, Audrey Bonnet, Nicolas Bridet, Rodolphe Congé, Luc-Antoine Diquero, Mathieu Genet, Gaëlle Herault, Jérôme Kircher, Charlie Nelson, Flore Lefèvre des Nouettes, Laurent Meininger, Océane Mozas, Julie Pilod, Jérôme Ragon, Serge Tranvouez, Christophe Odent, Lamya Regragui, et des comédiens issus de l'école du TNB.

La Séparation des Songes

Le spectateur comprendra vite d'où c'est venu. Du coup, il suffira qu'il salue une fois pour toutes le fait-divers comme une de ces énigmes fastueuses dont seul le réel est capable. Après il n'aura plus qu'à se tenir, qu'à se savoir, très loin. Comme l'auteur, qui a rêvé toute cette parole inaudible, inouïe. Il fermera les yeux, puisqu'en somme il n'y a rien à voir - ou si peu. Et il écouterait, comme on fait une langue étrangère. S'il regarde, que ce soit dans une nuit qui lui fasse mal aux yeux. Des lumières comme des coups de couteau. Et des choses, vagues, des traits de personne sur un visage n'importe lequel. Mais qu'il écoute. Des bruits d'un autre monde, violents ou doux ou défaillants, tous, affreusement. Le brouhaha d'une terreur, le murmure d'une prière, l'équivoque d'une présence. Il n'y a que ça. Des voix, dans une voix. Insurrection et abandon. Colère et enfance. Franchise et détresse. Une histoire d'amour. D'une planète morte.

J.D.

Jean Delabroy, né en 1947, est l'auteur de deux livres, parus chez Verticales / Gallimard, un récit, *Pense à parler de nous chez les vivants*, 1997 et un roman, *Dans les dernières années du monde*, 2004. Il est professeur des Universités en littérature française à l'Université Paris-Diderot.

Michel Didym est metteur en scène. Il dirige la compagnie Boomerang et il est le fondateur du festival *La Mousson d'été* consacré aux écritures théâtrales contemporaines.

Nuit

Des prostituées ont été massacrées, leurs corps flottent dans les eaux du port.

Est-ce un règlement de compte ou le geste d'un tueur fou ?

Les regards se tournent vers l'étranger débarqué la veille, un homme à bout de souffle qui rôde sur les quais, tient dans les bars des propos énigmatiques.

Des marins disent qu'il a un fasciès d'assassin...

On l'a vu suivre une jeune fille...

Commence une chasse à l'homme.

Dans cette pièce la nuit tient le rôle titre, elle se met au travail. Le fait divers devient un poème, une ballade surréaliste, un polar, un drame existentiel, une tragédie.

D.M.

David Missonnier a 22 ans. Il est actuellement en master recherche en philosophie. Il a parallèlement suivi des études cinématographiques à New York. *Nuit* est sa première pièce.

Jean-Christophe Saïs est metteur en scène. Il a notamment mis en scène *Sallinger* et *Quai ouest*, de Bernard-Marie Koltès, et *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck, en 2006.

Le Pays Sombre

A la veille de ses trente ans, Mateo se sépare de Rebecca et décide de revenir dans son village natal, qu'il a quitté des années auparavant. Parti chercher des cigarettes, il n'était jamais revenu de sa course. Comme un étranger, Mateo retrouve alors les paysages, le père, la mère qui sont restés comme figés. Au bar du village, sa soeur cadette, Niki, le reconnaît à peine. Ensemble, ils entreprennent un pèlerinage à l'endroit de leur enfance : le fleuve derrière la colline...

G.D.

Georgia Doll est née en Autriche, et a réalisé ses premières collaborations dramaturgiques au Thalia Théâtre de Hambourg. Elle suit le master II professionnel mise en scène et dramaturgie à l'Université Paris X Nanterre. En novembre 2007, elle est dramaturge pour la mise en voix de *Vraiment l'homme à SANGATTE*, de Lancelot Hamelin à Théâtre Ouvert. *Le Pays Sombre*, écrite en 2007, est sa première pièce en langue française.

Michèle Foucher est comédienne et metteur en scène, elle a notamment mis en scène *Avant/Après*, de Roland Schimmelpfennig, et *Nothing Hurts*, de Falk Richter. Elle a participé à Théâtre Ouvert à la 4^e session de l'Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre pour *Entre les murs*, de François Bégaudeau, par François Wastiaux.

Dépaysage

Manu habite à Paris avec sa femme française et leur enfant. Il rentre seul dans son pays natal pour voir une dernière fois sa mère qui, pense-t-il, va mourir. Quand il arrive, il trouve sa mère en bonne santé. Quand il arrive, sa mère vient de mourir. Quand il arrive, il est volé, violé, puis enfermé, avant de pouvoir atteindre la ville. Les trois histoires avancent inexorablement comme si elles n'étaient qu'une. Cette irrésoluble coexistence de possibles est le moteur à explosion d'un regard kaléidoscopique sur l'exil et le retour. On dirait un conte tragique. Le temps et les personnages glissent. L'avenir a la forme du passé, et vice-versa. Peut-être que l'une ou l'autre des histoires est imaginaire. Mais laquelle ? « Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu ? », dit l'apologue chinois.

G.P.

Guillermo Pisani est né en 1972 à Buenos Aires. Il vit et travaille à Paris depuis 2003. Sociologue de formation, il est actuellement doctorant en Etudes Théâtrales à Paris III, Sorbonne Nouvelle. Il est aussi pigiste pour Théâtre Online. En français, il a écrit *La Nostalgie du martin-pêcheur* et *Jean (Louis) 9. Dépaysage* est son premier texte publié. En 2007-2008, il est dramaturge de Marcial Di Fonzo Bo pour *La Estupidez*, de Rafael Spregelburd, créée au Théâtre National de Chaillot en mars 2008.

Alain Françon est metteur en scène. Il dirige le Théâtre National de la Colline depuis 1996.

REGARDS SUR L'ECOLE PRATIQUE DES AUTEURS DE THÉÂTRE

Au cours de la saison, nous avons pu assister à Théâtre Ouvert à la création d'*Alta Villa Contrepoint* de Lancelot Hamelin par Mathieu Bauer et la compagnie Sentimental Bourreau, prolongement d'une session de l'EPAT sur ce texte la saison précédente, ainsi qu'à un nouveau travail d'EPAT qui a réuni François Wastiaux, metteur en scène, et François Bégaudeau, auteur, autour de l'adaptation du roman de François Bégaudeau, *Entre les Murs*.

Nous avons souhaité revenir sur les rencontres produites par ces deux aventures, pour tenter de faire, quelques mois après, un bilan du travail des deux équipes.

Lancelot Hamelin nous parle dans *Les EN VIE* des ateliers menés à Montreuil en février 2008 par Mathieu Bauer avec des habitants du quartier, auxquels il a été associé comme auteur, et dans *Et-Accords-Ecarts* il réfléchit à la rencontre entre un auteur et un metteur en scène. Nous l'avons également interrogé sur ses futurs projets d'écriture.

Plus récemment sorti de l'EPAT, François Wastiaux dresse lui aussi un *Etat des lieux* de son travail sur *Entre les Murs*, complété par un entretien croisé de François Wastiaux et de François Bégaudeau.

Lancelot Hamelin nous fait partager les premières impressions de son travail sur des ateliers avec des habitants de Montreuil, menés par Mathieu Bauer en marge de la création de *Tendre Jeudi*, d'après John Steinbeck, au Centre Dramatique de Montreuil du 11 au 22 février et du 10 au 20 mars 2008. Puis, dans *Et - Ecarté - Accords*, il revient sur son expérience de la rencontre entre un auteur et un metteur en scène.



© Eric Legrand

Tendre Jeudi, d'après le roman de John Steinbeck, mise en scène de Mathieu Bauer, Festival d'Avignon 2007

Les EN VIE

Tendre Jeudi, le spectacle de Sentimental Bourreau, tiré du roman de Steinbeck, fait vivre les habitants d'une rue en marge de la ville. Dans le roman, cette petite communauté a des allures d'utopie.

- Je suis à la marge.

- Dans la marge du cahier, oui.

Lorsqu'on travaille sur la fiction, on est souvent hanté par le réel. Et l'on peut avoir envie de remonter vers le modèle de ce qu'on représente. Une question traverse l'esprit du metteur en scène : « la rue de la sardine, aujourd'hui, en France, pour nous, c'est quoi ? »

Le théâtre de Montreuil est en relation avec des associations qui se définissent autour du mot de « précarité ». Leurs membres peuvent-ils se reconnaître dans les questions sociales et artistiques que Steinbeck soulève ? De la même façon : qu'arrivera-t-il si on lance un appel dans les petites annonces de *Libération*, pour chercher des personnes qui considèrent avoir vécu des expériences de précarité — et qui veulent en témoigner à travers un spectacle...

Voici donc réunies quatorze personnes, venues pour questionner la précarité, par le théâtre. Les Sentimental Bourreaux se mettent à l'écoute. Chacun est au travail pour créer le spectacle à partir de ces expériences, de ces paroles, de ces idées ; mais aussi de musiques, de textes et d'images propres au travail de la compagnie — et à partir des corps et des voix. De leur beauté inattendue, non préméditée — *réelle*...

Le titre de ce travail est rapidement devenu un jeu sur les mots de vie et d'envie, comme si ensemble nous avions travaillé à élaborer la communauté des *EN VIE*...

Ce qui a pu se dire par ce spectacle, c'est une certaine cruauté du réel, contre le roman. Ou peut-être, la cruauté de notre époque. S'il y a un écho fugace et mélancolique à l'énergie du cinéma italien néoréaliste, il transparaît surtout la complexité spécifique à notre époque. Où les êtres sont atomisés, les communautés tendues à l'extrême par la menace de leur éclatement. Des gens sont seuls — et dans ces conditions, la précarité ne produit pas nécessairement l'entraide et le partage.

- On est un tas de soupirs...

Natures Vivantes

Le travail que le metteur en scène a fait est un travail sur nature — sur natures vives. Un travail à main levée — parce qu'il n'y a pas beaucoup de temps — parce que les interprètes n'ont pas le « métier » — parce que l'objet du travail réside dans cette *précarité*.

Le résultat de ce travail présente une esquisse de théâtralité possible. Pas véritablement nouvelle, mais renouvelée. Proche de certaines expériences d'écriture scénique de Peter Handke, mais encore réadaptée aux mutations de nos outils de représentation, et l'influence qu'ils ont sur notre perception, c'est-à-dire sur notre conscience. On a pris l'habitude de lire des pièces de théâtre divisées en « tableaux » plutôt qu'en actes. On a vu ici un spectacle qui se présente comme une photo en vie, une photo qui prendrait vie d'une façon très lentement évolutive, très librement — comme un instantané en voie d'inachèvement permanent.

La chimie musicale et lumineuse transforme un recueil d'expériences et d'expressions parfois désespérantes, en un moment de désir — de vivre et d'exprimer ce désir — avec l'énergie d'une révolte.

Au cours du spectacle, les causes de la misère ne sont jamais montrées du doigt, ni les solutions brandies en étendard. Le spectacle consistait d'abord à reconstituer une communauté, un groupe de personnes qui trouvent la mesure de leur parole — comment dire leur situation et comment écouter celle des autres. Une camaraderie de parole. C'est à la fin du voyage que ce groupe se tourne face à ce qui se tient au-delà du public — le pouvoir — et en appelle à lui. Ce que dit le théâtre en situation de démocratie : le public *appartient* au pouvoir.

Le spectacle s'achève sur un passage des versets de l'Apocalypse qui condense toute la détresse et toute la tendresse de cette aventure. Les paroles cataclysmiques du Livre sonnent comme un avertissement plutôt que comme une défaite. S'il y a des damnés, ils appartiennent à la terre et ils ont leur mot à dire sur l'enfer que les puissants organisent.

Est

Mathieu m'a invité à participer au travail en tant qu'auteur. Comme il aurait pu demander à un vidéaste... Prendre des notes / Noter les regards. Et faire écrire. Parce que écrire, c'est une autre manière de recueillir une expérience personnelle – en la réactivant.

Au cours des ateliers, une participante s'embarque dans un récit immense, où ce n'est pas seulement une histoire sauvage qui se raconte, et qui se découvre sauvagement en se racontant, une histoire d'errances – de chiens donnés – mais c'est aussi une langue qui se trouve. Une écriture se corrige au cours des pages, retrouve des tours de langue, des mots et des expressions, ainsi qu'une orthographe. Comme si l'écriture guidait la langue, la langue remontant vers le sujet...

Par exemple, la conjonction de coordination *et* est d'abord écrite *est*. Peu à peu le *s* du *est* se trouve barré – est – avant de disparaître pour redevenir, comme par hasard, *et*...

Lancelot Hamelin

Et – Accords – Ecart

L'auteur et le metteur en scène

L'écriture théâtrale a un besoin vital de rencontrer ceux qui font le théâtre en voix et en acte. Sous peine de n'être que mots, mots, mots. Aurais-je imaginé rencontrer un metteur en scène, et une équipe, qui trouve sa matière dans les textes que j'écris ? D'autant plus un metteur en scène dont l'idée du théâtre me convienne. Mathieu Bauer est un metteur en scène qui considère son rôle en relation avec une équipe. Ce qui implique une certaine relation au théâtre, au public, au social et au politique.

« Et »

La question du « et » ressort souvent dans les paroles de Mathieu, en référence à une réflexion de Gilles Deleuze. Suite au travail sur *Alta Villa Contrepoint*, Mathieu m'a parlé de l'opéra de Wagner, *Tristan et Isolde*. N'y connaissant rien, je mets le nez dans le livret et je découvre ce petit passage :

« Ce petit mot plein de douceur, ET,
Avec ce qu'il unit,
Ce lien d'amour, si Tristan mourait,
La mort ne l'anéantirait-elle pas ? »

Le « et », donc, se met entre nous.

Le théâtre peut aussi se définir par cette question de la « conjonction des coordinations » : Comment fera-t-on l'un et l'autre – avec, donc « ensemble » plus qu'« au moyen de » – ni dans la confusion du « est », ni dans l'alternative du « ou » ?

Le sinistre « ou », contre lequel toute la pièce de *Hamlet* est une mise en garde, et rien de plus, car le reste est silence... *Etre ou*...

Accords

L'envie de poursuivre un travail de théâtre ensemble est donc une résonance de cet accord trouvé sur *Alta Villa Contrepoint*. Il m'a semblé que mon texte était lu comme je l'avais imaginé, et qu'il racontait en plus des histoires très inattendues. Il m'importait en effet que mon texte figure un monde dont les habitants sont pétris par le cinéma. Un monde réaliste en cela que notre réalité est pétrie de cinoche. Le théâtre de Mathieu travaille aussi à partir de cette idée. Mais il y a chez lui de l'humanisme et de la légèreté alors que je suis tenté par la misanthropie et la profondeur dont on ne remonte pas. Plus qu'un couplet sur les complémentarités, cette rencontre est comme la petite musique de la mise en tension... Elle est faite de cet accord tout autant que d'écart. L'écart nécessaire à tout accord. Tentons un ironique *koan* : Les cordes de la guitare sont parallèles, c'est leur résonance qui s'accorde. La résonance, c'est le seul infini qu'on puisse connaître aux parallèles... Ce qui suppose un vide entre les cordes et une certaine tension.



© Jean-Julien Kraemer

Répétitions de la session de l'EPAT n°3, sur *Alta villa* de Lancelot Hamelin
novembre 2006

La plaie de Tristan. Le détroit entre Irlande et Cornouaille. Le « et » de Wagner est nocturne. Une exultation ouverte sur l'inconnu qu'elle exalte. La mort en est la réalisation alchimique.

Le « et » en Allemand se dit *und*, et fait écho à un autre mot du poème : *end*.

L'accord n'empêche pas — mais recourt aux écarts.

Écarts

Il y avait un écart entre la version éditée d'*Alta Villa Contrepoint* et la version mise en scène. L'écriture avance à une autre vitesse que le travail de plateau, et dans des directions parfois opposées. La scène fixe le texte, sa tendance surgénératrice, proliférante. Le livre et la pièce présentent alors des étapes et des versions différentes du texte.

L'écriture et le théâtre ont leurs lois propres.

Elles doivent s'articuler à certains moments, dans un écart dont le jeu constitue l'espace laissé entre deux personnes. L'arrivée d'un nouveau venu est alors possible, cette tierce personne de l'accord, qui est la conjonction de coordination du théâtre : le spectateur.

Qu'aurais-je écrit si je n'avais pas rencontré le travail des Sentimental Bourreaux ? Il y aurait eu bifurcation, loin du théâtre peut-être. Comment cette rencontre infléchit la trajectoire des Sentimental Bourreaux ? Je ne peux pas parler pour eux. C'est la limite propre au « et » — et son illimité.

« Et » accorde, dans un écart.

Lancelot Hamelin

Contrepoints

Entretien Lancelot Hamelin / Lucien Attoun

Après la création de *Alta Villa* à Théâtre Ouvert, Lancelot Hamelin poursuit sa collaboration avec le metteur en scène Mathieu Bauer, de la compagnie Sentimental Bourreau. Dialogue entre Lucien Attoun et Lancelot Hamelin sur les affinités artistiques et les projets à venir...

Lucien Attoun : Vous avez écrit *Alta Villa Contrepoint* : où en êtes-vous avec vos contrepoints ? Au fond, ce qui vous intéresse le plus, c'est le point ou le contre ?

Lancelot Hamelin : Le point ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse c'est ce à quoi il fait de l'ombre. En allant contre le point, je me dis que je peux peut-être m'approcher de cette ombre. Le point, c'est ce qui termine quelque chose.

L.A. : Vous préférez le commencement ?

L.H. : Je commence souvent par la fin, et je remonte un fil.

L.A. : Par exemple, ça fait quelques années que vous êtes plongé dans *Alta Villa*...

L.H. : Je me suis donné un scénario et un sujet il y a dix ans, et je n'ai pas eu besoin d'en changer. C'est-à-dire que je voulais écrire plusieurs textes, mais je ne voulais pas inventer de nouvelles histoires. Pendant dix ans je ne suis pas sorti de cette histoire parce que j'avais besoin d'avoir une seule histoire à raconter. A présent je suis en train de finir, et j'ai envie de sortir de cette histoire pour en raconter une autre.

L.A. : Ne seriez-vous enfermé dans une sorte de labyrinthe dont il vous manque le fil d'Ariane ?

L.H. : C'est peut-être pour le trouver que je me suis enfermé. Cette année j'ai trouvé par exemple le point qui constituait la sortie de cette histoire. La rencontre avec Théâtre Ouvert, avec Mathieu Bauer, et avec le public, a constitué une sorte d'objectivation du travail de théâtre, comme un peintre laisse son tableau à un moment quand il ne sait plus comment avancer, et que le miroir lui renvoie les choses inversées, mises à plat d'une certaine façon. C'est ce qui permet au peintre de voir certaines failles, certains défauts.

L.A. : Alors vous n'êtes pas nécessairement un admirateur du *Carré Blanc* de Malevitch ?

L.H. : Si, j'adore ça, je trouve ça fascinant. Même si mon écriture peut sembler saturée, il me semble que je travaille avec du blanc. Ce serait « point blanc sur fond blanc ». J'idéalise beaucoup le carré blanc, mais je n'en suis peut-être pas encore capable. Je me dis que ça viendra plus tard.

L.A. : Fondamentalement vous êtes un homme de théâtre, et votre point de fixation c'est l'écriture. Mais qu'est-ce qui fait qu'avec votre pratique vous n'avez pas réussi à vous débarrasser du trop littéraire, du trop gras, avant de faire cette EPAT avec Mathieu Bauer ?

L.H. : J'ai aussi écrit des textes très secs, souvent des monologues pour des questions de production, où le travail c'était d'enlever le gras. Par exemple *Ici, ici, ici*, ou des textes que j'ai écrits pour être lus dans les bars. Il fallait une efficacité, simplement pour que les gens restent dans le bar. Mais à un moment il m'a semblé que c'était important pour faire du théâtre d'avoir une saturation par le littéraire, une prolifération, peut-être arrachée au livre, du texte à dire. Une théâtralité où les acteurs ont le texte en main, et un micro, ou quelque chose qui vient de la performance, m'a semblé pouvoir amener quelque chose au théâtre, et faire face à la menace du spectacle cinéma et du spectacle télé. Et puis, dans le théâtre que je faisais avec mes camarades à Lyon, on n'a jamais monté de textes de théâtre mais on s'emparait de romans, d'essais, ou de poèmes. Je faisais des montages de texte en toute liberté, et je voulais écrire des textes pour le théâtre qui donnent au metteur en scène cette même liberté de couper et de monter le texte. C'était d'autant plus intéressant de travailler avec Mathieu qui n'a pas monté non plus beaucoup de textes de théâtre.

L.A. : Les Sentimental Bourreaux se sont aussi emparés de scénarios de cinéma, d'essais, de romans, comme *Tendre jeudi*. Lorsqu'il a fallu trouver un maître d'œuvre pour travailler votre texte à l'EPAT, Micheline a eu l'idée de le proposer à Mathieu, et ça lui a permis de travailler pour la première fois avec un auteur de théâtre vivant, qui, précisément, se posait la question de ce qu'il pouvait faire au théâtre. En quoi cette rencontre a-t-elle été productive ? Pouvez-vous dire, par exemple, que vous n'écrirez plus comme avant ?

L.H. : Non, je vais continuer à écrire comme avant, mais avec le point de la cible un peu recentré. Il y aura quelque chose de plus, quelque chose qui se sera accentué. Mathieu s'empare de ce qui l'intéresse et ne s'occupe pas de ce qui ne l'intéresse pas. Il prend sa liberté et me laisse la mienne. On trouve un équilibre, quelque chose qui fait que le précipité est dynamique.

L.A. : Je me rappelle d'un dialogue que vous avez eu récemment ici même avec des étudiants de Nanterre qui sont en mise en scène et en dramaturgie, et qui se sont intéressés à votre texte, *Vraiment 1 homme à SANGATTE*. Il y a eu deux formes d'audition du texte, et d'une écoute à l'autre, on est passé, dans le débat, d'un théâtre qui se voulait politique à un théâtre qui se voulait poétique. Et vous, est-ce que vous êtes pour le politique poétique ou pour le poétique politique ?

L.H. : Je ne crois pas spécialement au slogan, à la didactique ou à la dialectique pour elle-même. Je ne crois pas que le théâtre, en tous cas aujourd'hui, soit le lieu de la dialectique — ça se passe peut-être plutôt dans le livre, ou le meeting — mais au théâtre, même chez Brecht, la fiction, la fable, la farce, travaillent à un autre endroit que la dialectique, et presque même à contrario...

L.A. : Brecht lui-même disait que le théâtre doit d'abord divertir, et qu'ensuite le spectateur peut prendre conscience qu'il peut changer le monde. Il n'a jamais dit que le théâtre pouvait changer le monde.

L.H. : Je ne cherche pas forcément non plus à divertir, mais plutôt à célébrer ou à éprouver. Je m'intéresse plus à une idée de rituel. J'aime beaucoup certaines réflexions de Régis sur le théâtre et les morts. Ce qui m'intéresse au théâtre c'est surtout l'idée d'être face à un autre monde.

L.A. : Vous me parlez d'un autre monde. Je crois que vous êtes marqué, Mathieu et vous, par ce qui vient de l'Extrême-Orient. Que retenez-vous de vos voyages en Asie ?

L.H. : La question de l'étranger m'a toujours intéressé, peut-être depuis que j'ai lu *L'Etranger* de Camus.

L.A. : Vous vous identifiez à Meursault ?

L.H. : J'ai pu, oui. Cette écriture a été une grande découverte. Même si je n'écris pas aussi blanc que Camus. Et puis l'Asie est le plus étranger de l'étranger. Je crois aussi que l'exotisme est une question cruciale. Volodine par exemple parle d'un post-exotisme. Aujourd'hui il y a une interpénétration des cultures : on peut prendre l'avion facilement, rencontrer des gens sur internet, on est dans un super-exotisme, mais où l'exotisme n'a plus le sens qu'il avait. C'est une question qui pour moi devient très politique : ça rejoint la question de la nation, et de l'enracinement. La question de la terre, à la fois dans la perspective un peu ancienne et réactionnaire par exemple de Barrès, et dans la perspective plus ouverte sur l'avenir, comme Simone Weil l'invente dans *L'Enracinement*. Je ressasse, depuis quelques années, la question de l'habitation. J'ai appelé un de mes textes *Ici, ici, ici*. Mes personnages viennent d'Algérie mais ne disent jamais « là-bas ».

L.A. : Tout à l'heure vous évoquiez le rituel, la mort. Vous avez parlé de Régy et de Camus, et il me revient une phrase de Camus qui disait : « Mon désir de vivre est plus fort que mon dégoût de mourir... »

L.H. : Ça c'est le côté solaire de Camus qui moi me laisse plus froid. J'essaye plutôt de parler d'une grisaille de l'Algérie, ça ne m'intéresse pas de parler de la mer, du soleil...

L.A. : Avez-vous le projet d'écrire en liaison avec ce que vous avez rapporté comme voyageur ?

L.H. : J'aime beaucoup l'étranger mais je voyage très peu. Par exemple je ne suis jamais allé en Algérie, et je n'ai pas envie d'y aller, ça reste un continent de fiction. En revanche l'Asie m'intéresse, j'y vais parfois, je prends des notes, j'aime écrire sur le déplacement du regard, au cours du voyage, comme j'aime écrire sur les films, toujours écrire sur ce déplacement du regard. Il me semble que le théâtre a quelque chose à dire sur le regard, autant que sur la parole, c'est ce qui m'intéresse. J'aime l'Asie comme une sorte de révélateur pour l'Europe : il y a toujours eu des échanges et des projections, entre l'Asie et l'Europe, pour les hommes des Lumières par exemple, mais c'était déjà le cas au Moyen-Âge. Il paraît que les représentations du Diable ont commencé à changer à partir du moment où les occidentaux ont découvert les créatures asiatiques, les dragons. Le Diable est devenu plus reptilien. Même les institutions républicaines se sont inspirées de la fonction publique en Chine. L'Asie est toujours un peu endotique à la France, en tous cas c'est un drôle d'exotisme, un contre-exotisme, encore un contrepoint.

L.A. : Est-ce que ça va modifier quelque chose à votre façon d'écrire ? Et au fond, pourquoi est-ce que vous écrivez pour le théâtre ?

L.H. : J'ai envie d'écrire pour que ce soit dit.

L.A. : Mais est-ce que, dans votre écriture, vous ne rendez pas la tâche difficile pour le diseur ? Est-ce que l'EPAT a modifié quelque chose par rapport à cela ?

L.H. : Il y a plusieurs registres de l'écriture qui m'intéressent. J'aime bien par exemple la simplicité et la clarté des fictions les plus simples de la télé, du cinéma, de la bande dessinée ou de certains romans populaires. J'ai à la fois le projet d'écrire quelque chose de très simple, et aussi des choses très compliquées. Tout va dépendre des sujets et des projets. Avec Mathieu on a d'autres projets, mais il attend plutôt des rushes, des fragements de textes avec lequel il fera le « film ». Je serai comme un vidéaste qui fournirait des clips, ou des rushes qu'il montera, car il tient beaucoup au montage, avec les autres éléments de son théâtre, ce que les acteurs apportent, l'espace, la musique. Ce théâtre qui fait feu de tous bois me convient, et le texte n'est qu'un des bois de ce feu. Ça me permet une certaine liberté du côté de l'écriture. J'ai aussi une autre commande où j'ai envie de quelque chose de plus conventionnel du point de vue de la dramaturgie. Ça dépend du sujet et du projet.

L.A. : Il y a une très belle pièce de Pirandello dont le titre est *Se trouver*, reprendriez-vous ces deux mots pour vous-même ?

L.H. : « je est un autre... »

L.A. : Quel est le facteur déclenchant quand vous décidez d'écrire pour le théâtre ?

L.H. : J'ai plusieurs projets et je suis très opiniâtre. Par exemple, en ce qui concerne le projet sur la guerre d'Algérie, j'avais déjà sa structure en 1997. Par contre les textes qui sont produits au bout du compte sont inattendus à mes yeux.

L.A. : Est-ce que si vous écriviez sur Sangatte aujourd'hui en 2008 vous écririez le même texte ?

L.H. : Non, parce que le camp a été fermé, et que toute cette affaire a été un peu compliquée. Jusqu'à Sangatte, je pensais que ça servait à quelque chose de faire du théâtre dans le dialogue social, politique. Mais déjà à l'époque je pensais qu'il était nécessaire de chercher un point d'ancrage dans l'intimité, et non pas dans le discours et le slogan. Aujourd'hui je crois que les voies sont beaucoup plus indirectes que ça, et en même temps j'ai toujours l'envie de traiter des sujets d'actualité... Ce paradoxe me semble toujours devoir être travaillé, mais j'en attends un peu moins que quand j'avais fait ce travail sur Sangatte.

L.A. : Tout à l'heure vous citiez Rimbaud, il a aussi écrit « changer la vie ». Qu'est-ce que vous lui répondriez aujourd'hui ?

L.H. : Je ne peux pas travailler dans l'indifférence à ce qui se passe, politiquement. Si je travaille sur la question de l'exotisme, c'est aussi en termes politiques, en me posant la question de comment je peux travailler la question d'asservissement au regard qu'implique l'exotisme. Je crois qu'on peut agir sur le monde, mais c'est plutôt la vie qui change. Mon désir va plutôt vers « vivre en changeant ». Rilke écrit : « Veuille la transformation. », ça me convient mieux que Rimbaud, parce que ce n'est pas récupérable en slogan.

L.A. : De quoi me parleriez-vous si aujourd'hui je vous passais une commande de texte ?

L.H. : D'un voyage dans un plan de cinéma, qui serait le plan séquence d'un voyage en train, un voyage en train dans un autre paysage, par exemple Taïwan dans le film de Hou Hsiao-Hsien, *Good bye, South, good bye*. Une des premières choses dont on a parlé avec Mathieu quand on a commencé le travail sur *Alta Villa*, c'est de ce film. Mathieu avait été particulièrement marqué par l'ouverture du film, le long plan séquence filmé depuis l'arrière d'un train qui roule, mais surtout comment le train qui roule révèle un paysage et donne du sens à l'instabilité de la lumière, par exemple. Ce travelling arrière, filmé depuis un train qui avance vers sa destination, mais le regard se porte sur ce qui fuit.

L.A. : Si je me souviens bien, le réalisateur joue sur le travelling et le panoramique, et on est toujours dans l'obligation de choisir ce qu'on doit suivre, presque en plan américain !

L.H. : Certains critiques disent à propos de l'œuvre de Hou Hsiao Hsien qu'il emprunte son travail sur le plan séquence à une tradition chinoise de la peinture sur rouleau. Le fait de dérouler le rouleau invite déjà à une certaine lecture du dessin, et à un mouvement du regard dans cette lecture. Chacun peut voyager dans le dessin qui se déroule sous ses yeux. Chez Hou Hsiao Hsien, le spectateur est face à une grande liberté, qui peut parfois produire de l'ennui, parce qu'on ne sait pas ce que le réalisateur filme si on n'a pas l'idée, ou l'envie d'aller voyager dans le plan, et de chercher.

L.A. : En temps que Chinois de Taïwan il ruse avec les Chinois du continent. La ruse, est-ce que c'est quelque chose que vous connaissez ?

L.H. : Non, je suis quelqu'un de simple et entier. Dans le train qui avance, il y a aussi des gens, qui voyagent, qui regardent dehors, le paysage, ou dedans le train, leurs compagnons de voyage. Les histoires des gens qui voyagent dans ce plan, dans ce train, j'aurai envie de le raconter... Il faudrait y aller, je ne sais pas où, dans le film ou à Taïwan... L'écriture pourra peut-être dire où il faut aller...

Transcription : Mariette Navarro

Mes pas dans ceux de François

Entretien avec François Wastiaux et François Bégaudeau

Micheline et Lucien Attoun dialoguent avec François Wastiaux et François Bégaudeau, à propos de leur récent travail sur *Entre les murs* et de la relation entre auteur et metteur en scène.

Lucien Attoun : Si on se rencontre ce matin, c'est pour faire le point, et voir ce qu'on a retenu de cette aventure de l'EPAT. Personnellement, j'avais été très séduit par le projet de François Wastiaux, mais j'étais persuadé qu'il ne fallait pas aborder le travail de mise en scène tout de suite, pour éviter de tomber dans certains pièges. C'est pour cela que Théâtre Ouvert vous a proposé ce travail à l'EPAT. Est-ce qu'aujourd'hui vous pensez que ce parcours a été une bonne chose ou est-ce qu'on aurait pu s'en passer ?

François Wastiaux : Il y a une relation de travail qui s'est instaurée, qu'on aurait eu du mal à instituer dans un cadre plus classique, avec deux mois de répétitions, où l'auteur ne fait que passer. Et puis l'EPAT a permis que le travail se mette en route tout de suite. Il n'y a pas eu de jugement : ce que nous faisons n'était pas décisif, l'enjeu n'était pas une première trois semaines plus tard, avec trente représentations... On pouvait se faire confiance, et s'ôter de la pression, même si le cadre de l'EPAT est quand même un cadre très serré, avec des horaires stricts.

© Jean-Julien Kraemer



4^e session de l'EPAT sur *Entre les murs* - novembre-décembre 2007, avec Elsa Bouchain, Sarah Chaumette, Stéphanie Constantin, Sylvain Fontimpe, Michèle Foucher, Barnabé Perrotey, Bruno Pesenti, Bachir Sam

L.A. : La première chose, c'était de trouver comment fonctionner ensemble entre auteur et metteur en scène. Avez-vous le sentiment que l'EPAT vous a permis de vous apprivoiser, de vous connaître et d'avancer ensemble ?

François Bégaudeau : Pour être tout à fait honnête, si on nous avait dit qu'on avait deux mois pour répéter, et qu'ensuite on faisait trente représentations, ça aurait eu lieu quand même ! Cela dit, ce qui est intéressant dans ce dispositif de l'EPAT, c'est qu'il est très décriant, parce qu'on se dit : dans trois semaines on va proposer quelque chose, et cette proposition sera vécue comme telle par le public. Ça permet de travailler avec une certaine légèreté.

L.A. : Vous avez été surpris de la proposition de François Wastiaux de tirer de votre roman un texte de théâtre ?

F.B. : Non. C'est un peu comme pour le film¹ : je n'y pensais pas, et puis une fois que c'est arrivé j'ai trouvé ça évident. C'est un roman qui est très dialogué, il peut être immédiatement théâtral.

L.A. : Sauf que François Wastiaux a fait des choix à partir de votre roman. On dit souvent qu'un auteur se sent frustré et se demande pourquoi on enlève une chose et on en garde une autre. Vous avez ressenti ça ?

F.B. : Pas du tout. Il y a auteur et auteur, et on a un rapport à son propre texte plus ou moins religieux. Moi pas du tout : ce livre, il est offert en partage à qui veut, et chacun en fait ce qu'il veut. J'ai été le premier pendant les répétitions à proposer des coupes sur le texte qui déjà était un « remontage » du roman, parce que pour moi chaque support a ses lois propres, et il y a des choses qui fonctionnent à l'écrit et qui ne fonctionnent pas au théâtre. Surtout dans la mesure où ça n'avait pas été écrit pour le théâtre.

L.A. : Donc vous n'êtes pas de ceux qui pensent que quand on fait une adaptation d'un roman ou d'une nouvelle pour un film ou un spectacle de théâtre on ne doit pas trahir quoi que ce soit ?

F.B. : C'est une trahison de toute façon, puisque ce qui était dans les mots se retrouve incarné dans des corps.

L.A. : L'essentiel, c'est qu'on se trouve devant un objet théâtral qui fonctionne. Quand on parlait du projet avec François Wastiaux, j'avais évoqué la notion, initiée à Théâtre Ouvert, de « théâtre-récit ». C'est né d'un travail d'Antoine Vitez, qui un jour m'a dit : « je vais m'abriter derrière les mots d'Aragon et monter une adaptation des *Cloches de Bâle*. Tous

les mots seront d'Aragon mais le montage sera de moi. » Ce n'était pas une adaptation au sens traditionnel du mot et je lui ai proposé d'appeler ça « théâtre-récit », sans doute en pensant au théâtre-roman. Le soir de la première aux Pénitents Blancs, Aragon était là. Je lui ai demandé : « alors vous êtes trahi, n'est-ce pas ? » Il a répondu : « Non, c'est beaucoup plus fort que mon roman. » Donc un auteur n'est pas toujours trahi quand on l'adapte...

F.B. : Je ne suis pas Aragon, mais j'ai eu le sentiment quand François m'a donné son texte, le texte fabriqué à partir de mon roman, qu'il était allé au bout de ce que je n'avais fait qu'à moitié, en ce qui concerne ce que j'appelle la fantaisie. François a réussi à délester le roman de sa charge naturaliste, que j'assume totalement, mais qui fait que je ne pouvais pas aller aussi loin que j'aurais voulu dans la fantaisie.

Cela dit, il est arrivé que des comédiens à certaines occasions lisent telle ou telle réplique et que j'aie l'impression qu'ils passaient à côté de leurs répliques. Dans ces moments-là je me suis dit qu'on avait trahi non pas mon texte, mais le réel que voulait porter une réplique particulière.

L.A. : Ce qui est intéressant, c'est que vous ne parlez pas de « son travail », ni de « son découpage », mais de « son texte ». Pourtant dans le travail on s'est rendu compte que vous connaissiez aussi le théâtre. Quelle idée est-ce que vous avez du théâtre ?

F.B. : Le théâtre je le connais comme spectateur lambda. Mais par ailleurs, je connais le cinéma. Or il y a un tronc commun très clair entre le théâtre et le cinéma, et c'est précisément le jeu d'acteur. Je l'ai un peu pratiqué, et en plus, en tant que critique de cinéma, au fil des années, la question de l'incarnation est devenue ma question centrale. J'arrive donc en répétitions avec une idée sur la question.

L.A. : N'avez-vous pas trop d'idées préconçues, sur le jeu par exemple ?

F.B. : On est toujours menacé par le dogme. Il y a des choses dans le jeu que je ne supporte pas. En tant que critique de cinéma j'ai souvent été très dur avec certaines prestations. Je n'aime pas quand les acteurs font trop les malins, quand ils se font valoir au-delà de ce qu'ils ont à porter.

L.A. : J'ai l'impression que beaucoup d'auteurs confondent la représentation et le récit. Ils voient déjà exactement quel geste va faire l'acteur, et cherchent à mettre une psychologie dans tout. Vous ne craignez pas de tomber dans ce piège ? Ne croyez-vous pas que vos mots se suffisent à eux-mêmes sans qu'il soit besoin de rajouter des indications scéniques ?

F.B. : Ce qui m'intéresse, c'est le corps, donc je ne peux pas écrire des choses indépendamment d'une anticipation sur la façon dont ça va s'incarner. Je pense qu'un geste ce n'est pas rien. Chez Beckett par exemple, il y a plus de didascalies que de texte : il voulait créer du burlesque théâtral. Son objet, c'était comment se déplacent les corps. Ce n'est pas rien de dire que l'acteur se déplace de là à là en disant son texte, ça fait partie du spectacle.

¹ *Entre les murs*, réalisé par Laurent Cantet à partir du roman de François Bégaudeau, avec François Bégaudeau. Sortie prévue en octobre 2008.



4^e session de l'EPAT
sur *Entre les murs*,
novembre-décembre 2007

F.W. : Ça fait partie de la musique de l'écriture. Ça nous renvoie aussi à certaines didascalies de Jean Genet dans son théâtre, et dans un scénario qui s'appelle *Le baigne*, où toutes les indications de lumière et de décor font partie du texte, on a envie de les dire au même titre que le texte...

L.A. : Dans l'EPAT, à quel moment vous, François Bégaudeau, vous sentiez-vous le besoin de prendre la parole pour intervenir ?

F.B. : Dans ce dispositif-là il y a toujours cette question qui traîne : quelle légitimité on accorde à l'auteur comme directeur d'acteur puisqu'a priori il n'a pas d'expérience dans ce domaine ? Bien sûr il y a une légitimité qui se gagne avec l'expérience : si j'arrive et que j'ai fait quarante mises en scènes, il ne fera aucun doute pour les comédiens que je suis un peu habilité à leur parler. Mais ça m'embête que les gens attendent l'expérience pour faire confiance... C'est un peu comme les jeunes qui cherchent un premier emploi, et à qui on demande d'avoir déjà travaillé... J'estime que tout le monde est légitime pour parler. Si je te dis quelque chose, ne te demande pas si je suis légitime pour te le dire, demande-toi si ce que je te dis est intéressant, et si tu trouves que ce n'est pas intéressant, dis-le moi, parlons-en.

F.W. : J'ai été surpris à certains moments par les interventions de François, parce que moi je fais souvent plutôt des propositions de superstructure et pas forcément de détail. Il y a des choses que je n'oserais jamais dire à un acteur, et que lui n'a aucune peine à dire. Par exemple, dans le cadre de la première ouverture publique, il était question d'une bouteille de champagne, dont on se demandait si on devait l'ouvrir ou pas. Michèle Foucher a proposé de l'ouvrir et de faire un lazzi à partir de ça, mais François n'était pas d'accord. La relation de travail devenait compliquée. Au bout du compte, dans le jeu, pendant les sorties publiques, elle faisait mine d'ouvrir la bouteille mais finalement elle faisait comprendre qu'elle n'avait pas le temps. Ça réglait le problème, et elle gardait quand même son autonomie d'actrice. Donc quelque chose qui me semblait destabilisant a finalement produit quelque chose de concluant.

l'auteur qui arrive là-dedans, à quel moment est-ce qu'il peut se permettre d'intervenir violemment ? Parce qu'il considère qu'il est trahi, ou parce qu'il considère qu'il peut être productif dans son intervention ?

F.B. : Des acteurs, j'en ai déjà dirigés. Et que ce soit sur une petite ou une grande production, au cinéma ou au théâtre, finalement c'est le même geste. Il faut arriver à diriger sans être brutal, tout en ayant conscience qu'on s'avance en zone sensible, parce que le comédien travaille avec lui-même comme outil de travail. C'est pour ça que la comédie est une activité à haute tension psychologique. Je savais tout ça, et à l'aune d'un François qui est d'une hyper délicatesse, qui ne veut jamais brusquer ses acteurs, qui est extrêmement gentil, je passe pour quelqu'un d'un petit peu brutal. Mais je me considère comme plutôt délicat et soucieux de ménager les vanités...

L.A. : Je posais plutôt la question du temps, et de la légitimité d'une intervention à un moment précis. Pour être clair avec les deux François, à un moment j'ai eu l'impression que plusieurs comédiens se sentaient dérouterés parce qu'ils ne savaient plus qui ils devaient écouter.

F.W. : François avait une façon de cadrer les choses qui moi-même me dérouterait, parce que je fonctionne de façon plus désordonnée. Je me suis retrouvé dans des situations pas faciles à gérer, mais cette session a été très vivante, et je crois que finalement personne ne s'est formalisé de la prise de parole de l'un ou de l'autre.

L.A. : Est-ce que vos interventions se faisaient au nom d'une idée esthétique ? Psychologique ?

F.B. : J'ai des idées sur la représentation et sur l'incarnation, mais quand j'intervenais, je le faisais moins au nom d'une idée que pour rendre justice au sens et à la drôlerie de telle ou telle réplique, à son intensité. Je trouvais que parfois celui qui incarnait le prof central ne s'amusait pas assez avec le texte, il ne voyait que la dimension du prof pris en étau. Cet aspect existe dans *Entre les murs*, mais il y a un autre aspect, dont souvent j'avais l'impression qu'il l'avait

mal vu : c'est la part de fantaisie du prof lui-même, qui domine la situation et qui fait des blagues. Par exemple dans le dialogue : « Monsieur, est-ce qu'on aura notre brevet en juin prochain / Non », ce « non » c'est de la drôlerie, un prof ne dirait jamais ça à ses élèves, il dirait : « si tu travailles bien, tu auras ton brevet... » Si on joue cette réplique-là il faut y mettre la drôlerie, sinon on est ailleurs.

Et puis je suis aussi intervenu quand je trouvais que ça ne fonctionnait pas, tout simplement. Il y a des moments où François a tenté des choses, dont je trouvais que ça fonctionnait sur le papier, mais à l'épreuve de l'incarnation, j'avais l'impression que ça ne passerait pas, que le public risquait d'être complètement perdu.

F.W. : François a été aussi prof, il a aussi ce statut de consultant par rapport au réel.

L.A. : Dans les débats qui ont suivi les présentations publiques, certains spectateurs ont posé la question du jeu : ils se demandaient si les professeurs ou les élèves n'étaient pas trop caricaturés, ou s'il n'y avait pas assez de distingo entre les deux. Est-ce que ça tient au texte ou au travail ?

F.W. : Je me suis peut être laissé embarquer par la représentation trop visible des profs. J'ai été beaucoup occupé à amener des idées, à voir ce qu'on allait faire au niveau de l'espace, et je n'ai peut-être pas assez cadré les acteurs. En même temps, certaines actrices comme Elsa Bouchain ou Stéphanie Constantin ont, d'instinct, quelque chose de très adolescent, et il est difficile de leur dire de se bâillonner, de ne pas bouger.

Mais je suis quand même content de la qualité du travail fourni dans l'idée d'un fondu entre les profs et les élèves, c'est-à-dire que le prof devient de façon insensible l'élève, et vice-versa. On a une voix de prof, une voix d'élève, et à un moment ça devient le portrait d'une personne d'acteur. C'est comme ça que j'ai conçu le montage à partir du roman : j'ai essayé de trouver le matériau suffisant pour que les acteurs soient eux-mêmes et ne soient pas transformés en autre chose.

L.A. : Ça a été en quelque sorte un « work in progress » : le soir de la première présentation publique, dix minutes avant de rentrer en scène, vous étiez encore en train de vous mettre d'accord sur ce que vous alliez présenter. Et d'un soir sur l'autre, des passages ont été coupés. A quoi ça tient qu'à la troisième présentation on ait mis moins de texte qu'à la première ?

F.B. : Il y a eu des retraits de la première représentation à la deuxième et de la deuxième à la troisième. Ce sont des décisions qu'on prenait l'après-midi même, en toute concertation, tout simplement parce qu'il y avait des moments qui ne marchaient pas. La dialectique était très claire entre François et moi : lui a une façon de créer du désordre que je trouve assez géniale, et moi je remets de l'ordre. Ne serait-ce que pour assurer le service comique, parce que le gag a une économie extrêmement rigoureuse. Lui ouvrait des portes, et moi j'étais là pour dire quand c'était trop, quand on risquait d'être perdu. Ce qu'on a enlevé d'un soir sur l'autre, c'est souvent des moments où il y avait trop de profusion, par exemple quand on avait trois dialogues qui se croisaient et que, du coup, on n'en entendait aucun. A d'autres moments,

François a tenté des choses très audacieuses qui marchaient. Quand ça ne marchait pas, on enlevait, on aurait pu peut-être retravailler, mais dans l'urgence de l'après-midi, on n'en avait pas le temps.

F.W. : On écoutait aussi le public et ce qui se passait dans la salle. On sentait bien quand il y avait une chute dans le rythme. On comprenait que le montage était peut-être mal fait, qu'on voulait dire trop de choses mais qu'on ne prenait pas assez de temps.

L.A. : Est-t-on obligé à partir du roman de François Bégaudeau, quand on présente un montage de François Wastiaux, de respecter la rigueur du calendrier scolaire avec ses trois trimestres ?

F.W. : J'ai essayé de mettre mes pas le plus possible dans ceux de l'auteur, mais on peut imaginer quelque chose d'un peu plus elliptique ou de plus resserré dans le temps.

F.B. : C'est une discussion qu'on a eue tous les deux, et qu'on a eue aussi avec Cantet. Je tenais pas mal à cette dramaturgie de l'année scolaire, parce qu'elle est très conforme à la façon dont sont calés les esprits de la petite famille de l'école. Pour le film on a fait ce choix-là aussi, et en effet à l'épreuve du montage on sent un peu une année qui passe : à un moment il pleut, à un moment il fait soleil, mais au fond ce n'est pas ce qui est important. Pour la pièce je pense que c'est pareil, François a choisi de restituer quelque chose de l'ordre d'une année, en même temps ça ne prend pas toute la place, il y a juste quelques petites allusions.

F.W. : On peut difficilement faire commencer l'année par un conseil de discipline... Ce qui est très agréable à la lecture du roman, c'est qu'on s'identifie au prof aussi parce qu'il y a des petites ellipses, et qu'on sent ce passage du temps, jusqu'à la dernière journée où profs et élèves jouent au foot, et puis ensuite ils ne se revoient plus...

Micheline Attoun : Depuis un moment que je vous écoute tous les deux, la question qui me semble se poser, c'est celle de la liberté de François Wastiaux. Je ne parle pas de l'EPAT, je parle du spectacle en devenir. Si tu montes la pièce, comme je crois que tu en as envie, la question est de savoir quelle liberté tu vas t'autoriser, au niveau du montage. Est-ce que tu comptes te donner la liberté et la légitimité d'être moins fidèle au roman ? Est-ce que François te l'accorde ? Comment tu vois ça ?

F.W. : Je n'ai pas l'intention de repartir complètement sur un nouveau chantier. En ce moment je travaille à la prison de Fresne avec des détenus sur ce texte, et j'essaie encore des choses, avec des scènes qu'on avait coupées ici. Je n'ai pas envie de passer une année supplémentaire sur un nouveau montage, mais je peux être amené à faire quelques propositions, et François aura peut-être aussi cette envie-là.

M.A. : Si la pièce devait être publiée ou montée, qui se posera la question de savoir si on remet les scènes qu'on a coupées, et de savoir si elles ne passaient pas parce qu'on n'avait pas assez travaillé ou parce que la structure dramaturgique nécessitait qu'il y ait des moments plus forts, et d'autres moins forts ? Qui est investi de cette mission ?

F.B. : Là, il se trouve que le dispositif particulier de l'EPAT m'invitait à participer au travail. Comme j'étais là, j'ai apporté mon grain de sel. Mais j'ai toujours dit à François que je lui faisais entièrement confiance. Cette pièce, hors de ce dispositif, c'est François qui la porte, et s'il y a une création, a priori je n'assisterai pas aux répétitions. Je passerai en ami, ou à la demande de François si ça lui chante, c'est tout.

Et puis, il pourra prendre la même liberté qu'il a prise pour faire le premier montage, où il greffait une scène de la page 18 à une scène de la page 200, ou encore il faisait dire par un élève quelque chose qui était dit par un professeur, et ça ne m'a pas empêché de trouver ça très bien...

L.A. : Si j'ai bien compris, le bilan est positif : François Bégaudeau est d'accord pour que vous alliez plus loin avec son texte trituré par vous... Et vous vous sentez décomplexé par rapport à ce texte. Est-ce que vous allez maintenir le dispositif scénique, qui est à la fois classe et estrade du prof ?

F.W. : J'aimerais bien rester comme ça dans un système de vases communicants, et puis de partir d'un espace, d'en amorcer un deuxième et que petit à petit il y ait une communication entre les deux, comme un hors-champ, une réserve de théâtre...

L.A. : Et, en ce qui concerne le jeu, dans le spectacle, quelle sera la règle : est-ce que je serai en face d'acteurs qui vont jouer aux professeurs et parfois jouer aux élèves, ou d'acteurs qui vont s'identifier au professeurs, et à certains moments être les élèves ?

F.W. : Pour moi ce sont les profs qui sont dans leur salle pendant une pause, et qui citent ce que disent les élèves.

F.B. : Il y a une nuance entre un acteur qui joue le rôle d'un professeur et un acteur qui joue à être un professeur. A plusieurs moments dans la pièce les acteurs jouent à être des professeurs. Là où ça se complique, c'est que jouer à être des professeurs, c'est ce que font les enfants... C'est très infantile que de jouer à être un professeur. Et des adultes qui jouent à jouer un professeur ne sont jamais aussi ados que quand ils font ça... Il y a donc une confusion qui moi me plaît beaucoup. Il n'y a pas de pôle vraiment dominant, à part que les comédiens sont des adultes.

F.W. : On ne va pas ajouter des éléments réalistes. Il ne faut pas que ça prenne le pas sur les relations qui s'instaurent entre les personnages.

F.B. : J'espère que le spectateur sera dans la confusion. C'est ce que j'ai essayé de faire dans le livre aussi, avec des passages où on se sait pas si ça se passe dans la salle de classe ou dans la salle des profs, si c'est un prof ou un élève qui parle.

L.A. : Pour finir on peut revenir à Beckett qui disait : « la vie, c'est jouer à exister... »

Transcription : Mariette Navarro

Etat des lieux

Par François Wastiaux

A quelques semaines de la fin de l'EPAT sur *Entre les murs*, qui s'est tenue à Théâtre Ouvert du 28 novembre au 19 décembre 2007¹, le metteur en scène François Wastiaux dresse un état des lieux du travail après les séances ouvertes et les sorties publiques.

Au moment de la sortie du livre de François Bégaudeau, je m'étais identifié à son double littéraire, le « je » d'*Entre les murs*. Entretenant avec lui (eux) un dialogue amical, à l'écart, j'avais reconnu le potentiel théâtral de cet oral à l'écrit. Pourquoi, me disais-je, ne pas organiser entre les comédiens des volte-face à répétition entre voix adultes et adolescentes ? Ces allers-retours entre les rôles, ne conditionneraient-ils pas le jeu dramatique ? Et cela suffirait-il pour qualifier de l'intérieur la forme scénographique ?

La rencontre fut à la hauteur de mes espérances. François Bégaudeau m'encouragea en bon camarade à prolonger l'aventure où bon me semblerait. Dans ce contexte favorable, je pouvais honorer en toute confiance l'invitation de Micheline et Lucien Attoun.

Dès le départ, je m'étais fixé un triple objectif. D'abord, valider avec la complicité de François certains de nos choix généraux et préciser chaque détail utile. D'autre part, trouver la bonne longueur de l'ouvrage en sondant grandeur nature sa composante répétitive ; enfin, répondre au principe de la mise en espace avec un vocabulaire scénographique élémentaire, et qui puisse permettre à chacun, dans le public et sur la scène, de se concerter sur l'écoute d'*Entre les murs*.

Pour la première, les tables et des bancs s'étendaient en longueur. Dès notre arrivée sur les lieux, je les repositionnais en pré carré, soit huit « postes de lecture » pour huit acteurs. J'avais découvert par ce simple geste notre dispositif définitif. J'organisais aussi la coïncidence entre les deux « rentrées scolaires » : celle du livre et la réelle. Je demandais par la suite aux acteurs de reprendre ce point de départ et les places qu'ils avaient naturellement trouvées. Ils s'efforçaient dès lors d'intérioriser leurs rôles de profs. L'EPAT était devenu le cadre du récit, la structure documentaire qui permettrait de mieux ausculter le matériau Bégaudeau, sa réalité incontournable et la force implosive de son rire.

¹ Avec Elsa Bouchain, Sarah Chaumette, Stéphanie Constantin, Sylvain Fontimpe, Michèle Foucher, Barnabé Perrotey, Bruno Pesenti et Bachir Sam, et en présence de l'auteur François Bégaudeau.

Trois instants décisifs

La première rencontre avec le public fut sans conteste la plus réussie. Ce moment de partage en présence d'un groupe d'une vingtaine de personnes inaugura le dispositif bi-frontal que nous avons fraîchement mis en place. Nous avons tous abordé ce moment en toute innocence en reprenant la session où nous l'avions interrompu avant l'entrée du public. Jouer le jeu avec lui, le considérer comme un nouvel acteur et en même temps se réfugier derrière le quatrième mur pour pouvoir continuer le travail. La scène en question était donc déchiffrée dans l'espace pour la première fois. Par chance une partie du public qui se trouvait sur scène complétait l'image de la classe et le jeu de superposition avec les acteurs produisit un tel effet que notre saut dans le vide fut tout de suite ascensionnel. Un temps gêné par les interventions spontanées de François, je choisisais en cours de route d'accentuer mes « incertitudes » pour théâtraliser notre complicité jusqu'au point d'avouer au public que le moment présent était celui d'un metteur en scène en difficulté. La glace du fameux mur étant définitivement brisée, la conversation qui s'en suivit vint fort à propos. Je me souviens d'un enseignant ému par notre travail. Était-ce en bien ou en mal, une nouvelle scène du livre ?... Devant le ton purement documentaire que prenaient les débats, le doute subsistait un temps dans ma tête, jusqu'à ce que je comprisse la vertu analytique de la séance. Cet homme exprimait son émotion comme une personne qui s'était reconnue sur scène. Il avait ri, comme chez Gogol, de la représentation contradictoire de sa propre image. Grâce à la vivacité de la séance qui venait de se jouer, toute l'équipe sentit alors que l'œuvre *Entre les murs* pourrait se cristalliser à Théâtre Ouvert, dès lors que nous ne perdions pas de vue le fait social majeur qu'elle incarnait. Nous conclûmes sur une note extrêmement encourageante pour la suite.

La seconde rencontre ne pouvait ressembler à la première. L'échéance des sorties publiques se rapprochant nous savions que nous ne pouvions plus suspendre notre recherche sans prendre sur nous-mêmes. Le public étant de surcroît plus nombreux, j'avais fait le choix prudent de présenter une quarantaine de minutes non-stop du travail en cours. La seule concession à la fragilité du moment fut d'ouvrir la séance par quelques notes aux acteurs en catimini. Puis, après le jeu, je critiquai ouvertement le rythme qui avait faibli au fil des minutes. Paradoxalement, cela valu aux acteurs d'être défendus directement par les invités. Une fois de plus, ils étaient au cœur du processus de création. Leur installation au sein du dispositif désormais tri-frontal (en U) portait ses fruits et fut validée à cette occasion. Le débat, plus participatif que jamais, révéla l'enjeu de la représentation scénique du réel et son faux ami le réalisme. Faudrait-il mieux préciser les lieux de l'action et les fonctions des comédiens par des attributs vestimentaires significatifs ou au contraire les révéler de façon sommaire ? La seconde séance se conclut une nouvelle fois sur une note d'optimisme, lorsqu'une voix féminine avoua sa frustration née de la suspension de la mise en espace.

Les trois sorties publiques du 17, 18 et 19 décembre 2007 vinrent ponctuer treize jours de recherche répartis sur un peu plus de deux semaines. Elles répondirent à certaines interrogations initiales et en révélèrent de nouvelles.

S'il fallait aller plus loin

Je pense à quelques règles qui nous permettraient d'aller plus loin sans renier nos principes initiaux. L'erreur serait d'accentuer le réalisme en sur-représentant les situations et le jeu. Au contraire, faisons confiance aux correspondances entre les jeunes et les adultes et à la contamination respective de leur discours. La règle d'or de la transcription scénique est le fondu enchaîné qui en une phrase transforme un élève en professeur ou inversement. Ébauché lors de la première étape, il faudrait accentuer ce phénomène musical dans la seconde.

L'EPAT nous a permis de travailler sur le systématisme du roman, essentiel pour la captation du temps réel. Mais le temps théâtral, lui, diffère du temps scolaire. On a vu comment la porosité entre les espaces (le lieu) et la contiguïté entre les rôles profs - ados (l'action) déterminaient la forme théâtrale que nous recherchions. Parmi les trois unités, il n'en reste donc théoriquement plus qu'une à inventer, celle du temps pour que le théâtre capte la réalité du roman. Une solution pour l'avenir pourrait résider dans la distance prise avec la linéarité du texte. Recourir sans excès à des artifices de mise en scène permettrait de le déconstruire un peu plus et d'accentuer son caractère elliptique et de maintenir toujours un train d'avance sur les spectateurs.

La mise en scène s'articulerait autour des manques et des trous narratifs et ferait feu de tout bois pour représenter correctement les choses. La réduction initiale de la voilure de la distribution avait créé dès le départ ce manque qui conditionna dans le bon sens la mise en espace et engendra le fantasme d'un nombre plus élevé d'acteurs. Imperceptiblement, un espace un peu à l'écart, comme une réserve de fiction deviendrait à lui seul les cinquante salles du collège. L'écran vidéo, vierge faute de temps à l'EPAT, le demeurerait tel un cyclo-rama, une fenêtre latérale et lointaine sur le monde extérieur, qui s'ouvrirait à deux ou trois reprises avec des images (les vacances scolaires ?), pour aérer l'espace justement. Tout aurait une apparence rudimentaire, et en même temps nous travaillerions dans le luxe et la préciosité des forces techniques du lieu incarné par Michel Paulet et Fabienne Samélé-Acquaviva sans oublier l'assistance bienveillante de Marielle Leduc.

Assez rêvé, nous nous souviendrions pour finir qu'historiquement la France vit naître chez elle bon nombre d'utopies éducatives et qu'à présent son école fait le tri des vocations par l'ennui qu'elle y véhicule.

Voilà, chers amis de Théâtre Ouvert, ce que je vous propose. Ma réponse déborde probablement un peu du cadre. On ne se refait pas.

François Wastiaux

A VENIR : UNE ECOLE ET UN AUTEUR VIVANT

Les élèves de troisième année de l'ESAD, Ecole Supérieure d'Art Dramatique de la Ville de Paris, ont passé commande d'une pièce à Eugène Durif, avec qui ils ont travaillé en deuxième année lors d'un atelier co-animé par Sophie Loucachevsky. Cette pièce de commande sera le travail final de cette promotion, et accompagnera leurs premiers pas professionnels. C'est à Théâtre Ouvert qu'auront lieu les représentations, du 12 au 14 juin 2008, à 20 h.

Eugène Durif nous fait partager une première note d'intention pour ce projet tandis qu'une ancienne élève, Neta Landau, que l'on a pu voir récemment dans *Main dans la main* de Sofia Fredén, mise en scène par Edouard Signolet, nous parle de son parcours qui l'a conduite de l'ESAD à Théâtre Ouvert.

Premières notes

Eugène Durif

Des lignes directrices pour ce travail que nous allons présenter en juin 2008 :

Cela porterait, pour l'instant, sur la notion d'essai, de variation.

Sur l'acteur, la monstration, la monstruosité, la violence faite au corps

Il y aurait des textes sur le vertige, la transe, la perte.

Autour de l'exploration de ce qui arrive, de ce qui surgit dans le moment de l'apparaître, de l'accident, la perturbation.

Une exploration de l'infime qui fait les histoires, qui fait le théâtre

De petits récits, des grands et petits personnages, des dialogues, des blagues, des chansons et des épitaphes

Des variations autour du couple, du deux, du trois...

Des personnages qui tombent le masque et c'est leur chair à nu que l'on découvre, comme un autre masque

(Avec la pensée de ce qu'il peut y avoir de beau et de dérisoire à la fois, dans l'acte de ces révolutionnaires (en 1848, je crois...) qui tiraient sur les horloges pour « abolir l'ordre du temps »)

De l'ESAD à Théâtre Ouvert

Le parcours de la comédienne Neta Landau est un exemple des liens qui unissent depuis quelques années l'ESAD à Théâtre Ouvert.

Mes trois années à l'ESAD ont été une période enrichissante et passionnante. J'ai pu y aborder de nombreux aspects du métier de comédienne : de la tragédie classique au théâtre contemporain en passant par l'improvisation, le masque, la danse... Une pratique quotidienne du jeu et des rencontres régulières avec des professionnels du spectacle m'ont apporté la confiance nécessaire à l'exercice de ce métier.

A la sortie de l'école, Jean-Claude Cotillard nous a communiqué la proposition de Théâtre Ouvert de participer à un séminaire animé par Lucien Attoun pour les étudiants du Master Professionnel mise en scène et dramaturgie de l'Université Paris X Nanterre, et je m'y suis inscrite comme auditrice libre. L'objectif de ce séminaire était de nous initier à l'écriture et aux auteurs contemporains. Ne sachant pas exactement à quoi m'attendre, je pensais surtout y approfondir ma culture théâtrale — bien mince à l'époque. A ma grande surprise, cette expérience m'a apporté bien plus. Outre les mises en espace expérimentales auxquelles j'ai pu participer devant les auteurs eux-mêmes, les échanges entre écrivains, metteurs en scène, comédiens et autres représentants de corporations liées à l'univers du théâtre m'ont aidé à mieux cerner la relation entre les constituants d'une pièce et d'apprécier le premier d'entre eux, le texte.

En somme, cela m'a permis de replacer le simple jeu d'acteur dans le contexte plus vaste de la création d'une pièce... et de goûter les croustillantes anecdotes de Micheline et Lucien Attoun !

Durant le séminaire j'ai été amenée à rencontrer et à tisser des liens avec de nombreux futurs metteurs en scène de ma génération. Ces rencontres ont débouché tout naturellement sur des collaborations. Parmi celles-ci, j'évoquerai Edouard Signolet qui dans le cadre des Paris Ouverts¹ m'a impliqué dans la création de *Main dans la main* : prix France Culture puis trois semaines de représentations à Théâtre Ouvert.

Ce séminaire a donc été un tremplin. Mais plus important que tout, il m'a démontré la nécessité de rester ouverte aux autres.

Neta Landau

¹ Paris Ouverts, Festival de la jeune création : mises en voix de textes dramatiques contemporains par les étudiants de l'Université Paris X-Nanterre ayant suivi dans le cadre de leur master un séminaire d'initiation et de sensibilisation aux dramaturgies contemporaines à Théâtre Ouvert en 2004-2005. *Main dans la main* a obtenu le prix du jury des Paris Ouverts et le prix France Culture en 2005.

Théâtre Ouvert

Le Journal 21

Directrice de la publication :
Micheline Attoun

Comité de rédaction :
Lucien Attoun, Micheline Attoun, Pascale Gateau, Nathalie Lux, Mariette Navarro

Collaborations :
Jeanne Champagne, Jean Delabroy, Georgia Doll, Eugène Durif, Lancelot Hamelin,
Neta Landau, Guy Lavigerie, David Missonnier, Mariana Percovich, Guillermo Pisani,
François Wastiaux

Secrétaire de rédaction :
Mariette Navarro

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Illustration de couverture :
Guillaume le Guillou

Edité par l'Association Recherche-Action-Théâtre Ouvert
ISSN : 1634-6858

L'équipe permanente du théâtre est composée de :
Lucien Attoun, *direction* / Micheline Attoun, *direction* /
Natalie Gaillard, *intendance* / Pascale Gateau, *dramaturgie* /
Didier Grmel, *administration* / Agnès Lupovici, *presse* /
Nathalie Lux, *assistanat* / Sylvie Marie, *secrétariat* /
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / Michel Paulet, *régie* /
Aurélien Rouillac, *relations publiques* / Fanny Trochet, *secrétariat* /
Valérie Valade, *publications, archives* / Emily Vallat, *accueil*

THÉÂTRE OUVERT

Centre Dramatique National de Création
subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
la Ville de Paris et la Région Ile-de-France

Jardin d'hiver - 4 bis, cité Véron - 75018 Paris - M° Blanche
T : 01 42 55 74 40 F : 01 42 55 55 40 Loc : 01 42 55 55 50
www.theatre-ouvert.net theatre.ouvert@theatreouvert.com

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en mars 2008
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur : XXXXXX

ABONNEMENT

Théâtre Ouvert

Le Journal

Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro 22

Nom
Prénom
Profession
Adresse
Code Postal
Ville
Pays
Tel
E.mail

Je désire également recevoir
les informations concernant
certaines activités de Théâtre Ouvert :

- ☐ les spectacles
☐ les lectures
☐ les publications Tapuscrit/Enjeux

Bon de commande à déposer à l'accueil
du théâtre ou à retourner
accompagné du règlement à :
Théâtre Ouvert / Le Journal
4 bis, cité Véron - 75018 Paris
(chèque de 5 euros
à l'ordre de Théâtre Ouvert)

