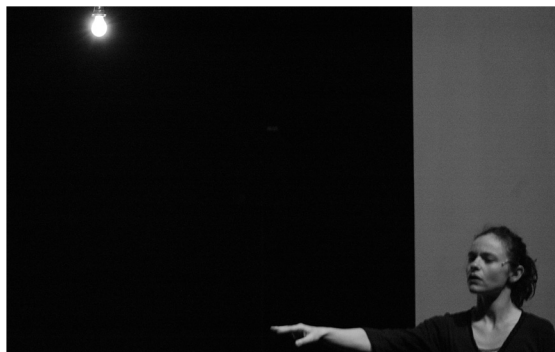


théâtre Ouvert

Le Journal



n° 22

octobre / novembre / décembre 2008

2 €

LE JOURNAL 22

UN NID POUR QUOI FAIRE

Olivier Cadiot / Ludovic Lagarde

3 *Du texte au plateau* / Entretien avec Ludovic Lagarde

CARTE BLANCHE A FREDERIC SONNTAG

8 *Je fais d'abord de la vidéo pour les gens qui sont sur le plateau* /
Entretien avec Thomas Rathier

13 *Au cœur de la Zone* / Frédéric Sonntag

TRAVERSEE DES OUVERTURES cycle de mises en voix

20 *La valise de Jean Valjean* / Michel Didym

21 *Concasser la langue* / Entretien avec Jean Delabroy

27 *Le corps du texte* / Entretien avec Michèle Foucher

29 *Etrange pays* / Georgia Doll

30 *Faire avec l'inachèvement* / Rodolphe Congé

32 *La mise en voix comme le jeu des possibles* /
Entretien avec Alain Françon

38 *Celui qui ne sait pas* / Guillermo Pisani

LA MAISON DE JEAN-LUC LAGARCE

42 *J'étais dans ma maison...* / Jean-Luc Lagarce

45 *Je suis dans la maison Lagarce* / Noëlle Renaude

50 *J'étais dans ma maison et je n'étais plus seul* / Frédéric Sonntag

53 *Nouvelles publications*

UN NID POUR QUOI FAIRE

Olivier Cadiot / Ludovic Lagarde

« Cour royale en exil à la montagne cherche conseiller image, chambre tt cft dans chalet atypique, artistes s'abstenir, envoyer prétentions. »

Cette petite annonce est le point de départ du roman d'Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire*¹, à partir duquel Ludovic Lagarde mènera un *Chantier*² à Théâtre Ouvert, du 2 au 25 octobre 2008, première étape de travail avant la création du spectacle en avril 2009 au CDDB de Lorient. Nous y retrouverons Laurent Poitrenaux, également à l'affiche d'*Ebauche d'un portrait*³, ainsi que Valérie Dashwood, Guillaume Girard, Camille Panonacle, Samuel Réhault et Christèle Tual.

Le *Chantier*, qui explorera le passage du roman au théâtre, sera l'occasion d'une nouvelle collaboration entre Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde, après *Sœurs et frères* en 1993, *Le Colonel des Zouaves* en 1997, *Retour définitif et durable de l'être aimé* en 2002, et *Fairy Queen* en 2004⁴.

Rencontre avec Ludovic Lagarde, qui retrace le parcours d'un dialogue sans cesse renouvelé entre l'écriture et le plateau.

Séances ouvertes au public les 8 et 15 octobre à 15 h, le 20 octobre à 19 h.
Entrée libre, réservation indispensable au 01 42 55 55 50.

¹ *Un nid pour quoi faire* a été publié chez P.O.L. en 2007.

² Le *Chantier*, un des modes d'action de Théâtre Ouvert, est un travail « souterrain » avec un auteur, un metteur en scène et des comédiens, sur un texte scénique inédit ou en cours d'écriture, ponctué par des rendez-vous publics.

³ Du 19 septembre au 18 octobre 2008 à Théâtre Ouvert.

⁴ Associé à chacun de ces projets, Laurent Poitrenaux nous avait parlé de son travail avec Ludovic Lagarde dans le *Journal de Théâtre Ouvert* n°20 (janvier / février / mars 2008).

Du texte au plateau

Entretien avec Ludovic Lagarde

Qu'est-ce qui, dans l'écriture des romans d'Olivier Cadiot, vous donne envie de les mettre sur un plateau de théâtre, vous qui mettez en scène aussi des pièces, des écritures plus directement dramatiques⁵ ?

Dès le départ, j'étais déjà plutôt intéressé par la poésie, la modernité de la littérature. J'ai découvert le théâtre assez tardivement, pendant mes années d'école à Théâtre en actes⁶, et je n'avais pas un goût immodéré pour les textes qu'on y travaillait, même le théâtre contemporain dialogué, même Koltès, même Vinaver. Je ne comprenais pas très bien. C'est à ce moment-là que j'ai rencontré l'écriture de Guyotat, et celle de Cadiot. J'ai lu son livre de poésie, *L'Art poétique*, chez P.O.L., et ça m'a énormément plu.

Ensuite, j'ai fait ma première mise en scène grâce à Christian Schiaretto. J'ai choisi des textes de Beckett comme *Cette fois* ou *Solo* très proches de son écriture romanesque. *Cette fois*, c'est presque une installation avant la lettre, pour trois haut-parleurs et une tête, avec une qualité de langue merveilleuse. Je suis parti de là. Et c'est après le travail sur ces pièces de Beckett que j'ai commandé le premier texte à Cadiot, *Sœurs et frères*, qu'on travaille en ce moment avec les élèves de l'ERAC⁷. C'est seulement plus tard que je suis retourné à l'écriture plus traditionnelle de théâtre. J'ai monté des pièces dialoguées, parce que j'avais envie de découvrir ce travail-là. J'ai tout le temps fait un parcours double, entre cette aventure « entre les règnes » avec Olivier, et puis des écritures plus traditionnelles, dont Brecht, Tchekhov...

⁵ Ludovic Lagarde a notamment mis en scène *Trois dramaticules* de Samuel Beckett en 1991, *Le Petit monde de Georges Courteline* en 1993, *Ivanov* et *Platonov* d'Anton Tchekhov en 1995, *Le Cercle de craie caucasien* de Bertold Brecht en 1998, *Docteur Faustus lights the lights* de Gertrude Stein en 2000, *Maison d'arrêt* d'Edward Bond en 2001, *Richard III* de Peter Verhelst en 2007.

⁶ Ecole de Lucien Marchal, dans laquelle étaient également Laurent Poitrenaux et Philippe Duquesne.

⁷ Pour ce travail à l'Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes, mené par Ludovic Lagarde et Laurent Poitrenaux, Olivier Cadiot a repris son texte écrit au départ pour cinq acteurs et en a fait une pièce pour sept personnages.

Les textes d'Olivier Cadiot avaient donc toutes les qualités qui vous plaisaient déjà au départ ?

Oui, et à partir de là, ça a été toute une aventure, faite d'influences mutuelles, de la littérature sur le théâtre et du théâtre sur la littérature. L'expérience déterminante a vraiment été *Le Colonel des Zouaves*. Pour *Sœurs et frères*, Olivier avait répondu à une commande, c'était une pièce plus traditionnelle, pour cinq comédiens, avec des dialogues, une situation. Evidemment, ça parlait déjà beaucoup de littérature et de livres, mais il y avait dans cette pièce une structure traditionnelle de théâtre. C'est au moment du *Colonel des Zouaves* que les choses se sont passées ailleurs. Après *Sœurs et frères*, Olivier a senti que ce n'était pas sa voie naturelle de devenir un auteur dramatique au sens strict, il préférerait se concentrer sur son aventure d'écriture de livres. Mais il voulait quand même continuer à faire du théâtre. Il m'a donc proposé une nouvelle méthodologie. Il m'a dit : je vais faire un livre, et de ce livre, on va tirer une pièce. Je suis allé chez lui, j'ai regardé le manuscrit, et j'ai vu qu'il y avait un personnage qui parlait, qu'il y avait un « je », ce majordome du *Colonel des Zouaves*. On s'est dit qu'on pourrait en faire un monologue, et on a tout de suite pensé à Laurent Poitrenaux. Olivier a continué à écrire le livre en sachant qu'on allait en tirer un monologue que j'allais mettre en scène, avec Laurent. Ça a commencé comme ça. La chimie est bizarre. Dans *Le Colonel des Zouaves* par exemple, le personnage court, et en même temps, comme c'est un obsessionnel, il mesure son degré hydrométrique, il prend son pouls. Ces courses m'intéressaient beaucoup, je me disais que pour le théâtre c'était quelque chose de formidable. Il y avait un mouvement, une situation en temps réel, un corps. Je disais à Olivier, pendant qu'il écrivait le livre, que ce mouvement était intéressant pour moi, et je sais qu'il en a rajouté. On a continué avec *Retour définitif et durable de l'être aimé*, avec *Fairy Queen*, ce qui ne m'a pas empêché de faire d'autres choses : j'ai fait de l'opéra, j'ai monté Edward Bond. Mais le plaisir pour ce qu'écrit Olivier ne s'est jamais démenti. Je continue à aller de surprise en surprise. J'ai pris un immense plaisir à la lecture d'*Un nid pour quoi faire*. Olivier évolue énormément dans son travail et je le suis de très près.



Chaque collaboration a donc été l'occasion de réinventer la relation entre le metteur en scène et l'auteur, entre le texte et le spectacle. Est-ce que vous en savez un peu plus sur la façon dont se déroulera le travail sur *Un nid pour quoi faire* ?

Jusqu'à *Fairy Queen*, Olivier ne récrivait rien. On prenait simplement la matière du livre et on en faisait une version scénique. Pour la première fois avec *Fairy Queen*, il a commencé à retravailler, c'est-à-dire à fournir plus de matériau, à partir d'indications que je lui donnais. Là, on va amplifier cette méthode, c'est-à-dire

Le Colonel des Zouaves,
Laurent Poitrenaux

que je vais lui donner une première adaptation du livre, à partir de laquelle il va commencer à redonner du texte pour les figures, pour les personnages, pour certains passages stratégiques de l'adaptation, en fonction de la lecture scénique que je suis déjà en train d'élaborer. Je pense qu'on va aller plus loin dans la réécriture, que l'écart entre la version scénique du texte et le livre va augmenter par rapport aux fois dernières.

On part aussi d'un livre qui, lui-même, est plus hétérogène que les précédents, qui propose des modes romanesques différents, et, donc, qui proposera aussi des formes théâtrales plus hétérogènes. Il y aura du théâtre presque naturaliste, et puis tout à coup une sorte d'onirisme, du récit, et l'invention de nouvelles formes de langage... Le texte propose une forme plus épique, aussi. C'est une sorte de grand chemin initiatique. Je pense que le spectacle va se déployer de manière assez romanesque, encore plus que dans *Fairy Queen*.

Ça va impliquer une nouvelle théâtralité ?

Oui, on va d'ailleurs employer de nouveaux procédés, en faisant intervenir l'image pour la première fois. On va filmer des choses pour la pièce, tout en continuant le travail sur le son initié dans *Le Colonel des Zouaves*.

Est-ce qu'Olivier Cadiot va assister aux répétitions ?

Oui, et ça va être particulièrement important au moment où on sera à Théâtre Ouvert, puisque c'est à ce moment-là que s'établira la version scénique. C'est aussi là que je chercherai la forme avec les acteurs, et qu'on testera l'adaptation qu'on aura faite cet été. A partir de là, Olivier va continuer à fournir du matériel en fonction de ce qu'on aura fait.

Il y a aussi une chose très intéressante, qui amène une part importante d'expérimentation : quand Cadiot redonne des choses, il ne redonne pas du dialogue, mais des blocs de texte. Ces blocs de texte, on les réintègre à l'intérieur de l'adaptation, on les retisse avec d'autres passages, et ça donne quelque chose qui est original, puisqu'il faut trouver une forme dialoguée à partir de textes qui ne sont pas faits immédiatement pour le dialogue. C'est ce qu'on a essayé de faire par exemple dans *Fairy Queen* avec des voix in, voix off, où le public entend à la fois quelqu'un qui parle à l'autre et quelqu'un qui est en soliloque intérieur. Il faut inventer une forme et une nature à cette matière pour qu'elle devienne opérante sur scène. C'est en ça que l'expérience avec Olivier a été fondamentale : elle m'a obligé à inventer de nouveaux outils de mise en scène pour m'adapter aux particularités de son écriture et en rendre compte.

C'est une autre écriture à partir d'une écriture...

C'est ce que je pense. C'est une écriture parallèle à l'écriture même, une écriture scénique, qui permet à l'écriture de se déployer et de changer de média, de support.

Quelle est la place des acteurs dans ce processus ?

Elle est fondamentale. Laurent a une place particulièrement importante puisqu'il joue le narrateur, ce « Robinson Crusoé » cadiotique qui traverse toute l'œuvre, tous les états de langage. Avec Laurent et d'autres acteurs, on a maintenant une complicité tellement grande qu'ils trouvent eux-mêmes à certains moments des solutions, à l'intérieur du dispositif, qui sont de l'ordre de l'écriture, et qui dépassent la question même de l'acteur.

Il y a beaucoup de choses qui se décident sur le plateau.

Exactement, mais pour que ça puisse fonctionner, il faut faire un gros travail de préparation. Ce n'est pas une chose expérimentale, où on partirait de rien. J'ai une idée assez précise de ce que je veux, une rêverie assez construite. A partir de là, tout le monde peut être dans une position agréable de recherche et d'expérimentation.

Dans *Un nid pour quoi faire*, c'est la forme du texte qui a amené cette envie de vidéo ?

Plus j'avance, plus je suis attiré par l'image et le cinéma, parce qu'il y a aussi quelque chose de très cinématographique dans l'écriture de Cadiot, mais en même temps j'ai envie de plus en plus de simplicité au théâtre. C'est un double mouvement.

Dans *Un nid pour quoi faire*, il y a des occurrences très claires d'utilisations de l'image, par exemple de faux films de communication. Dès le départ, il s'agit d'image, puisque le personnage joué par Laurent répond à l'annonce : « cour royale en exil cherche conseiller en image. » J'aimerais aussi aborder la question du documentaire à l'intérieur même de ce travail.

C'est aussi quelque chose que vous allez expérimenter à Théâtre Ouvert ?

Non, à Théâtre Ouvert on va se consacrer vraiment au texte, et à l'esquisse de la forme du spectacle. Une fois que ce sera fait, on connaîtra plus précisément les pistes à prendre, et je pourrai entamer le travail de réalisation esthétique : la scénographie, les films, les costumes. Dans un premier temps, ce sera vraiment comme un patron, une esquisse, et l'idéal ce serait vraiment que cette esquisse se tienne à la fin de cette étape-là.

Entretien réalisé par Mariette Navarro

CARTE BLANCHE A FREDERIC SONNTAG

Après trois textes publiés en Tapuscrit, *Disparu(e)(s)* en 2003, *Intrusion* en 2004 et *Toby ou le saut du chien* en 2007, c'est à la fois comme auteur et comme metteur en scène que Frédéric Sonntag s'est vu proposer une Carte blanche par Théâtre Ouvert¹. A cette occasion, il mettra en scène un de ses textes, *Nous étions jeunes alors*, mettra en voix *Toby ou le saut du chien*, et mènera une session de l'EPAT² sur une nouvelle pièce inédite, *Dans la zone intérieure*. Il invitera également le groupe Eleanor L. Vault, faisant la part belle dans sa Carte blanche à la musique, très présente dans ses propres spectacles. Souvent jouée en direct sur le plateau, elle fait aujourd'hui partie intégrante de ses mises en scène, au même titre que la vidéo. Nous avons rencontré Thomas Rathier, comédien et vidéaste, qui nous parle de sa collaboration avec Frédéric Sonntag et de la façon dont il envisage la place de la vidéo au théâtre.

L'auteur, quant à lui, nous présente plus particulièrement *Dans la zone intérieure*. Il nous en livre un extrait inédit.

Avant-goût d'un univers à découvrir...

¹ Carte blanche à Frédéric Sonntag, du 13 novembre au 13 décembre 2008, avec Marine Berthomé, Laurent Charpentier, Mariane Delayre, Amandine Dewasmes, Bertrand Faure, Marc Lainé, Mounir Margoum, Thomas Rathier, Lisa Sans, Alexandre Steiger, Fleur Sulmont, Karine Texier-Drieux, et les musiciens Stéphan Héluin, Paul Levis, Gonzalez Octaville.

² Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre, 6^e session, dirigée par F. Sonntag sur *Dans la zone intérieure*, du 26 novembre au 10 décembre 2008.

Je fais d'abord de la vidéo pour les gens qui sont sur le plateau

Entretien avec Thomas Rathier

Dans le spectacle *Nous étions jeunes alors*³, la place de la vidéo est très importante. Les images sont traitées de plusieurs façons, tantôt oniriques ou abstraites, comme des projections mentales, tantôt comme un décor. Il y a aussi des images de films en noir et blanc, du texte projeté... Comment travaillez-vous avec Frédéric Sonntag ?

On travaille beaucoup ensemble avant les répétitions, je cherche des images, je les montre à Frédéric, et je développe mes recherches en fonction de ce qui l'intéresse. C'est important d'avoir de la matière prête quand on commence les répétitions, parce qu'on a peu de temps. On a monté *Nous étions jeunes alors* en un mois, et ça représente une heure quarante-cinq de spectacle. Multiplié par trois vidéo-projecteurs, ça fait beaucoup d'images... On n'a pas dormi beaucoup...

Est-ce que vous avez senti parfois que des choses que vous ameniez en vidéo influaient sur sa façon de voir le texte ? Est-ce qu'il y a eu des aller-retour entre l'image et le texte ?

Pas vraiment. Une fois que le texte est écrit, Frédéric le retravaille, mais plutôt en fonction de ce que font les acteurs. Quand le travail est lancé, j'essaye d'être en retrait avec la vidéo, même si elle est très présente. J'essaye plutôt de suivre les acteurs. J'ai mis en place pour ce spectacle-là un dispositif qui me permet de modifier en direct la vitesse de diffusion des images : elles sont préparées pour tomber à des moments précis du texte et pour que les acteurs n'aient pas à les suivre, mais que ce soit vraiment elles qui suivent les acteurs.

Quels sont les autres spectacles de théâtre auxquels vous avez participé comme vidéaste ?

J'ai commencé à faire de la vidéo avec des gens qui étaient avec moi au Conservatoire, avec qui on a monté un collectif, MXM, dont Cyril Teste est le metteur en scène. On a commencé par monter une adaptation d'*Alice au pays des merveilles*, on voulait que le monde dans lequel Alice tombe soit un monde d'images, le chat par exemple était dans la télé... Comme j'étais celui qui avait le plus de VHS, c'est moi qui me suis occupé de la vidéo...

Nos premiers spectacles étaient à base de magnétoscopes, de caméras branchées directement sur le vidéo-projecteur... On a fait trois spectacles ensemble, après j'ai travaillé avec

Christophe Rauck, avec Frédéric, avec mon père qui est metteur en scène à Bordeaux, avec Vincent Macaigne.

Le travail avec Frédéric est très particulier. De tous, c'est celui qui m'« appartient » le plus. On aime tous les deux réutiliser des images qui existent déjà. Le but n'est pas d'en fabriquer à tout prix. Dans le monologue⁴, on s'est vraiment tout permis, dans l'illégalité la plus totale. Il doit y avoir cent cinquante extraits de films, de *La Nuit du Chasseur* à *Zéro de conduite*... C'est vraiment un endroit de recherche, où je peux me permettre d'essayer des choses, parce qu'il y a un gros travail de préparation en amont.

Est-ce que c'est parce que Frédéric est aussi l'auteur du texte ?

Oui, du coup, il a des directions assez nettes, mais ce qui est bien c'est qu'il les exprime de façon assez ouverte pour qu'on puisse s'en emparer. C'est une vraie collaboration. Pour *Dans la zone intérieure*, on réfléchit aux types d'images qu'on veut utiliser, au type de dispositif qu'on veut mettre en place, alors que le texte n'est pas encore terminé d'écrire. Les choses se nourrissent les unes les autres. Ce que j'aime aussi dans le travail de Frédéric, c'est la saturation des signes. Il y a des gens qui pensent qu'il y en a trop, moi c'est ce qui me plaît. C'est quelque chose que Frédéric fait même dans sa façon d'écrire : reprendre une idée, la reformuler, apporter un détail en plus. Il y a une complicité immédiate entre son rapport à l'écriture et mon rapport à l'image.

Dans les spectacles que vous voyez, il y a des pratiques de la vidéo dont vous vous sentez proche ? Est-ce que c'est quelque chose qui vous intéresse chez les autres ?

J'ai vraiment commencé à faire de la vidéo au théâtre avec une haine farouche de la vidéo au théâtre ! Il y a deux choses qui peuvent être un peu pénibles : le côté « hi-tech » pour « hi-tech » et le côté « toile peinte » un peu pauvre... J'aime bien cet outil quand il est assumé comme outil de théâtre, quand ça produit des appuis de jeu. Je pense que c'est parce que je suis comédien, mais je fais d'abord de la vidéo pour les gens qui sont sur le plateau. La première chose, c'est de voir comment les acteurs peuvent s'en emparer. Et d'essayer que ça s'intègre toujours à l'ensemble, que ça reste toujours du théâtre.

La première fois que je me suis dit que la vidéo au théâtre pouvait être vraiment très puissante, c'était dans la première scène du *Jules César* de Roméo Castellucci, où l'acteur prenait un tube de fibre optique qu'il se faisait passer dans le nez et dans la gorge. Il y avait derrière lui un écran circulaire où était projetée l'image de ses cordes vocales, en très gros plan. On le voyait dire son monologue, et on voyait en même temps l'endroit où la parole se fabriquait, le muscle de la parole. J'ai aussi adoré l'utilisation très pauvre qu'en fait Castorf, avec une caméra branchée en direct sur le plateau, mais qui permet aux acteurs de varier les

³ Cf *Journal de Théâtre Ouvert* n°19, article sur une première version de ce spectacle joué à Mains d'Œuvres.

⁴ *Des heures entières avant l'exil*, avec Fleur Sulmont.



© Thomas Rathier



niveaux de jeu. Il y a des gens qui ont une vraie réflexion sur cet outil-là, et il est possible de faire du théâtre avec. Mais le théâtre n'a pas besoin de vidéo.

Et comme acteur, avec quels metteurs en scène travaillez-vous ?

Je vais jouer dans *L'Idiot*, avec Vincent Macaigne, au Théâtre National de Chaillot, l'année prochaine. J'ai toujours réussi à alterner assez bien le jeu et la vidéo. Je viens de faire un Shakespeare qui m'a tenu six mois, et j'enchaîne avec de la vidéo. Parfois c'est avec les mêmes metteurs en scène que je joue et que je fais de la vidéo, j'ai même déjà fait les deux en même temps, mais je ne le referai plus, c'est très compliqué...

Et puis j'aime bien faire les régies, être en direct au moment du spectacle. Sur le dernier spectacle avec Frédéric, avec trois écrans à gérer simultanément, il y a un vrai trac, et une nécessité de jouer avec les autres que j'aime bien.

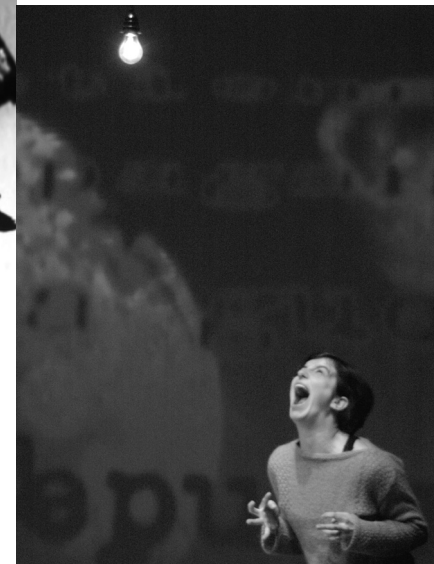
Donc, vous vous êtes mis à la vidéo seulement par le hasard des demandes et de la situation ?

J'avais quand même toujours en tête l'idée de faire du cinéma. Mais je n'aime pas le mode de production du cinéma. En fait j'aime le théâtre. La vidéo est une espèce de zone qui permet de faire du théâtre et de travailler l'image en même temps...

En plus je travaille tout seul, je fais tout du début à la fin. C'est intéressant d'ailleurs de voir comment les autres font ou ne font pas. Très souvent, les gens qui font de la vidéo au théâtre ne viennent pas du théâtre, mais du cinéma ou des arts plastiques ou du graphisme, et ils n'ont pas de connaissance vraiment technique du théâtre. Ils connaissent très bien leurs outils et sont capables de faire des choses très belles, mais ils sont incapables de tirer un câble. Le fait de penser quelque chose, de le mettre en place, de le diffuser, de tenir la chaîne tout seul du début à la fin, je crois que ça change quand même les choses.



Nous étions jeunes alors,
de Frédéric Sonntag



© Jérémie Sonntag

C'est impossible au cinéma...

Si, il y a Alain Cavalier qui a réussi ça, mais à quel prix. C'est très beau, mais très triste, l'état de solitude qui se dégage de ses films. Godard a aussi fait de petits films tout seul, mais de façon plus joyeuse. Toute la grammaire qu'il met en place dans ses *Histoires du cinéma*, le traitement de l'image, le fait de mélanger les sources, c'est quelque chose qui a beaucoup influencé mon travail. C'était quelque chose que j'avais envie de faire depuis longtemps. J'aime le côté « peinture » de la vidéo, d'autant que je dessine et que je peins. A un moment où il était difficile de continuer à peindre parce que je n'avais plus vraiment d'atelier, le travail avec Frédéric m'a permis de continuer une recherche dans le travail de la couleur, des références, du mélange entre les images et les mots. La plupart des choses que j'ai faites dans les images pour Frédéric sont assez proches de ce que je pouvais faire en peinture.

L'image sur un plateau a une présence très forte par rapport aux acteurs. L'équilibre ne doit pas être facile à trouver.

Le regard de Frédéric m'a permis de trouver une temporalité juste pour les images. On les a beaucoup étirées : il y a beaucoup d'images, mais elles restent longtemps, donc elles ne happent pas le regard en permanence. Une fois qu'on l'a vue, l'image bouge, mais c'est suffisamment lent pour que le regard, naturellement, revienne sur les acteurs. Ce n'est jamais stroboscopique.

Avec les acteurs, comment ça se passe ? Ils commencent à répéter alors que les images ne sont pas tout à fait terminées ?

Oui, je commence à envoyer des images, Frédéric répète avec les acteurs, et quand il arrête, il dit ce qu'il a à dire aux acteurs, à moi, aux musiciens, et puis on reprend.

Ça peut être très fatigant pour un acteur si la technique de la vidéo impose son temps, parce que le théâtre ce n'est pas du cinéma, qu'on ne peut pas dire aux acteurs de revenir dans une heure, le temps de régler la technique. Il faut que ça puisse aller très vite et que ça respecte le temps du théâtre qui est un temps particulier. Il faut être au service des acteurs, et être le plus attentif possible, parce que les énergies se perdent vite. On sent tout de suite les spectacles où l'équipe a passé plus de temps à régler les problèmes techniques qu'à faire du théâtre, il y a une maladresse, on sent que c'est inconfortable pour les acteurs. La vidéo, ça peut être très mort, très figeant, et ça peut vraiment empêcher que le théâtre arrive. C'est surtout ça qu'il faut préserver, la possibilité que le théâtre ait lieu.

Entretien réalisé par Mariette Navarro et Valérie Valade



© Jérémie Sonntag



© Thomas Rathier

Au cœur de la Zone

En parallèle avec les représentations de *Nous étions jeunes alors*, les spectateurs de Théâtre Ouvert pourront suivre l'amorce d'un travail sur un nouveau texte de Frédéric Sonntag, *Dans la zone intérieure*, pendant la 6^e session de l'École Pratique des Auteurs de Théâtre dès le 26 novembre 2008. Ils pourront ainsi, dans le même temps, assister à une création et suivre le processus de travail d'un nouveau projet, avec la même équipe. Frédéric Sonntag nous entraîne au cœur de la Zone en nous parlant de son projet, dont il nous donne aussi à lire quelques pages inédites.

Suite, trilogie etc.

Prolongement, fausse suite, nouvel épisode, uchronie, le champ reste ouvert sur la façon dont *Dans la zone intérieure* s'inscrit dans la continuité de *Nous étions jeunes alors*. Ces deux pièces forment, avec *Des heures entières avant l'exil*, une trilogie, une fausse trilogie serais-je tenté de dire puisque ces textes se succèdent moins les uns aux autres qu'ils ne découlent les uns des autres. Respectivement écrits en 2008, 2006, 2003, ils n'ont, en effet, pas été planifiés à l'avance comme devant former un tout cohérent où chacun viendrait prendre le relais et faire suite. Ils sont, davantage, nés de l'expérience (aussi bien littéraire que scénique) du précédent, découlant ainsi, sans véritable préméditation, les uns des autres, chacun contenant en germe le suivant. Ainsi, différentes lectures sont possibles pour ce qui est de leurs relations. Une chronologie est possible, comme est possible l'interprétation qui consisterait à y voir la même



© T.R.

Des heures entières avant l'exil, de Frédéric Sonntag

pièce – *aventures et mésaventures d'un groupe de jeunes gens dans un futur plus ou moins proche* – existant à des niveaux de réalité différents. Dès lors, c'est aussi un trajet formel, une déclinaison de la forme du théâtre-récit, que proposent ces trois textes, et c'est ce qui les différencie, aussi, en premier lieu. Ce trajet, l'écriture l'a initié en fonction du plateau et du travail avec la musique et l'image. C'est à travers ma collaboration avec Paul Levis (musique) et Thomas Rathier (image) que j'ai pu expérimenter cette forme et la faire évoluer. Sans eux, de même que sans le reste de l'équipe de création, ces pièces n'existeraient sans doute pas, en tout cas, pas de la même manière.



© Thomas Rathier

Anticipation et mémoire

Parler de *Dans la zone intérieure* ne peut se faire, alors, de manière totalement détachée des deux autres textes qui le précèdent. Un certain nombre de figures et de motifs se retrouvent et se précisent : réseau clandestin, actrice en mal de gloire, écrivain perdu dans sa fiction, maladie nébuleuse, propagande massive, exil volontaire, pratiques de résistance, paranoïa et complot, groupes de rock obscurs... Figures et motifs qui dessinent un univers crépusculaire, univers d'anticipation où les éléments propres au genre abondent, futur proche possible qui serait tout autant caisse de résonance du siècle dernier. Sans être directement notre monde, ce monde n'est pas sans relation avec lui. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de cette distance de la fiction qu'il me semble que se joue une proximité plus grande avec notre réalité, dans la façon dont chacun peut éprouver des échos intimes, peut fabriquer des liens, des rapprochements.

Plus spécifiquement, *Dans la zone intérieure* applique en quelque sorte comme programme narratif une phrase présente dans la nouvelle de Borgès : *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* : « Dans *Tlön* les choses se dédoublent, elles ont aussi une propension à s'effacer et à perdre leurs détails quand les gens les oublient. » Il s'agit de créer une coïncidence entre l'espace de la mémoire et l'espace réel (quand une chose

s'efface en mémoire, elle s'efface automatiquement de la réalité). De faire coïncider, pour ainsi dire, carte mémoire et carte géographique. Ici, on pense à Tarkovski et à *Volodine*, influences décisives en ce qu'elles proposent un espace d'indifférenciation entre l'espace du réel et l'espace du souvenir. La Zone renvoyant, inévitablement, à celle de *Stalker*.

Ces deux projets : création d'un univers crépusculaire d'anticipation et processus d'effacement d'un réel-mémoire, ont produit une dramaturgie en deux temps, deux parties. *Dans la zone intérieure* commence par mettre en scène, dans une vaste métropole sécuritaire, l'existence d'individus confrontés à la toute puissance du pouvoir en place, puis, dans un deuxième temps, les confronte à un effacement de cette réalité, en même temps que les mémoires se délitent.

Frédéric Sonntag



© T.R.

Dans la zone intérieure

de Frédéric Sonntag

(extrait)

« Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale, la légende la recrée sous une forme qui lui permet de courir le monde. »

Jean-Luc Godard, ALPHAVILLE

VOIX OFF

L'obscurité devant vous s'estompe.

Vous ouvrez lentement les yeux.

Vous reprenez conscience.

Vous vous interrogez sur ce qui vous entoure, vous vous demandez où vous êtes.

Prenez votre temps. Respirez.

Expulsez entièrement l'air hors de vos poumons. Inspirez.

Reprenez doucement contact avec le monde.

Souvenez-vous.

Faites un effort d'imagination.

Vous êtes dans la Métropole.

Vous avez survécu.

Vous ne savez pas pourquoi.

Vous ne savez pas comment.

Vous êtes encore ici.

Vous tenez comme vous pouvez sur vos deux jambes.

Votre équilibre est précaire, vous le sentez, mais réel.

Vous conservez un semblant de verticalité. Plus pour longtemps, peut-être, pensez-vous, mais pour l'instant...

Pour l'instant, vous n'avez pas à vous plaindre.

Vous tenez bon.

D'autres n'ont pas eu cette chance.

Souvenez-vous.

Vous avez survécu à la dernière épidémie, aux dernières inondations, aux destructions massives.

Vous vous êtes enfui loin de la Métropole.

Vous avez pris le large pour quelque temps.

Vous avez déguerpi.

Vous êtes revenu.

*Vous avez compris que votre exil ne servirait à rien.
Que vous ne pourrez trouver qu'ici ce que vous cherchez.
Un territoire habitable.
Vous avez repris lentement le cours de votre vie.
Vous avez pris vos dispositions.
Vous vous êtes organisé.*

*

*Extérieur. Nuit. Métropole.
Derrière un petit mur de briques.*

JEFF BAILEY (*au talkie-walkie*)
Protocole de repli, phase 2, changement de fréquence, je répète, changement de fréquence, fermeture du protocole B17, ouverture du protocole F6, repli général, je répète, repli général.

Entre Daisy Brown précipitamment, se cache derrière le mur à côté de Jeff Bailey, reprend son souffle.

JEFF BAILEY
Et les autres ?

DAISY BROWN
Quoi, les autres ?

JEFF BAILEY
Ils sont où, les autres ?

DAISY BROWN
Ben, je croyais qu'ils te suivaient.

JEFF BAILEY
Et moi je croyais que c'était toi qu'ils suivaient.

Sirènes au loin. Regards entre eux.

DAISY BROWN
Alors là, je crois qu'il y a une faille à l'intérieur du protocole.

*

Extérieur. Nuit. Métropole. Sirènes au loin.

EVE 259
Réfléchissons. On m'a dit : tu ne bouges pas ; tant que tu n'a pas entendu le signal, tu ne bouges pas. Mais j'ai l'impression que le signal m'a oubliée, j'ai l'impression que le signal est passé à côté de moi sans me voir, que nous nous sommes manqués le signal et moi. Un rendez-vous manqué.

*

*Extérieur. Nuit. Métropole. Sirènes au loin.
Devant un mur aveugle.*

TOM BAXTER
Réfléchissons. Je devais faire quelque chose ici, cela faisait partie du protocole. Je devais faire quelque chose ici mais je ne sais plus quoi. Impossible de me souvenir de ce que je devais faire. Et, ici, là, il y avait quelque chose. Je ne sais plus quoi, j'ai oublié, je n'arrive pas à retrouver, mais, il y avait quelque chose. Il n'y a pas si longtemps que ça, il y avait quelque chose ici, et maintenant, plus rien : mur aveugle, façade de briques grises, tout a disparu.

Les sirènes au loin s'arrêtent.

*

*Extérieur. Nuit. Métropole.
Derrière le mur.*

DAISY BROWN
J'ai pas fini.

JEFF BAILEY
Quoi ?

DAISY BROWN
J'ai pas eu le temps de finir, ils sont arrivés. J'ai juste écrit : DANS LE NOIR... Je devais écrire : DANS LE NOIR, NOUS VERRONS CLAIR, MES FRERES, et j'ai juste eu le temps d'écrire : DANS LE NOIR... J'y retourne.

JEFF BAILEY
Non ! (*Il la retient.*) Ecoute ! Un convoi.

Bruits du convoi, ronronnement des moteurs roulant au pas.

*

VOIX OFF
Parfois, la nuit, des convois de camions traversent lentement la ville et sortent en secret. Des convois d'exilés : des illégaux, des inactifs, des illogiques, des non-personnes. Dans votre sommeil, le ronflement des moteurs vous réveille en sursaut. Au fond de votre lit, vous écoutez longtemps s'éloigner dans la nuit le long cortège des indésirables.

TRAVERSEE DES OUVERTURES

Cycle de mises en voix

Du 9 au 12 avril 2008, Michel Didym, Jean-Christophe Saïs, Michèle Foucher et Alain Françon ont mis en voix les pièces inédites de Jean Delabroy, David Missonnier, Georgia Doll et Guillermo Pisani, choisies par l'équipe de Théâtre Ouvert. Si chaque soir a été l'occasion de découvrir une écriture, une atmosphère et un univers, cela a également permis de renouveler une réflexion sur l'exercice même de la mise en voix, ses enjeux et ses richesses.

Petit parcours à travers les formes et les questions...

La Séparation des songes

Le 9 avril, *La Séparation des songes*, de Jean Delabroy, mis en voix par Michel Didym, est dit par la comédienne Océane Mozas accompagnée du contrebassiste Philippe Thibault. Tous deux se partagent le plateau et se renvoient musicalement la balle tout au long de ce monologue, inspiré de l'histoire vraie de la jeune Autrichienne séquestrée pendant plusieurs années avant de réussir à s'enfuir, en l'absence de son ravisseur. Dans le texte, le fait divers reste en retrait, prétexte à une plongée dans la conscience et la langue d'une jeune fille qui ne sait plus qui elle est, passe de la douceur à la colère, de la confiance au silence. Sur scène, la comédienne se déplace d'une zone à l'autre du plateau, module son énergie et sa voix en fonction des variations du texte et de ses ambiguïtés, tantôt retrouvant des cris qui auraient pu être ceux de la petite fille enlevée appelant à l'aide, tantôt chuchotant dans un micro des messages plus intimes à l'attention de son ravisseur. Elle respire en suivant au plus près la versification, s'interrompt, se reprend, se laisse aller aux circonvolutions de l'écriture, se débat à vue, comme son personnage, avec les failles de cette histoire et les absences de réponses. Voici, à propos de ce texte et de l'exercice de la mise en voix, un témoignage du metteur en voix et un entretien avec l'auteur.

La Séparation des songes,
de Jean Delabroy
(répétition)
Océane Mozas,
Michel Didym,
Philippe Thibault



La valise de Jean Valjean¹,

par Michel Didym, metteur en scène

Elle se présente comme une chose modeste et simple, pourtant la mise en voix est un exercice très périlleux. Il s'agit tout d'abord de faire entendre un texte, de le donner à entendre à un auditoire. Déjà on imagine tous les vecteurs qui sont réunis, toutes les subjectivités qui se font jour dans cette simple relation : la lecture publique d'une œuvre. Car au-delà du simple problème d'énonciation, du simple problème de tempo dans la rythmique de prononciation des mots, du simple problème d'articulation de la langue dans son style, du simple problème de respiration, de silences, de soupirs, de pauses, se pose le problème très compliqué du sens que cette lecture va donner au texte. Là se situe la difficulté : la conjugaison de tous ces choix pose question. Le sens que le texte donne à la lecture autant que le sens que la lecture va imprimer au texte. Je dis imprimer, ce qui est un mot très fort, mais je pense vraiment que l'impression donnée au texte par la lecture est très déterminante. D'où l'intense responsabilité des lecteurs et de ceux qui organisent cette lecture.

Pour *La Séparation des songes* de Jean Delabroy, j'avais donc la double responsabilité de conduire une actrice dans la respiration d'une œuvre (au sens physique, s'entend) ; respiration facilitée par la topologie même de l'écriture qui indiquait précisément d'innombrables retours à la ligne, des césures, des suspens. Mais surtout la responsabilité d'évoquer sur un plateau de théâtre la figure d'une personne séquestrée, enlevée à elle-même et aussi aux siens pendant de longues années, perdue depuis longtemps, qu'on a crue définitivement disparue, et qui tout ce temps était dans l'asservissement d'un homme qui la tenait sous sa coupe. Sans forcément la violenter, sans forcément la contraindre physiquement, il était en tous cas parvenu à se faire apprécier de sa séquestrée au point que, bien après, il occupait et occupe encore tout son esprit.

Que faire avec cette abomination ? C'est de cette responsabilité-là que je parle. Il nous faut user d'une délicatesse infinie pour entrer dans ces univers où les limites de la raison et de la passion ont amené des êtres à naviguer au-delà de leurs mers intérieures, au-delà de l'océan de leurs propres sentiments, ils sont sur un petit rafirot qui tangue sous la houle de leur incompréhension du monde, qui chavire sous les rafales de leur incompréhension d'eux-mêmes. Cette jeune fille tente de rester debout, de ne pas sombrer, de s'accrocher à un geste, un signe tangible, une valise pleine de vêtements de petite fille, une matinée sur la plage, un chichi dont le sucre colle encore à ses doigts.

¹ Dans *La Séparation des songes*, la jeune fille retrouve sous le lit de son ravisseur une valise, avec les vêtements qu'elle portait le jour de l'enlèvement. Jean Delabroy dans la discussion qui a suivi la mise en voix a parlé de cette référence aux *Misérables* de Victor Hugo.

Sa fureur et sa haine, comment les tenir en scène ? Comment de tels sentiments sont incarnés dans une lecture ? Jusqu'où les faire entendre ? De telles questions ne sont pas qu'esthétiques, elles sont politiques et éthiques, surtout.

Car une lecture peut aussi avoir lieu dans la solitude de son salon. Seul avec le texte. Mais si l'on fait une lecture publique, alors il faut risquer une interprétation. On interprète donc le texte, on le traduit en public. On le traduit d'abord de l'écrit à l'oral, ce qui demande beaucoup d'humilité et en même temps de courage et d'inconscience. Et ensuite, on demande à l'interprète d'être totalement le texte, totalement l'auteur, mais d'être totalement elle-même, surtout. En toute lucidité, d'être à la fois sagesse et folie.

Les artistes tirent la petite valise de leur art de dessous l'armoire. Ils la posent sur le lit. Ils tournent autour, puis soudain ils l'ouvrent et nous donnent à imaginer des continents. C'est à l'intérieur même des auditeurs que, par réverbération, se produisent alors des micro-implosions de sens, des images fulgurantes qui se gravent de façon plus définitive que si on les avait vues. C'est la magie et la force absolue du texte, dans ce qu'il auto-produit chez l'auditeur des musiques, des formes, des couleurs, bien plus puissantes que ce que l'on peut construire en art, et nous révèle des univers.

Concasser la langue

Entretien avec Jean Delabroy², auteur

Vous êtes auteur de roman, qu'est-ce qui vous a donné envie d'écrire un monologue de théâtre, avec *La Séparation des songes*³ ?

Dans tout ce que j'écris, il y a toujours eu cette double postulation, entre roman et théâtre, et il se trouve que c'est le roman qui est sorti en premier. La différence essentielle, c'est que le théâtre consiste à « être ensemble », à être dans le vivant, tandis que l'écriture de roman est quelque chose qui peut être harassant de solitude. C'est une course de fond. Quand j'ai écrit *La Séparation des songes*, je sortais de l'écriture d'un roman qui m'a pris six ou sept ans. C'est ce qui a réactivé l'amour que j'ai pour le théâtre, qui est un lieu incroyable où être avec d'autres.

² Auteur de deux livres parus aux Ed. Gallimard, coll. Verticales : *Pense à parler de nous chez les vivants* (récit, 1997) et *Dans les dernières années du monde* (roman, 2004)

³ *La Séparation des songes*, éd. Théâtre Ouvert, coll. *Tapuscrit*, septembre 2008.

Et par rapport à l'écriture ? Qu'est-ce que l'écriture de théâtre en comparaison avec l'écriture de roman ?

Il me semble que ce que j'écris et qui va du côté du roman est déjà habité par le théâtre. Les paroles de personnages me possédaient déjà en écrivant mes romans, et puis cette parole a demandé à sortir de l'espace du livre, pour être entendue, proférée, incorporée. Avec ce texte, j'avais un personnage que je voulais voir et entendre. Je n'ai pas cessé pendant tout le temps où j'écrivais de voir ma comédienne, le plateau, j'avais même presque la bande-son : tout me hantait ! Ça s'est immédiatement accompagné de l'arrivée d'une autre écriture : c'est une écriture qui migre depuis le roman et change de nature, mais elle vient quand même de mes romans où elle avait déjà cherché à se faire entendre. L'écriture en général pour moi, ce sont des voix que j'entends. Déjà, mes romans sont faits de grandes structures monologiques enchevêtrées.

Je sais que j'ai maintenant devant moi la vraie échéance, qui est le passage à plusieurs voix. Mais je pense que ça ne va pas fondamentalement changer ce que j'entends : des paroles trouées, lointaines.

Les voix que vous entendez, c'est comme des voix off, alors quelle serait la voix in ?

Je crois qu'il n'y a pas de voix in. Ce que j'ai compris en écrivant *La Séparation des songes*, c'est que la jeune fille n'a pas de voix. Elle est elle-même traversée par des voix : il y a en elle la voix de la petite fille, de la jeune femme, de l'homme, de la société, des flics. Elle est un couloir où ces voix passent, se bousculent, se mangent, se séparent. Je crois que nous sommes tous pleins de morceaux, de choses extraordinairement différentes qui cohabitent. Je me suis rendu compte que ce que j'écrivais, c'étaient, littéralement accrochés à un personnage, des morceaux de voix. Le travail, c'est que ça ne devienne pas complètement incompréhensible, que ça raconte une histoire, que ça fasse un drame au sens ancien du terme, une action.

Avant de commencer cet entretien nous évoquions *Ma Solange*, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux, de Noëlle Renaude, qui est aussi un texte traversé de nombreuses voix, mais écrit pour un seul comédien, pour un seul corps.

La lecture de ce texte a été un grand choc pour moi. Il y a eu comme ça deux ou trois événements, qui ont fait que j'ai accepté définitivement une certaine idée du théâtre, une idée de la forme dont j'avais besoin, et que j'ai su que je ne serai jamais capable d'écrire d'autres formes, même si je les admire beaucoup.

Alors, quelle est votre idée du théâtre ?

La pièce essentielle pour moi, c'est *Woyzeck*, de Büchner. Je ne serai jamais capable d'écrire du Shakespeare, en revanche je me sens chez moi dans le côté fragmentaire, explosé de la pièce de Büchner. Je me rends compte aussi qu'au théâtre j'ai besoin d'un plateau nu, et qu'il n'y ait pas beaucoup de lumière. Ce que je veux voir sur scène, ce sont des personnes à la limite de l'anonymat. C'est pour ça que *Woyzeck* est fascinant, parce qu'il n'est personne,

et pour moi, ce n'est pas le bout de quelque chose, c'est au contraire là que tout commence. Les histoires sur lesquelles je travaille, dont celle qui a donné *La Séparation des songes*, ou la pièce que je suis en train d'écrire, sont toujours des déclencheurs qui me propulsent du côté où la parole va être perpétuellement hésitante, haletante, traversée de choses peu dicibles.

Pour la mise en voix, Michel Didym a justement choisi de travailler sur différents niveaux de parole, avec des parties du texte chuchotées dans le micro, d'autres au contraire plus projetées, des passages dans l'espace. Est-ce que ça a confirmé cette théâtralité que vous recherchez ?

Pour partie oui, j'ai trouvé qu'il avait été très vite à ça. J'ai vu aussi que la difficulté de ma proposition, c'est qu'irrésistiblement on tend à trouver le point d'équilibre de la pièce du côté de l'histoire que ça raconte, du côté du fait divers. Si j'étais un très grand écrivain de théâtre, la distance serait probablement plus grande. J'aurais obligé plus fortement que je ne l'ai fait, à la fois le metteur en scène et la comédienne, à prendre cette distance.

Vous êtes parti d'un fait divers, qu'on devine mais qui n'est jamais nommé. Comment avez-vous procédé ?

Dans ma carrière, les quelques textes dont je suis très fier sont souvent nés de la même façon : un jour, je tombe sur une histoire que toute la France à peu près apprend en même temps que moi, et je suis « réquisitionné », j'ai l'impression qu'on vient me chercher, et je n'ai pas trois secondes pour réfléchir, c'est comme si je recevais un ordre ! C'est étrange, parce qu'à la fois c'est quelque chose qui vient me chercher, et à la fois j'ai besoin de ne surtout rien savoir. Je ne fais surtout pas d'enquête. J'ai besoin de trois phrases, une scène. Dans le cas du premier fait divers, c'était une scène horrible et extraordinairement impressionnante. Il m'a fallu des mois pour commencer à l'écrire. C'était l'histoire d'un père qui avait découpé en morceaux le cadavre de sa petite fille. Ça avait défrayé la chronique il y a une trentaine d'années, et je savais qu'il fallait que j'écrive ça pour pouvoir avancer dans ma vie. J'écris probablement parce que j'ai besoin d'avoir une réponse, de savoir pourquoi une scène me réquisitionne aussi fortement.

Quand on s'était rencontrés pour parler de *La Séparation des songes*, vous aviez dit que vous vouliez raconter une histoire d'amour impossible.

Pour moi, cette séquestration était un acte d'amour, ou alors on ne peut plus rien comprendre à l'humanité. Les faits divers qui viennent me chercher exercent sur moi une incroyable violence que je subis, et donc que je retourne. Et le seul chemin que je vois pour dépasser ça a un rapport avec la grâce, l'amour.

Cette histoire, c'est comme un amour sans lieu possible. Et je suis persuadé que la vie n'est faite que de ça, d'amours, et quand ils sont sans lieu, ils deviennent terrifiants. On en revient à l'histoire de *Woyzeck* qui tue Marie. C'est ça qui m'intéresse : l'involution d'un amour. *Woyzeck*, le premier prolétaire de l'histoire du théâtre, n'a pas de mots et il devient un

coup de couteau. Mais Büchner impose de penser que le coup de couteau n'est pas qu'un coup de couteau, de la même façon que la prostitution de Marie n'est pas que cela.

Ce que le fait divers vient nous demander, c'est d'être capable de retourner tous les indicateurs sociaux qui nous disent « celui-là est un monstre », ou « celui-là est un criminel », pour trouver une lumière ou une obscurité qui vient d'ailleurs, pour faire que ce ne soit pas le discours de la société qu'on entende, parce que si c'est lui qu'on entend, on est tous morts.

Ce que j'écris tourne autour de l'idée de conversion. Et la conversion ne peut pas faire autrement que de prendre des formes affreuses ou grotesques.

Cette conversion passe par la langue...

Absolument. Il n'y a pas d'autre lieu. C'est pourquoi il est si important qu'il y ait des écrivains. Et je pense qu'on est tous rassemblés au théâtre pour soutenir cette chose-là. Tout seul, on est cassé par l'extrême solitude de l'écriture ou de la lecture, et le théâtre est ce moment absolument incroyable où, au sens exact du terme, on se serre les coudes, pour aller voir des choses que tout seul on ne peut pas.

Dans le débat, après la mise en voix, vous disiez que c'était la langue qui était politique, et pas forcément le sujet.

Bourdieu dit quelque chose d'extraordinaire dans *La Misère du monde*. Pour lui, l'état de misère peut toucher des gens qui ne sont pas forcément dans le dénuement économique, c'est une sorte de pauvreté symbolique. La misère, c'est quand les mots manquent à la conscience pour dire le malheur dans lequel elle est, ou quand on ne se sent pas le droit de dire ces mots. Alors, faire de la langue une espèce de conquête perpétuelle, c'est-à-dire toujours ratée, toujours déçue, faire de la langue son unique enjeu, son unique matière, c'est politique. C'est une sorte de politique de l'âme. Idéalement, prophétiquement, il y aurait un jour où on aurait sa langue, où l'écart vertigineux qu'il y a entre soi et la langue serait réduit. La place des gens, comme nous, dont c'est le métier de travailler sur des objets symboliques comme la littérature, le théâtre et la langue, est à la fois une place extraordinairement luxueuse, parce qu'on a plus de langue que beaucoup d'autres, mais c'est aussi une place très exposée parce que je crois qu'on est comptable de la langue. C'est un travail puissamment politique que de désigner la langue comme endroit stratégique. Quand je suis face à un fait divers, c'est comme s'il me tendait un défi en me disant : « essaye d'y comprendre quelque chose. » Et, au fond, un texte c'est toujours ça : « essaye d'y comprendre quelque chose. » Le défi c'est toujours de faire en sorte que la langue soit mise dans un état d'intensité, d'incandescence, que le temps que dure la lecture ou le spectacle, notre rapport à la langue cesse d'être misérable.

Vous expliquiez aussi qu'en écrivant, vous « concassez » la langue.

La langue, si on la laisse couler dans son sens de plus grande pente, on ne peut plus rien lui arracher. Quand je suis très énervé, je prends toujours l'exemple des journalistes qui

peuvent être des gens très intelligents, mais qui ne peuvent pas faire autrement que de laisser couler la langue, parce qu'ils cherchent la communication. Ils raccourcissent les phrases, les formats, et, à la fin, c'est la pensée qui est raccourcie. Alors, le premier geste qui me vient en écrivant, c'est de concasser la langue. Ce n'est pas délibéré, mais le désordre dans lequel les mots arrivent, je l'accepte, je l'endosse, je l'assume et je le veux. Parce qu'il permet de faire passer un tout petit frisson dans l'auditeur, qui ne va pas comprendre pendant un dixième de seconde, puis va rétablir l'ordre et comprendre que le chaos à l'intérieur de la langue peut le faire accéder à une autre définition des mots, à un autre ordre du monde. Il faut faire un grand voyage dans les trous et les concassages, pour essayer de comprendre que c'est une histoire d'amour.

Mon exigence pour la lecture de *La Séparation des songes*, c'était qu'on s'arrête à la fin de mes lignes, sinon ça aurait voulu dire qu'on n'avait pas compris mon texte.

L'image que j'ai, c'est comme quand on fait un garrot, et qu'il y a des petits jets de sang qui jaillissent au rythme des battements du cœur. C'est comme des jets d'énergie, et il faut absolument que le comédien les prenne comme ça, et l'auditeur aussi : des gestes éperdus de mise en ordre. Il y a des écrivains qui ont cette langue-là. C'est de l'ordre de la boxe. Quand il va très mal, Hugo écrit comme ça, par exemple dans ses romans de l'exil. Chaque phrase est un coup qu'il s'assène, c'est un rythme très impressionnant. Pour moi, l'enjeu c'était ça : multiplier les barrages pour empêcher la langue d'aller dans son sens de plus grande pente.

Vous avez entendu votre texte mis en voix, est-ce que vous avez l'impression d'avoir rempli votre contrat par rapport à vous-même ?

Absolument. Ça m'a confirmé que ce que j'ai envie de dire au théâtre passera par des prototypes de ce genre. Quand ce que j'ai écrit est passé en corps et en bouche, j'ai vu que les spectateurs n'étaient pas gênés par la construction mais qu'ils étaient au contraire tirés en avant. C'était ce que je voulais. Qu'ils soient secoués, tirés en avant, presque à chaque mot qu'on profère. Et qu'à aucun moment on ne leur fiche la paix.

Votre texte est respiré, c'est aussi ce qui fait que c'est une parole théâtrale.

Je crois qu'avec ce texte j'ai compris quelque chose à l'écriture théâtrale, même si je n'arrive pas vraiment à l'expliquer. Ça se passe du côté du souffle. Je ne sais pas pourquoi, peut-être parce que j'ai beaucoup chanté, et que mon rêve c'est d'écrire un livret d'opéra...

De quoi parlera votre prochain texte ?

Le titre provisoire, c'est *Pièces d'un enfant*... J'ai des notes dans tous les coins... Le fait divers, c'est celui d'une femme qui a été accusée, et non pas son mari pour des raisons que je n'ai jamais comprises, d'avoir tué son enfant. Elle était ingénieur au CNRS, et lui musicien, et leur enfant est mort de violences... On a commencé à l'accuser lui, puis elle, et c'est elle que pour finir les assises ont condamnée.

Donc, il y aura plusieurs voix ?

Au début, je pensais qu'il n'y aurait que deux voix, mais dans les fragments que j'ai commencé à écrire, il y en a beaucoup plus. Il y a même l'enfant qui parle, qui explique des choses à ses parents, tout en étant mort. Je voudrais que ce soient des fragments que le metteur en scène puisse monter dans l'ordre qu'il veut, c'est pour ça que ça s'appellera « pièces ». Ce seront des micro-scénarios assez brefs. Je n'ai pas envie de construire le texte au-delà d'îlots possibles. Ce sera comme une archéologie. On ne serait pas forcé de tout jouer.

Entretien réalisé par Pascale Gateau et Mariette Navarro

Le Pays Sombre

Le 11 avril, *Le Pays Sombre*, de Georgia Doll, mis en voix par Michèle Foucher, est dit par Astrid Bayiha, Rodolphe Congé, Luc-Antoine Diquero, Flore Lefebvre des Noëttes, Christophe Odent et Annabelle Simon.

Le Pays Sombre raconte l'histoire de Mateo qui, la veille de ses trente ans, revient auprès de sa famille : son père, sa mère, sa petite sœur Nicky. Par petites touches brèves, on suit son retour aux sources, jusqu'à sa disparition dans le fleuve de son enfance. Après la mort de Mateo, Nicky prend le relais du voyage, et s'envole vers la terre de son père, qu'elle n'a jamais connu. Les personnages se croisent et se séparent, poursuivent leur route, malgré les douleurs et les déchirements. Sur le plateau du théâtre, des scènes courtes esquissent les rencontres, les retrouvailles et les ruptures, les personnages passent, entrent et sortent de scène, ne restent jamais longtemps en présence les uns des autres. Le metteur en voix, l'auteur et l'un des comédiens reviennent sur l'expérience.

Le Pays Sombre, de Georgia Doll.
Astrid Bayiha, Christophe Odent,
Rodolphe Congé (répétition)



© Jean-Julien Kraemer

Le corps du texte

Entretien avec Michèle Foucher, metteur en scène

Quand vous faites une mise en voix, et vous en avez déjà fait plusieurs ici⁴, vous attachez une grande importance à la distribution. Pour *Le Pays Sombre*, vous avez cherché une distribution correspondant visuellement aux personnages. Est-ce que vous procédez toujours comme ça ? Quelle est votre priorité ?

Quand je lis une pièce, je me laisse imprégner par ce qu'a imaginé l'auteur, et en général, en ce qui concerne la distribution, il dit assez bien ce qu'il veut. Ici, Georgia Doll parlait par exemple de « métisse ». Pour moi, ce mot veut dire qu'il y a eu croisement, union, mélange de deux couleurs distinctes. La notion de métissage me parlait dans ce texte, avec ce frère blanc, et cette demi-sœur métisse, parce qu'on est en plein dans un échange d'identité, de culture. Je me dis que ce que l'auteur veut faire ressentir, c'est un échange de pensées et d'attitudes. Et, même pour une mise en voix, le visuel compte beaucoup, au même titre que la voix, l'attitude des corps, l'âge, et tout ce qui fait un individu. Si on se contente de dire « demi-sœur » quand on présente les personnages, le spectateur oublie au bout de quelques pages qu'il s'agit d'une demi-sœur. Je préfère aller complètement dans le sens de ce que propose l'auteur.

C'était d'autant plus important que le thème de l'éclatement de la famille est au cœur du texte de Georgia Doll. A travers ce thème, j'ai d'ailleurs senti que cette jeune femme parlait vraiment d'aujourd'hui. L'auteur suit une piste dans sa volonté de raconter un monde, la famille étant un monde. Je préfère suivre les mêmes pistes qu'elle, que les énoncer simplement dans les didascalies et ne les suivre qu'à moitié.

Une fois que vous avez votre distribution, comment travaillez-vous avec les acteurs ?

Je passe très vite au travail dans l'espace. Une des avancées de la musique contemporaine a été d'ouvrir un espace au son. Il m'est rarement arrivé de faire une mise en voix à la table. L'écriture d'un texte me renvoie immédiatement à l'écriture de plateau. Si j'avais dû faire

ce travail seulement à la table, j'aurais travaillé avec l'auteur plus longtemps en amont sur les enjeux du texte, on serait passé par un mot à mot.

Quand je le peux, j'inclus l'auteur dans les répétitions pour qu'on lui pose des questions, mais ensuite c'est l'espace qui détermine les rapports entre les personnages.

⁴ Michèle Foucher a mis en voix à Théâtre Ouvert *Welcome home*, de Ruth Schweikert et *Nothing hurts*, de Falk Richter en 2001, *Guerre* de Rainald Goetz en 2002.

Bien sûr, il y avait des écueils dans le texte de Georgia, des choses difficiles à traduire sans décor et en si peu de temps, par exemple la scène où les personnages vont jusqu'au bord du torrent pour se jeter dedans. Montrer le frère et la sœur qui s'avancent chacun avec un sac à dos, c'est une image simple, et ça me paraît plus percutant pour le public que s'ils étaient à une table côte à côte. Ce qui m'intéresse, c'est comment fonctionnent les corps ensemble, comment ils se répondent. Je n'ai pas envie de faire l'économie des corps. J'ai toujours l'impression que, si je ne reste qu'à la table, je ne vais pas rendre vraiment ma copie.

Est-ce que vous avez le temps, pour une mise en voix, en quatre services de répétitions, de travailler la langue, le rythme de l'écriture, en plus du travail de l'espace ?

Oui, c'est même le souci premier en répétitions. On y arrive ou on n'y arrive pas, mais ce qui importe c'est d'abord la phrase, le mot qu'on entend. Les mises en voix obligent à être direct. La première lecture n'est pas neutre, parce qu'il y a quand même une réflexion de l'acteur et une dramaturgie, mais on ne déborde pas sur de « l'interprétation ». Le texte doit rester en mains, les acteurs ont « le jeu en mains » comme on peut avoir les cartes en mains. Ce jeu est suggéré, même si quelquefois on va un petit peu plus loin, comme avec le personnage du père, Luc-Antoine Diqero, qui, parce qu'il est écrit qu'il est dans un asile psychiatrique, entrait en poussant sa chaise comme un chariot, ce qui lui a donné une attitude, un corps.

Quelle est la qualité principale d'un comédien dans une mise en voix ? Qu'est-ce que vous attendez de lui ?

La qualité première c'est d'être dans le texte, avec le texte. Il faut être dans le rapport au verbe, à la construction de la phrase et au concret de ce qui se dit. J'attache énormément d'importance au concret. Au parler. Je dis aux acteurs : « ne le joue pas, parle-le. » La situation écrite par l'auteur amène aussi du jeu, mais on n'est pas dans du jeu psychologique.

Mais est-ce qu'il y a des qualités particulières que vous recherchez, comme une certaine rapidité, une élocution parfaite, un certain phrasé ?

Oui, par exemple Rodolphe Congé a une façon très heurtée de dire son texte, qui allait bien avec le personnage. Au début, naturellement, comme c'est un personnage qui va se suicider, il allait vers un jeu plus triste, sombre. Ensuite, on s'est servi de son phrasé heurté pour lui donner une autre couleur. On a pris les choses autrement, et, de toutes façons, c'est écrit comme ça : se suicider, pour Mateo, n'est pas une chose dure et lourde, c'est une libération, dans laquelle il veut entraîner sa sœur. A ce moment-là, il y a même une certaine euphorie. A cet égard, la pièce est bien construite : à la moitié de la pièce, exactement, il retrouve sa demi-sœur comme par hasard, au bar. Ça, c'est ludique, et très théâtral. L'auteur aurait pu développer la rencontre, mais elle ne l'a pas fait. Et, théâtralement, je trouve que l'ellipse est un bel outil, parce que ça mobilise directement l'énergie des acteurs.

Il ne vous arrive pas de ressentir une frustration à devoir travailler en si peu de temps ?

Dans la mesure où on a entendu le texte, non, pas dans un premier temps. Parfois j'aimerais bien aller plus loin, bien sûr, mais si l'auteur est satisfait, si le spectateur a reçu l'écriture et sa singularité, je suis contente.

Pour ça on a besoin de tous les outils : l'espace, la voix et le corps des acteurs.

Et puis j'aime quand il y a de la difficulté. C'est le cas dans le texte de Georgia, où l'écriture garde quelque chose de brut, même si on sent bien que ce n'est pas une première écriture, et qu'il y a eu un retravail.

Georgia Doll a la faculté d'absorber des éléments du monde d'aujourd'hui, et en même temps de les placer, de les organiser autrement. Ça parle d'aujourd'hui, mais d'une façon particulière et singulière. Et ça, il me semble que les spectateurs de cette mise en voix du *Pays Sombre* de Georgia Doll l'ont bien perçu.

Entretien réalisé par Pascale Gateau et Mariette Navarro

Etrange pays par Georgia Doll, auteur

Quand je viens à la première répétition du *Pays Sombre*, je suis curieuse, et un peu angoissée. Ça fait un moment que je n'ai pas lu ce texte, et je ne l'ai jamais entendu, en tous cas pas dans sa version finale. Entre temps, j'ai écrit et mis en scène un autre texte, et je suis en train d'écrire le troisième. Le centre de gravité de mon écriture s'est quelque peu déplacé. Mon premier constat soulagé est : c'est lisible.

Je découvre les comédiens qui font naître les personnages auparavant de papier, chacun apportant son physique, sa couleur, sa sensibilité. Parfois plus proche, parfois plus loin de mon image mentale du personnage, ça aussi, c'est une surprise agréable.

La metteuse en scène, Michèle Foucher, m'a beaucoup intégrée dans le processus de répétition, et je lui en sais gré ; le temps était court, mais intense. Elle a aussi opté pour une mise en espace plutôt que pour une mise en voix, et elle a trouvé un espace pour chaque scène. Elle a senti le besoin de voir les corps dans cette pièce, pour ne pas passer à côté. Les comédiens, comme tous les comédiens, posent des questions, sur le personnage, sur le sens d'une réplique, d'un mot... je me sens parfois dépassée. Je (re)découvre en même temps ce texte qui m'était devenu quelque peu étranger.

Le jour de la mise en voix, j'avais donc eu le temps de m'habituer un peu à l'entendre. Et j'arrive à écouter cette histoire comme quelque chose que je connais très bien, mais qui n'est pas à moi. Je suis prise par elle, par le jeu des comédiens, par l'ensemble des images scéniques.

Malgré les quelques inexactitudes, les moments un peu approximatifs de ce jeu risqué de mise en voix – avec quatre services de répétition –, je trouve les espaces concrets et les scènes vivantes.

Je comprends davantage l'enjeu de chaque scène.

J'entends aussi les moments de flottement, les tournures un peu ratées.

Puis, après, le dialogue avec les spectateurs, les amis.

J'ai l'impression d'avoir partagé un petit quelque chose avec le public, avec quelques-uns parmi eux, en tous cas.

Je suis touchée.

Faire avec l'inachèvement

par Rodolphe Congé, comédien

Les mises en voix et mises en espace auxquelles je participe à Théâtre Ouvert⁵ demandent toujours de prendre en compte le caractère inachevé de l'exercice. Nous avons peu de temps, à peu près une semaine, et nous donnons à voir et à entendre les options que nous avons choisies pour transmettre un texte donné. Nous essayons de montrer ce qui pourrait avoir lieu s'il était mis en scène. Nous révélons des possibilités scéniques en gestation.

Le temps de répétition très court suppose évidemment de privilégier la lecture : dire le texte, en parcourir le sens, c'est déjà travailler à le transmettre. Mais par moment, autre chose se passe qui vient se substituer à ce travail de lecture : la mémoire s'empare de certains passages dont elle s'est imprégnée, et apparaissent en place de la lecture quelques moments clairs et distincts de jeu. Un changement de mode s'opère. Pour l'acteur, un investissement plus singulier, intuitif, ou subjectif survient alors. Des ouvertures se font au sein de la lecture, des petits terrains de jeu apparaissent, des pistes sont vraiment prises comme si un long temps de répétition avait eu lieu. Mais elles s'éteignent d'elles-mêmes devant le spectateur et la lecture reprend sa place. Cet inachèvement donne la sensation de poser des jalons pour plus tard. On se dit : « je pourrais jouer la pièce en entier suivant cette direction », mais

⁵ Rodolphe Congé a participé au Chantier n°10 puis à la mise en espace de « Mais aussi autre chose », d'après des textes de Christine Angot, par Alain Françon, en avril 1999 ; la lecture de textes inédits de Koltès dans le cadre de la saison de François Bon auteur associé, octobre 1999 ; le Chantier n°15 « Aux sources du drame moderne » animé par Frédéric Maragnani et Philippe Minyana, en janvier 2004 ; *Exit*, de Valérie Manns, mise en voix par Carlo Brandt en juin 2004 ; *Choses tendres*, de Marie de Beaumont, mise en espace par Olivier Schneider, en octobre 2004.

non, c'est une étape. J'ai toujours l'impression, dans ce moment de bascule entre jeu et lecture, que le public vient assister à la répétition d'un spectacle fantôme. Cela produit parfois un léger malentendu entre le spectateur et l'objet qu'il regarde, ce qui est assez drôle. On vient voir un spectacle qui est la recherche du spectacle à venir, c'est-à-dire l'inverse d'un aboutissement.

La fluctuation de la lecture au jeu est visible aussi dans le rapport que les acteurs entretiennent avec le texte qu'ils ont en main. Ils le posent, le reprennent, le déplacent, s'en détachent, le laissent sur pupitre... Traditionnellement cette construction du rapport de l'acteur au texte n'est pas visible en scène. Elle existe cependant. Pour l'acteur, se servir de ces aller-retour dans le jeu, se dire en représentation que le jeu pourrait être une simple lecture permet un recentrage et une ouverture. Se rapprocher du texte par l'écoute comme s'il s'agissait d'une simple lecture renseigne sur ce qu'il y a précisément à jouer.

C'est en particulier pour cette raison que la mise en espace telle qu'elle est proposée à Théâtre Ouvert est intéressante. Outre la découverte d'un texte et d'un auteur, elle rend visible pour le spectateur par son inachèvement même, des processus de jeu et de rapport au texte habituellement souterrains.

Rodolphe Congé



© Jean-Julien Kraemer

Dépaysage, de Guillermo Pisani, mise en voix par Alain Françon. Bernard Bloch, Julie Pilod et Guillermo Pisani (répétition).



Dépaysage

Le 12 avril, *Dépaysage*⁶, de Guillermo Pisani, est mis en voix par Alain Françon, avec Eric Berger, Bernard Bloch, Jérôme Kircher, Charlie Nelson et Julie Pilod.

C'est la précise mécanique du texte qui est donnée à entendre : trois réalités se déroulent et s'imbriquent, pour raconter trois versions possibles du retour de Manu dans son pays natal. De l'aéroport à la pampa, de l'appartement de sa mère à l'hôpital où il est maintenu enfermé, on assiste à la construction des différentes fictions avec l'excitation de pouvoir tour à tour suivre les pistes et les perdre. Mais les fils ne sont pas uniquement parallèles, les histoires ont des répercussions les unes sur les autres, les motifs se retrouvent de l'une à l'autre et s'emboîtent comme des poupées gigognes.

Voici un entretien avec le metteur en voix et un témoignage de l'auteur.

La mise en voix comme le jeu des possibles

Entretien avec Alain Françon, metteur en scène

Micheline Attoun : Lorsque j'ai pensé à toi pour mettre en voix *Dépaysage*, de Guillermo Pisani, c'était une intuition, mais je crois maintenant que ce qui m'avait donné cette idée ce sont les différents niveaux de lecture qui coexistent dans la pièce, sa réalité et sa «déréalité», son côté «paysage mental».

Alain Françon : Oui, la pièce est l'addition «des possibles» d'une pièce ou alors il s'agit de plusieurs pièces en une.

M.A. : Ce qui est totalement assumé par l'auteur. Dans la première scène, Manu est joué par trois personnes qui, en quelque sorte, se contredisent ; le personnage de la mère est parfois mort parfois vivant...

A.F. : C'est comme si le texte était en train de s'écrire, il tente une direction, une fiction commence puis se décide pour une autre. Le metteur en voix c'est relativement simple, en aborder une représentation définitive ce serait beaucoup plus complexe. Quel serait l'espace de cette représentation ?

M.A. : Dans *Celle-là*, de Daniel Danis⁷, il y avait aussi un univers mental, une chose déréalisée.

A.F. : Oui mais les personnages étaient dans le même espace qu'ils habitaient : un espace pouvant être un deux pièces cuisine, peu importe ; seulement, ils se côtoyaient sans se voir, parce qu'ils n'étaient pas dans le même temps. C'est presque plus simple que *Dépaysage* qui offre des «lignes» différentes : celle du retour au pays, retour fatal ou bien voyage tranquille. Ça se joue sur normal ou anormal, sur ordinaire ou extraordinaire, résistance ou non résistance, etc.

M.A. : Il est ordinaire dans sa réalité...

A.F. : ... et extraordinaire dans les choses qui peuvent arriver...

M.A. : ou que Manu s'imagine qui arrivent, ou dans les menaces qu'il sent.

A.F. : Je dirais plutôt que ça arrive, c'est-à-dire que tout est du même niveau de réalité, il y a des présences étonnantes dans la pièce, celle des vieilles par exemple. La mise en voix ne peut pas les traiter évidemment. Par contre, la mise en scène devra leur faire une place importante. Quel rapport y a-t-il entre ces vieilles et les «folles» de la Place de Mai : mémoire, résistance ? En tous cas ces figures habitent totalement la pièce.

Ce qui m'a décidé à faire cette mise en voix c'est la structure de la pièce, la manière dont tous ces éléments coexistent sans qu'il y ait une organisation idéologique préalable, dans le but de... C'est une qualité.

M.A. : Il y a juste des scènes médicales très poussées qui, disait l'un des lecteurs de l'équipe⁸, sont un peu comme des scènes de torture et qui renvoient à ce qui se passe dans certains pays d'Amérique latine. Tu n'as pas trouvé ?

A.F. : Cela pourrait même faire penser aux médecins qui faisaient des expériences dans les camps. Pour chaque scène de la pièce, il y a un phénomène de strates : leur lecture déclenche beaucoup de réminiscences, d'images parfois opposées. Donc effectivement ça parle de dictature, de l'expérimentation médicale, de la prison, des hôpitaux psychiatriques, de l'enfermement mais aussi de la chirurgie esthétique.

M.A. : Tu disais qu'il y a des choses que l'on ne peut pas faire dans une mise en voix ou une mise en espace, mais il me semble aussi que ce sont des exercices très excitants pour toi. Tu as fait à Théâtre Ouvert une mise en espace mythique de *Chambres*, de

⁷ *Celle-là*, de Daniel Danis, mise en scène par Alain Françon à Théâtre Ouvert, avec Pierre Baillot, Myriam Boyer et Michel Didym, en 1995.

⁸ *Dépaysage* a été lu par l'équipe de Théâtre Ouvert réunie en comité de lecture, avant de décider de sa publication en Tapuscrit et de sa mise en voix.

⁶ Le texte est publié aux éditions Théâtre Ouvert, coll. *Tapuscrit*.

Philippe Minyana, tu as aussi mis en espace puis en scène *Les Travaux et les jours*, de Michel Vinaver. Là, pour *Dépaysage*, tu as fait appel à certains acteurs avec lesquels tu ne travailles pas souvent et tu as fait un travail qui me semble très différent de ce que tu fais d'habitude.

A.F. : Sur les cinq acteurs⁹, il y en a deux que je connais très bien et un que j'ai distribué... par anticipation¹⁰, sans savoir au moment de la mise en voix que j'allais faire appel à lui peu de temps après ! Mais ces cinq acteurs je les ai vraiment choisis. En quoi ce travail est-il si différent ? Je ne sais pas.

M.A. : Mais par rapport au rythme extrêmement rapide que tu as choisi, est-ce que c'est spécifique à l'exercice de la mise en voix ou à ce texte-là ?

A.F. : Je pense qu'il faut éviter dans la mise en voix de faire comme si on jouait les scènes alors qu'on les lit. Il vaut mieux travailler face public et garder le bon rapport avec la page et le public. Parler face public empêche de naturaliser les scènes, de les enfermer dans le petit « dialogue-télé ». À ce stade-là du travail, il vaut mieux rester dans la production du texte, conscient et inconscient confondus, plutôt que d'essayer d'interpréter. Je me rends compte que j'utilise beaucoup cette expression : « produire plutôt qu'interpréter », c'était déjà le cas dans les répétitions de Feydeau. Dans une mise en voix, il faut respecter le sens bien sûr, trouver l'énergie du sens, mais pas plus que ça. Surtout ne pas se mettre à interpréter des caractères, à construire des personnages alors qu'on n'en a pas le temps. Pour les mises en voix, la présence de l'auteur est souhaitable – j'ai appris ça avec Vinaver – parce qu'il est organiquement le plus proche de la production du texte. Il peut en induire plus facilement le rythme juste, celui qui est proche de l'écriture. Nous devons l'écouter.

M.A. : Tu as beaucoup évolué en ce qui concerne la présence de l'auteur. Est-ce que c'est le travail avec Michel Vinaver qui t'a fait changer ? Il me semble que tu étais beaucoup plus farouche et exclusif dans ton rapport avec les acteurs.

A.F. : Ça ne me gêne plus du tout que l'auteur soit présent. Avant je devais être craintif ! Quand j'ai travaillé sur *Les Petites Heures* d'Eugène Durif, je l'ai poussé à écrire des scènes supplémentaires et il pouvait vérifier directement avec nous leur pertinence. Pour e, Daniel Danis a réécrit, pas parce que « cela ne me convenait pas », mais parce qu'il écrit, comme Eugène, des fragments et que la mise en scène ne peut se contenter d'en faire le lien narratif ! Quant à Edward Bond, je ne lui ai jamais demandé d'ajouter des scènes. Une fois je lui ai demandé d'enlever certaines répliques, mais il n'a pas voulu. Je suis certain qu'il avait tort...

⁹ Eric Berger, Bernard Bloch, Jérôme Kircher, Charlie Nelson, Julie Pilod.

¹⁰ Jérôme Kircher va jouer le rôle de Lopakhine dans *La Cerisaie*, de Tchekhov, présenté au Théâtre de la Colline du 17 mars au 10 mai 2009. Ce rôle devait être tenu par Eric Elmosnino qui sera en tournage au cinéma pour jouer Serge Gainsbourg, dans le film *Serge Gainsbourg : vie héroïque*, de Joann Sfar.

M.A. : Et avec Michel Vinaver ?

A.F. : J'ai fait sauter deux répliques de quatre mots chacune dans *Les Voisins* parce que je n'arrivais absolument pas à les enchaîner. Il aurait fallu y passer des jours et des nuits. Je crois qu'il ne s'en est jamais aperçu.

M.A. : À propos de Michel, tu parlais tout à l'heure d'ordinaire et d'extraordinaire, tu as monté une pièce de lui qui s'appelle *L'Ordinaire*¹¹, à Chaillot, en 1983, avec la complicité de Michel lui-même. C'est une pièce très étrange.

A.F. : Elle repose sur un fait divers : un avion qui s'écrase dans la cordillère des Andes, les passagers pour survivre finissent par se nourrir de la chair des autres passagers morts. Michel retient ce factuel-là et met, à la place des rugbymen qui ont réellement vécu cette aventure, le staff d'une grande firme américaine : des hommes d'affaires qui continuent à parler de « leur grande aventure » de l'entreprise. Mais cet ordinaire-là, qui est le leur, semble déplacé dans le contexte de survie qui lui est extraordinaire. J'ai vu récemment un documentaire avec les témoignages des survivants, l'un d'eux raconte qu'au moment où ils ont dû franchir la limite et manger de la chair humaine, le plus croyant d'entre eux leur a fait reproduire la Cène, le « ceci est mon corps »... Dans la pièce, ce fossé entre le réel, la survie, l'état des corps et la ritournelle de l'entreprise est peut-être pour une fois trop large et ceci la rend problématique. Le discours de l'entreprise ne peut pas se reterritorialiser partout ? Non ?

Le décorateur Gérard Schlosser avait fait un décor hyperréaliste avec neige et tôle froissée, il aurait simplement fallu peindre le plateau en blanc. Pour moi la question reste entière : pourquoi cet oratorio dans des conditions de survie si difficiles où les gens finissent cannibales ?

M.A. : Pour en revenir à la mise en voix de *Dépaysage*, tu ne veux pas parler de ce rythme quand même excessivement rapide des comédiens ? C'était très séduisant. C'est lié à ce texte ou à la mise en voix ?

A.F. : Pour moi, si dans un texte il n'est pas écrit « silence » ou « pause », je demande à ce que les acteurs pratiquent la continuité textuelle, sans ajouter de temps entre les répliques. Je fais ça avec tous les textes, que je les mette en voix, en espace ou en scène.

M.A. : Donc quand tu fais des pauses avec Feydeau c'est parce qu'il y a écrit « pause » ?

A.F. : Oui. Quand je monte Tchekhov, je respecte cela aussi. Dans le premier acte de *La Mouette*, je crois qu'il y a six ou sept pauses notées dans le texte. Et dans l'édition originale, elles sont notées au milieu du texte (de la page) comme dans une partition musicale, elles ne sont pas entre parenthèses à la fin d'une réplique. Chez Bond, c'est pareil, il y a écrit « pause », « courte pause », « silence ».

¹¹ *L'Ordinaire* entre au répertoire de la Comédie-Française au cours de la saison 2008/2009, mise en scène par Michel Vinaver et Gilone Brun, du 7 février à mai 2009, salle Richelieu.

M.A. : Donc tu es un metteur en scène extrêmement scrupuleux de ce que l'auteur a écrit.

A.F. : On gère un espace-temps. Autant faire en sorte qu'il soit juste. Quand du temps s'ajoute entre les répliques, il s'agit souvent d'un temps psychologique, celui que prennent les acteurs pour se disposer à prendre la réplique, pour «se mettre dans l'état de». Enlever ce temps rend les choses beaucoup plus imprévisibles pour le public. De mon travail avec André Markowicz à propos de Tchekhov j'ai retenu une chose, quand il lit la pièce dans la langue originale on a l'impression d'un continuum improbable. Ça parle, ça parle tout le temps et ça ne s'arrête pas. C'est très curieux d'ailleurs parce qu'on a l'impression que c'est limpide, que l'on comprend tout, même si l'on ne connaît pas du tout le russe. Quand les Français jouent Tchekhov ils mettent des virgules partout. Chez lui et chez Gorki après les points de suspension, la phrase reprend souvent avec une minuscule et pas une majuscule et alors il faut enchaîner. Quand il y a une majuscule, on peut dire aux acteurs qu'à cet endroit, du temps, ils peuvent en prendre ! Je suis de plus en plus sensible à la partition. Pour un travail, Michel Vinaver avait mis littéralement le texte en partition, dans un code très précis, il pointait les intensités, indiquait quand c'était staccato, fluide, etc. C'est une manière de mettre en voix le plan sonore du texte.

M.A. : Est-ce que tu penses que c'est quelque chose que Michel Vinaver t'a appris et que tu as maintenant étendu ? Tu as travaillé à plusieurs reprises avec Michel et il est clair que pour son écriture c'est quelque chose d'essentiel.

A.F. : Oui, mais aussi en travaillant Tchekhov avec Markowicz, en travaillant avec Edward Bond.

M.A. : On reproche parfois à Markowicz quelques incidences contemporaines sur Tchekhov...

A.F. : Il a des expressions incroyables, des trouvailles qui rendent compte des niveaux de la langue de Tchekhov plus fidèlement que des traductions plus littérales. Il a des initiatives que parfois je peux discuter et sur lesquelles il accepte de revenir si on prend la peine de le convaincre. C'est un travail passionnant pour Françoise Morvan et pour lui ainsi que pour nous, de revenir inlassablement sur une traduction.

M.A. : Guillermo m'avait raconté l'espèce d'examen de passage que tu lui avais fait passer lors de vos deux premiers rendez-vous, où tu lui as posé de très nombreuses questions.

A.F. : Ce n'était pas des questions sur le sens, la psychologie, ou sur ce qu'il voulait raconter avec la pièce, c'était des questions beaucoup plus basiques sur la matérialité du texte, sur la ponctuation, les mots qu'il emploie, etc. Comme c'est une mise en voix, justement il faut rester dans la matérialité du texte. C'est un exercice qui peut être salutaire si l'on en reste à l'objet théâtral «mise en voix».

V.V. : Est-ce qu'il y a les textes que l'on mettrait en voix et les textes que l'on mettrait en scène ou est-ce que cela dépend seulement de la règle de jeu qui est proposée ?

A.F. : Les textes de Bond, je ne les mettrais pas en voix. Il y a un travail complexe à faire sur le sens et dans une lecture on ne pourrait que rester à la surface. On ne pourrait pas non plus en rendre tous les niveaux de langue : les personnages parlent comme tout le monde, une espèce de langue de prisunic et puis ils se mettent à parler de manière beaucoup plus sensible, plus poétique, ils se mettent à employer des métaphores, etc. et c'est le signe qu'ils rentrent dans la compréhension de la situation dans laquelle ils sont.

Et puis Bond travaille sur ce qu'il appelle des «situations extrêmes» et cela appelle la mise en scène. Les textes de Michel Vinaver sont typiquement des textes que l'on peut mettre en voix. Quand j'ai monté *King* par exemple, il a travaillé 15 jours avec les trois acteurs, il était très directif et au bout de ces 15 jours on aurait pu en faire un enregistrement radio exceptionnel. Il avait dessiné toutes les intensités, trouvé le rythme, rendu effective la partition. Après la représentation pose les problèmes de l'incarnation, non ?

M.A. : Mais dans la mise en voix du texte de Guillermo et dans les trois autres présentées en avril, il me semble que le corps de l'acteur était très présent. Il y avait de l'incarnation même si la psychologie n'était pas l'objet du travail. La mise en voix n'est quand même pas comme une radio. Sans mise en scène, tu as réussi à créer de vrais « gros plans ».

A.F. : Oui. Autour de la table les places deviennent stratégiques. Les acteurs ont fait certaines scènes debout, d'autres à la table, toujours face public. Et en ne s'éloignant jamais au-delà de 50 cm de la table. Pour moi aller plus loin, c'est s'aventurer dans la mise en scène. Donc nous étions dans un territoire très défini, avec ses règles propres.

M.A. : Tu disais quelque chose au début de ce dialogue qui m'a un peu déconcertée, tu disais que pour monter la pièce ce serait assez difficile notamment à cause de la multiplicité des lieux, mais ça c'est une question de mise en scène assez habituelle. Ce n'est pas seulement ça le problème, si ?

A.F. : Cette pièce est un possible de pièces et ça la mise en voix ou en espace peut l'évoquer. Dans la mise en scène on ne serait plus dans l'évocation de la chose mais dans sa réalisation. Et je crois que cette multiplicité de lieux ne serait pas facile à traiter. Surtout qu'il faut aller vite dans les changements d'un lieu à l'autre et que cela se fasse instantanément. Un espace de la pièce revient à plusieurs reprises, c'est un espace vide, l'appartement vidé par des voleurs dans lequel le personnage se retrouve dénudé et un autre, au contraire, fonctionne plutôt sur le trop plein, c'est l'espace médical. On peut choisir comme seul signe indiquant l'hôpital le pansement sur la tête du malade d'à côté, mais bon...

Autre chose : le fait que le même acteur joue plusieurs personnages poserait d'autres problèmes ou offrirait d'autres solutions dans une représentation.

M.A. : Si on va par là, les pièces de Bond que tu as montées sont carrément inmontables ! En fait il y a d'abord l'envie instinctive de monter une pièce, le désir, et puis ensuite, des mois de travail pour arriver à résoudre les problèmes de mise en scène, éventuellement avec un décorateur, un dramaturge etc.

A.F. : La mise en voix reste un champ d'expérience, c'est ça qui est intéressant et puis c'est quelque chose qui n'est présenté qu'une fois, il ne s'agit pas de « reproduire » comme dans un spectacle.

Transcription Valérie Valade

Celui qui ne sait pas par Guillermo Pisani, auteur

Le premier rendez-vous, matinal, eut pour cadre dépayçant le bar d'un hôtel place de la République. Tapis, plantes, accents étrangers. Bon café. Cher. Françon est un sphinx. Mais, assez rapidement, la conversation crée entre nous une sorte d'intelligence affable. Plus tard, je me serai habitué à ce genre de conversation en apparence simple et casuelle. Nous avons parlé de *Dépaysage* dans tous les sens. Nous avons évoqué, entre autres, la pampa et les Mères de la Place de Mai, Cortazar et son *Livre de Manuel*, mai 68, Bond, Borges et le scénario qu'il a écrit pour le film *Invasion* du réalisateur Hugo Santiago, ami de Françon. Nous n'avons pas « interprété » la pièce, mais parlé avec plaisir de ses mécanismes, de ses rouages. Je m'aperçois que sa lecture est sagace, singulièrement pénétrante.

Alain Françon parle à voix basse, il n'a pas besoin, et il semble que ce n'est pas dans son tempérament, d'afficher sa riche et large expérience théâtrale. Elle est subtilement présente, sans cérémonie, dans ce qu'il dit. Il dit que la lecture sera réussie, non pas si elle est complètement aboutie en soi, mais si l'on arrive à éveiller chez les auditeurs le désir de voir la mise en scène. Il dit qu'il faut résister à la tentation de la représentation, la mise en voix étant une forme en soi. Françon fait quelques dessins très simples sur un bout de papier. On commence à se poser une question qui jalonna le travail avec les comédiens pendant les répétitions : comment « traduire » les multiples dispositifs du texte, pensés pour la mise en scène, dans cette autre forme, la lecture, avec ses contraintes particulières ?

C'est avec cette même sorte de discrétion naturelle qu'il aborde le thème de la distribution. Il réfléchit, plissant les yeux, perçant le vide, et j'imagine qu'il passe mentalement en revue les acteurs qu'il connaît, qu'il conçoit à toute vitesse, comme une espèce d'ordinateur, les multiples liens entre acteur et rôle. Les comédiens seront cinq : Eric Berger, Bernard Bloch,

Jérôme Kircher, Charlie Nelson, Julie Pilod. Il est probable qu'une partie essentielle du travail a été faite à ce moment-là. La distribution est excellente. Ce sera le commentaire récurrent du public après la lecture.

A ma plus grande joie, Françon veut m'associer au travail de répétitions. J'aurai le plaisir d'être dramaturge de mon texte et de suivre le travail avec les acteurs. Il m'explique que, étant donné le peu de répétitions qu'on aura, je suis le plus à même de parler de mon texte. S'il décidait d'en faire une mise en scène, glisse-t-il, prévoyant, alors il me demanderait poliment à un moment donné de le laisser travailler en paix.

Pour préparer les répétitions, Françon me propose qu'on lise la pièce ensemble. Nous devons nous rencontrer au Théâtre de la Colline un après-midi. Persuadé que je connaissais ma pièce à fond, je ne me suis pas préparé spécialement pour cette première séance de travail. Le matin, j'ai même travaillé sur mon nouveau texte. J'étais naturellement plus absorbé par les nouveaux dispositifs que j'y explorais.

On lit *Dépaysage* à voix haute. On s'arrête après chaque scène. Françon parle peu, il pose beaucoup de questions. Des questions toutes simples. Pourquoi ai-je écrit « un temps » ici et « pause » là-bas ? Pourquoi cette virgule est là ? Pourquoi n'ai-je pas mis ici un point d'interrogation ? Pourquoi il y a trois points de suspension ? Qu'est-ce que le personnage allait dire qu'il ne dit pas ? Pourquoi le personnage dit-il ceci à ce moment-là ? Où est-il ? Pourquoi ceci a lieu à ce moment-là ? A quoi répond cette réplique ? Cette scène suit cette autre ? Je réponds du mieux que je peux. Je cherche les réponses simples à ces questions simples. Après trois heures de travail, nous avons lu la moitié de la pièce. On se quitte pour se revoir le lendemain.

Je suis rentré chez moi rongé par le doute, abattu, voyant pointer au loin la panique. Qu'est-ce qui s'était passé ? L'air de rien, imperceptiblement, les questions très évidentes de Françon m'avaient bouleversé, elles m'avaient mis dans un état proche de celui de l'écriture, quand tout est encore modelable, quand on peut tout balayer et tout refaire. Les personnages, les scènes, les situations avaient peu à peu retrouvé leur état liquide, leur état de matière première, je me retrouvais à nouveau devant l'effarante multiplicité de possibles à laquelle on fait face quand on écrit, alors que le texte était déjà imprimé ! J'avais été amené à réfléchir sur mon texte comme si je ne savais rien de lui. L'exercice avait été éprouvant.

Le lendemain matin, je me suis mieux préparé. J'ai relu la pièce chez moi. Elle a dissipé d'elle-même les doutes que j'avais formés. L'après-midi, Françon a fini de la lire à voix haute. Et il a posé des questions toutes simples. Et puis il a posé aussi des questions complexes. J'ai répondu comme j'ai pu. En tout cas, cette fois-ci, je n'ai pas été pris par surprise.

Aux répétitions, le travail semble à nouveau d'une simplicité désarmante. Pourtant le défi était important. *Dépaysage* travaille avec la scène, dans les interstices laissés entre les mots,

entre les scènes, entre les moments d'un même personnage, entre les situations et les mots, entre les espaces et les temps. Comment en rendre compte dans une lecture ?

Françon dirige comme s'il ne dirigeait pas. Il donne peu d'indications aux acteurs. C'est que, en fait, Françon ne sait rien. C'est là l'une des choses les plus notables de sa façon de travailler. Il ne sait absolument rien. Il me l'a dit lui-même. Et comme il ne sait rien, le travail naît des comédiens, de leur savoir-faire, de leurs intuitions et de leurs couleurs singulières. Et de la chimie entre eux. Comme il ne sait rien, si quelqu'un a une idée, il ne la commente presque pas, il l'essaie, et le plateau dira. Comme il ne sait rien, il ne passe pas à côté si quelque chose d'intéressant se passe, il se surprend de ce qu'il voit, il s'amuse, et avec lui, nous tous. Et s'il y a des questions, il se tourne modestement vers moi et me demande.

Alors, ce qui est étonnant, c'est que les questions qui se posent sont souvent les mêmes questions que celles qu'il m'a déjà posées lors du travail préparatoire, ces questions qui n'avaient l'air de rien et qui, en répétitions, éclairent des points essentiels pour le travail des comédiens. C'est que, en fait, Françon sait. Voilà pourquoi le travail se fait bien et vite, intensément et rigoureusement, et que dans les seuls quatre services de répétition les acteurs non seulement ont pu appréhender le texte, mais ils ont pu aussi faire un peu de chemin dans le sens de la profondeur. Françon a travaillé avec les contraintes propres à la mise en voix, il a placé les comédiens très près du public, comme pour mieux annuler d'emblée tout espace de représentation, ce qui les a obligés à trouver d'excellents équivalents, tout simples, pour traduire le texte dans cette forme-là. Françon sait et ne sait pas en même temps.

L'un des plaisirs les plus grands de cette expérience, pour moi, fut de voir que les comédiens s'amusaient, que le texte – outre la présence de Françon, j'ose croire – les rendait exigeants vis-à-vis d'eux-mêmes. Et de voir le trac qu'ils avaient juste avant la lecture, qui a fait que Jérôme a oublié de dire la première didascalie (ce qui n'a pas entravé la compréhension), que Bernard a oublié ses lunettes et a dû discrètement trouver la bonne distance face à ses feuilles pendant la lecture. Et Julie n'a peut-être pas été tout à fait satisfaite de son travail, que j'ai trouvé, ainsi que les spectateurs qui me l'ont témoigné, excellent. Une certaine exigence.

J'avoue que, généralement, j'aime – et je sais qu'il s'agit d'un sentiment que je ne partage peut-être pas avec tous les auteurs – quand un texte s'en va une fois pour toutes de chez moi. J'aime – même si je souffre aussi parfois, bien sûr – le voir se débrouiller parmi d'autres gens, et voir d'autres gens se débrouiller avec lui. C'est très excitant. Et j'aime beaucoup ce sentiment – car la chose est différente de ce qui l'a construite – que le texte ne m'appartient plus. Encore : qu'il ne m'a jamais appartenu. Je lui souhaite une belle vie et je me fais secrètement du souci pour son avenir. C'est pourquoi, si le texte fréquente des gens avec qui il s'entend bien, cela me fait très plaisir. Et je voudrais que la relation perdure.

LA MAISON DE JEAN-LUC LAGARCE

Jean-Luc Lagarce, dans ses textes de théâtre comme dans son *Journal* écrit quotidiennement pendant plus de vingt ans, a exploré l'écriture, le temps et le monde avec, comme principal outil, la langue et ses hésitations, ses suspensions, son humour et ses fulgurances. *Ebauche d'un portrait*, dans lequel Laurent Poitrenaux¹ interprète sous la direction de François Berreur des extraits du *Journal* de Lagarce, est un reflet touchant de la personnalité de son auteur, de son style et de sa sensibilité.

Ce spectacle, créé en mars 2008, continue sa route à Théâtre Ouvert², après la première mise en espace en 2007 d'*Une vie de Théâtre (ébauche d'un portrait)*. Voici deux textes, écrits en hommage à Jean-Luc Lagarce et à son écriture, par deux auteurs présents cette saison à Théâtre Ouvert : Noëlle Renaude³ et Frédéric Sonntag⁴. Ces textes avaient été lus à l'occasion de la soirée *Je ne suis plus seul dans ma maison*, pour laquelle Théâtre Ouvert avait passé une commande d'écriture à des auteurs qui étaient en lien, d'une façon ou d'une autre, avec l'univers de Jean-Luc Lagarce⁵. Cette soirée évoquait sous forme de clin d'œil le titre de la pièce de Lagarce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, commande de Théâtre Ouvert, publiée en Tapuscrit en 1995, puis aux Ed. Les Solitaires Intempestifs.

Frédéric Sonntag et Noëlle Renaude se sont prêtés au jeu de froter leur propre écriture à celle de Jean-Luc Lagarce, pour mieux mesurer les écarts, les parentés et les continuités... A lire en regard du texte original, reproduit ci-après.

¹ Laurent Poitrenaux a obtenu pour ce rôle le prix du meilleur comédien du Syndicat de la critique en 2008, le prix du Souffleur, et il a été nommé aux Molières, également pour le prix du meilleur comédien.

² Reprise, du 19 septembre au 18 octobre 2008.

³ *Promenades*, de Noëlle Renaude, sera créé à Théâtre Ouvert du 6 au 28 mars 2009, dans une mise en scène de Marie Rémond.

⁴ Carte Blanche à Frédéric Sonntag, du 13 novembre au 13 décembre 2008, où il présentera un spectacle, une mise en voix, une mise en espace dans le cadre de l'EPAT et un concert.

⁵ Les textes ont été lus le 26 mars 2007 à Théâtre Ouvert par leurs auteurs : Enzo Cormann, Olivier Coyette, Eugène Durif, Frédéric Mauvignier, Philippe Minyana, Arlette Namiand, Noëlle Renaude, Frédéric Sonntag et Frédéric Vossier.

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne

Jean-Luc Lagarce
(Extrait)

L'AINÉE

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne.

Je regardais le ciel comme je le fais toujours, comme je l'ai toujours fait,

je regardais le ciel et je regardais encore la campagne qui descend doucement et s'éloigne de chez nous, la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas*.

Je regardais, c'était le soir et c'est toujours le soir que je regarde, toujours le soir que je m'attarde sur le pas de la porte et que je regarde.

J'étais là, debout comme je le suis toujours, comme je l'ai toujours été, j'imagine cela,

j'étais là, debout, et j'attendais que la pluie vienne, qu'elle tombe sur la campagne, les champs et les bois et nous apaise.

J'attendais.

Est-ce que je n'ai pas toujours attendu ?

(Et dans ma tête, encore, je pensais cela : est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? et cela me fit sourire, de me voir ainsi)

Je regardais la route et je songeais aussi, comme j'y songe souvent, le soir, lorsque je suis sur le pas de la porte et que j'attends que la pluie vienne,

je songeais encore aux années que nous avons vécues là, toutes ces années ainsi,

nous, vous et moi, toutes les cinq, comme nous sommes toujours et comme nous avons toujours été, je songeais à cela,

toutes ces années que nous avons vécues et que nous avons perdues, car nous les avons perdues,

toutes ces années que nous avons passées à l'attendre, celui-là, *le jeune frère*, depuis qu'il était parti,

s'était enfui, nous avait abandonné,

depuis que son père l'avait chassé,

aujourd'hui, ce jour précis, je pensais à cela, *en ce jour précis*, je pensais à cela,

toutes ces années que nous avons perdues à ne plus bouger, à attendre donc

(et là encore, peut-être, je me mis, une fois de plus, à sourire de moi-même, de me voir ainsi, de m'imaginer ainsi, et de sourire ainsi de moi-même me mena vers *le bord des larmes*, et j'eus peur d'y sombrer)

toutes ces années que nous avons vécues à attendre et perdues encore à ne rien faire d'autre qu'attendre et ne rien pouvoir obtenir, jamais, et être sans autre but que celui-là, et je songeais, *en ce jour précis*, oui, au temps que j'aurais pu passer loin d'ici, déjà, à m'enfuir,

au temps que j'aurais pu passer dans une autre vie, un autre monde, l'idée que je m'en fais,

seule, sans vous, les autres, là, sans vous autres, toutes,

tout ce temps que j'aurais pu vivre différemment, simplement, à ne pas attendre, ne plus l'attendre, à bouger de moi-même.

J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe,

j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu, j'attendais et je le vis,

j'attendais et c'est alors que je le vis, celui-là, *le jeune frère*, prenant la courbe du chemin et

montant vers la maison, j'attendais sans rien espérer de précis et je le vis revenir, j'attendais comme

j'attends toujours, depuis tant d'années, sans espoir de rien et c'est à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, et que je le vis.

Une voiture le dépose et il marche les dernières centaines de mètres, son sac jeté sur l'épaule, en ma direction.

Je le regarde venir vers moi, vers moi et cette maison. Je le regarde.

Je ne bougeais pas mais j'étais certaine que ce serait lui, j'étais certaine que c'était lui,

il rentrait chez nous après tant d'années, *tout à fait cela*,

nous avons toujours imaginé qu'il reviendrait ainsi sans nous prévenir, sans crier gare et il faisait ce que j'avais toujours pensé, ce que nous avons toujours imaginé.

Il regardait devant lui et marchait calmement sans se hâter et il semblait ne pas me voir pourtant,

et celui-là, *le jeune frère*, pour qui j'avais tant attendu et perdu ma vie

- je l'ai perdue, oui, je n'ai plus de doute, et d'une manière si inutile, *là*, désormais, je sais cela, je l'ai perdue -

celui-là, *le jeune frère*, revenu de ses guerres, je le vis enfin et rien ne changea en moi,

j'étais étonnée de mon propre calme, aucun cri comme j'avais imaginé encore et comme vous

imaginiez toutes, toujours, que j'en pousserais, que vous en pousseriez, *notre version des choses*,

aucun hurlement de surprise ou de joie,

rien,

je le voyais marcher vers moi et je songeais qu'il revenait et que rien ne serait différent, que je m'étais trompée.

Aucune solution.

(...)

LA MERE

Il dort ?

LA PLUS VIEILLE

Je l'ai mis dans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu'il était enfant. Les filles m'ont aidée, nous l'avons porté à l'étage et il dort. Il est arrivé épuisé, je crois cela, il ne pouvait plus marcher, je le

regardais finir les derniers mètres, il avançait vers nous comme un garçon ivre, je ne le comprenais pas, il était épuisé et semblait tout prêt de tomber et s'écrouler.

LA MERE

Il ne dit rien ? A toi, il ne t'a rien dit ? Juste un mot avant de dormir encore, de sombrer, pas un mot ? J'aurais voulu qu'il parle, qu'il me dise quelque chose, presque rien, toujours la même histoire, qu'il parle avant de s'étendre à même le sol, avant de tomber, j'aurais voulu le son de sa voix

(« Comme je suis, comme j'ai toujours été... »)

il me faisait peur, qu'il reste ainsi silencieux et qu'il ne nous adresse pas même la parole, cela me faisait peur et qu'il se couche ensuite sans rien demander, qu'il tombe au sol, je ne sais pas dire, j'avais mal, le début de la suffocation.

Je me suis trompée, ce n'est pas ainsi que j'imaginai les choses.



Noëlle Renaude



Jean-Luc Lagarce

© Quenneville



© Jean-Julien Kraemer

Frédéric Sonntag



© JJK

Laurent Poitrenaux,
Ebauche d'un portrait

Je suis dans la maison Lagarce

Noëlle Renaude, reprenant le début du texte de Jean-Luc Lagarce *N J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, se livre avec humour à l'exercice de « faire du Renaude avec du Lagarce ». Dialogue entre deux écritures...

Ça c'est la maison
Elle est dans la maison
elle attend dans sa maison
J'attends oui
J'attends
Que tombe la pluie
Je regarde le ciel
Toujours je regarde le ciel
J'ai toujours fait ça moi
Regarder le ciel
Je regarde
Donc
Le ciel
Puis tandis que je regarde le ciel
je regarde la campagne aussi
Elle descend la campagne en douce
Elle s'éloigne de la maison la campagne
Et je regarde aussi la route
Tant que j'y suis
Elle disparaît, la route, au détour du bois
Là-bas
Bon
C'est le soir et je regarde le ciel la campagne la route
C'est toujours le soir que je regarde
J'ouvre la porte et je regarde
Je reste là, à la porte, comme là
debout comme toujours
toujours debout dit la sœur, c'est elle, l'aînée
je suis là donc, debout à la porte et j'attends
que tombe
donc
la pluie

que ça pleuve sur la campagne, les champs, les bois la route.

Elle attend, la sœur l'âinée

Elle a toujours attendu

On le sait ça

que j'ai toujours attendu

je regarde la route

j'attends la pluie

que ça pleuve

et tandis qu'elle attend

elle ne fait pas que ça, attendre

elle en profite

je pense, fait en effet la sœur, à ce temps passé là

dans la maison

nous

les cinq là

ce temps passé là moi et elles

les cinq

à attendre à attendre à attendre

pas que la pluie non

celui qui un beau jour

qui s'est enfui

qui nous a plantés là

celui

que en fait papa en fait a chassé

là maintenant à ce moment précis elle pense à

c'est précis

à ça

à tout ce temps passé là à ne faire que ça

qu'attendre

attendre

de quoi rire, fait la sœur, se voir ainsi là toujours attendre

alors j'en ris, rit la sœur, puis je cesse, cesse la sœur

pas me retrouver non

au bord des larmes non

pas ça

pas me noyer

dans mes larmes

j'aurais pu, dit la sœur

au lieu de passer tout ce temps à attendre à regarder le ciel la route la campagne et les

champs à attendre que tombe un jour la pluie qu'il pleuve sur la campagne la route les

champs les bois

j'aurais pu oui

m'enfuir oui moi aussi

vivre une vie

voir un monde

l'idée que j'en ai

toute seule sans les autres

plus être là

à attendre

à la porte le soir

que tombe la pluie

qu'elle tombe sur les champs

j'attends j'ai toujours attendu

en somme

j'étais là donc à attendre et

alors

à ça, la sœur ne s'attendait pas

ça non je ne m'y attendais pas, dit la sœur

j'attendais

là

comme toujours

et là

je le vois

je le vois, sur la route, là,

il monte vers la maison,

attendre rien que ça que la pluie attendre et voir là

le voir qui vient

sans qu'on s'y attende il est là,

c'est le soir,

je ne m'attendais ça non plus à la voir

et je le vois là

descend d'une auto marche quelques mètres sac à l'épaule vers moi.

vient vers moi, vers moi vers la maison.

Elle se fige, la sœur
C'est lui c'est sûr
Il revient
A la maison
Chez nous
Toutes ces années,
Tout à fait ça

Comme on avait imaginé qu'il reviendrait
Sans prévenir,
Sans crier gare
Il revient sans prévenir
Sans crier gare
Comme on avait imaginé

Il regarde droit devant il marche à petits pas
D'un calme
Il me voit ?
Lui là ?
Pour qui j'ai tant attendu ?
Perdu ma vie ?
Pour l'avoir perdue je l'ai perdue ma vie
S'il y a une chose que je sais
C'est que je l'ai perdue ma vie
Et lui le voilà
Revenu de ses guerres
Je le vois là et puis
Rien

Je suis d'un calme, s'épate la sœur
épatée par son propre calme
Pas un cri
On s'est dit :
il y aura des cris
Pas un cri
Version des choses
Pas un cri, joie surprise
Rien
Je le vois marcher vers moi
Il revient voilà il est là
Rien ne change

Il est là
Et là il dort ? fait la mère
Je l'ai mis dans la chambre, dit la vieille,
de quand il était petit
On l'a porté on l'a mis au lit et là il dort
Il n'en pouvait plus, c'est net,
Pouvait plus marcher,
j'ai vu moi les derniers mètres
Un homme ivre
Qui va tomber s'écrouler
Il a dit quoi ? dit la mère
A toi il a dit quoi ?
Pas un mot avant de dormir de sombrer pas un mot
Il aurait pu parler me dire
Toujours la même histoire,
Il aurait pu, avant de se coucher, avant de tomber
J'aurais aimé l'entendre
Cette peur qu'il m'a faite
Muet là pas un mot à nous là
Cette peur qu'il m'a faite
se coucher comme ça
tomber au sol
j'ai eu mal,
je ne sais pas dire, moi,
le début de la suffocation
je me suis trompée,
ce n'est pas ainsi non
pas ainsi
que j'imaginai les choses.

Noëlle Renaude

J'étais dans ma maison et je n'étais plus seul

Frédéric Sonntag n'a pas connu Jean-Luc Lagarce, pourtant, auteur et metteur en scène comme lui, il touche parfois dans son travail des zones de recherches proches de celles de Lagarce. Hommage et réflexion, ce texte est l'occasion pour lui d'aller à la rencontre de Jean-Luc Lagarce, de se glisser dans sa *maison* d'écriture...

J'étais dans ma maison et je n'étais plus seul.

J'étais revenu – comme on revient de loin, comme on revient de tout – j'étais revenu dans cette demeure, que j'avais longtemps fuie, à laquelle j'avais, longtemps, tenté d'échapper, mais qui me rattrapait, toujours, qui m'avait toujours rattrapé, d'une manière ou d'une autre. Et j'y étais, voilà, j'étais là, maintenant, j'étais revenu dans la maison, dans *ma* maison.

Et, tout d'abord, je me sentis très seul, je me sentis très seul tout d'abord, parce que, un : je l'étais, il n'y avait que moi dans cette maison, ma maison, deux : longtemps j'avais été absent et donc la solitude de l'étranger – car étranger je me sentais à présent, trois : je lisais, je m'étais assis dans le silence de cette maison et je lisais, la solitude du lecteur. Donc, triple couche de solitude.

Et je lisais Lagarce. Je lisais Lagarce dans une maison vide, dans ma maison, pas vraiment vide, car j'y étais, dans cette maison, dans laquelle j'étais de retour. Et je lisais Lagarce, car je devais écrire sur lui, mon rapport avec, mon lien avec, lui, son écriture. Et je ne savais pas. De quoi j'allais parler. Je ne savais pas.

Je ne savais pas, Lagarce, on m'avait dit, vous avez des titres lagarciens – et pas plus tard qu'hier, on me le redit, des titres lagarciens. Certains titres, oui, peut-être, *Des heures entières avant l'exil*, *Nous étions jeunes alors*, peut-être, oui, mais Lagarce, je ne savais pas, de loin, je connaissais un peu, pas bien, pas tout, et surtout, j'avais entendu, jamais vraiment lu, pris le temps de lire, entendu seulement, et curieusement, cela avait mis l'écriture loin de moi, les mises en scène, certaines mises en scène que j'avais vues, entendues, de Lagarce, de ses pièces.

Et donc je revenais au texte, à la phrase, là, cette nuit-là, cette nuit où j'étais seul, dans cette maison où j'étais revenu. Je revenais aux textes de Lagarce, ou, du moins, j'y venais, car c'était peut-être la première fois, j'avais l'impression que c'était la première fois.

Donc je lisais et je pensais, et je pensais que puisque j'étais revenu, j'allais parler de ça. Du retour. De ce retour à la maison. La maison comme un refuge qui n'en est plus un. Et pourquoi cette vieille chose du théâtre : partir d'ici à tout prix, mais toujours, aussi y revenir, comme aimanté, malgré soi. Pourquoi cette éternelle histoire de ceux qui partent, de ceux qui restent, et du retour. Pourquoi, cela me hantait aussi, les visages que l'on fuit, que l'on s'efforce de fuir, que jamais on ne fuit vraiment, et les comptes à rendre, aux autres, à soi-même. Et la maison, là qu'on revient, dans la maison, après le départ, la fuite en avant, le voyage. Là qu'on finit par se retrouver, toujours, là, pour se déchirer, s'apaiser, en finir. Je me disais que j'allais parler du voyage et du retour à la maison.

Et je lisais, je continuais à lire, et je pensais, et je pensais que je n'allais pas du tout parler du retour, mais de la phrase. La phrase, son mouvement, comment elle avance, cette phrase, et recule, comme elle recule pour mieux avancer, comment elle se creuse, se déploie, se déploie en creusant, se corrige, se précise, comment la pensée s'écrit, circule, la construction de la pensée, par la phrase, ensemble, et comment il ne faut pas la prononcer cette phrase comme sachant parfaitement, où cela va vous mener, déjà, sachant d'avance, mais davantage – et c'est ce que j'aime, moi, dans cette phrase, qui s'étire, n'en finit pas de s'étirer –, comme ne sachant pas vraiment où elle va, elle vous mène, et comment ça s'invente, ça s'écrit, se construit, se creuse, se déploie, se déplie, sous nos yeux, par à-coups, bondissements, dérapages et reprises, comment elle se montre avançant, la phrase, laisse des traces, le tracé, comment elle montre son tracé, voilà, comment on voit l'écriture, la pensée, se faire, se creuser, se construire, dans l'instant, et qu'on n'efface pas le tracé, qu'on laisse voir le dessin, celui de la langue, de la pensée en acte, qui se forme, la pensée, la langue, qui avance, et l'incise, très beau l'incise, cette rupture, parenthèse, avant de reprendre la phrase, cette brusque intrusion du détail, commentaire, de la correction, déviation, dérive, qui suspend le mouvement, le brise, et comment l'histoire est là, dans la phrase, soudain, comment la fiction avance avec la phrase, son mouvement, son histoire. Je me disais que j'allais parler de la phrase.

Et je lisais, je continuais à lire, et je pensais, et je pensais que je n'allais pas du tout parler de la phrase, mais de l'oubli. J'allais parler de l'oubli, de la mémoire d'abord, sa mécanique, les visages, les gestes, comment ils s'effacent, comment on les retient, à coups de phrases justement, comment on les retient, les fait réapparaître, les gestes, les visages, comment on fait son récit, on reconstitue, à coups de phrases. Et l'oubli, ce creux, ce béant, ce trou, comment il aspire tout, le réel, comment tout tourne autour de lui, pour être aspiré, tourbillon, et comment il faut, il faudra, se frayer un chemin contre lui, à rebours de lui, ou, davantage, comment, il faut, il faudra, en passer par lui. Et je pensais à cette phrase de Rilke, qui me faisait penser à Lagarce, cette phrase : « ... et il ne faut pas seulement avoir des souvenirs, il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux et avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. » Et je pensais aussi à cette phrase, la dernière que je lisais, de Lagarce, ce regret, qui ne pouvait être un regret « en plein » qui ne pouvait être qu'un

regret « en creux », cette beauté finale d'un regret « en creux », ce regret non pas d'un geste ou d'un mot – et là, en l'occurrence, d'un cri –, mais de son oubli. Le regret d'un oubli. Je pensais que j'allais parler du regret d'un oubli.

J'étais dans ma maison et je ne lisais plus. Depuis un certain temps déjà je ne lisais plus, j'écoutais le silence de la maison. Je pensais aux oublis, d'ici, que je regrettais. Aux nombreux oublis.

J'étais dans ma maison et je n'étais plus seul.

Frédéric Sonntag



© D.R.



Entre les murs, EPAT, 2007.
Bachir Sam, Elsa Bouchain, Bruno Pesenti, Stéphanie Constantin, Sylvain Fontimpe, Barnabé Perrotey et, au fond, à gauche François Wastiaux, à droite François Bégaudeau.



Barnabé Perrotey

Nouvelles publications

Ed. Théâtre Ouvert / Tapuscrit

La Séparation des songes, de Jean Delabroy, Tapuscrit 118, septembre 2008

Inspiré d'un fait divers mais radicalement éloigné dans son traitement du réalisme ou de l'enquête journalistique, *La Séparation des songes* fait l'examen poétique d'une conscience troublée. Sans jugement, ce texte porte dans sa construction même les secousses et les vibrations qui traversent le corps d'une jeune fille en quête d'elle-même.

La Séparation des songes a été mise en voix à Théâtre Ouvert par Michel Didym avec Océane Mozas et Philippe Thibault en avril 2008 (cf dossier mises en voix dans ce numéro du *Journal*). C'est la première pièce de théâtre de Jean Delabroy, par ailleurs auteur de deux livres publiés aux éditions Gallimard, collection *Verticales* : *Pense à parler de nous chez les vivants* (1999) et *Dans les dernières années du monde* (2005).

Le Problème, de François Bégaudeau, Tapuscrit 119, octobre 2008

Une femme annonce à son mari et leurs deux enfants qu'elle quitte la maison pour vivre avec son amant. S'ensuit un conseil de famille, conversation à quatre où tout se dit, sans détour, et où tous les sujets – le devoir de philo de la fille, la sexualité des parents, la copine du fils – sont abordés pêle-mêle.

Mise à plat radicale d'une situation, des objets, des sentiments, *Le Problème* parle de notre époque avec une grande acuité. On retrouve avec beaucoup de plaisir dans ce huis clos l'humour et le sens du dialogue de François Bégaudeau.

Le Problème est sa première pièce publiée.

Cette saison, deux autres textes de François Bégaudeau seront à l'affiche de Théâtre Ouvert :

Fin de l'histoire* est mis en voix par et avec François Bégaudeau et Cécile Backès le 12 octobre 2008 à 15 h, dans le cadre de Lire en Fête.

Entre les murs* sera créé du 16 janvier au 14 février 2009 dans la mise en scène de François Wastiaux, avec Elsa Bouchain, Sarah Chaumette, Stéphanie Constantin, Sylvain Fontimpe, Michèle Foucher, Barnabé Perrotey, Bachir Sam.

Ce théâtre-récit a été mis au point au cours de la session de l'*Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre (EPAT)* de décembre 2007, réunissant à Théâtre Ouvert François Bégaudeau, François Wastiaux et les comédiens.

Le film de Laurent Cantet, *Entre les murs*, a reçu la Palme d'Or au Festival de Cannes 2008.

A noter, la sortie d'un essai de François Bégaudeau en octobre 2008 :

Antimanuel de littérature, Ed. Bréal.

* Ed. Gallimard, coll. Verticales

Théâtre Ouvert

Le Journal 22

Directrice de la publication :
Micheline Attoun

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

Collaborations :
Rodolphe Congé, Jean Delabroy, Michel Didym, Georgia Doll, Michèle Foucher, Alain Françon, Ludovic Lagarde, Guillermo Pisani, Thomas Rathier, Noëlle Renaude, Frédéric Sonntag

Secrétaires de rédaction :
Mariette Navarro, Valérie Valade

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Photos de couverture :
D.R., Thomas Rathier, Jérémie Sonntag

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 Grimel, *administration* /
Audrey Houy-Boucheny, *relations publiques* / Agnès Lupovici, *presse* /
Nathalie Lux, *assistanat, communication* / Sylvie Marie, *secrétariat* /
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / Michel Paulet, *régie* /
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 septembre 2008
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur : XXXXXXX

ABONNEMENT

Théâtre Ouvert

Le Journal

Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro 23

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)



RENDEZ-VOUS

THÉÂTRE OUVERT

4^e trimestre 2008

SPECTACLE (Reprise)

19 septembre - 18 octobre

Ebauche d'un portrait

Jean-Luc Lagarce / François Berreur

CHANTIER

2 - 25 octobre

Un nid pour quoi faire

Olivier Cadiot /

Ludovic Lagarde

LIRE EN FÊTE – MISES EN VOIX

10 octobre

Le Vélo

Sofia Fredén / Edouard Signolet

12 octobre

Fin de l'histoire

François Bégaudeau / Cécile Backès

CARTE BLANCHE à Frédéric Sonntag

auteur, acteur et metteur en scène

13 novembre - 13 décembre

SPECTACLE *Nous étions jeunes alors*

24 novembre

MISE EN VOIX

Toby ou le saut du chien

26 novembre - 10 décembre

EPAT *Dans la zone intérieure*

1^{er} décembre

CONCERT *Frédéric Sonntag*

invite Eleanor L. Vault

NOUVELLES PUBLICATIONS

(septembre - octobre 2008)

La Séparation des songes,

de Jean Delabroy, Tapuscrit 118

Le Problème,

de François Bégaudeau,

Tapuscrit 119