

Théâtre Ouvert

Le Journal



n° 26

janvier / février / mars 2010

2,50 €

LE JOURNAL 26

TOUT DOIT DISPARAITRE

Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre n°10

3 *L'engagement dans l'écriture* / Entretien avec Eric Pessan

9 *Jean-Christophe Saïs, portrait* / Stanislas Nordey

399 SECONDES

11 *Des matériaux inflammables* / Entretien avec Fabrice Melquiot

RENCONTRE A L'EPSAD

18 *Parole d'auteur* / Emmanuel Darley

LE TRAVERSE THEATRE A PARIS

21 *Parler pour traduire* / Sophie-Aude Picon

LE VELO et POURRIE UNE VIE DE PRINCESSE

24 *Cendrillon* / Sofia Fredén

28 *Notes sur ma traduction de Pourrie...* / Antoine Guémy

30 *Jouer avec Edouard Signolet les pièces de Sofia Fredén* /

Les comédiens de la compagnie Le Cabinet Vétérinaire

38 *Suède : le Théâtre Jeune Public à l'honneur* / Pierre Gayet

TOUT DOIT DISPARAITRE

Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre n°10

Du 26 janvier au 13 février 2010, a lieu la 10^e session de l'EPAT¹, pendant laquelle Eric Pessan travaillera avec Jean-Christophe Saïs, metteur en scène, et les comédiens de la promotion sortante de l'Ecole du Théâtre National de Bretagne². Nous avons rencontré l'auteur de *Tout doit disparaître* qui a publié cinq romans et un recueil de nouvelles.

Dialogue avec Eric Pessan et portrait de Jean-Christophe Saïs par Stanislas Nordey.

¹ A l'Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre, un auteur participe au travail mené sur son texte par un maître d'œuvre et des comédiens pendant une session.

L'EPAT offre à un auteur la possibilité de tester sur le plateau une pièce, hors des contraintes liées à la production d'un spectacle. A l'issue de la session le texte est présenté sous forme de mise en espace.

² Mise en espace de *Tout doit disparaître* par Jean-Christophe Saïs, avec Laurent Cazanave, Yoan Charles, Julie Duchaussoy, Vanille Fiaux, Manuel Garcia-Kilian, Dimitri Koundourakis, Chantal Reynoso, Anne-Sophie Sterck, du 11 au 13 février.

L'engagement dans l'écriture

Entretien avec Eric Pessan

Vous êtes auteur de roman et vous voulez écrire du théâtre. Qu'est-ce que cela représente pour vous ?

Je vais prendre les choses à l'inverse : l'envie est d'abord d'écrire. C'est en écrivant et en ayant déjà publié un roman³ que je me suis rendu compte que les romanciers, les auteurs dramatiques, les poètes, avaient des univers très cloisonnés. Pour moi, c'est le même acte : mettre des mots sur le papier, essayer de trouver une langue et raconter quelque chose qui ait du sens. Quand j'écrivais avec le fantasme de l'écriture, c'est-à-dire avant publication, j'écrivais indistinctement du théâtre, des nouvelles, des tentatives de roman, même quelques poèmes. Ensuite il se trouve que le premier travail qui a réellement abouti a été un roman, mais sitôt ce roman publié, j'ai repris une écriture théâtrale. Le fait d'être un auteur publié m'ouvrait un peu plus facilement certaines portes, donc j'ai commencé à proposer des fictions à France Culture.

Est-ce qu'on peut écrire du théâtre comme un roman, en s'interrompant ? Ou la continuité est-elle nécessaire ?

Je commence beaucoup de textes. En général, j'ai un sujet et je cherche la langue qui lui correspond. Très peu de mes essais aboutissent. Je peux travailler de la même manière un roman et une pièce : commencer, laisser reposer quelques mois, et ainsi en reprenant le texte, voir un peu plus nettement où je veux aller. La grande différence c'est le temps d'immersion complète que me demandent une pièce de théâtre (un à deux mois) ou un roman (un an). L'écriture romanesque se peaufine beaucoup plus lentement. Je me suis rendu compte que je retravaillais beaucoup plus mes manuscrits de roman que de théâtre.

Ce temps plus court d'écriture du théâtre est-il lié au fait que ce soit de la parole ?

Dans mes romans, il n'y a pas de dialogues. Au théâtre, je vais mettre du temps à trouver la voix d'un personnage, mais quand je la trouve, c'est un peu comme si je tenais le personnage. Pour un roman, les choses ne se posent pas tant en terme de voix qu'en terme de point de vue. Pierre Michon dit de Faulkner qu'il écrit depuis le paradis, et j'aime beaucoup cette

³ *L'Effacement du monde*, Editions de La Différence, 2001.

image-là. Une fois que je tiens le point de vue dans le roman, je peux interrompre l'écriture et m'y remettre plus tard, alors que la voix des personnages de théâtre, quand je l'ai, je sens qu'il faut que j'aïlle vite.

Est-ce que vous avez une représentation visuelle, sur le plateau, de ce que vous écrivez ?

Ce n'est pas très précis, mais cela entre en ligne de compte pendant l'écriture. Si j'ai trois personnages sur scène, que l'un parle, il faut que je puisse imaginer ce que font les deux autres à ce moment-là même si je ne l'écris pas. Je me dis que si j'arrive à les voir, quelqu'un d'autre le pourra aussi et que cela peut fonctionner. Si ces personnages sont là, attendent, et que je ne peux pas les voir, c'est que ça ne marche pas.

Je peux imaginer puis me rendre compte qu'un metteur en scène fait complètement différemment, mais justement, voir comment il va s'approprier les choses et amener mon texte à des endroits que je n'avais pas prévus, c'est passionnant. J'essaye de concevoir un lieu, des mouvements et des corps dans ce lieu. Et je ne sais pas comment, mais ça rentre en résonance avec ce qui est dit.

Qu'est-ce que la théâtralité et la littéarité pour vous ?

Oh, je n'ai pas de réponse toute prête !

La littéarité, je ne sais pas vraiment ce que c'est, mais ce que je crois c'est qu'avec un roman on peut tout faire : exploser la narration, les codes, aller très loin dans le travail de la langue. Dans *Moby Dick*, Melville a tout mis : du traité de chasse à la baleine (très sérieux, très scientifique) au théâtre — à un moment sur le bateau il n'y a plus que des dialogues, avec le nom du personnage et la réplique. Au théâtre, on est dans un espace avec des corps et il faut que « ça parle ». Au tout début, quand j'essayais d'écrire du théâtre, j'écrivais des monologues... En fait j'écrivais des romans ! Maintenant, en écrivant des dialogues, je me rends compte que dans cette langue qui passe d'un personnage à l'autre se joue quelque chose de passionnant. Pour l'instant, dans ma pratique, la théâtralité est peut-être dans ce partage à plusieurs voix de quelque chose qui n'est pas que de la langue. Je suis très attaché à la manière dont les choses se disent mais aussi à ce qui est en train d'être dit.

C'est une chose très concrète, le corps, et au théâtre c'est le collectif qui amène ce concret.

C'est aussi une des choses que je cherche dans l'écriture théâtrale : essayer de retrouver des projets collectifs, voir comment « en temps réel », cette écriture va s'incarner, fonctionner ou pas. Ça passe par un projet collectif et ça brise forcément un peu la solitude de l'écriture. Ecrire un roman est un travail très solitaire et très long.

Mais l'auteur de roman n'est pas complètement seul, il a quand même son éditeur.

Dans le meilleur des cas, il y a un éditeur. Mais de plus en plus, en tout cas dans les grosses maisons d'édition que j'ai pu fréquenter, l'éditeur est terrifié par les contraintes commerciales. J'ai l'impression qu'il lit le texte non pas avec un regard littéraire mais avec un regard commercial. C'est quelque chose que je constate dans l'édition contemporaine et qui m'effraie. Cela dit, il m'est déjà arrivé qu'un éditeur me fasse remarquer un aspect dans un texte, et que je me rende compte qu'il a totalement raison. Je le sentais peut-être d'ailleurs déjà confusément et puis j'avais laissé ça de côté... on a nos auto-stratégies d'évitement ! Donc ce regard d'éditeur « bon lecteur » peut suggérer des améliorations par rapport à un texte. Ça m'est arrivé aussi — récemment — qu'un éditeur soulève des choses qui pour moi sont totalement inacceptables et que je refuse, quitte à renoncer à la parution. Si je changeais ce qu'il me demandait, je passais à côté de l'une des impulsions premières de l'écriture de ce texte-là.

Pourtant vous êtes un auteur qui retravaillez, nous l'avons vu pour *Tout doit disparaître*.

En fait, cette pièce a une drôle d'histoire. Au départ, j'avais le projet d'un roman polyphonique qui présente des situations d'effondrement du petit consensus social, des moments où le quotidien vole brusquement en éclats, d'un point de vue individuel ou d'un point de vue collectif. Pendant une dizaine d'années j'ai accumulé des notes, des articles de journaux, j'ai rempli des carnets avec des idées qui me semblaient significatives, des faits divers, notamment des scènes d'émeute de supermarché qui ont eu lieu en Pologne, en Angleterre, aux Etats-Unis, avec à chaque fois le même processus : premier jour des soldes, les gens arrivent tôt pour bénéficier des meilleures promotions, quelque chose commence à dégénérer et dès l'ouverture des grilles du magasin, ça se transforme en émeute. Ça me fascinait, ce désir de consommation qui se transformait en émeute. Ça dit beaucoup de choses sur le rapport ambivalent que nous avons avec la consommation : on veut tous consommer, mais on ne peut pas tout consommer. Il y a un mécanisme qui génère de l'envie, de la frustration et donc de la violence. Je voulais que cela rentre dans ce grand roman polyphonique. Mais je n'en ai jamais trouvé la porte d'entrée. Ce projet a commencé à éclater en morceaux : deux pièces — *Tout doit disparaître* et *La Grande Décharge*⁴ — et un roman que je viens de finir : *Incident de personne*. Deux ou trois projets encore vont s'appuyer sur ces matériaux accumulés. Je me suis rendu compte que j'avais là la matrice de textes de théâtre, de romans qui vont certainement se répondre, mais chacun avec sa forme.

Pour revenir à *Tout doit disparaître*, j'en ai fait une première version pour la radio, en étant centré sur le son : je me suis baladé dans des zones commerciales, j'ai écouté les bruits d'ambiance. Quand ça a été réalisé sur France Culture⁵, je me suis rendu compte que je n'en

⁴ *La Grande Décharge* est lue le mardi 23 février 2010 au Théâtre du Rond-Point à Paris sous la direction de Charles Tordjman.

⁵ Sous le titre *La Grande Enseigne*, réalisation Myron Meerson, France Culture, mars 2008.

avais pas fini avec ce texte-là. J'ai voulu le reprendre en étant plus focalisé sur les gestes, les mouvements. Ça m'a obligé à le retravailler énormément. Entre une fiction radiophonique – où il y a des voix mais pas de corps – et un texte de théâtre, les codes ne sont pas les mêmes.

Avez-vous une attente précise de ce qui va se passer à l'EPAT avec les comédiens et le metteur en scène ?

A la différence de beaucoup d'auteurs de théâtre que j'ai pu croiser, je ne suis pas immergé dans ce milieu, à la base je ne suis que spectateur de théâtre. Ce qui m'intéresse c'est de voir ce qui va résister, ce que vont devenir mes petits fantasmes solitaires pris en charge par les comédiens.

Ça peut aussi être douloureux pour l'auteur.

Bien sûr. Mais à partir du moment où j'accepte l'idée d'une entreprise collective, je ne suis plus le maître à bord ! Au mois d'avril dernier j'ai assisté aux répétitions d'une de mes pièces, à l'étranger⁶. Je me suis rendu compte qu'il y avait des problèmes de rythme dans le texte, que sur scène la temporalité n'était pas la même que celle que j'avais imaginée en l'écrivant. Mais ce qui m'a frustré c'est que l'on ne pouvait plus changer le texte, c'était à Chypre et les surtitres en grec étaient déjà prêts ! S'il y a une chose que j'ai vraiment comprise avec le roman c'est que quand il est publié il ne m'appartient plus, les lecteurs se l'approprient complètement. Je suis préparé psychologiquement à l'idée que Jean-Christophe Saïs et les comédiens vont peut-être amener le texte « ailleurs ». Est-ce qu'ils toucheront un endroit que je n'aurai absolument pas envie de toucher ou au contraire qui me semblera juste... ?

Ça fait partie de l'enjeu. L'enjeu c'est aussi que ça vous apporte quelque chose pour l'avenir, pour la suite.

A Nicosie j'avais l'impression d'être en formation professionnelle, et là j'ai l'impression de faire un deuxième stage de formation professionnelle ! Je ne plaisante qu'à moitié. Travailler au théâtre avec des comédiens, un metteur en scène, c'est extrêmement formateur pour moi.

Des thèmes reviennent dans vos romans et vos pièces : un individu, tout à coup, se retrouve en marge de la famille et de la société. Est-ce que c'est un thème que consciemment vous avez envie de creuser livre après livre ?

Quand je commence à écrire, plus je théorise ce que je vais faire, plus ça me paralyse, donc j'évite d'y penser. Après, en cours d'écriture, je me rends compte que je n'échappe pas à mes

⁶ *Inventaire des biens et des actes de Sauveur Marin, marchand français*, mise en scène par Charles Tordjman au Théâtre National de Nicosie.

petits fantômes et que, en effet, systématiquement, on en arrive à un ou plusieurs individus, souvent un, qui va faire un pas de côté et regarder ce qui lui paraissait comme étant le réel, la normalité, et brusquement trouver ça difficile à supporter. Ce n'est pas un projet, mais je me rends compte que les problèmes de communication de l'individu par rapport à sa famille et par rapport à un groupe social plus vaste, même par rapport à son propre langage, sa mémoire, ce qu'il a vécu, son histoire, ce sont des choses qui reviennent de texte en texte. Je ne me pose plus trop la question. J'ai aussi l'impression que se retrouver en marge pour regarder la société et les gens proches ou fouiller dans sa propre histoire, ce serait la définition de l'acte d'écriture.

Est-ce que vous vous sentez marginal en tant qu'écrivain ?

Oui et non. Je suis écrivain, je suis aussi père de trois enfants, donc le réel, la société sont là. Faire les devoirs le soir, amener ma fille au collège quand le bus passe trop tôt... ce n'est pas du tout être à la marge. Quand je pousse mon caddie à Super U je ne me sens pas non plus à la marge.

Et quand vous écrivez ?

Forcément oui. D'une manière générale, je pense que l'on demande à l'écrivain d'être de plus en plus à la marge. Il y a eu une pétition dans *Le Monde* pour dire que les écrivains n'ont pas de devoir de réserve, suite aux déclarations d'Eric Raoult au sujet de Marie NDiaye. J'ai signé cette pétition. Quand on lit les commentaires des internautes sur le monde.fr on voit que la prise de parole des écrivains déclenche une massive levée de bouclier, qu'elle paraît toujours suspecte. Et on parle de « l'affaire Marie NDiaye » mais on ne parle pas du tout de restructurations qui se font dans la plus grande discrétion et qui peuvent aussi réduire au silence les écrivains : la Direction du livre et de la lecture est éliminée à la fin de l'année 2009 pour être englobée dans une « direction des médias et de l'industrie culturelle ». On ne sait pas ce que va devenir le Centre National du Livre qui était directement rattaché au livre et à la lecture. Ça, personne n'en parle.

On demande aux auteurs de rester dans l'espace de leurs petites pièces de théâtre, de leurs bouquins, et de ne surtout pas en sortir. J'ai codirigé il y a deux ans un livre⁷ sur la politique d'immigration française, parce que je m'investissais là-dedans, et on m'a accusé de me faire un coup de pub. On disait en gros : qu'est-ce que ça va apporter, les propos d'un bobo de gauche intellectuel, qu'est-ce qu'il a à dire sur un sujet de société ? Ce sont les mêmes reproches qui sont faits autour de la pétition pour Marie NDiaye : on reproche à l'auteur de s'intéresser à ce sujet parce que c'est un auteur qui est touché. Les écrivains sont en partie responsables de ça, ils sont à la marge oui. On leur demande d'être les éphémères de septembre, de venir faire trois petits tours avec leur bouquin et surtout de ne rien dire sur la société contemporaine.

⁷ *Il me sera difficile de venir te voir*, codirigé avec Nicole Caligaris, Editions Vents d'ailleurs, 2008.

Est-ce qu'il y a une éthique de l'écrivain ?

S'il y a éthique, elle est individuelle, chacun s'invente sa petite éthique. Chacun se bâtit la conception mentale de son activité, et bâtit l'éthique ou l'absence d'éthique qui va avec.

Est-ce qu'on peut tout dire dans l'écriture ?

Je pense qu'on peut tout dire. On est dans un pays où on peut encore tout dire. La seule personne qui décidera si l'auteur a le droit de s'exprimer ou pas — Eric Raoult a beau hurler — sera l'éditeur. S'il décide que ce qu'on écrit peut être vendeur il l'éditera, sinon, le livre ne se fera pas. Aujourd'hui c'est l'économie qui décide. L'autre facette de la censure économique, c'est ce qui se passe en Italie, où on réclame à Antonio Tabucchi 1,3 millions d'euros de dommages et intérêts pour diffamation après un de ses propos adressé au président du Sénat italien. C'est la deuxième pétition que je signe cette semaine !

On n'en est pas encore là en France, mais l'Italie est un bon modèle... Berlusconi, c'est son deuxième passage, il se sent plus libre qu'au premier...

Entretien réalisé par Pascale Gateau et Valérie Valade en novembre 2009



© Patricia Cartreau

Eric Pessan est né en 1970. Il est auteur de romans, de fiction radiophoniques, d'ouvrages en collaboration avec Nicole Caligaris, Patricia Cartreau, Christine Crozat, Pierrick Naud, Françoise Pétrivitch. Il a été rédacteur en chef de la revue d'art et de littérature *Eponyme*. Il anime des ateliers d'écriture ainsi que des rencontres littéraires dans des bibliothèques et des librairies de la région de Nantes.

ROMANS

L'Effacement du monde en 2001 (puis en poche collection Minos, 2004), *Chambre avec Gisant* en 2002 (adapté au théâtre en 2006

et créé à la scène nationale de la Roche-sur-Yon dans la mise en scène de Nicole Turpin), *Les Géocroiseurs* en 2004, aux Editions de La Différence.

Une très très vilaine chose, Editions Robert Laffont, 2006.

Cela n'arrivera jamais, Editions du Seuil, collection Fiction & Cie, 2007.

La Nuit de la comète, nouvelles, Editions Cénomane, 2009.

FICTIONS RADIOPHONIQUES pour France Culture

La Signature, 2003 ; *Le Syndrome de Münchhausen*, 2004 ; *Demain matin, la lune*, 2005 ; *Seuls mes yeux*, 2005 ; *Dépouilles*, 2006 ; *La Grande Enseigne*, 2008 ; *La plus heureuse entre toutes les mères*, 2009.

Jean-Christophe Saïs, portrait

Intéressé par les écritures contemporaines, Jean-Christophe Saïs a mis en scène plusieurs pièces de Bernard-Marie Koltès. A Théâtre Ouvert, il a mis en voix une pièce de Naomi Wallace en 2003 avec les élèves du Conservatoire.

Nous lui avons proposé de diriger l'EPAT consacrée à *Tout doit disparaître* d'Eric Pessan où il retrouvera des jeunes comédiens qu'il a déjà fait travailler pendant leur cursus à l'Ecole du Théâtre National de Bretagne. Stanislas Nordey, directeur de l'école, raconte pourquoi il fait régulièrement appel à ce metteur en scène pour travailler avec les élèves comédiens.

La rencontre avec le travail de Jean-Christophe Saïs a eu lieu pour moi durant mon mandat de directeur du Théâtre Gérard-Philipe de Saint Denis il y a plus de dix ans. Nous avons mis en place des protocoles de détection de nouveaux talents très simples qui consistaient à demander aux jeunes gens qui venaient nous solliciter de présenter 20 à 30 minutes d'un travail exclusivement centré sur la direction d'acteurs.

Marie Raymond qui travaillait avec moi sur ces questions m'a signalé la force et la pertinence de cette jeune équipe et ils m'ont présenté une étape de travail qui mettait en relief la maîtrise d'un geste étonnant et détonant à la fois : non seulement un langage scénique habituel impeccable mais aussi une esthétique de la langue, un point de vue qui mettait en valeur la langue de Koltès (il s'agissait de *Sallinger*) comme j'avais rarement eu l'occasion de l'entendre.

Nous décidâmes alors de produire le spectacle qui obtint un vif succès et révéla alors non seulement Jean-Christophe mais aussi des jeunes gens comme Audrey Bonnet ou Mathieu Genet pour ne citer qu'eux. Je fus également frappé par la facilité avec laquelle ce metteur en scène savait aussi bien diriger des jeunes gens de sa génération que des acteurs aussi puissants que Maurice Benichou ou Madeleine Marion qui portaient également le spectacle.

Quelques années plus tard, seconde expérience, seconde rencontre dans un cadre tout autre : Saïs me propose de jouer Charles dans *Quai Ouest* du même Koltès. Confiant dans sa capacité à faire travailler les acteurs j'accepte et me retrouve donc au coeur de son mouvement de travail. Ce fut pour moi une occasion magnifique de tester in vivo ses qualités de directeur d'acteurs et notamment sa facilité à faire travailler des natures d'acteur très différentes (ici de Daniel Emilfork à Alexandra Scicluna par exemple).

Jean-Christophe est un méthodique, un obsessionnel, il est amoureux des textes et de l'acteur et il a cette habileté à porter l'un et l'autre au plus beau. C'est un travailleur acharné qui ne lâche rien et ne laisse jamais en paix l'acteur, il ne recule jamais, il va de l'avant et sait tirer de l'autre le meilleur.

Fort de ces deux expériences édifiantes, lorsque j'ai pris la direction de l'école d'acteurs du Théâtre National de Bretagne il fut donc tout naturel de demander régulièrement à Saïs de mener des ateliers à l'intérieur de l'école. Il en a le goût, la passion et sait être un accoucheur, un révélateur.

Son goût pour les textes l'emmène aussi bien vers le théâtre classique que vers le théâtre contemporain ; ainsi il a travaillé à Rennes aussi bien sur la langue de Copi que sur celle de Shakespeare, il peut aller de l'une à l'autre sans entraves. Par exemple, quelques jours avant de démarrer cette session de l'EPAT autour d'Eric Pessan il aura achevé un travail avec la nouvelle promotion de l'école autour de *Richard III* de Shakespeare...

Stanislas Nordey

Stanislas Nordey, comédien, metteur en scène et pédagogue, dirige l'école du Théâtre National de Bretagne depuis 2000.

Passionné par l'écriture contemporaine, il mène un compagnonnage avec Théâtre Ouvert depuis 1993 où il a présenté sous différentes formes des textes de Mario Batista, Jean-Marie Borzeix, Didier-Georges Gabily, Laurent Gaudé, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Armando Llamas, Frédéric Mauvignier, Fausto Paravidino, Noëlle Renaude.

Il présente à Théâtre Ouvert avec la 6^e promotion de l'Ecole du TNB (dont sont issus à une exception près les comédiens présents à l'EPAT) *399 secondes*, de Fabrice Melquiot, en janvier.

399 SECONDES

Dans *399 secondes*¹, comme dans nombre de ses pièces, Fabrice Melquiot met en lumière « l'interstice entre enfance et âge d'homme », ce moment d'intrépidité et de fragilité. Dans la mise en scène de Stanislas Nordey², les personnages – Alcy des Ecumes, Pierre Typhon, Artème Alalune, Pandora Des Glaces, etc. – sont interprétés par les jeunes comédiens sortant de l'Ecole du Théâtre National de Bretagne.

Dialogue avec Fabrice Melquiot, auteur associé du Théâtre de la Ville à Paris – dirigé par son compagnon de route Emmanuel Demarcy-Mota – qui, comédien et auteur, passera à la mise en scène pour la première fois en février.

Des matériaux inflammables

Entretien avec Fabrice Melquiot

Lucien Attoun : *Les petits mélancoliques*³ est le premier texte que vous nous avez envoyé, il y a plus de dix ans. A l'époque je vous connaissais comme comédien chez Emmanuel Demarcy-Mota, dans la compagnie des Millefontaines. Votre vocation, c'était d'être comédien ou auteur ?

Fabrice Melquiot : J'ai travaillé pendant dix ans comme acteur avant de décider d'arrêter. Je crois que j'étais surtout intéressé par le côté laboratoire : ces temps pendant lesquels on s'enferme, on peut multiplier les exercices, les improvisations. Mais l'écriture était présente bien avant.

¹ Cette pièce est publiée à L'Arche Editeur, comme la plupart des œuvres de Fabrice Melquiot.

² Spectacle créé à *Mettre en scène* à Rennes en novembre 2009.

Représentations à Théâtre Ouvert du 18 janvier au 6 février 2010, avec Benjamin Barou-Crossman, David Botbol, Christelle Burger, Laurent Cazanave, Yoan Charles, Marine De Missolz, Julie Duchaussoy, Vanille Fiaux, Manuel Garcie-Kilian, Simon Le Moullec, Julien Polet, Emilie Quinquis, Chantal Reynoso, Anne-Sophie Sterck.

³ Editions L'Ecole des loisirs.

LA : On dit toujours que l'acte d'écrire est individuel, intérieur, et il me semble, en voyant votre parcours, que vous, sans le collectif, vous auriez des problèmes.

FM : (*rit*) J'aurais des problèmes ! Non je n'ai pas de problèmes sans collectif. Je préfère considérer que l'écriture n'est pas qu'une histoire entre moi et moi, que c'est profondément une histoire entre un sujet – celui qui écrit – et le monde dans lequel il essaie d'ancrer sa parole, ces petites planètes que sont les textes. Je pourrais tout à fait travailler tout seul dans ma campagne, c'est simplement que j'ai le goût de l'échange, et que je continue à avoir un grand plaisir d'être au bord du plateau. Je ne souhaite plus jouer, il y a quelque chose, là, qui s'est fané, évaporé. L'écriture est venue prendre toute la place de désir du théâtre. A travers mes textes il y a aussi des histoires d'amitié. Proposer des pièces de théâtre qui sont avant tout des lieux de réunion, ça me va très bien. J'ai l'impression que ça appuie sur le côté artisanal de l'écriture, qui me paraît très important.

Micheline Attoun : Ça veut dire que vous aimez assister aux répétitions et qu'à la limite vous êtes frustré quand une de vos pièces se monte en dehors de vous ?

FM : Sans aller jusque là, j'aime vraiment être présent en répétition. J'aime la compagnie des acteurs. J'ai la chance, que ce soit avec Emmanuel ou avec d'autres metteurs en scène avec lesquels je travaille, d'être au contact d'acteurs épatants, et j'aime aussi être là comme témoin, comme observateur de ces personnes dans cet art qui me fascine d'autant plus depuis que j'ai cessé d'être comédien moi-même.

MA : Ça vous arrive de modifier votre pièce en cours de répétition, pas forcément à la demande du metteur en scène mais parce que vous-même vous estimez que quelque chose passe mal ?

FM : Oui bien sûr. Pour moi l'acteur est le premier interlocuteur dans l'écriture. C'est toujours une chance si on a la possibilité d'entendre résonner dans des bouches et dans des corps le texte qu'on écrit. On peut percevoir peut-être un peu plus justement comment ça sonne ou comment ça ne sonne pas. Et effectivement quand ça ne sonne pas, je remets sur l'établi et... au travail !

MA : Cette fréquentation du comédien et du plateau – que souhaitent tant d'auteurs et que tous n'ont pas – est peut-être ce qui vous conduit à écrire des situations si dramatiques et des dialogues assez mordants. Vous n'avez pas peur du personnage, de la situation théâtrale, ce qui est plutôt rare dans ce qui s'écrit aujourd'hui. Il y a, comme ça, l'idée qu'on ne peut plus écrire comme avant avec des personnages, qu'on ne peut plus faire du vrai dialogue concret et incisif.

FM : Je n'ai pas l'impression que le personnage, la fable, sont à ce point mis de côté au théâtre aujourd'hui.

MA : En tout cas pas chez vous.

FM : Pas chez moi, non.

LA : Vous êtes constamment les yeux ouverts sur le monde. La lecture du journal, l'écoute de la radio peuvent constituer un déclic pour l'écriture d'une pièce ? Dans *L'Inattendu* et *Le Diable en partage*, par exemple, il est question de la guerre en ex-Yougoslavie. Cela vous a parlé comme si vous étiez concerné vous-même personnellement ?

© Brigitte Enguérand

Fabrice Melquiot



399 secondes : Julien Polet



Benjamin Barou-Crossman, Yoan Charles, Emilie Quinquis, Laurent Cazanave



Marine de Missolz, Laurent Cazanave

© D.R.

FM : Pour *Le Diable en partage* c'est une coupure de presse, plus précisément une photo, une interview qui a été le déclic, au départ : celle d'un déserteur serbe réfugié à Paris. C'était l'image de ce type dont les contours étaient totalement flous, face aux toits de Paris et ce qu'il racontait de son être au monde qui m'intéressaient parce que c'était un fantôme. C'est une figure centrale dans mon travail, le fantôme.

LA : Ça nous amène à parler de *399 secondes*, créée à Rennes au festival *Mettre en scène*, le festival qu'anime François Le Pillouër, dans la mise en scène de Stanislas Nordey. J'ai envie de vous poser une question un peu stupide : pourquoi Shanghai ?

FM : Quand j'ai commencé à travailler sur le texte, il y a quatre ans maintenant, je suis tombé sur un article qui parlait de l'éclipse à venir — qui a eu lieu le 22 juillet dernier — qui serait une des plus longues du siècle : d'une durée de 399 secondes. Il était indiqué qu'elle ne serait visible que de certaines parties du monde, notamment d'Asie. J'ai commencé à structurer tous les liens d'interactions entre les personnages, toute la fable autour de cette éclipse, et je cherchais une sorte de point d'arrivée qui serait une mégapole asiatique. J'ai passé pas mal de temps à voyager et j'ai une fascination pour ces grandes villes. Ça me semblait constituer un paysage assez puissant, très contradictoire, plein de dangers, et infiniment contemporain.

LA : Il y a une époque où après Woodstock ou Wight, les voyages vers Katmandou étaient dans les rêves d'une certaine jeunesse, ça vous a travaillé ?

FM : Bien sûr. Je crois que là il y a un déplacement des destinations du désir, du fantasme.

LA : En même temps j'ai l'impression que votre écriture a bougé avec ce texte-là, où apparaît une sorte de chœur antique. D'ailleurs, au début du spectacle de Stanislas Nordey, apparaissent un coryphée et un chœur. Est-ce que c'est voulu, cette idée de tragédie antique moderne, esthétiquement parlant ?

FM : C'était mon projet il y a quatre ans. Le chœur final dans Shanghai, c'est l'image matrice de la pièce : un groupe de jeunes gens capables de s'inscrire collectivement dans la parole qu'ils portent sur ce que serait, pour eux, l'adolescence ; et, dans le temps de l'éclipse, les mues des uns et des autres, au sol. C'était l'image autour de laquelle toutes les relations se sont cristallisées, construites.

LA : En même temps on a l'impression que vous avez vraiment travaillé techniquement et artistiquement le chœur. Comme dans la tragédie antique, il est tantôt narrateur, tantôt personnage, et tout d'un coup il prend les spectateurs à témoin. Que viennent faire là Munch et son *Cri* ?

FM : Pour moi, Munch n'a pas un statut si différent que ça, dans la fable. C'est un personnage que j'ai ajouté pour la mise en scène de Stanislas Nordey.

LA : Précisons que Stanislas fait ce spectacle avec la dernière promotion de l'Ecole du TNB, et qu'il y a plus d'élèves qui sortent de cette école que de personnages initialement prévus dans votre pièce. Vous avez accepté de jouer le jeu, c'est-à-dire de vous mettre au service d'un collectif et d'écrire trois rôles supplémentaires.

FM : Munch, le chauffeur de taxi, et Lucius — un personnage de marin qui était déjà présent dans la fable mais que j'ai développé. Je suis heureux de cet échange, des conversations avec Stanislas, et de l'apparition de ces trois personnages. Je crois qu'ils m'ont permis de percevoir ce qui était pour moi le sujet caché. Quand on commence à travailler sur un texte on est face à une somme d'informations, de traces, ce qui constitue le vrac. Les éléments que l'on tente de mettre en forme. Il y a un temps antérieur à l'écriture où on se dit : le sujet de la pièce, je crois que c'est plutôt ça. Et on se rend compte — pour moi ça se déroule souvent comme ça — une fois la pièce écrite, avec un peu de distance, qu'il y a un sujet peut-être plus secret, qu'on découvre, caché entre soi et soi, soi et le poème, qui apparaît. Et je crois que Munch, Lucius et le chauffeur de taxi sont venus affirmer pour moi que ce que je cherchais, c'était peut-être à dire ce qu'est la transparence. Peut-être que ce que produisent la lune et le soleil se rencontrant dans le temps de l'éclipse, c'est de la transparence, une transparence singulière, magique, qui nous permettrait de voir de l'autre côté, chez les morts, et d'être vus par eux.

LA : Il est beaucoup question dans votre pièce des rapports hommes-femmes. Il y a un rapport érotique, mais suggéré seulement. Est-ce que ça fait partie de l'attente que vous voulez que l'on ait à partager ?

FM : Il est difficile de réaliser au théâtre des scènes de rencontre entre les personnages. De ce côté-là, le cinéma est imparable, avec la puissance du gros plan. Je crois que le théâtre a plutôt soif de ruptures, de rapports plutôt heurtés. Les scènes de rencontre que j'écris s'apparentent souvent à des scènes de drague, où le désir voyage, où tout est premier, absolument premier, et forcément dangereux.

MA : Ce qui est très beau dans votre pièce c'est ce regard sur un moment très indéfini de la vie : l'adolescence, où des jeunes gens sont plein d'appétit de quelque chose qu'ils n'arrivent pas à nommer et qu'ils ne savent pas où trouver non plus. Tous, dans votre pièce, sont en désir et en manque. Ça pourrait être un désir de mort aussi, ce n'est sans doute pas par hasard si une partie de la pièce se passe dans un au-delà. L'éclipse, Shanghai, c'est peut-être juste un prétexte. Il y a sans arrêt des tentatives de rencontre, c'est ce qui fait je trouve le charme, et d'une certaine manière la force de la pièce. Toutes ces paroles se cherchent, se rencontrent, se trouvent, assez furtivement, et puis se séparent.

La rencontre peut se faire au théâtre aussi. Pas en gros plan, mais par esquisses successives.

FM : Dans la drague, le désir est au centre, il est incertain, miné, voué au jeu. Il y a comme un pari en suspens. Ça peut provoquer une incandescence ; au fond, c'est ce que je cherche : à mettre en situation, en proximité, des matériaux inflammables.

LA : En même temps, certains personnages découvrent le bien et le mal, la haine et la violence, la déception.

FM : Quand je parle de première fois, c'est aussi dans des endroits comme ceux-là, dans sa propre intériorité.

LA : Il y a cette fille qui pense qu'avec sa bécane elle va draguer plus facilement. C'est un peu naïf, mais vous avez une sympathie pour cette naïveté. Vous la comprenez ?

FM : J'anime beaucoup d'ateliers d'écriture, je passe un temps considérable à rencontrer des enfants et des adolescents, autour de mes textes accessibles aux jeunes publics. Le dialogue avec ces jeunes gens m'intéresse beaucoup. Il y a une simplicité, une franchise, dans certaines réflexions, certains ressentis, qui n'ont rien à voir avec une forme de crédulité. C'est vraiment la puissance des premières fois, une origine de l'être. Un avènement possible de la pensée.

MA : Et dans les mois qui viennent, quels sont vos projets ?

FM : Je vais mettre en scène pour la première fois. Ce sera à Bordeaux, au TNBA, *Tarzan Boy*⁵. Cela se passe à Modane dans les années 80, c'est un récit traversé par certaines chansons – j'avais l'oreille rivée à la bande FM à cette époque. C'est aussi une pièce sur l'adolescence, mais qui relève davantage de l'écriture autobiographique, même si je commence par dire que parler de soi est une connerie. J'aime bien me tirer des balles dans le pied. Ça réveille.

Transcription : Valérie Valade

Fabrice Melquiot est né en 1972. A partir de 1998, ses premiers textes pour enfants sont publiés à l'Ecole des Loisirs et diffusés sur France Culture. Depuis plus de quinze ans, il travaille avec Emmanuel Demarcy-Mota, d'abord comme comédien puis comme auteur. Ce compagnonnage se poursuit aujourd'hui au Théâtre de la Ville à Paris où il est auteur associé.

En France, la plupart de ses pièces sont publiées chez L'Arche Editeur. Elles sont traduites et jouées en Espagne, Grèce, Allemagne, Canada, Russie, Italie, Japon, Etats-Unis, Mexique...

⁵ *Tarzan Boy*, texte et mise en scène Fabrice Melquiot, du 2 au 19 février 2010 au Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine.

RENCONTRE A L'EPSAD

Depuis toujours Théâtre Ouvert propose au public des rencontres avec les auteurs, autour d'un spectacle, d'une mise en espace, d'une lecture. Tout le monde sort enrichi, en quelque sorte, de ces échanges qui peuvent être critiques mais toujours constructifs.

Dorénavant, et depuis une dizaine d'années, Théâtre Ouvert a entrepris un travail de formation à la lecture de textes de théâtre. On sait combien il est difficile, même pour des professionnels aguerris, d'imaginer le devenir possible d'une pièce de théâtre couchée sur le papier. C'est ainsi que des étudiants en licence, puis plus récemment en Master de Dramaturgie et Mise en scène de Paris X-Nanterre, travaillent à Théâtre Ouvert à la découverte de ces écritures contemporaines et rencontrent des auteurs. Un certain nombre d'entre eux poursuivent ensuite ce chemin dans leur vie professionnelle, en ne montant pratiquement que des auteurs contemporains.

En préfiguration du nouveau Centre National des Dramaturgies Contemporaines, Théâtre Ouvert élargit dorénavant ses partenariats. C'est ainsi qu'a démarré, cette saison, au Théâtre National de Lille, une initiation à ces écritures par les élèves comédiens de l'Ecole Professionnelle Supérieure d'Art Dramatique, qui se poursuivra pendant trois années.

Tout récemment, l'écriture d'un auteur qui connaît par ailleurs un grand succès¹ au Jardin d'hiver et dont la première pièce *Badier Grégoire* a été publiée en *Tapuscrit* en 2000, a été passée au crible de cette expérience. Curieusement, celle-ci a révélé qu'il fallait à l'auteur plus de courage qu'on ne pouvait l'imaginer. Avec l'humour qui le caractérise, Emmanuel Darley a bien voulu livrer au *Journal* ses états d'âme à la suite de cette confrontation.

¹ *Le Mardi à Monoprix*, mise en scène par Michel Didym avec Jean-Claude Dreyfus et Philippe Thibault en novembre-décembre 2009 à Théâtre Ouvert.

Parole d'auteur

C'est pas le tout d'écrire, il faut aussi répondre à des interviews, assister à des premières, participer à des débats, rencontrer des lecteurs ou des spectateurs. Répondre. Expliquer. Se justifier. Dire pourquoi ceci, cela.

Pas forcément évident. Pas sûr toujours d'être le mieux placé pour. Pour dire détaché ce que l'on a voulu dire, pour préciser, distant, le cheminement des textes.

Parfois, on préférerait être en déplacement très loin à l'étranger, ou bien alors sourd-muet voire mort plutôt que auteur vivant à qui l'on peut tout dire, et passer au grill en supplément.

On apprend aussi, au fil des ans. On se fait plus à l'aise. On en a des réponses. C'est vrai, on finit par bien aimer les rencontres, donner à entendre autre chose en supplément des textes. Par forcément explication claire et nette mais bon, éclaircissement.

J'en ai rencontré des lecteurs, oui. Souvent des élèves. Différentes classes, différents âges. Primaires, collègues, lycées et puis plus tard. Des qui ont lu un ou des textes. Qui ont travaillé dessus. Qui ont vu s'il faut un spectacle.

Un peu souvent toujours les mêmes questions et puis aussi des surprises, d'un coup des interrogations, ou des affirmations qui éclairent un texte, qui l'ouvrent autrement et on repart heureux de l'échange.

Parfois d'abord de l'incompréhension et le dialogue, ce que l'on tente de dire de plus, d'où c'est venu un texte, ce qui a bousculé pour que l'on écrive ça, gomme ce sentiment-là, éclaire. On arrive comme on est, c'est-à-dire, on vient avec tout, même ses doutes. Et ces rencontres-là, ce qui s'échange, ça peut aider à passer outre, à repartir, enthousiaste, de l'avant. Puiser là, dans le regard, dans le jugement d'autres, envie.

Et puis, ça arrive, il y a des classes, des groupes, qui sans doute à force de travail, de complicité avec le texte contemporain, ont aiguisé leur opinion, leur compréhension des œuvres et d'un coup pointent, mettent à jour des failles, des faiblesses. Trouvent facile ce que l'on a écrit. Sans fond. Léger et c'est tout. Bâclé, presque.

Des groupes, oui, qui vont à l'encontre du jugement habituel, des habituels éloges. Ils ont tout lu et trouvent, comme chez leur marchand de chaussures, que finalement la première était la mieux. Le premier texte. Après, bon. Mais ça, oui. Ce texte-là, *Badier Grégoire*, que je n'ai pas oublié mais un peu, comment, mis de côté. Te le remettent sous le nez. Pointent une langue, une façon assez rare et se demandent ensuite, ce qui s'est perdu en chemin. Te laissent derrière pantois. Peut-être bénéfique. Sortir d'un ronron installé. Repenser pour plus tard, les textes à venir.

Se dire, oui, c'est vrai, je devrais écrire enfin, vraiment. Voilà, une vraie grande pièce.

Va savoir.

C'est bien, oui, ces rencontres. C'est riche et marrant. On est sommé de trouver des réponses et ainsi, on s'interroge soi-même. On note tout, on garde tout, les assurances et puis les doutes, les voix diverses, de celles qui félicitent et de celles qui dubitent. Après on fait avec. On fera avec quand on se remettra au travail.

Emmanuel Darley

Emmanuel Darley avait déjà publié deux romans quand il a envoyé sa première pièce – *Badier Grégoire* – à Théâtre Ouvert, qui l'a publiée en *Tapuscrit*, et que Michel Didym a mise en espace à l'issue d'un Chantier en 2000. Depuis, il est régulièrement présent à Théâtre Ouvert où ses pièces ont été éditées, mises en scène, en espace, en voix, même en japonais lors d'un échange avec le Théâtre Setagaya à Tokyo...

Il est auteur associé au GRAND R, Scène nationale de la Roche-sur-Yon, pendant la saison 2009-2010.

ROMANS

Des Petits Garçons, POL, 1993 ; *Un Gâchis*, Verdier, 1997 ; *Un des malheurs*, Verdier, 2003, Prix Charles Brisset 2003 ; *Le Bonheur*, Actes Sud, 2007 ; *Adam F*, Actes Sud, à paraître en 2010.

THEATRE

Badier Grégoire, Théâtre Ouvert / *Tapuscrit*, 1998 ; *Pas Bouger*, Domens, avril 2000. Nouvelle édition, accompagné de *Qui va là ?*, Actes Sud-papiers, 200 ; *Une Ombre*, Théâtre Ouvert / *Tapuscrit*, 2000 ; *Indigents*, Actes Sud-papiers, 2001 ; *Souterrains*, Théâtre Ouvert / *Tapuscrit*, 2001 ; *Plus d'école*, École des Loisirs, 2002 ; *Soldat Cheval*, in *Kaboul*, ouvrage collectif, Espaces 34, 2003 ; *Tous autant que vous êtes...*, in *Monologues pour...*, Espaces 34, 2003 ; *Là-haut la lune*, École des Loisirs, 2003 ; *C'était mieux avant*, Actes Sud-papiers, 2004 ; *Flexible, hop hop !* suivi de *Etre Humain*, Actes Sud-papiers, 2005 ; *Quelqu'un manque*, Espaces 34, 2006 ; *Les cinq doigts de la main*, ouvrage collectif, Actes Sud-Papiers, 2006 ; *Le Mardi à Monoprix*, Actes Sud-Papiers, 2009.

LE TRAVERSE THEATRE A PARIS

En décembre 2009 a lieu le début du volet français¹ de l'échange entre le Traverse Theatre d'Edimbourg et Théâtre Ouvert.

Quelques mois après le séjour en Ecosse de François Bégaudeau et Lancelot Hamelin, dont les pièces ont alors été traduites² puis mises en voix en anglais, c'est au tour de deux auteures écossaises, Linda Mc Lean et Sam Holcroft, de vivre l'expérience à Paris. Chacune, accompagnée de sa ou ses traductrices³ et de la dramaturge Sophie-Aude Picon, travaillera à donner naissance à la version française qui sera mise en voix à Théâtre Ouvert les 28 et 29 mai 2010.

Sophie-Aude Picon fait un point, avant le début de l'atelier de traduction, sur les deux pièces et leurs enjeux.

¹ En partenariat avec la Maison Antoine Vitez.

² Cf *Journal* de Théâtre Ouvert n°25, dans lequel les deux auteurs racontent cette expérience.

³ Sophie Magnaud pour la traduction de *Cockroach* de Sam Holcroft ; Blandine Pélissier et Sarah Vermande pour *Strangers, Babies*, de Linda McLean.

Parler pour traduire

Dans quelques jours débute la résidence de traduction de deux auteures écossaises, Linda Mc Lean et Sam Holcroft à Théâtre Ouvert. La particularité de cette expérience est de mettre en présence, en travail et en dialogue, auteur et traducteur, afin de pouvoir répondre directement aux questions suscitées par le texte dramatique. Or, si la nature d'un texte de théâtre tient non seulement à sa langue, qui devra être traduite, transcrite, en restant le plus possible fidèle à l'écriture d'origine et à son rythme, elle se manifeste également dans sa qualité poreuse, qui s'explique par le caractère parfois non élucidé des situations à la source de la tension dramatique. Ces quelques jours de résidence de traduction vont-ils être placés sous le signe d'une élucidation nécessaire à la traduction des textes choisis ? Faut-il, pour être à même de traduire au plus près un texte dramatique, posséder sur les personnages les mêmes informations que leurs créateurs ?

La question se pose avec une acuité particulière pour le texte de Linda Mc Lean, dont *Strangers, Babies*, met une femme aux prises avec cinq hommes. Au cours de ces cinq dialogues, la personnalité du personnage de May s'approfondit, révélant des failles de plus en plus sensibles, faisant apparaître en creux un événement originel sans doute traumatique, mais qui reste inexplicable. La part de mystère qui fait de May une figure dramatique doit-elle être révélée aux traductrices pour trouver les mots justes en français ?

Cette problématique n'est pas non plus étrangère à la pièce de Sam Holcroft : la guerre qui fait rage en dehors de la salle de classe de *Cockroach* est-elle référencée, ou doit-elle garder son sens général à la fois symbolique et concret qui l'investit de la portée de toutes les guerres ? La collaboration organisée par cet échange fructueux entre le Traverse Theatre d'Edimbourg et Théâtre Ouvert permet, quoi qu'il en soit, aux traductrices de poser toutes les questions qui leur sembleront nécessaires aux auteures.

Les deux pièces sélectionnées, si elles sont toutes deux l'œuvre de femmes, sont très différentes dans leur dramaturgie comme dans les thèmes qu'elles abordent. La pièce de Linda Mc Lean se déploie en effet dans un contexte intime et familial, donnant lieu à des confrontations en forme de duels autour du personnage central de May, d'une extrême sensibilité dans son rapport aux hommes et au monde, tout comme à ses propres désirs, parfois inavouables. Celle de Sam Holcroft explore au contraire un espace public, celui d'une salle de classe, à l'intérieur d'une école, confrontant les individualités qu'elle rassemble sous le signe de la violence subie et exercée, tandis que leur professeur de biologie essaie de leur transmettre le savoir qui devrait leur permettre d'accéder à une existence meilleure que celle de leurs parents. *Cockroach* est ainsi le lieu d'explorations à la fois intimes et universelles, opposant civilisation et bestialité, culture et pulsions animales, dans un monde d'adolescents en perte ou en rupture avec leur famille pour lesquels l'école devient petit à petit un véritable refuge, jusqu'au moment où le monde de la guerre qui fait rage à l'extérieur pénètre dans ses murs.

Ces deux pièces présentent néanmoins un caractère commun, dans la mesure où elles composent deux variations très personnelles sur le thème de la violence, plus ou moins affirmée, mais néanmoins présente et fondatrice. Si elle reste cachée et mystérieuse dans *Strangers*, *Babies*, violence sans doute originaire et criminelle, elle éclate dès la première scène de *Cockroach* entre des adolescents en manque de repères, qui finissent par en venir aux mains. Par ailleurs, ces deux textes écrits par des femmes posent la question de la possibilité de la famille, de l'amour et du désir.

Les quelques jours de ces résidences de traduction ne sont que le début du volet français de cet échange entre le Traverse Théâtre d'Edimbourg et Théâtre Ouvert, puisqu'une fois les pièces traduites, des metteurs en voix vont s'en emparer pour les donner à entendre.

Sophie-Aude Picon

novembre 2009

Sophie-Aude Picon est comédienne, formée au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Elle a participé au *Noyau* de Théâtre Ouvert en 2000, lors duquel elle a mis en espace *Mercurie apocryphe*, de Yann Appery.

Elle a joué des textes classiques et contemporains sous la direction d'Emmanuel Demarcy-Mota, Julie Brochen, Joël Jouanneau, Delphine Lamand, Jacques Lassalle, Hédi Tillet de Clermont Tonnerre et Irène Bonnaud. Elle a été assistante à la mise en scène auprès de Christian Benedetti et Irène Bonnaud, et collaboratrice dramaturgique de Jacques Nichet. Elle signe une biographie de Sarah Bernhardt à paraître en février 2010 chez Gallimard.

Sam Holcroft a 26 ans. Elle a fait partie de 2003 à 2005 du « groupe de jeunes auteurs de théâtre » du Traverse Theatre qui l'a choisie pour participer aux 50 ans du Royal Court en 2005-2006. Elle a écrit *Cockroach* (créée en 2008), *Ned & Sharon* (2007), *Vogue* (2006) et *London street sauna*.

Linda Mc Lean a écrit depuis 1994 des pièces pour le théâtre et la radio qui ont été jouées en Europe et en Amérique ; notamment *Reminded of Beauty* (Royal Scottish Academy, 2009), *Strangers*, *Babies* (Traverse Theatre, 2007), *Shimmer* (Traverse Theatre, 2004), *Word for Word* (Tramway Theatre, Glasgow and Scotland Tour). Elle a adapté quatre pièces de Georges Feydeau en 2004 pour le Gate Theatre de Londres sous le titre *Happy Yet ?*

LE VELO et POURRIE UNE VIE DE PRINCESSE

Depuis 2005, le metteur en scène Edouard Signolet a présenté à Théâtre Ouvert dans des formes différentes (mise en voix / en espace / en scène) trois pièces de la suédoise Sofia Fredén, à commencer par *Main dans la main*¹. Il revient avec sa compagnie Le Cabinet Vétérinaire en mars avec les spectacles tout public *Le Vélo* et *Pourrie, une vie de princesse* joués en alternance.

Voici l'extrait d'une nouvelle pièce inédite de la pétillante Sofia Fredén, suivie du regard du traducteur Antoine Guémy sur son univers et son écriture ; puis les comédiens de la compagnie d'Edouard Signolet racontent l'ambiance dans laquelle ils ont travaillé les trois pièces. Enfin, nous vous proposons un autre regard sur le théâtre jeune public suédois, par un ancien collaborateur de Théâtre Ouvert, vivant en Suède.

¹ *Main dans la main*, mise en voix par Edouard Signolet, a remporté les Paris Ouverts en 2005, la création a eu lieu avec la même équipe en janvier 2008 à Théâtre Ouvert. La pièce est parue aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Cendrillon,

d'après un conte des frères Grimm

par Sofia Fredén

Sofia Fredén a confié à Edouard Signolet sa dernière pièce tout public, inédite en français, et Antoine Guémy nous a fait l'amitié d'en traduire quelques pages. *Askungen (Cendrillon)* vient d'être créée à Stockholm au Dramaten.

Personnages :

CENDRILLON

LE PERE

LA MERE / LA BELLE-MERE

LA PETITE SŒUR

LA GRANDE SŒUR

LE PRINCE

L'AMI / L'ENGEANCE DU VAUTOUR

LE VAUTOUR

De nos jours au temps des contes de fées.

Remarque : Le Vautour et l'engeance du Vautour peuvent être dédoublés ad libitum et l'on peut avoir toute liberté par rapport aux ritournelles qui ont été mises en musique lors de la création.

1

Nuit sombre dans une grande maison aux fenêtres sombres. Le vent gémit. Dans un grand lit une femme en chemise de nuit blanche est allongée. Aux côtés de la femme est assise sa fille, Cendrillon. Une bougie est allumée au chevet du lit. Ça souffle.

LA MERE

Je serai toujours avec toi.

La fille veut fermer une fenêtre quand brusquement le vent ouvre celle-ci et souffle la bougie. Un mouchoir se teinte en rouge, du sang. La mère est morte. La fenêtre s'ouvre à nouveau.

CENDRILLON

Mère, Mère !

Cendrillon court dans la grande maison. Son pas retentit. Elle cherche son père. Une année passe pendant que Cendrillon court à travers la maison.

CENDRILLON

Père, père !

Cendrillon trouve son père affalé par terre. Le père et la fille se tiennent dans les bras l'un de l'autre. Une aube blême se lève.

(...)

3

Cendrillon, assise au pied de la tombe, donne des coups de poings dans la terre froide et dure. Le vautour la regarde.

CENDRILLON

Mère, mère, quelqu'un qu'on aime à ce point, qu'il puisse être mort à ce point, ça je n'arrive pas à comprendre, mère !

A côté du vautour se tient un vautour un peu plus petit. L'engeance du vautour.

LE VAUTOUR

On ne peut plus mort. Bien peu de chose on y peut. Et jamais l'on n'en revient.

L'ENGEANCE

On ne peut plus mort, bien peu de chose.

LE VAUTOUR

Qu'y peut-on ? Rien !

L'ENGEANCE

Rien ! Quelle tristesse !

Le vautour et son engence tiraillent une charogne qu'ils déchirent à coups de bec.

4

A quelque distance de la tombe sur laquelle est assise Cendrillon, arrive le prince, à pied, derrière lui l'Ami. Le prince n'a pour tout vêtement qu'un caleçon. Tous deux fument. Derrière eux on voit un château et au château un bal bat son plein.

LE PRINCE

Je ne veux pas me marier. Il ne peut pas m'obliger.

L'AMI

C'est ton père. Il peut t'obliger à faire ce qu'il veut.

LE PRINCE

Je préférerais être enterré vivant que de me marier, je te le dis. C'est quoi la différence, hein ? Il n'y en a pas, c'est mon père qui le dit, mais malgré ça, il veut que je me marie. Il veut que ça soit pour moi comme ça a été pour lui ! Il veut me punir de ce qu'il va mourir avant moi.

L'AMI

J'aimerais bien danser un peu. Boire un peu. M'amuser un peu.

LE PRINCE

Un bal ça n'a rien d'amusant. Et ma mère toujours avec ses « épouse-la, épouse-la, épouse-la ! » Non, non.

L'AMI

Moi, j'aimerais bien me marier. Je me sens souvent un peu seul.

LE PRINCE

Il n'y a personne aussi seul que celui qui est marié. Ma mère et mon père sont chacun dans leur aile respective du château et s'envoient mutuellement des lettres pleines de saloperies.

L'AMI

Des saloperies ?

LE PRINCE

« Je hais le jour où je t'ai rencontrée, Monika. » Ce genre de saloperies.

L'AMI

Ah oui, dans ce genre-là.

LE PRINCE

Avec un couteau, sur la table de la salle à manger, ma mère a gravé « tout ça c'est de ta faute, Roland ».

Le prince fume et ramasse un caillou par terre tout en regardant Cendrillon qui est allongée sur la tombe.

(...)



© Sören Vilks

Cendrillon, de Sofia Fredén,
mise en scène par
Malin Stenberg en 2009



Notes sur ma traduction de la pièce *Pourrie, une vie de princesse*

de Sofia Fredén

Eugénie, jeune princesse de 9 ans, trouve que la vie « pue le cadavre », entre son frère Eugène dont l'obsession est de s'enterrer et sa sœur Désirée qui rêve de se marier avec son frère. Pour elle, une seule certitude : elle a dû être adoptée, cette famille « pourrie » ne peut pas être la sienne. Précis, rapide, et incisif, le langage des personnages version française est l'œuvre d'Antoine Guémy. Il nous fait entrer dans son laboratoire...

Quand Edouard Signolet, le bouillant metteur en scène de la compagnie « Le Cabinet vétérinaire », ce cher sale gosse, m'a confié la traduction de la pièce pour la jeunesse *Pourrie, une vie de princesse* de l'auteure suédoise Sofia Fredén, il souhaitait pouvoir travailler sur un texte qui ait un ton aussi acerbe et insolent en français que celui de l'original suédois. Cela correspondait à la vision de la pièce que nous avons, lui comme moi. Mon texte lui a plu, il a aussi plu aux comédiens qui ont tout de suite eu du plaisir à le mettre en bouche. Je crois qu'il y a eu là une vraie rencontre entre un texte et une troupe.

La plus grosse difficulté de mon travail de traduction a justement été de chercher à conserver l'insolence fondamentale et la fraîcheur du texte de Sofia Fredén. En effet, en suédois, de la même façon que tout le monde se tutoie, sans considération d'aucune différence d'âge ou de condition sociale (à une exception près, qui en l'occurrence nous concerne évidemment dans la pièce *Pourrie* – celle de la famille royale, pour laquelle l'étiquette continue de faire appliquer une stratégie de contournement linguistique à la troisième personne), de la même façon il n'y a en suédois quasiment pas ou plus de différence entre langue écrite et langue parlée, ce qui est loin d'être le cas en français, d'où la difficulté de rester aussi direct. Il est possible en suédois d'écrire une langue pour la jeunesse, franche et directe, qui ne soit pas « gnan-gnan », sans pour cela qu'elle soit entachée d'incorrections ou de simplifications qui seraient là « pour faire jeune ». Du coup, les destinataires ressentent cette langue comme la leur, et les problèmes évoqués comme les leurs, alors qu'il n'y a, je crois, de la part de l'auteur aucune démarche démagogique pour se mettre au niveau d'un public particulier. Sofia Fredén parle du monde de l'enfance « de l'intérieur », comme si elle y était encore, sans le trahir et sans la moindre mièvrerie.

En français, on se trouve beaucoup plus gêné aux entournures. Je prends un exemple classique des difficultés du traducteur : en français, un texte parlé doit la plupart du temps gommer le premier terme d'une négation (le « ne » de « ne...pas ») sous peine de sonner littéraire et affecté. En suédois il n'y a pas de problème à conserver la négation, sans pour autant qu'il y ait d'ambiguïté grammaticale, ni l'impression fâcheuse d'une sur-correction. Même chose pour l'utilisation du « nous » de la première personne du pluriel, carrément impossible chez

nous dans une langue parlée, mais qui a tout son sens en suédois. Toutes ces choses rendent évidemment la traduction difficile.

Le système des temps et la syntaxe très conditionnée par l'accentuation orale de certains éléments, permettent ainsi en suédois beaucoup plus de souplesse d'utilisation et de plasticité, alors qu'on est souvent coincé en français par des codes grammaticaux complexes : les respecter rend la langue académique et impossible à dire, ne pas le faire la rend incorrecte sans pour cela qu'elle sonne moins faux.

La lecture du texte en suédois donne toujours une impression de simplicité, jusque là tout va bien, mais dès que l'on essaie de traduire, les choses se compliquent, surtout lorsque l'on veut garder l'aspect bref et percussif de la langue de départ. J'ai regardé par curiosité la traduction faite en allemand de la pièce : du billard ! La traductrice pouvait suivre pratiquement mot à mot et presque à cent pour cent la syntaxe du texte suédois et la rendre pratiquement sans altération, de même pour le vocabulaire, qui en suédois et en allemand a souvent des racines communes et une même plénitude du sens. Du coup, les jeux de mots et la polysémie passent sans le moindre effort.

Pour traduire en français, en revanche, il faut tout mettre sens dessus dessous, souvent avec plus de mots, et la force expressive peut s'en ressentir si l'on ne trouve pas des équivalents à l'accentuation suédoise de la phrase. Quant aux polysémies, il faut accomplir des tours de force pour arriver sans lourdeur à quelque chose d'approchant, d'autant que nous n'avons pas en français la facilité qu'a le suédois de faire des mots composés : il y a dans le texte suédois tout un jeu de mots qui s'étend sur six répliques, sur le sens de « lik », en suédois, qui peut signifier à la fois « cadavre » et « semblable, pareil ». Vous imaginez la difficulté à essayer de rendre en français ne serait-ce qu'une partie de ces sens.

Par ailleurs, le mot juste en français est souvent empreint de lourdeur : « stanken » est bref et « claque » bien, « puanteur » en français est long, lourd et d'un registre qui sonne presque déplacé. Il faut trouver autre chose : j'ai mis « l'odeur qui pue », pour garder des mots simples, courts et percussifs, qui conservent le plaisir d'une certaine obscénité infantile.

Il fallait aussi faire sentir certaines différences de niveaux de langage qui néanmoins peuvent exister dans cette langue en apparence simple. Ainsi, malgré ses capacités intellectuelles présentées comme assez limitées, le prince Eugène parle un langage plus châtié, plus raide, plus BCBG que ses sœurs. Il fallait que ce fût perceptible, mais sans trop marquer cependant. D'ailleurs, c'est souvent dans les différences culturelles que réside une des principales difficultés d'adaptation du texte et de compréhension par le public français. Il est évident que le prince et les princesses de la pièce sont pour les Suédois des allusions assez transparentes à la famille royale suédoise. Les noms et les prénoms dans la pièce évoquent clairement les Bernadotte et leur origine française. Les problèmes de dyslexie qui touchent certains membres de la famille régnante et qui sont évoqués à plusieurs reprises quand le petit prince écrit des lettres, sont par exemple de notoriété publique en Suède, où cet aspect des choses constitue certainement un des ressorts comiques. En France, cela ne peut guère trouver le même écho.

Certaines réalités de la vie « normale » du Suédois moyen mentionnées dans le texte de la pièce ne parlent pas de la même façon au Français : par exemple la nécessité quasi absolue

Participer à cette grande supercherie clairvoyante dont le but ultime est cette réflexion
inépuisable sur l'être humain.

Je fais partie d'un collectif de fous dont la parole a un sens citoyen.

C'est bien.

Encore.

Plus.

Pour longtemps.

Merci.

Ludovic Lamaud, acteur Signolien



Photos des comédiens : © D.R. & © J.J. Kraemer

Geoffroy Barbier : Gary dans *Main dans la main* et Pirrko dans *Le Vélo* (« pervers devenu vieille dame parkinson »).

Édouard est aussi un (excellent) comédien. Quand il dirige, il accompagne, il co-pilote, il connaît le plateau. Je me souviens de la première lecture de *Vélo*. Je trouvais la pièce très belle, une balade dans la ville et la nature, comme on peut en faire à Stockholm. Et quand Édouard nous a réunis autour de la table à TO, à peine on a commencé à lire le texte ensemble, il a mis le feu aux poudres. Il apporte une belle énergie joyeuse, qui allume tout le monde. Et qui secoue le texte, le met en haute tension.

Anne-Lise Main : Didascalie dans *Main dans la Main* et dans *Le Vélo* (« folle de la didascalie »). Le fait de ne pas pouvoir endosser un personnage dans ces pièces m'a demandé de trouver une présence autre, d'investir autrement l'espace scénique, mais également de déplacer le rapport au public. Il s'agissait, à travers une adresse pleine, de donner à imaginer au spectateur le paysage d'ensemble, tout en étant une entité à part entière qui vient relancer le rythme d'exécution de la représentation. Cela a également permis de donner à entendre au spectateur ce qui ne lui est pas donné à voir sur le plateau.

Amaury de Crayencour : Petter dans *Main dans la main* et Eugène dans *Pourrie, une vie de princesse* (« fils débile devenu prince idiot »).

Le travail d'Édouard est un travail de grande précision, il a une vision très cinématographique du théâtre et sa direction ressemble au travail d'un chef d'orchestre.

J'ai découvert Sofia Fredén avec *Main dans la main*, une écriture vive, cynique et très décalée, un univers proche du cinéma et de la bande dessinée qui correspond tout à fait au travail d'Édouard.

Arnaud Guillou : Le chanteur des rues dans *Le Vélo* (« chanteur des rues et proxénète »).

Jouer dans une pièce de théâtre d'une auteure contemporaine suédoise sous la direction d'Édouard Signolet ? Mais bien sûr...

Je ne suis pas comédien, moi, mais chanteur lyrique...

Et cependant je n'ai pas hésité une seconde à répondre « oui » à cette proposition d'Édouard. Je n'ai pas hésité parce que j'aime travailler avec lui (il m'a dirigé dans deux opéras avec Jeanne Roth), j'aime son efficacité et son exigence, la bienveillante manière qu'il a de faire naître un personnage, j'aime ses idées à la con, j'aime sa lecture des textes de Sofia Fredén : authentique, tendre, décalée, insolente et judicieuse.

Elsa Tauveron : Agnès dans *Le Vélo* (« grande sœur pas commode »).

Le théâtre d'Édouard Signolet est celui de l'énergie ; la force se trouve dans le rythme et le mouvement. Quand on travaille avec lui, il commence par nous regarder. Il aime regarder ses comédiens, ils le font rire, c'est pour ça qu'il les choisit et c'est pour eux qu'il monte des spectacles ! Puis viennent les indications : des lignes, des cercles, des triangles, des losanges, des parallélépipèdes, tout ça dans l'énergie, rythme plus que soutenu, faut qu'on

sue ! Puis rangez-vous au fond, en ligne droite bien entendu !! Le personnage ne se trouve pas dans la psychologie, mais dans son corps, son énergie, et par-dessus tout dans le groupe. Ce sont je crois les autres comédiens qui influencent le plus le jeu : si l'un commence à fond, tout le monde suivra... Et Edouard se marre...

Sofia Fredén se prête bien à cette approche : ce n'est pas par la psychologie que les personnages prennent corps, mais par ce qu'ils vivent, les gens qu'ils rencontrent qui les façonnent et influencent leur parcours.

Il m'a souvent été difficile de ne pas rire pendant les répétitions du *Vélo*, Edouard adore ça, même si ça ne fait pas des lignes et des carrés...

Guillaume Riant : Shanti dans *Le Vélo* (« petit garçon skateur »).

Avec Edouard, nous travaillons sur l'écriture incisive de Sofia Fredén, et principalement sur sa dimension rythmique. Les indications d'Edouard par petites touches très précises donnent une orientation générale à l'ensemble. Lors du travail sur le plateau, il nous laisse une grande liberté de proposition. Puis nous reprécisons les choses. Edouard concentre les actions à l'essentiel du propos, nous cherchons à obtenir une sorte d'épure à la fois énergétique, précise et dont la rythmique est ciselée.

Nicolas Gaudart : Le réceptionniste dans *Main dans la main*, Güsten dans *Le Vélo* (« ancien travelo devenu nouveau dépressif »)

Le Théâtre de Sofia Fredén développe des thématiques certes modernes mais en s'appuyant sur des principes dramatiques assez classiques : quiproquos, jeux de mots, dynamique du langage, comique de situation, intrusions fantastiques, figures, happy end... Parallèlement, le travail de mise en scène d'Edouard s'attache, je crois, à rechercher du côté d'une certaine tradition comique, à la fois populaire et sophistiquée (travail choral, forme frontale, compositions franches, dynamisme, apartés, stimulation de l'imaginaire par la description...) dans laquelle la destination au spectateur n'est jamais négligée.

Delphine Jonas : Anette dans *Pourrie, une vie de princesse* (« mère mangeuse de main »).

L'expérience d'acteur : une recherche jubilatoire. Une horlogerie où tout est soigneusement réglé, qui laisse pourtant la place à un possible dérèglement...

Pourrie. Déraison, pathologies, cynisme... Les personnages d'Anette et Anders, les affreux parents, laissent présager une normalité, un « ordinaire ». Rien du tout. Ils nous font sombrer un peu plus dans la faille béante de notre folie menaçante. Et le fantastique n'est plus très loin.

Neta Landau : Nina dans *Main dans la main* (« rôle principal d'une sombre histoire »).

Edouard est une personne qui rencontre avant tout des gens, des caractères. Il travaille beaucoup avec l'énergie qui se crée dans le groupe. Il va ensuite sortir le petit grain qui est en nous mais avec subtilité sans exagérer le trait.

Je pense que les textes de Sofia Fredén sont un support idéal pour ce qu'Edouard a à exprimer, ils sont ludiques mais transmettent un message fort.

Ce sont également des textes inédits en France ce qui rend je pense l'exercice de mise en scène plus agréable car tout est à créer, il n'existe pas d'autre référence pour nous, il y a plus de liberté.

Véronique Lechat : Nadja dans *Main dans la main* et Eugénie dans *Pourrie, une vie de princesse* (« ancienne bimbo en orange et princesse anarchiste »)

Je n'ai pas eu la sensation de devoir faire un effort pour aller vers l'univers de Sofia Fredén, vers son écriture. C'était un peu comme une évidence. Et c'était aussi le cas avec le travail d'Edouard. Je crois que nous sommes tous assez complices dans ce théâtre-là.

Je ne sais pas si c'est spécifique au travail d'Edouard ou à l'écriture de Sofia Fredén, mais c'est souvent dans la rythmique du texte qu'Edouard nous amène à puiser. Parfois, pour certains moments ou certaines émotions du personnage, il nous donne une direction sonore, ou respiratoire, bien spécifique.

Travailler sur les textes de Sofia Fredén et avec Edouard Signolet, c'est travailler sur des questions existentielles et des problématiques cruciales, parfois dramatiques de la vie, mais dans la joie !

Main dans la main



© Jean-Julien Kraemer

Le Vélo



Pourrie, une vie de princesse

Clarice Plasteig dit Cassou : Didascalie dans *Main dans la main* et Agnès dans *Le Vélo* (« casseuse de mur »).

L'urgence. C'est dans l'urgence que j'ai commencé à travailler avec Edouard. A peu près 10 jours de répétition, et deux rôles à reprendre l'année dernière. Travailler avec Edouard pour moi c'est justement beaucoup de travail, d'un coup.

La confiance. Celle qu'il m'a accordée en me proposant ces deux rôles, puisqu'on n'avait jamais travaillé ensemble. Celle que j'ai en lui, quand je me sens perdue et que je sens qu'il est là, veillant, bienveillant. Et celle qu'on partage en cherchant tous ensemble, en plongeant tous dans le même univers.

Le sérieux. Dans le travail, comme meilleur outil pour parvenir à amuser et à s'amuser aussi. La bonne entente collective, les horaires respectés, les promesses tenues, les paroles pas en l'air, la direction juste, la liberté laissée de proposer, le soutien permanent, la discussion... C'est pas rien d'intégrer un Cabinet Vétérinaire.

Geoffroy Barbier a joué des textes de Robert Antelme, Hervé Blutsch, Edogawa Rampo, Anton Tchekhov et également dans des spectacles collectifs (avec ADN 118) et chorégraphiques (avec Thierry Niang).

Acteur au théâtre, à la radio, dans des courts métrages, **Amaury de Crayencour** a participé également à plusieurs comédies musicales dont *West side story* mis en scène par Jeanne Roth à Grenoble. Au théâtre il a joué des pièces du répertoire : Labiche, Marivaux, Musset, Tchekhov, mais aussi des textes contemporains de Daniel Besnehard et Fabrice Melquiot.

Nicolas Gaudart est comédien, metteur en scène, titulaire d'un Master Pro en mise en scène et dramaturgie et du Diplôme d'Etat en enseignement théâtral. Professeur d'interprétation au Cours Florent, il anime des ateliers pour le Théâtre Nanterre-Amandiers, le Nouveau Théâtre de Montreuil, L'Université de Cergy-Pontoise, le Théâtre 95.

Après avoir obtenu un DESS de droit de la propriété intellectuelle, **David Gérard** a été formé au métier de comédien au Conservatoire National de Lorraine puis au Cours Florent. Il a joué Durringer, Claudel, Horowitz, Vian, Racine, Cocteau, Hossein, Gripari, Yoland Simon, Paravidino, Fassbinder, Brecht et Kipling...

Il travaille régulièrement pour France Culture, fait des apparitions au cinéma ou à la télévision et anime des ateliers de théâtre pour enfants et adultes.

Céline Groussard a joué des textes contemporains (de Jalie Barçilon, Koffi Kwahulé, Fausto Paravidino, Ludmilla Razoumvskaïa) et a participé à une création collective adaptée des *Trois Sœurs*. Parallèlement, elle tourne dans plusieurs courts métrages, particulièrement pour la FEMIS et les réalisatrices d'Hystérie Prod.

Issu du Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris, **Arnaud Guillou** est baryton, il a interprété *L'Elixir d'Amour*, de Donizetti, *Orphée aux Enfers* d'Offenbach, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovsky et *Rigoletto* de Verdi. Il fait partie de la compagnie *opéra.3 dirigée* qui axe son travail sur la troupe et la création en commun.

Comédienne et performer, **Delphine Jonas** travaille depuis 2001 au croisement du théâtre, des arts visuels et de la danse avec Art Point M, Catherine Baÿ, Felix Ruckert... et plus régulièrement avec Michel Jacquelin & Odile Darbelley. Son travail personnel s'organise autour de systèmes de contraintes : *Comment survivre en milieu hostile tempéré ; Comment sortir et s'en sortir...*

Neta Landau a suivi une formation de comédienne au conservatoire du XIX^e arrondissement à Paris, puis à l'ESAD à Paris. Elle y travaille avec Yves Pignot, Jean-Claude Cotillard, Hermine Karagheuz, Jean-Damien Barbin... Elle collabore à des fictions radiophoniques pour France Culture et à des doublages de films (*Munich* de Steven Spielberg, *Ô Jerusalem* de Elie Chouraqui).

Issue de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Paris, **Véronique Lechat** joue Copi, Minyana, Cocteau, Shakespeare, met en scène Visniec et Ghérasim Luca, travaille avec Maryline Klein (*Addict*, Cie Klein/Leonatre), les musiciens du W.A.C et Julien Omé, tourne dans plusieurs court-métrages et reçoit deux prix d'interprétation pour *Un grain de beauté* de Hugo Chesnard.

Anne-Lise Main a suivi une formation de comédienne au Conservatoire National de Région de Bordeaux, des études de théâtre à l'Université Paris 8 – Saint-Denis, une formation à la mise en scène avec Robert Cantarella et Noëlle Renaude, ainsi qu'une formation sur les nouveaux territoires de l'acteur avec Florence Giorgetti et Philippe Minyana. Elle a été dirigée au théâtre notamment par Claude Buchvald et Claude Merlin, et travaille régulièrement pour France Culture.

Formée au conservatoire du X^e, puis à Barcelone (selon la pédagogie de Lecoq), **Clarice Plasteig dit Cassou** travaille ensuite en France notamment à la télé et au cinéma sous la direction de Nils Tavernier, au théâtre avec Amy Sawanson (*La Sorcière* d'après Michelet), Gurshad Shaheman (*Nous les héros*, de Lagarce), Renaud Cojo (*Elephant people*, textes de Daniel Keene)... Elle tourne aussi des court-métrages en Espagne, et traduit en français des pièces de jeunes dramaturges catalans.

Guillaume Riant a suivi une formation de comédien à l'ESAD / CNR de Paris et travaille en tant que comédien principalement autour des écritures contemporaines.

En parallèle d'études littéraires à l'université de Jussieu, **Elsa Tauveron** se forme au théâtre à l'Ecole du Passage avec Niels Arestrup et aux arts du cirque avec Alexandre del Perugia. Avec la compagnie Chaos Léger, elle obtient un prix d'interprétation féminine pour *Algarades*, adaptation d'un texte de Noëlle Renaude. Elle participe aux Rencontres Internationales en Corse avec Robin Renucci et René Loyon, puis fait partie de la création collective d'ADN 118 [Kazanova], à la MC93 de Bobigny. Récemment, elle a joué *L'Augmentation* de Georges Perec sous la direction d'Anne-Laure Liegeois et au cinéma, elle a joué dans plusieurs courts métrages.

Suède : le Théâtre Jeune Public à l'honneur

Voici, en dehors des pièces de Sofia Fredén, le regard de l'ancien Chargé des publications de Théâtre Ouvert, Pierre Gayet, sur le théâtre jeune public suédois. En Suède, où il vit désormais, il a interviewé la comédienne Eva Ahlberg, passée du théâtre pour adultes au théâtre jeune public depuis plusieurs années.

Un évènement en Suède : vient de paraître cette année une Histoire du Théâtre suédois (la dernière date de 1917), en trois tomes aux Editions Gidlunds. Lorsqu'on y cherche la rubrique Théâtre jeune public, on tombe sur un long article intitulé « Världen bästa barnteater » : le meilleur théâtre pour enfant du monde. Accrochez-vous. Non, il ne s'agit pas d'un pamphlet sur les qualités exemplaires et inégalées du théâtre suédois en direction de ses jolies petites têtes blondes, quoique. Il est vrai, la réputation est tenace et survit depuis le début du XX^e, où la Suède excellait dans le genre, avec des écrivains dont le nom ne vous dira absolument rien mais dont les créations littéraires et dramaturgiques ont fait long cours au pays des elfes. Et aujourd'hui ? Et bien le théâtre jeune public se porte bien en Suède. Il a ses spécificités, et ses qualités. Une de ses particularités est d'être à la fois très fantaisiste et très pédagogique. Ce théâtre a l'extrême délicatesse de s'élever au niveau de ses chérubins : il se fait innocent pour parler aux plus jeunes, et l'expérience est très concluante. Pour préciser, il ne présente pas le monde des petits sous le regard (souvent très condescendant) des adultes, mais met en scène la fantaisie et le raisonnement de l'enfant. Ce sont donc les plus jeunes qui posent un regard sur le monde des adultes, et non le contraire. Ici, mesdames, messieurs, on se moque bien de l'excellence intellectuelle, on écoute avec le cœur ! Et à bien écouter, on y découvre un mélange décapant de réalisme-tragi-comique accompagné d'une imagination et d'une innocence débordantes. Quelques exemples : le Backa Teater de Göteborg, qui a déjà présenté ses spectacles pour enfants au Chili, Venezuela, Brésil, Mozambique, en Hollande, Espagne, Jordanie, Palestine etc. et ses créations multiples comme *Pygmalion* ou *Lille Kung Mattias* (2009) de Janusz Korczak ; le groupe de danse Tiger avec *I Simarillas land* ; les scènes nationales avec *Petter och Lottas jul* de Pär Isberg et Erik Näslund, et puis ne pas oublier le grand Staffan Westerberg qui durant des décennies adapta de grands thèmes pour les enfants, comme son portrait d'August Strindberg *Spökspenaten*, Einstein *Ajnstajn och jag* ou même des adaptations de textes de Garcia Lorca, Lars Forssell ou Edward Albee *Interpretationer, experiment med dockteater*, en collaboration avec le Norrbottenteater, le Upsala Stadsteater, le Folkteater de Göteborg ou le Dramaten de Stockholm. La liste est longue. De même, existent de nombreuses adaptations théâtrales de livres pour enfants, comme ceux d'Astrid Lindgren, sans omettre le travail remarquable du Drakens teaterförslag avec des auteurs metteurs en scène comme Lars Norén, Marianne Goldmann, Jonas Gardell, Thomas Tidholm, Lars Forsell, Gunilla Boëthius.

Bullpromenaden,
un enfant
touche
le masque
d'Eva Ahlberg



© Anders Eriksson



© Gunilla Råberg

Alors la réputation tiendrait-elle ? Chose certaine, hier comme aujourd'hui, le théâtre jeune public suédois est bien vivant, et ne cesse de circuler dans les écoles, les bibliothèques et les théâtres. Mais à présent, place au concret avec un entretien réalisé sur place avec une comédienne suédoise – Eva Ahlberg – qui, longtemps comédienne permanente de la troupe de l'Opéra de Göteborg, s'est convertie en douceur à la scène pour enfants, avec ses propres créations.

– Est-ce que tu peux parler un peu de ton parcours ?

J'ai commencé dans une troupe en 1976, avec une première à la prison de Ystad ! On jouait un théâtre ambulancier pour tous les âges avec toujours du théâtre pour enfants au répertoire, souvent pour des handicapés, des improvisations pour le personnel de soins. Durant l'été, des comédies classiques. La troupe tournait de Lund, en Scanie, jusqu'à la région du Skaraborg, où elle intégra le Théâtre régional en 1988. On jouait aussi souvent du théâtre musical. En 1995, après une année de musique à la Folkhögskola, j'ai pu m'essayer aussitôt dans l'Opéra pour enfants de Werner Aspenström *Väntarna*, avec une musique de Lars Johan Werle. Puis le théâtre de Skaraborg, en raison de son orientation musicale, a fusionné en 2002 avec l'Opéra de Göteborg. La première production fut *La Bohème*. J'ai arrêté avec l'Opéra de Göteborg, qui ne voulait plus de troupe, en 2005. L'année suivante, accompagnée de deux musiciens, je retrouvai le public avec un petit spectacle musical inspiré des poèmes d'Emily Dickinson, qui m'avait toujours fascinée. En novembre 2006, je me suis décidée à voler de mes propres ailes avec du théâtre jeune public, des représentations pour adultes et des activités pédagogiques.

– Pourquoi as-tu choisi le théâtre jeune public ?

J'ai toujours joué pour tous les âges, et je pense que les enfants ont droit à du vrai théâtre, d'autant plus qu'ils donnent souvent un retour plus clair et plus direct. J'ai d'ailleurs souvent remarqué que quand ça fonctionnait bien avec eux, c'était tout aussi passionnant pour les adultes ! Les enfants donnent beaucoup d'énergie, et peuvent se montrer très exigeants.

– Comment travailles-tu ? Seule, ou as-tu l'aide d'un régisseur, d'un metteur en scène ?
Je travaille de manière pratique et intuitive. Si j'ai un texte, je me lance et le raconte, alors je sens aussitôt comment le corps et les sens réagissent. Maintenant que je travaille seule, je fais moi-même des coupes ou des rajouts dans le texte, si je peux. Je fais aussi des répétitions avec l'aide de la vidéo, pour revoir certains passages. J'ai pris l'habitude de parler avec le jeune public avant les représentations. Pointer ce qu'il y a de spécial avec le théâtre, comparé à la télévision ou au cinéma. Dire que le théâtre, c'est vivant, qu'on ne peut pas zapper ou éteindre, que je les vois et les entends, qu'ils sont le public et moi la comédienne, et qu'ensemble nous sommes le théâtre.

– Tu peux parler un peu d'une de tes pièces, de ton univers ?
Quand j'ai repris *Bullpromenaden* (je l'avais joué il y a 17 ans au Théâtre régional), j'avais une histoire simple, une régie minimale, masque, décor, quelques accessoires, je trouvais que c'était encore un peu trop. Mais ce spectacle fonctionne dans toutes les situations, lieux, tempêtes de neige ! J'ai le rôle principal, Jesper – 5 ans –, sa maman (masque), une petite fille – Kajsa –, le vieux Plommontant, trois méchantes petites filles (masques) et la grand-mère (masque). Un garçon du public est même convié à jouer un petit rôle. C'est l'histoire simple d'un petit garçon en promenade avec ses brioches, parfait pour un acteur – metteur en scène – régisseur !
J'ai aussi joué un nombre incroyable de différents animaux, avec des rôles qui traitaient souvent de vrais problèmes existentiels, mais dans ce cas les figures animales m'aidaient beaucoup pour rendre l'émotion. J'ai aussi un petit clown qui vit sa propre vie, Gina. Elle est née et a grandi dans une pièce il y a 15 ans, et est clairement une part de moi-même. Etre Gina peut me procurer une grande aide. Si je suis fatiguée ou ennuyée, je me maquille, surgit alors une énergie très spéciale, des associations d'idées. L'innocence mêlée à l'énergie peut être très créative. A Noël dernier, je cherchais une histoire pour Gina. Mais, pour finir, c'est elle qui, avec l'aide d'autres histoires du même genre, fit des recherches sur Noël, ce qui durant le spectacle stimula aussi les enfants à donner leur propre point de vue sur la chose.

– Comment tu produis tes spectacles, avec quels moyens ?
Je n'ai pas de subvention. Le spectacle est acheté à l'avance par les écoles, les théâtres ou les bibliothèques, et je joue le plus souvent durant l'année, rien pendant l'été ces dernières années. J'envoie la facture de production à mon arrangeur⁴, qui plus tard paye la moitié du budget par l'intermédiaire du Théâtre National, ou de la région. Parfois, c'est gratuit pour le public.
Il y a aussi des jours de présentation où l'on a 20 min. pour montrer son spectacle aux arrangeurs. Assez stressant, mais on peut être choisi pour une tournée. Je l'ai fait plusieurs fois et j'ai, par exemple, voyagé avec un monologue tiré de *Bortbytingen* de Salma Lagerlöf, avec 20 représentations commandées par des profs fascinés, très chouette ! Dernièrement *Bullpromenaden*, pour 3-5 ans, a été acheté par la commune de Hjo pour 14 représentations dans les crèches.

– On dit souvent que la Suède a une longue tradition du théâtre jeune public, qu'en penses-tu ?
J'ai parfois entendu les gens dire qu'il n'y avait presque rien pour le jeune public. Mais il y a ! Aujourd'hui il existe un catalogue du théâtre jeune public très complet, acheté par les écoles et les crèches via les délégués culturels de chaque commune⁵. Je sais qu'il y a depuis longtemps un excellent théâtre jeune public en Suède, même pour les bébés, très sérieux, où l'on a vu les petits, très intéressés, se dresser sur les genoux des parents ! Il y a des festivals, comme Bibu, des biennales pour enfants et ados, à Stockholm, organisées par le Théâtre National. Et puis même dans notre petite région, à Skara, en ce moment même, un festival pour les petits.

– Si tu devais recommander un spectacle suédois que tu as vu récemment ?
Dernièrement, j'ai vu une merveilleuse représentation d'un groupe qui s'appelle Dockteaterverkstan, *En sällsam dag på Larsson lager*, avec deux personnes en manteau gris qui ont un travail des plus ennuyeux. Soudain, autour, les cartons prennent vie, se transforment en un garçon qui tombe amoureux d'une poupée. Puis tout retourne dans les cartons, comme si rien ne s'était passé. C'était très beau, magique ! Ça passerait certainement très bien en France, je crois même qu'ils ont fait plusieurs festivals internationaux. Pour l'exportation du théâtre suédois, tout dépend dans quelle mesure la langue compte. Mais souvent avec le théâtre jeune public, comme dans *Bullpromenaden*, l'ambiance et les situations ont leur magie propre, et parlent un langage très clair.

– Et le futur ?...
Cette année, j'ai eu aussi un contact avec le Théâtre Bambino à Stockholm, où je suis invitée au Musée du Jouet à Noël. Je vois ça aussi comme une possibilité d'obtenir un revenu tout en proposant un travail sérieux, fait par une professionnelle, afin que les enfants aient accès au théâtre, à la culture. Le plus important il me semble, quand je pense aux attentes du public, qu'il soit grand ou petit d'ailleurs, c'est l'authenticité, la vie.

Propos recueillis par Pierre Gayet
Skövde, décembre 2009

Ancien Chargé des publications à Théâtre Ouvert, Pierre Gayet est parti vivre en Suède en 2003. Il travaille actuellement comme professeur de français dans plusieurs établissements scolaires et poursuit des études universitaires de langue et de littérature à Göteborg.

⁴ En Suède, une personne fait le lien entre la commune et l'artiste. « Arrangeur » ou « organisateur » sont des traductions possibles du terme suédois.

⁵ Aujourd'hui, avec un budget d'environ 13 millions de couronnes par an pour la seule région du Västergötaland (49 communes), sans compter les subventions subsidiaires accordées aux cas par cas, le catalogue de la région (vrai petit guide avec conseils et contacts à disposition) présente pas moins de 274 spectacles pour enfant et adolescents : www.kulturkatalogen.vgregion.se

Théâtre Ouvert

Le Journal 26

Directrice de la publication :
Micheline Attoun

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

Collaborations :
Eva Ahlberg, Geoffroy Barbier, Amaury de Crayencour, Emmanuel Darley, Sofia Fredén, Nicolas Gaudart, Pierre Gayet, David Gérard, Céline Groussard, Antoine Guémy, Arnaud Guillou, Delphine Jonas, Ludovic Lamaud, Neta Landau, Véronique Lechat, Anne-Lise Main, Fabrice Melquiot, Stanislas Nordey, Eric Pessan, Sophie-Aude Picon, Clarice Plasteig dit Cassou, Guillaume Riant, Edouard Signolet, Elsa Tauveron.

Secrétaire de rédaction :
Valérie Valade

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Photographie de couverture :
399 secondes, Yoan Charles et Julie Duchaussoy © Brigitte Enguérand

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*
Léopold Lavigne, *régie* / Agnès Lupovici, *presse*
Nathalie Lux, *assistanat, communication* / Sylvie Marie, *secrétariat*
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / 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 accueil@theatreouvert.com

ABONNEMENT

Théâtre Ouvert

Le Journal

Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro 27

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 6 euros
à l'ordre de Théâtre Ouvert)

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en janvier 2010
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur :



RENDEZ-VOUS

THÉÂTRE OUVERT

1^{er} trimestre 2010

SPECTACLE

18 janvier - 6 février

399 secondes

Fabrice Melquiot /
Stanislas Nordey

EPAT 10^e session

26 janvier - 13 février

Mise en espace

du 11 au 13 février

Tout doit disparaître

Eric Pessan /
Jean-Christophe Saïs

SPECTACLES

8-27 mars

Le Vélo

et

Pourrie, une vie de princesse

Sofia Fredén /
Edouard Signolet