

**HEDDA
GABLER
CHANTS D'ADIEU
LE MARCHAND
DE SABLE
LES ÉGARÉS**

11

n°



AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 17 AU 26 JANVIER 2007

CRÉATION

!

Henrik Ibsen
mise en scène **Richard Brunel**
avec David Ayala, Gillette Barbier,
Cécile Garcia-Fogel, Grégoire Monsaingeon,
Julie Pilod, Laurent Meininger, Paule Annen

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
les jeudis 18 et 25 à l'issue de la représentation

DURÉE ESTIMÉE 2 HEURES

MERCREDI 17 19H00
JEUDI 18 19H00
VENDREDI 19 20H30
SAMEDI 20 17H00
MARDI 23 20H30
MERCREDI 24 19H00
JEUDI 25 19H00
VENDREDI 26 20H30



© Jean-Louis Fernandez

HEDDA GABLER

ENTRETIEN AVEC RICHARD BRUNEL

POUR LA PREMIÈRE FOIS DE SA CARRIÈRE, RICHARD BRUNEL S'ATTAQUE À L'ŒUVRE D'IBSEN ET PAS À LA MOINDRE PUISQU'IL CRÉE HEDDA GABLER AU NOUVEAU THÉÂTRE. RETOUR AVEC LUI SUR SA DÉCOUVERTE DE CETTE PIÈCE MONUMENTALE ET SUR LA PLACE SINGULIÈRE QU'ELLE OCCUPE DANS SON PARCOURS.

Tu as débuté par une formation d'acteur, tu as joué puis tu es passé à la mise en scène. Comment s'est effectuée ce changement ?
En tant qu'acteur, je me suis toujours intéressé à la mise en scène. Déjà très jeune, je crois que j'étais animé par le désir de réunir les autres et de raconter des histoires. La mise en scène a une place dans mon histoire personnelle, c'est aujourd'hui que j'en prends conscience. Mais au départ j'ai suivi une formation d'acteur et l'ai été pendant quelques années. C'est au sein d'un groupe issu de ma promotion de l'École de Saint-Étienne, avec qui nous avons fondé une compagnie, que s'est posée la question d'être metteur en scène... de descendre du plateau pour regarder les autres. Après plusieurs expériences collectives, nous nous sommes demandés qui allait faire la prochaine mise en scène : nous étions trois volontaires et nous avons choisi de monter un triptyque : *Trois farces pour l'éducation de ceux qui nous gouverneront* de Ramon del Valle-Inclan. Ce choix s'est fait un peu avant les élections présidentielles de 95 ; je travaillais sur la troisième : *La Farce licencieuse de la Reine Olé Olé*. Aujourd'hui, je peux dire que le sens de cette première mise en scène était de répondre, de réagir à l'élection présidentielle, et de voir comment le théâtre interroge le politique – pas forcément sur un plan idéologique – et permet de mettre en jeu un regard critique sur l'état de notre monde...

Et tu dirais que ce souci politique continue de guider tes projets ?

Oui toujours... à des degrés divers...

C'est assez évident avec ton dernier spectacle, *Gaspard de Handke, est-ce que ça l'est aussi avec Hedda Gabler* ?

Ça l'est aussi. Il s'agit, dans *Hedda Gabler*, du rapport qu'un individu entretient à la société à laquelle il appartient ou tente d'appartenir. Cela nous interroge sur ce que c'est que d'avoir une place dans un monde, social, imaginaire ou politique. Quelle place l'individu a dans un monde ? Comment est-elle déterminée, pré-déterminée, comment il faut prendre cette place. Cette thématique, je l'ai approchée et expérimentée sur les textes de Kafka, Labiche ou Witkiewicz que j'ai montés. Ou, par exemple, dans *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, de Weill et Brecht, cette question était au cœur du projet : interroger le rôle de l'individu dans le collectif, et celui du collectif vis-à-vis de l'individu.

Comment choisis-tu tes projets ?

Au début, mes choix de textes ou de projets étaient d'abord ceux d'un acteur ! Pendant cinq six ans, la source des projets était liée au travail réalisé à l'école de la Comédie de Saint-Étienne. Par exemple, quand j'ai monté *La Tragédie du vengeur* de Cyril Tourneur, cela venait directement d'un travail sur Shakespeare avec Stuart Seide, un travail étonnant sur les hommes et les femmes dans Shakespeare : on avait envahi de multiples espaces de la Comédie de Saint-Étienne, on jouait partout. Et,

comme par rebonds ou par infusion, dans *La Tragédie du vengeur*, un déambulatoire et un type de jeu se sont imposés. Le choix de *L'Opéra des gueux* venait quant à lui d'un travail sur *L'Opéra de quat'sous* mené à l'école, Labiche aussi... Puis à un moment donné, ce que j'ai développé à l'intérieur des projets m'a conduit ailleurs, vers d'autres horizons, d'autres langages de théâtre. À l'époque de ma résidence à Oullins, j'ai exploré des nouvelles (Kafka, Maupassant), des correspondances (Fellini, Pasolini, Anaïs Nin, Artaud), des textes poétiques (Sénèque, Blanchot), philosophiques (Deleuze)... Après avoir travaillé sur quatre auteurs de théâtre, j'ai choisi Kafka, j'éprouvais le désir de faire un travail d'adaptation, de faire théâtre avec d'autres matières que des textes de théâtre.

Ce travail d'adaptation correspondait-il à l'idée d'une prise en main plus totale sur les projets ?

C'est plutôt l'idée d'aborder un continent. C'est pour cela que j'ai choisi Kafka, sa vie et son œuvre. C'était une manière de voyager de perception décalée en tentative d'insoumission au monde, d'angoisse muette à l'étrangeté d'un mystère tranquillement inhumain. J'ai monté trois spectacles sur Kafka, chacun joué au cours d'une soirée différente qui formait les trois volets d'un triptyque. Le premier, d'après la nouvelle *La Métamorphose*, le second sur les relations homme / femme, à partir de la *Correspondance* et un troisième

sur l'œuvre entière et sa réception contemporaine – comment cet auteur est-il devenu un adjectif, et un mythe de l'errance ? Pour ce dernier, je suis allé fouiller dans des textes de Deleuze, de Blanchot... D'ailleurs, dans un avenir proche et dans le même esprit, j'aimerais travailler sur le film *L'Âge d'or* de Luis Buñuel et sur la correspondance de Buñuel au moment où il a réalisé ce film scandaleux et réfléchir ainsi à ce qu'est une œuvre qui vient heurter les conventions – comme *Hedda Gabler* au fond. Pour interroger ce qui a fait scandale, ce qui peut faire censure, autocensure.

Comment en es-tu arrivé à *Hedda Gabler* ?

Cela vient d'un travail que j'ai fait dans le cadre de l'Unité nomade de formation à la mise en scène. Il nous a été proposé de travailler pendant un mois sur Ibsen sous le regard d'Alain Françon, chaque metteur en scène nomade choisissait quatre ou cinq acteurs pour l'accompagner.

Tu n'avais jamais songé à Ibsen avant ?

Non, pas en tant que metteur en scène, c'était impossible pour moi, parce que je savais que pour aborder ce théâtre il fallait beaucoup de temps et de la patience. Ce ne sont pas forcément les qualités premières d'un jeune metteur en scène ! Mais surtout, ce théâtre m'apparaissait comme ultra-naturaliste, truffé de clichés...

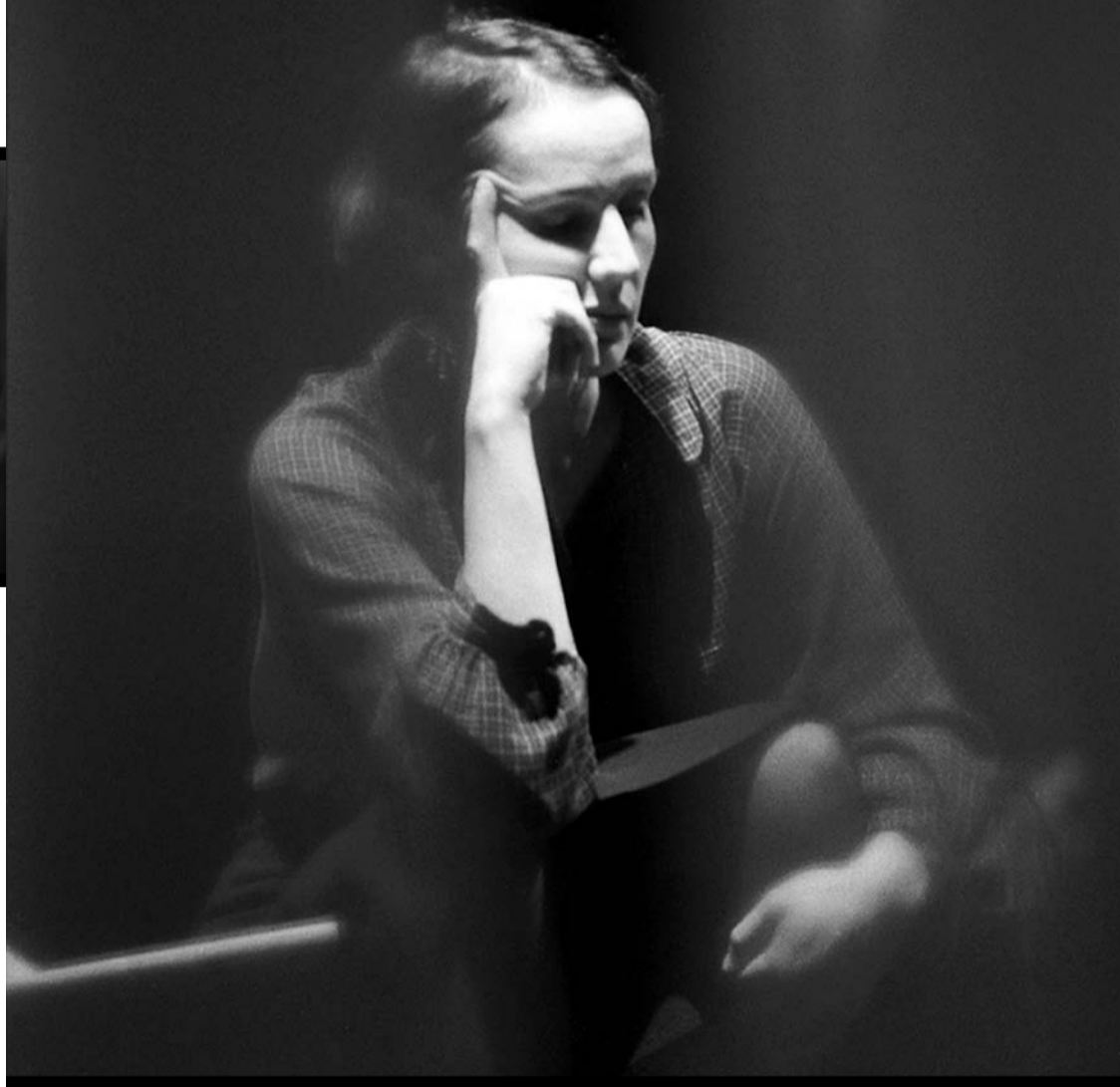
Donc un théâtre pas très pertinent aujourd'hui ?

Oui, des conversations de salons,

un drame bourgeois un peu suranné... dans tout ce que cela peut avoir de mort, de néant... Et cela a été une révélation pour moi dans le travail avec Françon : j'ai découvert dans ce théâtre le feu de la vie... l'incandescence d'une génération – la nôtre, peut-être. Je n'aurais jamais imaginé qu'on puisse travailler Ibsen comme cela. Du coup, la question de savoir si c'est d'aujourd'hui ou pas a disparu, je la considère maintenant comme une réflexion à court terme. Le travail avec les acteurs et avec Alain Françon a été pour moi un moment d'une profonde intimité et d'une grande vitalité, je ne pensais pas que ce théâtre avait ces ressources-là. J'espère que le spectacle en fera la preuve...

J'aime bien cette idée de bascule, ce passage des certitudes contre Ibsen à l'envie de monter Ibsen.

Peux-tu l'étayer ?
Dans les faits, je faisais plutôt un théâtre foisonnant, tordant l'espace, puisant dans le texte pour faire sortir ce qu'il ne disait pas, pour faire sortir les sens enfouis, je travaillais par soustraction. Sur Labiche par exemple, j'ai retranché tout ce qui faisait théâtre bourgeois pour ne garder que ce qui parlait de politique, de sexualité de domesticité, afin de faire ressortir ce qu'ordinairement on ne voit pas. L'Unité nomade m'a amené à aller sur des terrains vierges. J'avais conscience qu'Ibsen était monté par des grands metteurs en scène qui y trouvaient de profondes préoccupations humaines et artistiques. Ce stage a rendu tout cela actif parce qu'il était aussi un





© Elisabeth Carechio



ENTRETIEN (SUITE)

l'auteur – Hoffmann lui-même – prend la parole. Cette intrusion du narrateur dans l'histoire qu'il est en train d'écrire m'a beaucoup intrigué. Bien plus qu'un artifice littéraire, c'est une manière de dire : « Je suis le démiurge de l'histoire que je crée, j'en tire les ficelles, j'en dénoue les intrigues. »

C'est d'autant plus singulier que Nathanaël a le sentiment d'être un pantin, une marionnette, qu'il va tomber amoureux d'une poupée mécanique et que son père, lui-même manipulé par le Marchand de Sable alias Coppelius, crée des mannequins et essaye de leur donner vie...

Ça m'a rappelé une scène de *Mulholland Drive* de David Lynch. Dans un cabaret étrange officie un inquiétant Monsieur Loyal qui ne cesse de répéter : « Tout est enregistré ». Et en effet, une chanteuse s'évanouit brusquement et, pendant qu'on l'évacue, on continue à entendre sa voix. Le spectateur est plongé à ce moment-là dans un monde d'illusion, où il ne peut plus distinguer le vrai du faux... J'ai également pensé à cette célèbre scène à la fin de *La Dame de Shanghai*, d'Orson Welles, où le héros poursuit, dans un labyrinthe de miroirs, une belle jeune femme – Rita Hayworth – qui l'a trahi. À partir de là, j'ai organisé le spectacle en deux parties : d'abord Nathanaël nous raconte sa rencontre avec le Marchand de sable quand il était petit... Puis on découvre le narrateur, sorte de Monsieur Loyal, de démiurge de la représentation. Il met en scène sous nos yeux la vie de Nathanaël, comme on tire les ficelles d'un pantin. Progressivement, la situation évolue : Nathanaël se révolte contre le narrateur, la créature se révolte contre son créateur... Ce duo permet d'explorer toute une série de thèmes : le père et le fils, le créateur et sa créature, le masculin et le féminin...

Ce choix et cette approche sont-ils révélateurs de certaines de tes obsessions artistiques ou obsessions tout court?! Sans aucun doute! Oui, sur ce projet, il y a beaucoup de choses personnelles... Peut-être davantage du côté du narrateur que de Nathanaël. La toute puissance de l'auteur fait écho à la mégalomanie du metteur en scène : nous rêvons d'un objet idéal, ce qui est impossible et suscite des

sentiments complexes et ambivalents... En même temps, je suis un interprète, pas un auteur : j'essaie de déchiffrer Hoffmann, ou plus exactement son texte. J'ai le souci de la transmission à l'autre, au comédien puis au spectateur, et pour cela, une mise à distance des « obsessions » est nécessaire.

Penses-tu t'attacher à une lecture psychanalytique du texte ou au contraire t'en démarquer?

Freud a écrit un célèbre article sur ce texte d'Hoffmann, non seulement pour donner son interprétation du « cas Nathanaël », mais également pour préciser la notion « d'inquiétante étrangeté », *l'unheimlich*, littéralement « l'infamier » (ce qui est à la fois familier et étranger, proche et lointain, connu et inconnu). « *L'unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est, pour la vie psychique, familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement ». Donc, c'est un événement (ou une pensée ou un fantôme) auquel le sujet a été confronté, qui a disparu de sa conscience et qui, à un moment, réapparaît sous une forme *unheimlich*. Cette idée est évidemment passionnante sur le plan artistique. On pense à des auteurs comme Poe, Kafka, Michaux et, pour le théâtre, Mæterlinck, Jon Fosse ou Horvath... **Que signifie l'absence des femmes sur le plateau, alors qu'elles sont sans cesse évoquées dans le texte?**

Elles sont comme une part manquante et inaccessible... Nathanaël est confronté à deux figures féminines opposées : sa fiancée Clara, claire et rationnelle comme son nom l'indique, et Olympia, une poupée mécanique au chant envoûtant comme celui d'une sirène. Cette voix intrigante, inouïe, comment la figurer? J'ai demandé à Dayan Korolic, complice de longue date, une partition chantée : ainsi la musique et le son sont-ils devenus une part très importante de l'adaptation scénique. Ce ne sont pas seulement des intermèdes musicaux, c'est un point de vue sur l'illusion théâtrale. Nous avons entremêlé le chant et la parole, pour créer un autre espace-temps que celui du récit... Ainsi, plutôt que de représenter physiquement Olympia, en demandant à une actrice de la jouer, il m'a semblé plus juste de

l'évoquer par la voix. Nous procédons de la même façon pour les autres personnages de la fable, dont les voix viennent habiter les acteurs. Une véritable partition a été créée.

Au début, les rôles sont bien définis, d'un côté le « narrateur démiurge », de l'autre le « pantin Nathanaël ». Au fur et à mesure, les voix se croisent, les pensées jouent entre elles, les affects de l'un envahissent l'autre, les corps sont possédés, ensorcelés... Nous avons travaillé sur l'idée de la possession, de la transe. La musique nous permet de passer dans une autre dimension, d'approcher la folie... **Coppelius / Coppola sont bel et bien réels pour Nathanaël ; pour Clara ce sont des fantômes : comment traites-tu ce personnage à facettes multiples sur le plan scénique?**

Coppelius, Coppola, Spalanzani, le Marchand de sable, le père de Nathanaël, le narrateur : tous ces personnages forment une unité. C'est une variation sur la figure du créateur. C'est pour cela qu'un seul acteur prend en charge l'ensemble de ces voix. Quant à Nathanaël, il est double ou triple, travaillé par plusieurs représentations de lui-même : Nathanaël enfant, Nathanaël adulte, Nathanaël garçon, Nathanaël fille, « la voix de la raison », « la voix de la folie », etc. Il y a une ivresse dans ce jeu qui peut-être dangereux : « je est un autre qui est un autre qui est un autre ». L'adaptation met l'accent d'une part sur la condensation des figures (deux acteurs pour jouer tous les personnages) et d'autre part sur la démultiplication des voix (plusieurs voix pour un personnage). C'est ma contribution au projet hoffmannien, qui est, comme on peut le comprendre, tout à fait vertigineux...

Y a-t'il des liens thématiques entre *Le Marchand de sable* et *Les Sorcières*, ton second spectacle de la saison?

Oui! Mais le texte des *Sorcières* est vraiment une fable pour enfants contrairement au *Marchand de sable!* Les liens sont nombreux : les deux textes racontent l'histoire d'un enfant prématurément confronté à la mort et soudainement plongé dans le surnaturel. Boy, le jeune héros de Roald Dahl, pourrait apparaître comme un double positif de Nathanaël... Pourtant, les spectacles sont très différents, et peut-être même assez opposés sur

le plan du style... Dans *Le Marchand de Sable*, nous sommes dans le mental. Le récit théâtral et la situation dramatique ne sont pas toujours en synchronie : il y a un écart. On joue sur plusieurs niveaux de représentation, plusieurs espace-temps. On n'impose pas d'interprétation unique au spectateur. C'est à lui de faire les liens, de construire son propre chemin.

Dans *Les Sorcières*, au contraire, nous sommes de plain-pied dans l'illusion : on voit de vraies sorcières, très cruelles, qui transforment les enfants en souris... Nous sommes dans le registre du merveilleux ou du fantastique. Contrairement à la figure du marchand de sable, dont on ne sait pas s'il est ou non une invention de Nathanaël, les sorcières ne sont pas un fantôme de Boy : elles existent, elles sont parmi nous. Ce qui m'a beaucoup touché chez Dahl, c'est sa capacité de parler de choses graves avec infiniment de légèreté, de pudeur, de délicatesse. Il possède un humour très particulier, pince-sans-rire et grinçant, en un mot « so british ». Et les adultes en prennent pour leur grade, ce qui est idéal pour un spectacle qui s'adresse notamment, mais pas seulement, aux enfants!

Comment inscris-tu ces projets dans ton parcours théâtral récent, après *Don Juan revient de guerre* de Horvath et *Œdipe de Sénèque*?

Au centre de mon travail, il y a la question de l'identité. Comment un sujet se construit-il? Comment aménage-t-il son rapport à lui-même et son rapport aux autres? J'avais intitulé un cycle de plusieurs pièces (*L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, *Plume* et *Ma chambre* d'après Henri Michaux et *Les Aventures de Peer Gynt* d'après Ibsen), « Qui est moi aujourd'hui? », comme un manifeste de ce que j'essaie de mettre en jeu. Cette question n'est pas seulement déclinée sur un plan thématique, mais aussi sur le plan stylistique : quand j'ai mis en scène *Œdipe* de Sénèque, j'ai demandé à Nadine Berland de jouer tous les personnages de la pièce. À travers ce parti pris, je voulais interroger la convention du personnage et de son unité psychologique. Ce qui m'intéressait c'était de dire qu'une personne, de surcroît du sexe opposé au héros de la fable, pouvait véritablement investir la

parole de Sénèque et même incarner Œdipe.

J'aime faire bouger les conventions, passer par des formes où l'illusion théâtrale est réinventée, et même parfois mise à mal. Les processus intellectuels et affectifs qui président à la création sont, de mon point de vue, aussi importants que les contenus abordés.

« Comment ça se fabrique? » est pour mon travail une question centrale. Je suis un peu comme un enfant qui a besoin d'ouvrir ses jouets et de regarder comment ils fonctionnent pour y croire... Je cherche également à me confronter à d'autres univers, je cherche à rencontrer d'autres artistes, qu'ils viennent du théâtre ou d'autres disciplines. C'est le sens de l'invitation faite à Laurent Hatat d'un diptyque Horvath / Borchert, et plus récemment du rôle central de Damien Caille-Perret dans la conception de l'univers des *Sorcières*. Je veux encore aller plus loin, en organisant la saison prochaine des Rencontres Internationales, vraisemblablement avec des artistes japonais et iraniens. Cette volonté, on la retrouve dans la possibilité donnée à de nombreux artistes de venir créer leur spectacle au Nouveau

Théâtre, comme Richard Brunel avec *Hedda Gabler* en janvier.

La saison 2006-07 du Nouveau Théâtre est la quatrième sous ta direction. Quel regard portes-tu sur ces années?

Il y aurait tant de choses à dire! Il y a d'abord une satisfaction personnelle : j'ai le sentiment d'avoir adopté Besançon et que Besançon m'a adopté. Ce sentiment a été très fort quand nous avons joué dans différents lieux de la ville *Un mot pour un autre* de Tardieu. À ce moment, quelque chose s'est passé : une rencontre conviviale, joyeuse, festive. Cela a été important... Je ne vais pas donner la liste de tout ce que nous avons fait depuis quatre ans, d'autant que l'heure n'est pas au bilan, mais au développement du projet. J'espère que nous pourrions réellement mener à bien les Rencontres Internationales dont j'ai déjà dit quelques mots dans cet entretien. Pour le passé comme pour l'avenir, l'enjeu est d'abord et toujours la création théâtrale, dans ses différentes esthétiques : mon travail, bien entendu, mais également celui d'autres artistes que nous accompagnons. Et l'objectif est la rencontre de ces



© Elisabeth Carechio



© Jean-Louis Fernandez

ENTRETIEN (SUITE)

retour aux fondamentaux : cinq acteurs, un texte et un canapé, pas de son, pas de lumière, et surtout, pas de résultat à fournir. Et quand Alain Françon passait, il disait qu'il n'avait pas de certitudes et rien à nous apprendre. Il se mettait à notre écoute et réagissait au travail, là où il en était. Une chose qu'il nous a dite assez tôt : « Neuf fois sur dix un metteur en scène l'ouvre alors qu'il devrait la fermer. » Cela a le mérite d'être clair et de poser la question de l'usage de la parole du metteur en scène en répétitions : quand et comment intervenir de manière opportune ?

Je me souviens, dans l'acte I, avoir tenté de mettre en jeu les conventions du salon ; je m'interrogeais sur le corps dans le salon, dans un carcan social et dans cette étroite normalité. Comment l'obligation de cette normalité amène les personnages à vouloir s'en dégager, en traduisant le rapport du corps à son règlement social. Et Alain Françon de me renvoyer à ce que dit le texte de cette tentative « réglé sa vie, son corps ». Eux-mêmes sont-ils réglés dans leurs corps ? Du coup, le salon est posé comme un espace de règlement des corps, de règlement social.

Est-ce dans ces moments-là que tu t'es aperçu que le théâtre d'Ibsen est à forte couleur politique ?

Oui, mais il fallait dépoussiérer. Zadek, Françon l'avaient fait dans *Hedda*. J'ai vu la pièce montée par Polanski. Les enjeux des personnages étaient des clichés télévisuels, le décor, ultra-bourgeois... à l'issue du spectacle, le public disait « ce n'est pas une bonne pièce ».

Je suis convaincu du contraire. La pièce est passionnante, d'une construction redoutable, mais la travailler est assez difficile. Elle ne se laisse pas si facilement explorer. Néanmoins, une réplique me guide pour monter le projet : « Nos légèretés ont trop souvent des conséquences. » Qu'est ce qu'être conséquent avec soi-même, qu'est-ce qu'agir, poser un acte, et comment mettre en phase l'acte et la parole – c'est la question de la responsabilité.

À ce titre *Hedda Gabler* pose la question de l'exigence d'authenticité dans la vie et de la mise en phase réelle de ce qu'on dit avec ce l'on fait, Hedda éprouve cela, jusqu'à ce qu'elle prenne conscience que c'est un échec total. Je pense souvent à Foucault et à l'hétérotopie : Hedda et Loeborg sont deux personnages hétérotopiques, ils sont ailleurs, le lieu qui leur est assigné ne correspond pas à leur désir de vérité. Il y a un affrontement dans la pièce entre vérité et mensonge. On pourrait dire « arrangement » ou « compromis » ; Ibsen appelle cela le « mensonge vital ».

N'as-tu pas peur du côté très stéréotypé des personnages ?

Un des enjeux du travail avec les acteurs est de lutter contre les clichés, lutter contre Hedda l'hystérique, la méchante, Tesman l'idiot, Brack le pervers, Théa l'idiot, Loeborg le poète. Ce n'est pas un poète du tout, c'est un chercheur. Je me dis qu'il faut mettre Tesman et Loeborg sur le même plan, ce sont tous les deux des chercheurs, l'un travaille sur le passé, l'autre sur l'avenir : donc il y a un malaise au présent. Loeborg prend juste le risque de voir devant, de projeter, c'est sa quête d'absolu... Lutter contre les stéréotypes demande aux acteurs une grande mobilité, de ne jamais s'installer, de ne jamais être dans le confort, il faut être au présent, dans une écoute du partenaire sans relâche, pour répondre en conséquence. Le théâtre d'Ibsen est un théâtre de l'altérité, du face à face, l'autre est incontournable. Je voudrais aussi questionner le couple. Je n'ai pas envie de dire qu'Hedda n'a aucun amour pour son mari, en tout cas elle affirme sa fidélité. Question de convention ? Il y a un conflit intérieur dans le rapport d'Hedda aux conventions : ce qui se fait et ce qui ne se fait pas, ce qui se dit et ce qui ne se dit pas. Je croyais au départ que c'était une pièce faite de non-dits, de silences... Au contraire, tout se dit, mais dans une sorte d'échappement. Comme dirait Breton « un mot et tout est sauvé, un mot et tout est perdu ». Une des raisons pour lesquelles je travaille avec la production de Vittoz, c'est

qu'il a conservé les tirets : un appui fantastique pour les acteurs. Les tirets sont comme des suspens, des bifurcations, des accélérations, des précisions de la pensée.

Si on poursuit la galerie de personnages, on constate que souvent la bonne est coupée par les metteurs en scène, toi tu l'as gardée.

Je l'ai gardée car je pense qu'elle a un rôle important à jouer, avec peu de textes certes... c'est peut-être le personnage qui est le seul à détenir toute la vérité, celle qui est dans la maison et qui voit tout, sait tout. Chez Ibsen, un personnage entre, dit quelque chose et sort ; un autre entre et dit autre chose et c'est finalement le spectateur qui a la vérité. On pourrait imaginer que Berte est dans la même situation, elle possède toute la construction et ne dit rien.

Comment as-tu choisi ton Hedda, Cécile Garcia-Fogel ?

J'ai pensé que Cécile pourrait déjouer le rôle. Je crois que si l'actrice joue le personnage, l'idée du rôle ou ce que ce rôle représente dans l'histoire du théâtre, cela met en danger la représentation de la pièce. Cela se joue à sept, c'est un septuor à cordes. Et puis, je voulais une actrice avec un côté assez sombre, du chaos, du tragique, et en même temps une dose de vitalité, une certaine superficialité. Hedda passe d'un registre à l'autre au détour d'un tiret, d'une réplique. C'est comme pour sa mort, je pense qu'elle ne doit pas aller vers la mort, c'est la mort qui vient à elle. Il faut allier le tragique et le vaudeville. Je crois qu'il n'y a pas d'ennui structurel chez Hedda mais un ennui conjoncturel. Quelque chose d'inattendu ou de cruel peut arriver, une surprise.

Est-elle cruelle et le thème de la cruauté t'intéresse-t-il ici ?

À travers la cruauté, je m'intéresse beaucoup au « devenir monstre » de l'individu. Comment le personnage de *La Métamorphose* est un monstre pour sa famille ou sa famille un monstre pour lui. Ou comment, dans *Kasimir et Karoline*, Kasimir devient un monstre à exclure de la société ou Karoline dans sa soif d'ascension sociale peut devenir un monstre à son tour. C'est ce qui guette Hedda ou



Gaspard, même si Gaspard est plutôt un monstre qui s'humanise par le langage puis devient tout de même un monstre par le langage. Hedda n'est pas forcément un monstre, mais elle a « des accès de monstre », qu'elle-même ne s'explique pas. Cela peut venir de sa difficulté à trouver une place, en fonction de l'exigence absolue de vivre qui est la sienne.

Quelles seront les grandes lignes de ta scénographie et du traitement des costumes ?

La scénographie doit ouvrir un léger champ naturaliste : le salon, la maison du ministre, cette grande maison, avec de nombreuses pièces. C'est un monde trop grand pour eux. Pour Hedda, ce vaste monde est inadapté. Pour en rendre compte, il faut du vraisemblable, une dose de naturalisme et un salon concret qui côtoient l'abstrait, le symbolique, la métaphore, la tragédie... Nous jouerons avec le mobilier, un assemblage de canapés qui va ouvrir et fermer des champs : des salons dans des salons dans des salons... Je souhaite aussi que les personnages soient perdus et étouffés. Et les rideaux peuvent évoquer l'étouffement des personnages dans ce salon, mais aussi le lieu du théâtre, peut-être le théâtre d'Hedda : elle met en scène sans cesse. Elle veut agir sur la réalité avec une telle force, une telle énergie, que d'une certaine manière, elle met en scène, elle tente d'être maîtresse de l'espace et du temps.

Il n'y aura pas de costumes d'époque – sans pour autant nier les formes classiques –, ces jeunes gens sont d'aujourd'hui. Je ne ferai

pas une adaptation du texte à l'allemande – dans lesquelles les personnages prennent des taxis, sont malade du sida, possèdent un portable, une carte bleue... Et on gardera le vouvoiement, je ne changerai pas le texte. Pour moi ce sont des jeunes gens d'aujourd'hui mais dans un monde qui n'est pas le leur – cette maison est complètement aménagée par la tante Julie – ce qui pose aussi des questions d'héritage, de filiation...

Propos recueillis par Patrick Lardy
Novembre 2006

BUS POUR DOLE

SCÈNES DU JURA

AUTOMNE ET HIVER

de Lars Norén
mise en scène Pierre Maillet
et Mélanie Leray

[COMPLET]

JEUDI 18 JANVIER 2007
DÉPART DU BUS 19H00
SPECTACLE 20H30

AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 8 AU 23 FÉVRIER 2007

CRÉATION



CRÉATION AU THÉÂTRE
FIRMIN GÉMIER D'ANTONY
LE MARDI 17 JANVIER 2007

JEUDI 8	19H00
VENDREDI 9	20H30
SAMEDI 10	17H00
MARDI 13	20H30
MERCREDI 14	19H00
JEUDI 15	19H00
VENDREDI 16	20H30
SAMEDI 17	17H00
MARDI 20	20H30
MERCREDI 21	19H00
JEUDI 22	19H00
VENDREDI 23	20H30

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
les jeudis 15 et 22 à l'issue de la représentation
DURÉE ESTIMÉE 1 H 15

LECTURE MUSICALE DE LA CHUTE DE LA MAISON USHER

texte de Edgar Allan Poe
par Sylvain Maurice et Dayan Korolic

MERCREDI 14 FÉVRIER 20H30
À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION
ENTRÉE LIBRE

© J.-M. Labat / Ph. Bretelle

texte E.T.A. Hoffmann
mise en scène Sylvain Maurice
avec Jean-Baptiste Verquin
et Arnault Lecarpentier

texte français Philippe Forget
version scénique Sylvain Maurice
collaboration artistique Denis Loubaton, Yann Richard
scénographie Damien Caille-Perret
lumière Philippe Lacombe
costumes Marguerite Bordat
musique Dayan Korolic
son Jean De Almeida

THÉÂTRE FIRMIN GÉMIER | ANTONY | 17 JANVIER - 4 FÉVRIER
NOUVEAU THÉÂTRE | BESANÇON | 8 - 23 FÉVRIER
LE PARVIS | TARBES | 22 - 23 MARS
LA COMÉDIE | BÉTHUNE | 2 - 6 AVRIL
L'ALLAN | MONTBÉLIARD | 12 AVRIL



LE MARCHAND DE SABLE

ENTRETIEN AVEC SYLVAIN MAURICE

IL DIRIGE LE NOUVEAU THÉÂTRE DE BESANÇON DEPUIS QUATRE SAISONS ET CRÉE DEUX SPECTACLES EN CETTE RENTRÉE 2007. CONVERSATION AVEC SYLVAIN MAURICE AUTOUR DU MARCHAND DE SABLE, RETOUR SUR SON PARCOURS RÉCENT ET SUR SA CONCEPTION DES MISSIONS D'UN CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL.

Comment as-tu découvert ce texte de Hoffmann ?

Je l'avais lu rapidement il y a quelques années. L'an dernier, je l'ai relu car je cherchais un texte pour le jeune public. J'ai eu alors le sentiment de découvrir un texte immense : dense, poétique et profondément théâtral. Dès le livre refermé, j'ai souhaité le mettre en scène, pas pour les enfants, car c'est un univers très inquiétant, mais pour les adultes. C'est un « conte pour adulte », pour se faire peur.

Pourquoi avoir choisi un conte et non une pièce de théâtre, par goût pour la narration ?

C'est d'abord la fable qui a retenu mon attention : Nathanaël, le principal personnage, est confronté, dès son plus jeune âge, à un « secret de famille ». Pourquoi son père est-il si triste certains soirs ? Pourquoi sa mère lui cache-t-elle l'identité du Marchand de sable, qui vient le soir, à l'heure du coucher, rendre visite à son père ?

Comme on ne lui répond pas, il va mener sa propre enquête, à ses risques et périls... Il interroge d'abord une domestique qui lui dit que le Marchand de sable arrache les yeux des enfants qui ne vont pas se coucher ! Puis il espionne son père et fait une terrible découverte, qui va façonner sa vie d'adulte et le conduire aux confins de la folie...

Hoffmann construit un scénario qui laisse l'interprétation suspendue et ouverte. Nathanaël est-il la proie de ses démons intérieurs ou bien est-il confronté objectivement à une figure monstrueuse qui le manipule ? On est plongé dans un monde étrange, décalé, inquiétant, proche du rêve, dans lequel les frontières entre le réel et l'imaginaire sont perméables...

Le caractère narratif n'a pas été déterminant dans le choix du texte. D'ailleurs, le terme de « conte », même si je l'emploie moi-même, n'est pas tout à fait exact. Comment traduire *Nachtstück* ? Par « tableau nocturne », comme le propose Philippe Forget, soulignant la dimension picturale de l'écriture d'Hoffmann ? C'est aussi une langue très musicale, dont l'acteur peut aisément s'emparer.

Qu'est-ce qui a guidé le travail d'adaptation ? Est-ce la recherche de situations théâtrales ?

Nous avons travaillé à partir de la récente et excellente traduction de Philippe Forget. La première question qui s'est posée : « Qui raconte ? ». Le texte original est assez curieux : dans une première partie, le lecteur découvre un échange épistolaire entre Nathanaël et Clara sa fiancée, puis, dans une seconde partie,

© Elisabeth Carecchio



spectacles avec un public nombreux. Ce sont les deux termes du projet, et de ce point de vue, nous avons fait, je crois, un bon travail. Le public qui vient au Nouveau Théâtre fait preuve d'une grande curiosité pour ce que nous proposons : il y a parfois des déceptions, mais le plus souvent, un grand intérêt et une vraie satisfaction. D'autant que nos propositions sont fréquemment des créations que nous découvrons en même temps que le public. Il y a une part de risque, cela fait débat : mais rien ne serait plus triste qu'une programmation sans aspérité !

Comment envisages-tu aujourd'hui l'avenir de ces outils particuliers que sont les CDN ?

Rappelons d'abord, c'est essentiel, qu'un Centre Dramatique National est toujours dirigé par un artiste (le plus souvent un(e) metteur(e) en scène) et que ce réseau compte dans toute la France une trentaine d'établissements. Il constitue le socle historique de la « décentralisation théâtrale », qui a développé après la seconde guerre mondiale le théâtre « en province », comme on disait à l'époque. Ma génération – j'ai quarante et un ans – a une responsabilité particulière : nous sommes des héritiers et non pas des fondateurs. Nous devons défendre cet héritage, et pour le faire fructifier, le réinventer.

Un CDN est avant tout une « fabrique de théâtre ». Il y a la face visible – les spectacles qui sont joués à Besançon – et une face moins visible : les résidences de création, les chantiers, les ateliers de formation, les tournées, notamment en Franche-Comté. La saison dernière, nous avons donné plus de soixante-dix représentations de nos productions dans toute la France, sans compter les tournées des nombreux spectacles que nous avons coproduits, comme le triptyque Molière *La Mort, le Bourgeois et le Comédien* de la compagnie « La nuit surprise par le jour ».

Je ne peux pas penser à l'avenir des CDN, sans penser d'abord et avant tout à l'avenir du spectacle vivant en France, et plus généralement à la place de la culture dans notre société. Nous sommes dans une période complexe, dont la crise de l'intermittence demeure le symptôme le plus visible. Dans notre domaine, comme dans l'ensemble de la société, les repères traditionnels ont été, ces dernières années, bouleversés. Cela touche aussi bien les questions économiques, que les questions de médiation culturelle, de rapport au public, ou les questions esthétiques. On se souvient de la controverse née au Festival d'Avignon 2005. Qu'est-ce qui est « moderne » aujourd'hui ? Je ne le sais pas, car l'académisme, à notre époque, peut revêtir de multiples formes, dont celles de la modernité. Le théâtre, comme l'ensemble des pratiques artistiques, est plus que jamais pluriel : à chacun de se faire son opinion, suivant son parcours personnel, à chacun de façonner ses propres repères. Je sais juste que pour que notre démocratie soit vivante et dynamique, pour que notre société se développe, nous avons besoin d'artistes qui proposent et qui parfois provoquent, bouleversent, remettent en cause... Et cela, ici et maintenant, il n'y a qu'un financement public important qui puisse l'assurer. ■

Propos recueillis par Patrick Lardy
Décembre 2006

TROIS QUESTIONS À DAYAN KOROLIC COMPOSITEUR

Quelle sera l'atmosphère musicale du *Marchand de Sable* ?

J'ai composé avant le début des répétitions trois ou quatre mélodies, toute simples. De courts morceaux que l'on peut décliner sous plusieurs formes, une valse par exemple, ou une berceuse, où que l'on peut pousser dans une ambiance type « vaudou ». L'idée de départ était que les deux comédiens chantent et par ce biais, nous avons rajouté une dose d'enfance au texte : on peut se dire que c'est la musique intérieure de Nathanaël, qui devient aussi la musique de son double, la poupée Olimpia. Les différents thèmes musicaux se croisent et évoluent en suivant le texte : par exemple, quand Nathanaël raconte son rêve, un cauchemar en fait, ça renvoie au cercle, au tourbillon et finalement, quand les mélodies se recourent et s'unissent, elles donnent l'idée de la transe. En résumé, la musique affirme la dimension fantastique et enfantine du *Marchand de sable*.

Tu aimes composer des chansons, des comptines.

Oui, beaucoup, et l'avions déjà fait avec Sylvain, dans la version de *Peer Gynt* qu'il avait montée. J'aime ce qui peut naître de mélodies très simples, celles qui restent dans la tête... des petites ritournelles. Des ritournelles obsessionnelles, parfois effrayantes.

C'est important pour toi, compositeur, de travailler pour le spectacle vivant ?

Je n'étais pas voué à ça mais je me rends compte que je peux, au théâtre, développer des choses plus personnelles que dans un morceau pop de trois minutes. On peut prendre son temps et, par exemple, pour le *Marchand de sable*, je peux développer une écriture presque cinématographique : un thème récurrent, reconnaissable, accolé à un personnage... On me dit souvent que mes morceaux pop ressemblent à des musiques de film... Au théâtre j'ai tout le champ pour explorer cette dimension de mon travail. Ce sera encore plus évident dans *Les Sorcières* où je serai sur le plateau.



© Elisabeth Carecchio

LE ROI DES AULNES

Johann Wolfgang Goethe

1782 traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre
Anthologie bilingue de la poésie allemande, Pléiade, éditions Gallimard

Quel est ce cavalier si tard dans la nuit et le vent ?
C'est le père avec son enfant ;
Il tient le jeune garçon dans son bras,
Il le serre bien, il lui tient chaud.

« Pourquoi, mon fils, cacher si peureusement ton visage ?
Père, ne vois-tu pas le Roi des Aulnes ?
Le Roi des Aulnes avec sa traîne et sa couronne ?
Mon fils, c'est un banc de brouillard.

Cher enfant, viens donc avec moi !
Je jouerai à de très beaux jeux avec toi ;
Il y a sur la rive plein de fleurs de toutes les couleurs ;
Et ma mère a beaucoup de vêtements dorés.

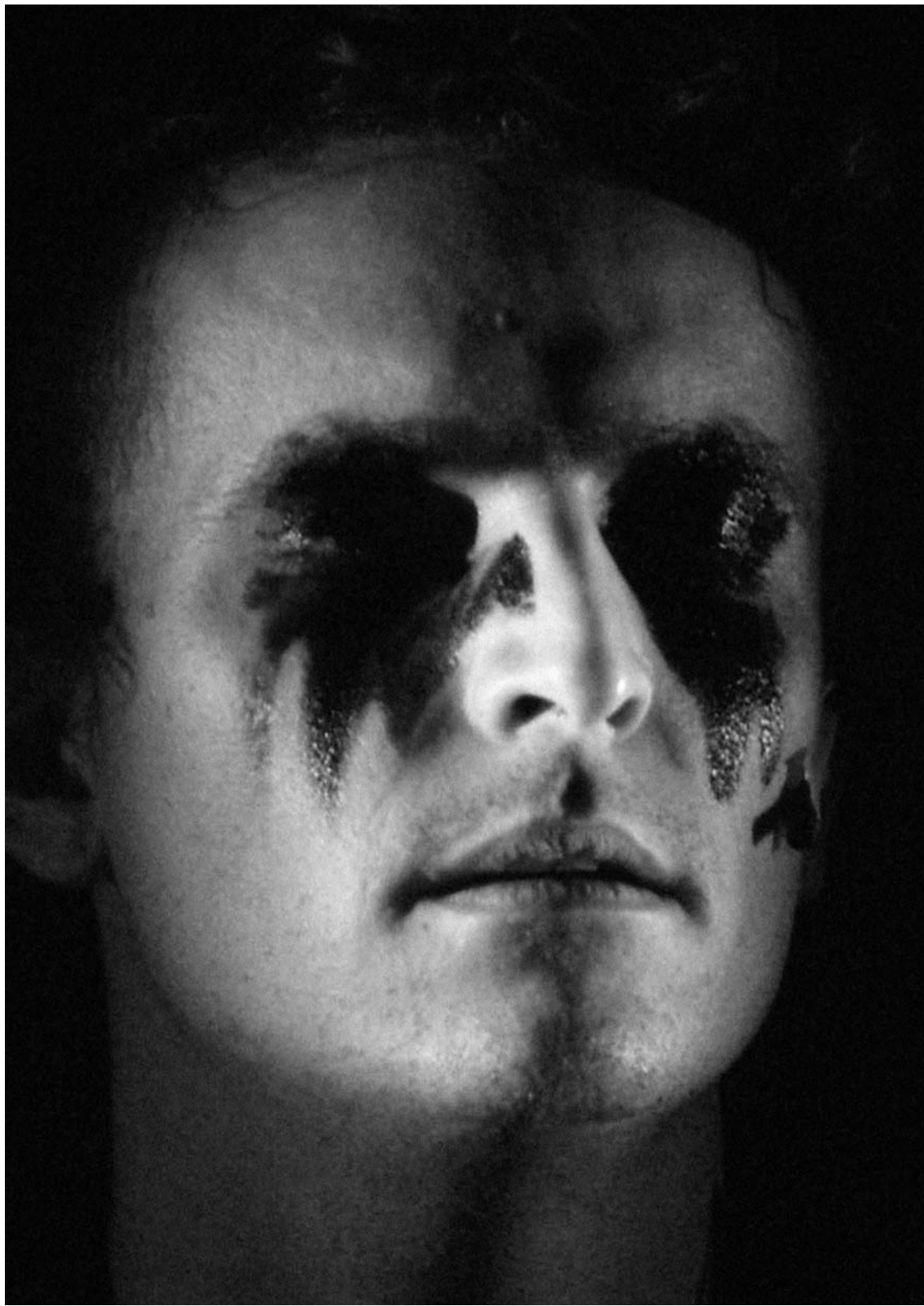
Mon père, mon père, quoi ? tu n'entends donc pas
Ce que le Roi des Aulnes me promet à voix basse ?
Du calme, du calme, sois tranquille, mon enfant !
C'est le vent qui murmure dans les feuillages secs.

Veux-tu, joli garçon, t'en venir avec moi ?
Mes filles s'occuperont de toi bien comme il faut ;
Mes filles mèneront toute la nuit la ronde,
Elles vont te bercer, danser, chanter et t'endormir.

Mon père, mon père, vois-tu donc là-bas,
Les filles du Roi des Aulnes dans cet endroit lugubre ?
Mon fils, mon fils, je vois distinctement :
Ce sont les vieux saules qui nous semblent si gris.

Je t'aime, et ta beauté me charme et me ravit ;
Et si tu ne veux pas, je te prendrai de force.
Mon père, mon père, maintenant il m'attrape !
Le Roi des Aulnes m'a fait du mal ! »

L'effroi saisit le père, il galope très vite,
Il tient dans ses deux bras l'enfant tout gémissant,
Il arrive à grand-peine au port ;
Dans ses bras, l'enfant était mort.



AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 30 JANVIER AU 2 FÉVRIER 2007

MARDI 30 JAN
MERCREDI 31 JAN
JEUDI 1^{ER} FÉV
VENDREDI 2 FÉV20H30
19H00
19H00
20H30**Oriza Hirata**
mise en scène **Laurent Gutmann**
avec **Adrien Cauchetier, Bruno Forget,**
Reina Kakudate, Annie Mercier, Hiroshi Ota,
Yves Pignot, Catherine Vinatier, Kenji YamauchiRencontre avec l'équipe artistique du spectacle
jeudi 1^{er} à l'issue de la représentation

DURÉE ESTIMÉE 1 H 30



CHANTS D'ADIEU

EN 2003, LAURENT GUTMANN CRÉAIT *NOUVELLES DU PLATEAU* DE ORIZA HIRATA. C'ÉTAIT LA CONFIRMATION EN FRANCE, APRÈS *TOKYO NOTES*, MIS EN SCÈNE PAR FRÉDÉRIC FISBACH, DU GRAND TALENT DE CE SINGULIER AUTEUR JAPONAIS. AVEC UNE GRANDE ÉCONOMIE DE MOYENS – DES SITUATIONS DU QUOTIDIEN, UN LANGAGE ORDINAIRE, DES RÉPLIQUES BRÈVES, SANS EFFET NI VOLONTÉ D'EXPLIQUER OU D'ÉPUISER LE RÉEL – ORIZA HIRATA PARVIENT À FAIRE ENTENDRE LES QUESTIONS LES PLUS VASTES, RÉVÉLANT LES ABÎMES CACHÉS DERRIÈRE LES SILENCES OU L'APPARENTE BANALITÉ DE LA CONVERSATION. LAURENT GUTMANN ET ORIZA HIRATA SE RETROUVENT AVEC *CHANTS D'ADIEU*, UNE COMÉDIE QUI RÉUNIT DES ACTEURS FRANÇAIS ET JAPONAIS, AUTOUR DES FUNÉRAILLES D'UNE FRANÇAISE EXPATRIÉE AU JAPON. L'OCCASION D'UNE TRAGI-COMIQUE CONFRONTATION DES CULTURES.



Comment êtes-vous devenu auteur et metteur en scène de théâtre ?

J'ai décidé très tôt, quand j'étais enfant, de devenir écrivain. Une partie de ma famille, et notamment mon père, travaillait dans le milieu du théâtre et du cinéma. J'ai écrit ma première pièce à l'université et j'ai alors créé une troupe pour la jouer.

Qu'est-ce qui vous a amené à proposer une nouvelle forme de théâtre, le «gendai kogo engeki», c'est à dire «théâtre contemporain en langue parlée» ?

À l'origine, le théâtre moderne japonais est une imitation du théâtre européen, tant du point de vue de la construction des pièces que de la langue utilisée. En réaction, le «théâtre contemporain en langue parlée» s'appuie sur le langage quotidien japonais. Cette nouvelle forme de théâtre permet, à travers des conversations banales, ordinaires, de toucher aux plus profondes questions humaines.

Comment a réagi le milieu théâtral japonais ?

J'ai commencé à expérimenter cette nouvelle forme dans les années 80, mais elle ne fut réellement reconnue que dans les années 90. On appelait ça le «théâtre silencieux». Maintenant, elle est considérée comme l'une des formes majeures du théâtre contemporain japonais. Elle a une grande influence sur de nombreux jeunes auteurs et metteurs en scène, qui d'ailleurs commencent à recevoir d'importantes récompenses pour leurs créations.

Êtes-vous influencé par le théâtre traditionnel japonais ?

Pas vraiment.

Quelles sont vos influences ?

La plus importante, ce sont les films de Yasujiro Ozu.

Comment avez-vous rencontré Laurent Gutmann ?

ENTRETIEN AVEC ORIZA HIRATA

Il m'a d'abord contacté parce qu'il souhaitait mettre en scène *Nouvelles du plateau S*. Puis il est venu au Japon et a monté *India Song* de Marguerite Duras dans mon théâtre, avec les acteurs de ma compagnie. Enfin, pendant les répétitions de *Nouvelles du plateau S*, nous avons convenu de collaborer sur un nouveau projet, qui est devenu *Chants d'adieu*. **Vous avez travaillé avec des acteurs français pour la création de Tokyo Notes, mis en scène avec Frédéric Fisbach et vous suivez avec attention les mises en scène françaises de vos textes. Quelles sont les différences entre les acteurs français et les acteurs japonais ?**

Les acteurs français ont besoin d'instructions nombreuses et précises. Les japonais, eux, comprennent le texte en le jouant. Mais ce ne sont pas de si grandes différences, dès lors qu'une réelle confiance s'instaure entre le metteur en scène et les acteurs. **Comment est né Chants d'adieu ?** Jusque là, trois de mes textes ont été présentés en France : *Nouvelles du plateau S*, *Tokyo Notes* et *Gens de Séoul*. Des pièces sérieuses, graves. Cette fois-ci, j'avais envie d'écrire une comédie. La mort est triste pour tout le monde, quelle que soit notre culture, mais les rituels funéraires varient énormément d'une culture à l'autre. J'avais envie de parler de ça. J'ai écrit cette pièce il y a un an, elle a été traduite en français, puis nous nous sommes vus avec Laurent Gutmann et la traductrice pour en établir la version définitive. **La question des différences culturelles est-elle importante pour vous ?**

J'ai fait le tour du monde à vélo quand j'avais seize ans, et à vingt-et-un ans, je suis allé étudier

pendant un an dans une université en Corée, qui a été colonie japonaise. Depuis, cette question des différences culturelles est fondamentale pour moi. Et ce qui me plaît par-dessus tout, c'est de trouver ce qui peut réunir différentes cultures, même si c'est infime.

Vous avez accepté de participer, en tant qu'auteur et metteur en scène, à un projet qui réunira au Nouveau Théâtre, en 2008, des

artistes français, japonais et iraniens. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans cette proposition ? Ce qui m'excite le plus, c'est d'écrire une pièce qui réunira différentes langues, différentes voix sur une même scène. Je vais pouvoir créer un spectacle où, comme dans une symphonie, toutes sortes d'instruments résonneront ensemble.

Propos recueillis et traduits par Yann Richard, décembre 2006

BUS POUR LE GRANIT

SCÈNE NATIONALE DE BELFORT

GENS DE SÉOUL

Oriza Hirata
mise en scène Arnaud Meunier

Été 1909, le Japon s'apprête à annexer la Corée. À Séoul, chez les Shinozaki, une famille de colons japonais, on s'inquiète, on s'interroge, on se rassure. Oriza Hirata décrit en temps réel un de leurs paisibles après-midis. Des bribes de vie nous parviennent, une réalité décalée qui sème le trouble. Oriza Hirata transforme l'apparente banalité des relations qu'entretiennent cette famille avec ses voisins et ses domestiques coréens en une comédie féroce sur «notre nature naturel désir de domination». Il dénonce ainsi l'arrogance colonialiste, la «bien-pensance» et les réflexes d'un racisme domestique.

MERCREDI 7 FÉVRIER 2007
DÉPART DU BUS 18H30
SPECTACLE 20H30



AU THÉÂTRE DE L'ESPACE

DU 13 AU 14 MARS 2007

CRÉATION



mise en scène
Pierre Meunier
avec Jean-Louis Coulloc'h,
Frédéric Kunze, Valérie Larroque,
François Tizon, Isabelle Védie

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
mercredi 14 à l'issue de la représentation

MARDI 13
MERCREDI 14
JEUDI 15
VENDREDI 16
SAMEDI 17

20H30
19H00
19H00
20H30
19H00 ATTENTION HORAIRE SPÉCIAL!



© Marguerite Bordat

PIERRE MEUNIER LES ÉGARÉS

PAR SES CHOIX ARTISTIQUES ET SES PROJETS PERSONNELS – ON A PU VOIR *LE TAS À BESANÇON* EN 2003 – PIERRE MEUNIER S'IMPOSE COMME L'UNE DES FIGURES LES PLUS SINGULIÈRES DU THÉÂTRE EN FRANCE. RENCONTRE AVEC UN POÈTE DE LA SCÈNE AUTOUR DES ENJEUX DE SA PROCHAINE CRÉATION, *LES ÉGARÉS*.

L'Homme de plein vent

Nous avons joué *L'Homme de plein vent* avec Hervé Pierre aux Fédérés à Montluçon. Un soir, il y avait un débat public et au premier rang se trouvaient des gars que je ne connaissais pas et ils se sont mis à parler avec une spontanéité pure. Ils avaient des mots extrêmement justes et, pour certains, une vraie qualité poétique... celle de « l'immédiat ressenti ». On était absolument sidérés et le public aussi, en fait eux seuls ont parlé dans le débat : c'était profond, indiscutable et magnifique.

Ainay-le Château

Ils étaient tous patients de l'Hôpital psychiatrique de Ainay-le-Château et quelques mois après cette rencontre, l'infirmière, qui était musicothérapeute, a appelé les Fédérés pour que quelqu'un vienne faire du théâtre avec ce groupe. J'y suis allé, ça duré trois ans et nous avons fait deux spectacles. Nous avons travaillé à partir des textes qu'ils avaient écrits : des poèmes, des témoignages, des débuts de récits. Je devais bâtir quelque chose qui puisse tenir une soirée, avec un début une fin, quelque chose qui tienne debout. Il fallait surtout les mettre au boulot en tenant compte de leurs handicaps, ils étaient bien médicamentés, avec des difficultés de concentration, de déplacement, des énervements rapides, une mémoire très fragile... Mais un désir, un appétit vraiment sans faille pour ce travail-là, dans cet espace de désert. Ils parlaient très librement de ce qu'ils vivaient, ils existaient en tant qu'être et non plus comme la masse informe et stabilisée que l'institution veut en faire. Il y avait un goût de liberté qui, aux yeux de l'institution, risquait de se répandre...

Nécessité

Ce qui m'a beaucoup touché c'est de voir à quel point l'acte de se tenir debout, face aux autres, sous la lumière, pour parler, avait une importance vitale... c'était une nécessité vitale pour eux tous. Ça fait résonner en contrepoint notre engagement à nous gens de théâtre. La raison profonde de pourquoi on fait ça est mise à rude épreuve ! On le fait parce qu'on est socialement déclaré homme de théâtre ou alors il y a quelque chose qui à chaque fois nous fait repasser par le théâtre pour prendre la parole... Et pas simplement conforter un emploi, une fonction. Je crois qu'on doit être forcément inadapté pour faire œuvre, pour ne pas se satisfaire de ce qu'on sait faire, pour ne pas se soucier de décevoir, sinon on fait son métier, son petit métier. Chez eux, c'est au plus vif endroit de la nécessité, en plus ils ont à surmonter un handicap qui leur coûte énormément. Se mettre debout a un prix énorme.

Projet

Ce qui s'est passé à Ainay a mis du temps à me traverser, mais maintenant, j'ai envie de faire entendre ce que ces hommes peuvent nous apporter à travers ce qu'ils m'ont apporté. Je me suis senti humainement proche d'eux, à des endroits en moi que je connais, des seuils... Il ne faudrait parfois pas grand chose pour basculer de leur côté. On en est tous là.

Injonction

Maintenant que le travail de répétition a commencé, il est évident que « mes » Égarés ne seront pas des patients psychiatriques. Les acteurs ne vont pas mimer une galerie de personnages défaillants, handicapés. Je voudrais que ces

PROPOS RECUEILLIS À HAUTE VOIX



© Grégoire Badevant

égarés, sur le plateau, ce soit nous tous, qu'ils rendent compte de tout ce qu'il faut mobiliser et entreprendre pour répondre à l'injonction d'exister face aux autres et d'exister debout, vertical, propre sur soi et sans état d'âme...

Les Égarés

Il restera d'Ainay, sur le plateau, une qualité de présence, un engagement physique de la personne entière, bien au-delà de la simple adhésion de l'acteur à un projet. Je me suis entouré de personnes qui ont une présence singulière et forte sans avoir besoin de composer. Il s'agit déjà de mettre en lumière, de faire vivre ces présences qui toutes ont un côté inadapté, dans leurs projets, dans leur carrière par exemple. C'est le travail de base à partir duquel s'improvisent des situations, des tentatives d'aller vers les autres et en l'occurrence les autres c'est le public, le plus grand nombre qui a trouvé sa place, en tout cas ce soir-là.

Public

Le rapport frontal qu'on va créer est juste, il pose le bloc du plus grand nombre contre ces quelques autres qui essaient d'exister face à eux. C'est absolument le thème, mais c'est difficile à rendre sensible. Finalement il faut interroger la norme du théâtre. Faire sentir à chacun dans le public qu'il compose une masse qui peut terroriser l'autre, ou alors lui faire franchir le cap de dire quelque chose.

Échafaudage

Les Égarés, eux qui ont tant de mal à tenir debout, vont réussir ensemble à construire un échafaudage, puis à le redresser. Ils s'y mettent à plusieurs pour dresser un truc qui finit par se tenir

droit, ils sont capables de ça. Je trouve précieux que les cinq acteurs parviennent, face à l'adversité, à faire quelque chose ensemble, qui va leur donner la force de poursuivre : un réconfort, un vrai réconfort. Ensuite apparaissent deux autres échafaudages et l'ensemble constitue un petit dispositif, proche du public, qui sera leur petit théâtre, dans lequel ils vont présenter quelque chose ; et ce sera sans doute le moment le plus lié à Ainay, parce qu'ils diront des textes, des fragments qu'ils mettront en scène... naïvement. J'écris en ce moment des monologues qui interrogent la difficulté même de devoir dire, de devoir faire.

Forces primitives

L'échafaudage raconte aussi le rapport à la matière – que l'on retrouve dans mes autres spectacles, *Le Tas, Au milieu du désordre* – mais ce ne sera pas le seul. J'ai envie de faire surgir sur le plateau des puissances primitives, enfouies, ces forces de la nature, qui nous habitent et que l'on ne cesse d'étouffer, de canaliser, de rendre inoffensives. Pour le spectacle, on a déterré une souche de 300 kilos qu'on a carbonisée pour la transformer en une forme étrange, entre le végétal et l'animal, sorte de monstre cornu, nœud explosif d'énergie non contrôlée. Avec ce monstre, on peut faire résonner tout ce qu'il faut faire taire en nous pour être admis dans une société normée, orthonormée (le cadre de scène avec ses angles droits), dans une société qui vit dans la terreur permanente de la chute (d'où l'importance de plus en plus délirante des règlements préventifs de sécurité...). Dans *Les Égarés*, un homme nu commence un mano à mano sensuel et puissant avec

cette forme étrange, une sorte d'étreinte, de défi, de soulèvement, et peu à peu il deviendra noir de charbon. Comment faire face à ces forces de nivellement qui écrasent chaque jour un peu plus notre imaginaire ?

Politique...

Si on se lance dans une entreprise théâtrale, c'est bien pour faire théâtre de ce qui nous insurge, de ce qu'on ne supporte pas. On doit trouver la traduction poétique de ça. Je ne voudrais pas que ma colère soit perceptible au premier degré et j'aimerais qu'elle nourrisse une vision stimulante plutôt qu'accablante de la fragilité. Je sais que c'est difficile sur les notions d'égarément et de normalisation, il y a des milliers de bouquins... C'est un des enjeux du projet : d'amener un autre regard sur un sujet connu et faire sentir la souffrance de l'inadaptation. Ceux qui prennent le train et ceux qui le ratent... Si ceux qui restent sur le quai font un truc ensemble, ceux qui ont pris le train vont le regretter. Regretter de céder, souvent sans s'en rendre compte, aux sirènes dominantes du bien-faire. C'est lié à la dictature de l'excellence qui déconsidèrent ceux qui ne l'ont pas, cette excellence... les critères en sont tellement étroits et abrutissants.

entretien réalisé par Patrick Lardy
Décembre 2006





JAZZ AVEC L'AMIB

AU NOUVEAU THÉÂTRE
CRISTINA ZAVALLONI IDEA
SAMEDI 3 FÉVRIER 2007 20H30

Cristina Zavalloni, vue récemment ici même avec Marc Ducret, occupe une place particulière sur la scène actuelle tant son talent est reconnu bien au-delà des milieux du jazz. Elle interprète avec succès le répertoire classique, de Monteverdi à Schönberg, comme en attestent ses prestations dans les plus prestigieuses salles du Monde, Chicago, Milan, ou récemment l'Opéra du Rhin à Strasbourg. À l'origine du projet IDEA, on trouve la collaboration entre Cristina et Stefano De Bonis, un pianiste que l'on aura entendu aux côtés de Ernst Reijseger, Gianluigi Trovesi, Michel Godard, Steve Swallow ou encore Lester Bowie. De leur longue collaboration naît une musique enjouée et d'une virtuosité époustouflante. La palette de la formation va se trouver enrichie par la clarinette de Gabriele Mirabassi, avec qui, selon John Cage, il faudra apprendre à compter. Le quartette sera complété par la contrebasse d'Antonio Borghini.
A New Wave is feeling in Italian Jazz

Réservations

Nouveau Théâtre
 03 81 88 55 11
Les Sandales d'Empédocle
 95 Grande Rue, 03 81 82 00 88
Camponovo
 50 Grande Rue, 03 81 65 07 70

ADRIENNE PAULY BAB X

LE CYLINDRE
AU NOUVEAU THÉÂTRE
SAMEDI 17 MARS 20H30

Renseignements réservations
 03 81 57 34 71

© Claude Grassian

STAGES AMATEURS

Contact : **Hélène Vintraud**
 03 81 88 55 11

Le Nouveau Théâtre propose trois ateliers à destination des amateurs

ATELIER DE PRATIQUE THÉÂTRALE ANIMÉ PAR **RICHARD BRUNEL**
27 & 28 JANVIER 2007

ATELIER D'ÉCRITURE ANIMÉ PAR **PIERRE-YVES CHAPALAIN**
14, 15, 16 & 17 AVRIL 2007

ATELIER DE PRATIQUE THÉÂTRALE ANIMÉ PAR **EZÉQUIEL GARCIA-ROMEU**
5, 6 & 7 MAI 2007

INFOS PRATIQUES

Nouveau Théâtre
 Centre Dramatique
 National de Besançon
 et de Franche-Comté
 Parc du Casino
 25000 Besançon
 Tél. 03 81 88 55 11
 Fax 03 81 50 09 08
 nouveautheatre@wanadoo.fr
 www.nouveau-theatre.com.fr

ACCUEIL, RÉSERVATIONS

Parc du Casino,
 Lundi de 14H00 à 18H00,
 Du mardi au vendredi
 de 13H00 à 18H00,
 Les samedis en période
 de représentation
 de 14H00 à 17H00
 Par téléphone au
03 81 88 55 11

le **nouveau journal** est édité
 par le **nouveau théâtre**
 Centre Dramatique National
 de Besançon et de Franche-Comté

direction **Sylvain Maurice**
 coordination **Patrick Lardy**
 rédaction **Patrick Lardy, Yann Richard**
 secrétariat de rédaction
Stéphanie Marvie
 avec l'équipe du **Nouveau Théâtre**
 merci à **Richard Brunel, Pierre Meunier,**
Oriza Hirata, Marguerite Bordat
 et **Dayan Korolic**

design graphique **Philippe Bretelle**
 impression **Imprimerie Simon**
 dépôt légal 1^{er} trimestre 2007
 le **nouveau théâtre**
 Centre Dramatique National
 de Besançon et de Franche-Comté
 est subventionné
 par le ministère de la Culture,
 la ville de Besançon
 et le conseil régional de Franche-Comté

en partenariat avec



Un événement
Télérama

dessins © Damien Caille-Perret



**SUIVEZ AU JOUR
 LE JOUR LA CRÉATION
 DU SPECTACLE
 LES SORCIÈRES,
 MIS EN SCÈNE
 PAR SYLVAIN MAURICE
 AU NOUVEAU THÉÂTRE SUR :**

www.blog-sorcieres.net