

3

n°

NOUVEAU THÉÂTRE : ACTE II !

Alors que nous entrons dans la dernière partie de saison avec de belles propositions (*Oncle Vania* et, en collaboration avec le Théâtre de l'Espace Scène Nationale, *Saleté* et *Le Sixième jour*), nous sommes déjà dans les coulisses en train de préparer la saison prochaine.

Deux actrices, Nadine Berland et Valérie Beaugier, vont devenir permanentes du Nouveau Théâtre : tout au long de la saison prochaine, vous les retrouverez pour des spectacles, lectures et débats. Le metteur en scène Laurent Hatat, que vous avez pu découvrir avec *Grand cahier*, sera en résidence dès l'automne pour sa nouvelle mise en scène, *Dehors, devant la porte* de Borchert ; il animera également de nombreux ateliers et rencontres.

Deux actrices permanentes et un metteur en scène en résidence, trois ou quatre coproductions (Marguerite Duras par Didier Bezace, Schiller par Paul Desveaux, Molière par la compagnie *La nuit surprise par le jour...*), un soutien important aux artistes émergents et aux compagnies indépendantes (Mohamed Guellati, Franck Esnée) : la saison prochaine sera haute en couleurs avec beaucoup de créations. Notre Centre Dramatique National est un « petit théâtre » qui a de grandes ambitions artistiques. Nous souhaitons qu'il soit un lieu important de la création théâtrale de notre temps. Nous souhaitons vous y accueillir nombreux pour partager avec vous la parole des poètes de la scène. Ils sont nos repères pour comprendre le monde dans lequel nous vivons.

Sylvain Maurice

PS : Je le redirai sans cesse jusqu'à ce nous soyons véritablement entendus : nous ne disposons pas au Nouveau Théâtre des budgets nécessaires à nos missions de création. La saison prochaine sera décisive : aurons-nous les moyens de financer une activité conforme à notre cahier des charges ? Je souhaite que nos tutelles (État, Ville, Région) poursuivent leur effort pour rendre viable le projet pour lequel elles m'ont désigné à la direction du Nouveau Théâtre.



REMARQUES SUR LA CRISE DU SPECTACLE VIVANT

On sait que la réforme du protocole d'accord régissant l'indemnisation des professionnels du spectacle vivant a précipité notre profession dans une grave crise. Cette crise nous conduit à interroger nos pratiques (les relations entre les compagnies indépendantes et les institutions, l'équilibre entre la production de spectacles et la diffusion des œuvres, la relation au public, la « fracture culturelle », etc.).

Dans ce débat, je veux apporter les remarques suivantes, à discuter, à commenter :

À côté d'institutions dirigées par des « intendants » (directeurs non-artistes), il est essentiel de maintenir et de développer un réseau de théâtres dirigés par des artistes ayant pour première mission la création d'œuvres théâtrales et leur rencontre avec le public le plus large. Le modèle des Centres Dramatiques Nationaux doit continuer de servir de référence à la décentralisation théâtrale, à condition que ce modèle soit amélioré et rénové :

— Les CDN doivent être des « fabriques de théâtre » et des « outils partagés » au service des artistes, notamment ceux qui sont issus des compagnies indépendantes (à l'aide de coproductions ou de résidences).
— Il faut réfléchir à ce que l'on appelle les « résidences d'artistes », qui cachent des grandes disparités de situations et de moyens. Il est nécessaire de développer et d'améliorer les associations entre ces « résidents » et nos établissements (Centres Dramatiques Nationaux, Scènes Nationales, Théâtres de Villes...).

— L'engagement d'artistes permanents (ou pour des contrats de longue durée) doit être encouragé et aidé.
Nous devons revendiquer d'être au centre de la cité : notre travail ne concerne pas les élites, mais la société toute entière. Méfions nous des tentatives de séparer la création et la rencontre d'un public nombreux. La recherche doit se faire au sein des théâtres. Elle constitue le seul antidote au conformisme et à l'académisme.

Nous avons pour objectif la rencontre du public le plus large et son développement. Le service public de la culture est au service de tous. Nos théâtres ont pour vocation d'être des lieux ouverts sur leur territoire, en relation constante avec la population. Nous devons sans cesse veiller à améliorer nos relations avec le public le plus jeune, notamment les collégiens et les lycéens, car ils sont les citoyens de demain. De ce point de vue, la réduction importante des budgets d'enseignement artistique de l'Éducation Nationale est particulièrement préoccupante.

Il paraît essentiel de soutenir des institutions à « taille humaine », artisanales, qui permettent de rester proche du plateau, de rester proche du public. Baisser les coûts de fonctionnement administratif des théâtres au profit des activités artistiques doit nous mobiliser constamment.

La forme juridique de nos établissements doit garantir aux dirigeants des théâtres une autonomie totale tant du point de vue de la gestion que du projet artistique.

Une question fondamentale demeure : qui doit subventionner la culture et l'art dans notre pays, dans quelle proportion et selon quelles missions ? L'État, la Région, le Département, la Ville ? Le croisement des financements doit aider à une meilleure relation entre les théâtres et les territoires où ils sont implantés.

Je crois à une responsabilité sociale de l'artiste. Programmer, produire des artistes, rencontrer le public, partager, transmettre : autant d'activités qui forment la cohérence de mon travail quotidien de directeur. Elles me sont autant nécessaires que de mettre en scène.

Sylvain Maurice

ÉDUCATION POPULAIRE ET CULTURE

SAMEDI 5 JUIN 2004
AU THÉÂTRE DE L'ESPACE

La rupture entre l'éducation populaire et la culture est-elle définitivement consommée ? Le Théâtre de l'Espace, le Nouveau Théâtre, l'UFVC (Union Française des Centres de Vacances), les CEMEA (Centre d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active) et la FOL (Fédération des Œuvres Laïques) parient que non. Nous organisons une journée de rencontre entre ces deux secteurs, avec l'objectif de mieux se connaître, de créer l'envie de travailler

ensemble pour favoriser l'accès à la culture du plus grand nombre. Principalement centrée sur des exemples concrets, cette rencontre devrait déboucher sur un lieu d'échanges permanent, et nous le souhaitons, une dynamique de projets. Elle s'adresse aux responsables des structures d'éducation populaire et culturelles, bénévoles de ces structures, animateurs, formateurs...

Renseignements :
Nathalie Le Roux 03 81 51 03 12
Gilles Perrault 03 81 88 55 11

CHANTIER

FRAGMENTATION D'UN LIEU COMMUN

JANE SAUTIÈRE A TRAVAILLÉ COMME ÉDUCATRICE PÉNITENTIAIRE PENDANT PLUS DE VINGT ANS. *FRAGMENTATION D'UN LIEU COMMUN* REGROUPE CENT FRAGMENTS OÙ ELLE S'ADRESSE À CEUX QU'ELLE A CROISÉS DE PART ET D'AUTRE DES BARREAUX ET QUI DEPUIS PEUPLENT SA VIE. AVEC CE CHANTIER, FRANÇOIS WASTIAUX SOUHAITE FAIRE ENTENDRE CES FRAGMENTS DE VIE, CES BRIBES DE MÉMOIRES.

Nous proposerons au spectateur du Nouveau Théâtre d'accepter d'être les témoins privilégiés de certaines de nos interrogations, légitimées en partie par la forme même du chantier dans lequel elles s'inscrivent.

Comment monterons-nous un texte aussi fragmentaire ? Comment nous approprierons-nous l'écho de toutes ces voix, dont beaucoup ne sont plus, dans une relation spectaculaire ? Il y a le style, bien sûr, mais cela pourra-t-il suffire ? Dans le magnifique texte de Jane Sautière, la photo de la prison est infidèle, et la ressemblance avec les portraits d'origine lointaine. En même temps tout est vrai. Preuve que la mémoire ne décrit si bien la réalité qu'à partir du moment où elle (se) trompe.

François Wastiaux

Extrait

« 1. J'ai commencé ce texte lorsque je vous ai écouté. Il ne s'agit pas d'écrire une souffrance (la vôtre ou la mienne). Il s'agit d'être là.

2. La première fois (les autres fois ont été aussi fortes, je n'ai jamais été préparée, j'étais tout au plus avertie), la première fois où il a fallu entendre le récit de votre crime. Vous avez tué la femme que vous aimez le jour de votre précédente sortie de prison. Plusieurs fois vous aviez été détenu en raison de votre toxicomanie. Votre femme était également toxicomane. Depuis, vous êtes au cœur du manque. Vous êtes votre propre cauchemar.

Au moment où moi j'ai choisi de raconter, je ressens qu'aucun texte ne contiendra cette impériosité, celle de votre récit. Et cela pourrait bien faire que je ne continue pas.

Votre récit, je ne le dirai pas, c'est impossible. Je peux le décrire : c'est un récit mat, strictement chronologique, sans aucun effet narratif. Je pourrai dire de ce récit qu'il est dans la vérité. Mais vérité opposée à quoi ? C'est un récit où vous ne cherchez ni à maîtriser, ni à refouler des émotions. C'est un récit où tous les actes, échanges de paroles sont cités, tels quels, sans commentaires. Il peut s'agir d'une reconstitution verbale.

Pas de collusion morbide, bien que les gestes du meurtre soient là. Le sentiment du court et de l'immensément étiré du geste. Votre récit est un acte, au sens procédural, qui recueille le divisé. L'épouse adgérée, l'épouse déchue est un des divisés de l'acte. Il y en a d'autres. Peut-être est-ce une tentative de recoller cela ? Peut-être suis-je chargée de réunir les deux morceaux décollés du même acte ? Vous ne cherchez pas non plus à me questionner, vous n'attendez de moi, semble-t-il, rien d'autre qu'une présence. Votre récit se fait au présent. Le mien. Ce récit, chaque fois, je l'ai ressenti comme un dépôt, une déposition. Peut-être suis-je votre greffe, là où s'inscrit la procédure ; là aussi où l'on sauve de la peau ? Le scripteur et le transfert de peau. Les deux. »

En collaboration avec le Centre Régional du Livre de Franche-Comté

VENDREDI 26 MARS

21H00

Jane Sautière
mise en espace François Wastiaux
avec Jane Sautière et Agnès Sourdollon
musique Luis Naon

3€ / gratuit pour les abonnés
Réservation obligatoire

Rencontre avec l'équipe artistique à l'issue de la représentation
Texte publié aux éditions Verticales (coll. "minimales")

26 MARS 2004

AU NOUVEAU THÉÂTRE

AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 31 MARS AU 2 AVRIL 2004

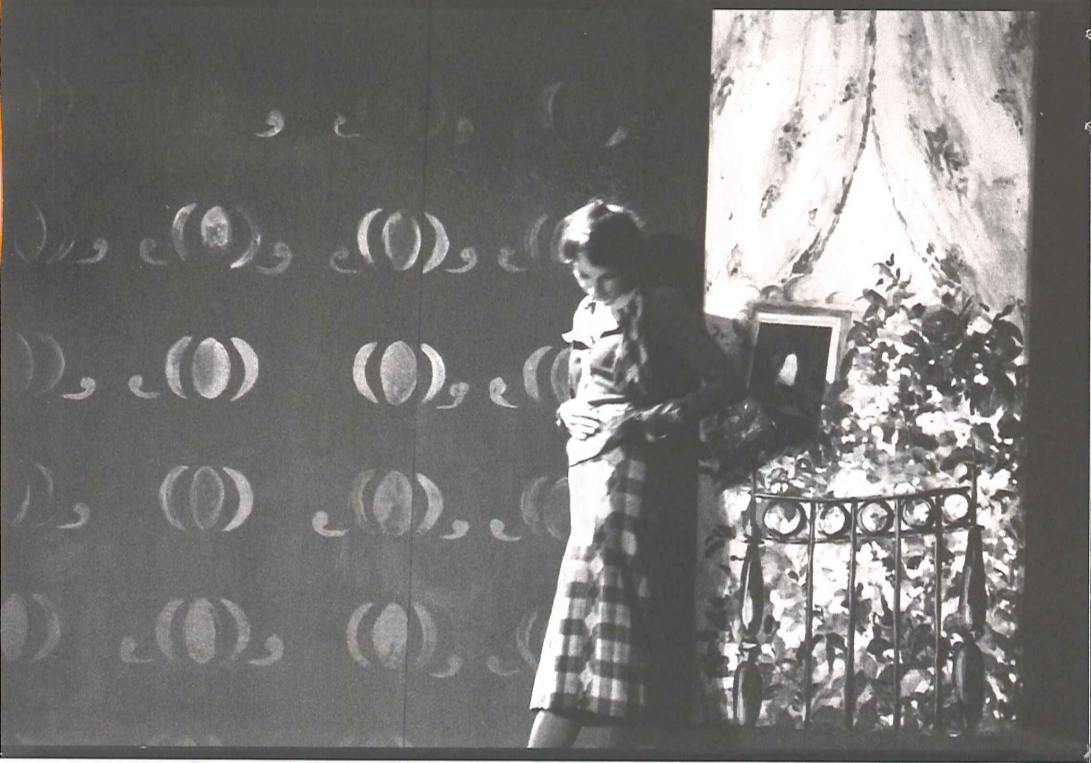
MERCREDI 31
JEUDI 1^{ER}
VENDREDI 219H00
19H00
20H30

Anton Pavlovitch Tchekhov
 texte français **André Markowicz**
 et **Françoise Morvan**
 mise en scène **Julie Brochen**
 avec **Jeanne Balibar, Julie Denisse, Bernard Gabay,**
François Lorient, Bruce Myers, Nathalie Nerval,
Jean-Baptiste Verquin, Maryseult Wiczorek

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
 les jeudi 1^{er} et vendredi 2 à l'issue de la représentation
 Texte édité par Actes Sud-Papiers/Babel

DURÉE 1 H 50

ONCLE VANIA



© Franck Beloncle

“

«IL SOUFFLE UN VENT TERRIBLE.
 CE N'EST QU'UN TROU DANS MA POITRINE,
 MAIS IL Y SOUFFLE UN VENT TERRIBLE»
 DIT-IL EN RIANT ET EN SE MOQUANT DE LUI-MÊME,
 PUIS IL SE RENDORMIT.
 À L'HEURE OÙ «LES IDÉES COMME DES BOUCS,
 SONT DRESSÉES LES UNES CONTRE LES AUTRES»,
 À L'HEURE OÙ «LE MONDE EST TOUT DRAPEAU»,
 JE VEUX VOUS PROPOSER UN VOYAGE DANS
 L'ESPACE DU DEDANS.
 AU CENTRE DE L'ÊTRE SE DRESSE UN CHAMP
 QUI CONTIENT TOUS LES AUTRES.
 DERRIÈRE LA CROÛTE DES CHOSSES ET DES
 ÊTRES APPARAÎT L'INDICIBLE ET LE MYSTÈRE.
 IL RÉVAIT, PUIS IL SE RÉVEILLA EN ÉCLATANT
 DE RIRE, C'ÉTAIT TROP SÉRIEUX.

Julie Brochen ”
 citations d'Henri Michaux

s'élève à la hauteur d'un symbole
 porté par l'émotion et profondé-
 ment pensé. Je trouve qu'ils ont
 raison de dire cela. En écoutant
 votre pièce, je pensais à la vie
 qu'on sacrifie à une idole, à l'irrup-
 tion de la beauté dans la vie misé-
 reuse des gens, et à beaucoup
 d'autres choses graves, fondamen-
 tales. Les autres drames ne détour-
 nent pas l'homme de la réalité pour
 l'amener aux généralisations philo-
 sophiques – les vôtres, si.

traduction
André Markowicz
 et **Françoise Morvan**

Lettre de Gorki
 à Anton Pavlovitch Tchekhov
 novembre 1898

J'ai vu ces jours-ci *Oncle Vania* –
 j'ai vu et j'ai pleuré comme une
 bonne femme, même si je suis loin
 d'être un homme nerveux, je suis
 rentré chez moi abasourdi, chaviré
 par votre pièce, je vous ai écrit une
 longue lettre et je l'ai déchirée. Pas
 moyen d'écrire bien, clairement, ce
 que cette pièce vous fait naître
 dans l'âme, mais je sentais cela en
 regardant ses personnages : c'était
 comme si on me sciait en deux
 avec une vieille scie. Les dents
 vous coupent directement le cœur,
 et le cœur se serre sous leurs allées
 et venues, il crie, il se débat. Pour
 moi, c'est une chose terrifiante.
 Votre *Oncle Vania* est une forme
 absolument nouvelle dans l'art
 dramatique, un marteau avec
 lequel vous cognez sur les crânes
 vides du public. [...] Dans le
 dernier acte de *Vania* quand le
 docteur, après une longue pause,
 parle de la chaleur qu'il doit faire
 en Afrique, je me suis mis à trem-
 bler d'enthousiasme devant votre
 talent, et à trembler de peur pour
 les gens, pour notre vie, misérable,
 incolore. Quel drôle de coup – et
 comme il est précis – vous avez
 frappé là ! [...]

Votre déclaration selon laquelle
 vous n'avez plus envie d'écrire pour
 le théâtre m'oblige à vous dire
 quelques mots sur la façon dont le
 public qui vous comprend conside-
 re vos pièces. On dit, par exemple,
 qu'*Oncle Vania* et *La Mouette* sont
 une nouvelle forme d'art drama-
 tique, dans laquelle le réalisme

APRÈS *CHANTIER ALGÉRIE*, *SALETÉ* EST
 LE DEUXIÈME RENDEZ-VOUS DE LA
 SAISON QUE NOUS VOUS PROPOSONS,
 EN COMPAGNIE DU THÉÂTRE DE
 L'ESPACE, AVEC MOHAMED GUELLATI
 ET LA COMPAGNIE BISONTINE
 « LA GRAVE ET BURLESQUE
 ÉQUIPÉE DU CYCLISTE ». NOUS
 SOMMES TRÈS HEUREUX DE
 CE COMPAGNONNAGE ENTRE
 UNE COMPAGNIE ET DEUX
 THÉÂTRES BISONTINS, QUI
 NOUS PERMET DE VOUS
 PRÉSENTER CE SPECTACLE
 PERCUTANT, DÉRANGEANT
 ET SALUTAIRE, CRÉÉ EN 2002
 À L'ESPACE, POUR UNE SÉRIE DE
 HUIT REPRÉSENTATIONS AU
 NOUVEAU THÉÂTRE. MONI GRÉGO,
 METTEUR EN SCÈNE ET MOHAMED
 GUELLATI, COMÉDIEN ET INITIATEUR
 DE CE PROJET, NOUS PARLENT
 DE LEUR TRAVAIL.

© Yves Petit



SALETÉ

PARLONS D'ICI

J'avais envie de parler de l'Algérie.
 D'abord, j'y suis retourné...
 Tant de belles choses...
 Et une autre chose m'a frappé : ces
 jeunes gens qui veulent partir, La
 quitter aujourd'hui.
 Encore.
 Filières espagnoles, italiennes,
 anglaises...
 Cette fois (hélas ?), plus besoin de
 main d'œuvre en Occident.
 J'ai pensé au parcours de Sad dans
Saleté. « Bassorah, les marécages,
 Téhéran, Ankara, Varsovie,
 Stockholm, et maintenant ici ».
 Partir.
 Et voilà Sad, Ahmed de ton prénom,
 le vrai, vendeur de roses aux belles
 dames d'Europe.
 Ahmed, un vent parfumé du Sud
 qui rend jaloux les hommes de
 quarante ans.
 Eh ! Arabe, que veux tu ?
Saleté, c'est une nuit avec Sad qui
 ne dort pas ; c'est l'écouter, le
 regarder. De quoi rêve-t-il ? Il ne
 dort pas. Il parle. Rêve-t-il encore ?
Saleté, c'est vue sur un purgatoire
 secret, une zone franche non entre-
 tenue ; c'est le linge sale de la
 conscience.
 Je parlerai de l'Algérie, une autre
 fois. Je le jure. Tant de belles
 choses... Non. Parlons d'Ici.

Mohamed Guellati
 17 avril 2001

Au 17 avril 2001, j'écrivais pour
 annoncer *Saleté* « Parlons d'Ici ».
 J'opposais Ici à Là-bas, Là-bas où
 l'on nous ramène comme à la sour-
 ce des maux, source intarissable,
 semble-t-il, source incertaine dans
 un Là-bas vague, irakien, algérien,
 albanais (voire)... Une source, un
 flux de pauvres, qui empêchent la
 tranquillité d'Ici. J'avais écrit
 « Parlons d'Ici » un 17 avril 2001.
 Avant un 11 septembre 2001.
 Avant un 21 avril 2002. Avant une
 deuxième guerre du Golfe. Avant
 une année de l'Algérie (intermi-
 nable et dont j'ai parlé depuis).
 Avant nombre de secousses natio-
 nales, mondiales, guerres, bruits
 de guerres,
 tremblements de terre, tremble-
 ments des âmes.
 Tremblement de mon âme d'acteur
 qui se demande avant de monter
 sur scène si *Saleté* résiste, résis-
 tera encore ?
 Oui, je le constate, parce que c'est
 un texte de théâtre.
 Ce n'est pas une chronique passa-
 gère, un pamphlet anti-raciste, un
 aboïement qui soulage l'animal
 mécontent.
 C'est un poème flamboyant,
 épique.
 Tant qu'il y aura des épines, il y
 aura des roses, tant qu'il y aura
 des roses, il y aura Sad pour les
 vendre, et même les offrir.
Saleté : un texte contemporain
 qui résiste à l'actualité et devient
 une parole universelle. Chapeau
 Mister Schneider.

Mohamed Guellati
 18 février 2004

MONI GRÉGO

[Gilles Scaringi]

Comment s'est déroulé le travail dramaturgique avec Mohamed Guellati ? Comment l'as-tu dirigé et quel a été le parti pris de la mise en scène ?

[Moni Grégo]

Tout avance en même temps. Nous passons du travail à la table, à des lectures, à des espaces. L'adresse* a été certainement la première question posée par le texte, par le désir de l'acteur qui, spontanément, s'adressait à nous. Je dis « nous » car je veille, lorsque l'acteur est d'accord (ce qui était le cas) à ce qu'un public même minimum puisse assister à toutes les phases du travail.

Or, nous nous sommes bien vite rendus compte que l'adresse*, pour des raisons qu'il serait long d'expliquer, ne sonnait pas aussi juste que la parole donnée avec un quatrième mur**. On passait du show avec la complexité qu'apportait le crédit immédiat de sympathie de l'acteur, au théâtre où les différentes couleurs du jeu de Mohamed percuteaient d'autant plus fort la sensibilité des spectateurs qu'elle leur parvenait comme par ricochet ménageant une plus vaste gamme de sensations, d'images, de chocs, de mouvements...

Nous avons construit des moments de jeu à l'intérieur du texte. Où quelque chose commence ? Où cela finit-il ? Cela nous a donné un découpage en séquences de dimensions très variables que nous pouvions travailler pour elles-mêmes. Entre ces séquences, des transitions permettaient des pauses, des repos qui ont permis au spectateur comme à l'acteur de naviguer dans le labyrinthe du texte qui apparaissait comme très compact, serré, d'un seul bloc... Un travail final a visé à effacer la construction de manière à renouer avec cet aspect de dédale, mais avec la certitude que l'acteur, lui, avançait dans une architecture connue de vides et de

paroles, de rythmes et d'énergies... Lorsque je travaille sur un texte, je n'ai pas d'idées, juste des intuitions, des pistes, des désirs, très précis, peu nombreux. Puis, le théâtre, le travail quotidien ouvrent par leur justesse la multiplicité des gestes possibles, et tout s'enchaîne dans la confiance de la dynamique du plateau. Tout naît peu à peu d'un geste, d'une inflexion de voix, de la révélation d'un sens occulté jusque là. Tout s'éclaire et une évidence déroule devant l'équipe les solutions manifestes de jeu, de rythme, d'espace, de costume, de sons, de lumières... C'est une symphonie avec images, vie, mensonges, fictions, rêves... Cela nous parle, au ventre, au cœur, à tous les sens, et les mots de l'auteur rencontrent les nôtres secrètement et publiquement. Le public travaille énormément. Il y a autant de spectacles que d'histoires personnelles et que de sensibilités. Pourtant tout ce que nous avons construit et qui est solide comme une partition et une chorégraphie d'opéra est lisible. Et l'on se rend compte que cette lecture s'effectue dans le plaisir, comme un livre géant à lire en trois dimensions qui ouvriraient aux yeux du monde le texte écrit de l'auteur.

* adresse : ici, « adresse au public », quand le comédien parle directement au public.

** quatrième mur : mur imaginaire qui sépare la scène du public. Ce quatrième mur fait du plateau un espace clos, les comédiens ne s'adressant pas directement aux spectateurs.

Propos recueillis par Gilles Scaringi
Vous pouvez retrouver l'intégralité des entretiens avec Moni Grégo et Mohamed Guellati dans *Coulisses* n°26



MOHAMED GUELLATI

Ce qui m'a poussé à faire *Saleté*, c'est évidemment tout ce dont on peut parler pendant longtemps après ce spectacle : la clandestinité, le voyage, l'exil, l'aspect étranger lié à l'aspect étranger. C'est quelque chose que nous avons essayé de faire ressortir dans la mise en scène. Pour rester simple, l'idée de monter ce texte, c'est un peu de la provocation sur des thèmes déjà rebattus. Ce n'est pas un spectacle qui est antiraciste. Ça aurait pu l'être mais ça ne l'est pas. Ça aurait pu être juste une tribune politique sur la condition et la revendication des sans-papiers, mais ça n'est pas que ça. Ça aurait pu être : « Que fait-on des gens qui viennent du tiers-monde et qu'on accueille en Occident dans des

conditions difficiles ? » Ça aurait pu être ça, mais ça n'est pas que ça. La richesse de ce texte, ce pourquoi je l'ai choisi, est de savoir comment l'auteur arrive à nous troubler, à nous semer sur des sujets déjà vus, revus et corrigés et comment il arrive à nous provoquer dans la lecture. Je voulais que le public en profite aussi, qu'il soit sensible à ces quelques enjeux.

Mohamed Guellati

Propos recueillis par Gilles Scaringi pour *Coulisses* en mars 2002



AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 4 AU 8 MAI 2004

écriture, mise en scène et scénographie
François Cervantès
et **Catherine Germain**
avec Catherine Germain

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
jeudi 6, vendredi 7 et samedi 8 à l'issue de la représentation

Spectacle à voir en famille, à partir de 10 ans
Tarif spécial famille : enfant -12 ans 5€
l'adulte qui l'accompagne 14€

DURÉE 1 H 10

MARDI 20H30
MERCREDI 19H00
JEUDI 19H00
VENDREDI 20H30
SAMEDI 17H00

EN COLLABORATION AVEC LE THÉÂTRE DE L'ESPACE
SCÈNE NATIONALE DE BESANCON

LE SIXIÈME JOUR



D.R.

Devenir clown, ce n'est pas mettre un nez rouge, ce n'est pas faire rire, être caricatural ou excentrique, mettre des habits colorés et des cheveux rouges, ce n'est pas rire ou pleurer fort. Devenir clown c'est devenir poème.

Rouge de honte ou de colère, vert de jalousie, blanc de peur, bleu de froid, comme dans les tableaux de Munch ou de Gauguin : le clown prend la poésie au pied de la lettre. L'ouverture des bras peut-elle devenir un poème, et comment cela serait-il possible ?

Cela demande sans doute de redescendre en dessous de tout ce qui a été appris et qui encombre, pour retourner aux gestes d'origine, pour que ce soit le désir qui agisse directement, qui prenne possession du corps.

Opération délicate : changer le conducteur du véhicule, alors que l'ancien sait conduire et que le nouveau ne sait pas encore. Opération qui demande du temps, de la minutie, de la patience et surtout une raison profonde de le faire.

Je peux dire que j'ai vu des poèmes sur pattes.

J'ai vu des poètes sans poème, des compositeurs sans musique et des peintres sans toile. J'ai vu des artistes sans œuvre.

J'ai accompagné des clowns dans leur création, mais je ne peux rien dire de ce qui s'opère dans le secret, parce que je n'en sais rien. Je crois que cela ne relève d'aucune méthode, que c'est un acte solitaire, un poème écrit dans la chair.

Je ne suis pas un clown, je ne me suis pas lancé dans cette aventure

irréversible, je ne suis pas entré dans la lumière, dans la catastrophe des désirs impossibles, au milieu des éclats de rire. Je ne peux parler qu'à côté de cet acte solitaire, parce qu'il a des affinités avec l'écriture, parce que le clown est dans son corps comme dans une matière aussi étrangère que les mots de la langue. Le clown s'incarne et entre sur la scène comme l'auteur entre dans la page blanche.

Comme dans l'écriture, il ne s'agit pas d'inventer quelque chose de nouveau mais plutôt de fouiller en soi pour y trouver ce qui y était depuis toujours, enfoui. Comme l'enfant qui regarde un sculpteur finir un cheval et qui lui demande : comment savais-tu qu'il y avait un cheval caché dans la pierre ?

François Cervantès

LECTURE RENCONTRE

Nous vous informerons dès que possible du contenu de cette rencontre.

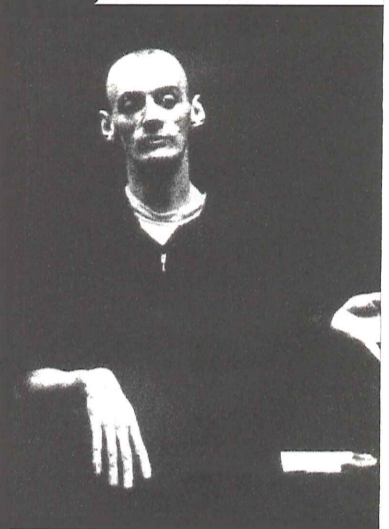
MERCREDI 12 MAI 2004 21H00

Entrée libre
En collaboration avec le Centre Régional du Livre de Franche-Comté

IL Y A VINGT ANS, ALAIN MACÉ RENCONTRAIT JEAN-LUC LAGARCE À BESANÇON. DIX ANS PLUS TARD, IL DÉCOUVRIT L'APPRENTISSAGE, RÉCIT SENSIBLE D'UN RETOUR AU MONDE, D'UNE RENAISSANCE. UNE AUTRE RENCONTRE, AVEC SYLVAIN MAURICE, PERMET AUJOURD'HUI À ALAIN MACÉ DE REVENIR AU NOUVEAU THÉÂTRE, APRÈS *PLUME*, POUR CRÉER CE TEXTE DANS LE CADRE D'UN « CHANTIER ». RETOUR AVEC ALAIN MACÉ SUR SA RENCONTRE AVEC JEAN-LUC LAGARCE ET SON ÉCRITURE.

CHANTIER

Jean-Luc Lagarce © Lin Delpierre



ENTRETIEN AVEC ALAIN MACÉ L'APPRENTISSAGE

Tu as rencontré Jean-Luc Lagarce quand tu travaillais à Besançon avec Denis Lorca (alors directeur du CDN) ?

[Alain Macé] Oui, dans les années 80. En l'occurrence, pour *Préparatifs d'une noce à la campagne*, en 84-85, donc en plein milieu de ces années-là. C'était ma première saison à Besançon. Denis m'avait fait signe, j'y étais allé. Il y avait un espace entre deux spectacles. C'est dans ce créneau-là que j'ai travaillé avec Jean-Luc.

À cette époque, tu étais comédien permanent du CDN ?

[A. M.] Je n'étais pas permanent. J'étais engagé sur la saison, sur trois spectacles. J'avais un trou entre deux spectacles et c'est à ce moment-là que j'ai travaillé avec Jean-Luc.

Qu'est-ce qui vous a amené à travailler ensemble ?

[A. M.] Denis avait ouvert cette saison-là avec *Cyrano de Bergerac*. Il y a eu un grand brassage d'acteurs, j'ai sympathisé avec pas mal de gens et Jean-Luc m'a vu jouer. Et la saison d'avant, j'avais joué dans *Monsieur de Pourceaugnac*, que Philippe Adrien avait monté. Je sais que ça avait beaucoup plu à Jean-Luc. Je ne sais pas exactement... Je crois qu'il était assez sensible à la conversation. On a bavardé un moment sur son projet. Il m'a dit oui assez vite.

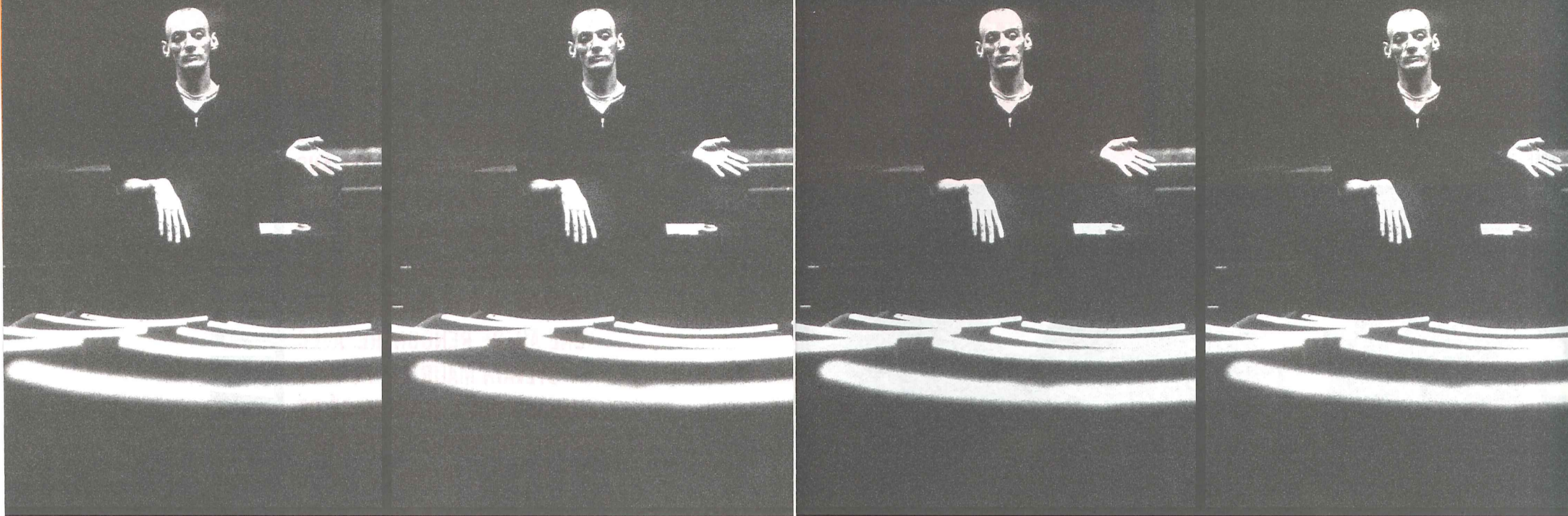
Il y a une anecdote : Jean-Luc me regardait toujours en me disant « tu me rappelles un copain que j'avais à l'école ». Je n'ai jamais compris s'il se foutait de moi ou si c'était attendrissant.

Quel était son projet ?

[A. M.] C'était une adaptation de Kafka. Il faisait beaucoup d'adaptations. J'en avais vu juste une, un tout petit peu avant, une adaptation de *Phèdre* de Racine, avec deux comédiennes.

Tu connaissais déjà son écriture à cette époque ?

[A. M.] Pas très bien. Par contre, pendant les répétitions du Kafka, on a lu une pièce qui s'est montée la saison d'après, *Hollywood*. Ça m'avait beaucoup intéressé. Et



© Lin Delpierre

L'APPRENTISSAGE (suite)

d'ailleurs plus la lecture que le spectacle lui-même, qui à mon avis était un peu manqué. Mais même en voyant le spectacle manqué j'ai toujours gardé la trace de l'écriture. Ça m'avait plu. Il faut dire, on n'était pas nombreux à qui ça plaisait. La plupart des gens trouvaient ça complètement abstrait, tordu, éloigné, complaisant. Les gens ne comprenaient absolument pas, même quand il faisait une adaptation, même le Kafka, ils ne pigeaient pas bien. Il était un petit peu marginalisé.

Tu avais pris du plaisir à travailler avec lui ?

[A. M.] Oui, il y avait quelque chose de très convivial dans sa manière de travailler. Ce n'était pas tellement « prise de tête ». Jean-Luc était assez déconnant. Même parfois ça ne nous semblait pas très sérieux, théâtralement, comment ça s'ordonnait. Mais il poussait son pion et on avançait. Sur le Kafka, on était nombreux, c'étaient des personnalités étonnantes et tout le monde était content, déconnait.

C'est ta seule expérience de jeu avec Jean-Luc Lagarce ?

[A. M.] Finalement oui. Je ne pense pas que c'était par manque d'intérêt, mais ça ne s'est pas trouvé, je devais faire autre chose. Et puis je travaillais quand même beaucoup avec Lorca. Il n'y avait pas de rivalité, mais il y avait quelque chose. Par exemple, une fois en 89, Denis m'a dit : « Puisque tu connais Jean-Luc, je vais lui commander un texte sur la révolution française et comme ça tu pourrais jouer, on va essayer d'organiser ça. » Donc il a téléphoné à Jean-Luc. Puis je rentre chez moi et j'avais un message de Jean-Luc qui était énervé, ça durait une heure, je me rappellerai toujours de ce message : « Mais qu'est-ce que c'est que cette histoire, pourquoi est-ce que Denis me

demande d'écrire un texte... alors soi-disant que tu jouerais... je ne comprends pas du tout... » C'était très problématique pour lui. Il ne comprenait pas pourquoi il aurait dû se mettre sous la coupe de Lorca, qui dirigeait le CDN, alors que lui avait sa propre troupe. Il avait pris ça pour un ordre. Il s'était senti manipulé.

Alors que c'était juste une commande à un auteur...

[A. M.] Oui, ça me semblait assez simple. Je pense que Denis était un peu étranger à l'écriture de Jean-Luc et sachant que je m'entendais bien avec lui, il s'est dit que ça pouvait se jouer de cette manière-là. Alors j'ai appelé immédiatement Jean-Luc et je lui ai dit : « Si ce n'est pas ton truc, il n'est absolument pas question que qui que ce soit t'impose ça. Si tu veux, on se voit et on en parle. » On s'est vu assez vite. Et là, comme toujours, on va voir Jean-Luc et il y a toujours François (Berreur, NDLR) et Mireille (Herbstmeyer, NDLR). C'était un triumvirat. Et là, je sens à quel point c'était une puissance organique ce trio, incroyable, une très très grande force. C'était impressionnant.

Entre cette période et ta découverte de *L'Apprentissage*, il s'est passé un long moment.

[A. M.] Oui, exactement une décennie.

Tu as continué à suivre le travail de Jean-Luc Lagarce entre-temps ?

[A. M.] Oui, j'ai lu, je l'ai croisé quelques fois, j'ai été à certains de ses spectacles.

Pourquoi t'es tu intéressé à ce texte en particulier ?

[A. M.] En fait, Roland Fichet m'avait proposé de travailler sur les écritures contemporaines (pour le projet *Récits de naissance*, dans le cadre duquel Jean-Luc Lagarce a

écrit *L'Apprentissage*, NDLR) et j'ai lu un paquet de pièces contemporaines, en 1994. Et *L'Apprentissage* était parmi ces textes. Et puis, avec ce travail sur l'écriture contemporaine, j'ai mieux compris Jean-Luc, dans quelle mouvance il se trouvait, la mouvance de sa génération. Même si ça n'a pas toujours à voir, parce qu'on ne peut pas dire que Durif ait à voir avec Lagarce. Mais à ce moment-là, ça résonnait quand même. C'était une manière de penser l'écriture, de l'ordonner. Je comprenais un peu mieux pourquoi Jean-Luc s'était mis à écrire de cette manière, avec cette façon de repartir du point zéro. Ce texte, *L'Apprentissage*, c'est vraiment quelqu'un qui fait un voyage mais il y a plein de gens qui ont fait le voyage avant lui, simplement Jean-Luc prend ce qui reste. Il arrive après la foire. Il y a plein de gens qui se sont servis, qui ont écrit, qui ont débarrassé des trucs fantastiques, et lui prend ce qui reste, il prend les morceaux. Et avec ça il faut refaçonner le monde, il faut le comprendre. C'est assez important par rapport à cette époque « post-poursuite des idéologies », qui arrive après mon époque d'une certaine manière, quand on pensait qu'il pouvait y avoir des idées importantes. Et quand Jean-Luc travaille et se pose la question d'écrire du théâtre, c'est tombé, c'est autre chose. Il faut vraiment ramasser les morceaux. Et ça ne va que se confirmer tout au long des années 80.

Justement, il y a des choses qui renaissent avec Jean-Luc Lagarce ?

[A. M.] Il y a plusieurs choses. Une chose qui est quand même très solide et très attachante, il faudra vérifier si ça tient dans l'avenir, c'est qu'il écrit drôlement bien. Il a un sacré coup de plume. On sent qu'il y a un fond de langue XVIII^e

avec laquelle il s'amuse. Et en même temps, sa manière de ramasser les morceaux de la langue, puisqu'il ramasse aussi la langue d'une certaine manière, c'est d'en passer par l'oralité. On a vraiment l'impression qu'il s'inspire de l'oralité pour écrire, qu'il reformule évidemment.

Les personnages de Lagarce sont toujours à la recherche de la formulation juste...

[A. M.] Oui, il y a du « repentir », pour exprimer la difficulté de fixer quelque chose. Ça correspond bien à cette époque où les gens bafouillaient. Son style rend compte de comment on s'exprime, cette espèce de division et d'effritement du langage dans lequel les gens sont pris pour exprimer quelque chose de leur vie, de leur histoire. Et en même temps, il veut aller de l'avant. Ce qui est très lié à l'oralité aussi. À partir du moment où il parle, il vit. C'est pour ça qu'il parle jusqu'au bout : il fait le voyage jusqu'au bout. Il est avec les gens, dans l'atmosphère du théâtre. Il aimait ça, il adorait ça. C'est ce voyage-là, *Le Voyage à La Haye*. Et *L'Apprentissage* est aussi un voyage, c'est une halte un peu particulière, mais à mon sens, c'est un voyage.

Le danger, c'est de ne s'attacher avec ce texte qu'à la maladie de Jean-Luc Lagarce...

[A. M.] Je ne pense pas que ce soit ce qu'il y a de plus intéressant. C'est sans doute assez indispensable et assez incontournable d'y passer suite à la disparition de Jean-Luc. Mais si l'écriture de Jean-Luc doit tenir la route longtemps, et c'est possible, elle doit

nécessairement véhiculer d'autres contenus que son immédiate subjectivité. Il sait qu'il est malade, il sait qu'il a le sida, mais il n'y a rien d'évident à ce qu'il parle de ça. On peut prendre ce texte tout à fait autrement.

Il y a un truc intéressant par rapport à ça : au moment où Jean-Luc écrit *L'Apprentissage*, il prépare une mise en scène du *Malade imaginaire*. Je trouve ça assez touchant. Encore une fois, Jean-Luc est très cultivé, il possède vraiment l'histoire du théâtre. Et là, il prend le *Malade imaginaire* et Molière avait fait la même chose que lui. Aujourd'hui, on pense que le *Malade imaginaire* est une pièce comme une autre, on ne pense pas à la subjectivité de Molière quand il l'a écrite. Molière est quand même mort en jouant cette pièce, c'est une pièce très noire. Et Jean-Luc en repasse par là dans *L'Apprentissage* : il donne à penser qu'il pourrait être malade alors qu'il joue à ne pas l'être et à s'imaginer qu'il le serait. Évidemment, ça lui permet de construire quelque chose de l'ordre du récit, puisqu'il parle de « celui qui raconte », « on me raconte... », il joue avec ce genre de formules. On sait qu'il est là par derrière, mais il joue avec le discours, avec les différents degrés de récit.

LA PRINCESSE DE CLÈVES

[COMPLÈT]

MARDI 25 MAI 2004
DÉPART DU BUS

20H30
19H00

Madame de Lafayette
Marcel Bozonnet

DURÉE 1 H 15

BUS POUR DOLE

SCÈNES DU JURA

MARDI 25 21H00
MERCREDI 26 21H00
JEUDI 27 21H00

Jean-Luc Lagarce
mise en scène Sylvain Maurice
avec Alain Macé
lumière Philippe Lacombe
son Jean de Almeida

3€ / gratuit pour les abonnés
Réservation obligatoire
Texte publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs

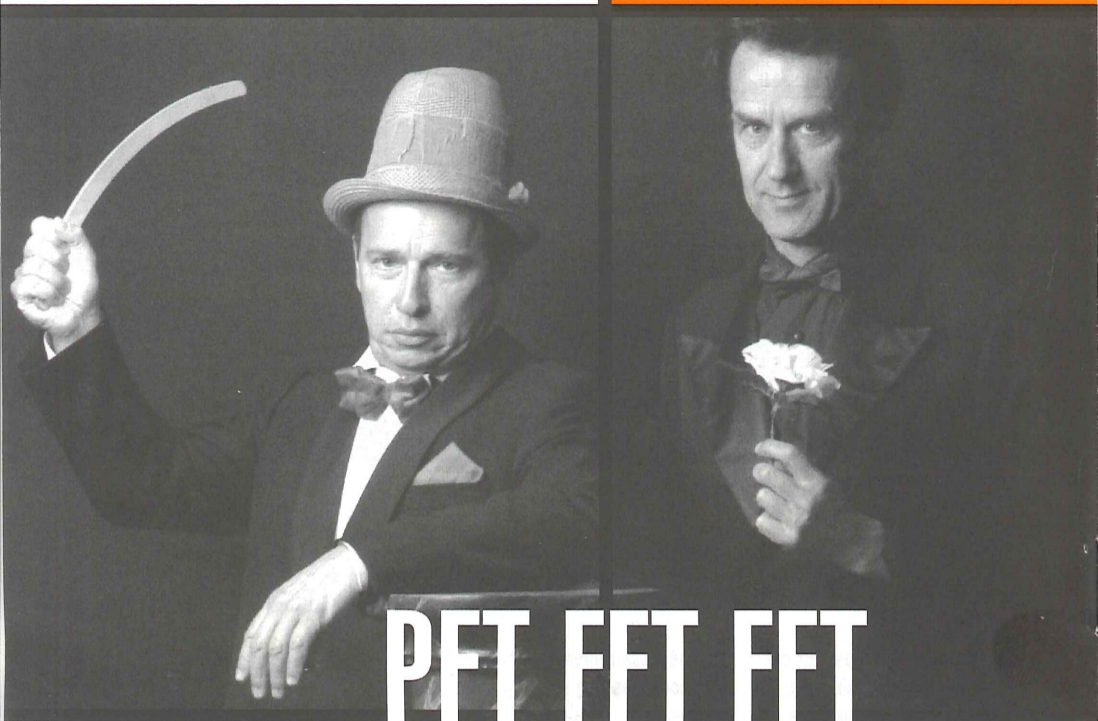
AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 25 AU 27 MAI 2004

Théâtre Manarf
de et par **Pierre Lecomte** (violin)
et **Jacques Templeraud** (sifflet)
mise en scène **Eric Derouet**

DURÉE 1 H 00

**SPECTACLE
TOUT PUBLIC
EN APPARTEMENT**



PET FFT FFT

DEUX INSÉPARABLES, UN P'TIT QUI JOUE AU GRAND CHEF, ET UN GRAND QUI JOUE AU P'TIT CHEF. L'UN SE DIT VIOLONISTE, L'AUTRE JOUEUR DE SIFFLETS : DEUX ARTISTES AU NŒUD PAPILLON UN PEU DE TRAVERS, HABITUÉS À JOUER LEUR SPECTACLE DE VILLES EN VILLAGES. UN DUO CLOWNESQUE QUI NOUS FAIT RÊVER, QUI NOUS REND NOTRE REGARD D'ENFANT AVEC DES HISTOIRES DÉCALÉES À L'HUMOUR PARFOIS CRUEL.

LE THÉÂTRE MANARF

Un soir d'été, il y a vingt ans déjà, un chien est entré dans la maison. Personne ne savait d'où il venait. Nous l'avons appelé « Manarf ! ». En arabe, ça signifie : « Je ne sais pas ».

Pour lui, c'était probablement comme du chinois ou de l'hébreu, mais il répondait bien à ce nom-là. C'était l'époque où nous préparions notre première pièce de théâtre. Manarf assistait à toutes les répétitions. Il devint notre plus fidèle spectateur.

Nous avons créé un langage fait de gestes, de sons vocaux, d'objets colorés, de sifflements et de mots éparpillés. Manarf nous a accompagnés en de nombreux pays, à la rencontre de spectateurs qui ne parlaient pas notre langue. Puis il est mort, de sa belle mort. Certains de nos spectacles ont vécu et sont morts eux aussi de leur belle mort. D'autres sont en pleine vie.

MODE D'EMPLOI

Vous souhaitez faire découvrir le théâtre à vos proches, vos amis, vos collègues ? Alors accueillez *Pft fft fft* chez vous ! Nous amenons le spectacle et la boisson, vous vous occupez des amuse-bouche !

Techniquement, une grande pièce (avec l'électricité) où vous pouvez recevoir au moins une quinzaine de personnes suffit.

La règle du jeu est simple : vos amis/spectateurs qui assistent à la représentation de *Pft fft fft* prendront en contre-partie un billet pour une des créations de la saison prochaine au tarif de 7,50 €. Le choix du spectacle pourra se faire en septembre 2004 au moment de la parution de la plaquette. Pour les spectateurs qui voudraient choisir une formule tarifaire plus avantageuse (type carte Nouveau Théâtre ou abonnement complice), la somme versée fonctionnera comme un crédit.

Si vous êtes intéressés, contactez Gilles Perrault au 03 81 88 55 11

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
rédaction et coordination Yann Richard
avec l'équipe du Nouveau Théâtre
merci à Gilles Scaringi et *Coullisses*
design graphique Philippe Bretelle
impression Camponovo-Bouchard
dépôt légal 1^{er} trimestre 2004

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

**France BLEU
Besançon**

RENCONTRE DE FIN DE SAISON

MERCREDI 9 JUIN 2004 19H00

Autour d'un verre, nous reviendrons ensemble sur les spectacles de la saison écoulée, nous vous dévoilerons (en partie) ceux de la saison prochaine et parlerons du projet de permanence artistique.