

ÉDITO

Les représentations du diptyque sont à peine terminées à Besançon que déjà *Don Juan revient de guerre* et *Dehors, devant la porte* sont sur les routes, forts de leur rencontre avec les spectateurs du Nouveau Théâtre.

Le théâtre n'advient complètement que par la rencontre avec le public. Une complicité, un rire, une critique, une certaine qualité de silence... Toutes ces réactions nous manquent pendant les répétitions. En représentation, elles nous donnent des points de repère pour travailler et progresser. Les premiers jours, surtout, sont importants. Soyez donc remerciés de nous avoir accompagnés (et d'avoir réagi!) si nombreux : comme premier public, vous avez été des partenaires déterminants.

Avons-nous eu raison de jouer les deux pièces dans la foulée? N'aurait-il pas fallu proposer notre diptyque en deux fois et faire des intégrales une ou deux soirées par semaine? La soirée était copieuse et nous n'avons sans doute pas assez mesuré la concentration nécessaire pour passer par des univers aussi différents que ceux d'Horváth et de Borchert. Devant la richesse de leurs imaginaires respectifs, la mémoire sélectionne et il peut être difficile au final de goûter à tout.

Ce projet de diptyque répondait à deux objectifs : d'une part, nous trouvions pertinent de faire se rencontrer deux pièces qui ont pour sujet l'Allemagne de l'entre-deux-guerres et la dénonciation du nazisme. D'autre part, nous souhaitions affirmer que nous sommes en mesure de produire ou de soutenir des spectacles importants. En cela, notre diptyque avait valeur de manifeste : fonder une (petite) troupe, créer des spectacles importants, associer des équipes, accueillir des metteurs en scène émergents! Il n'est pas aisé dans un petit Centre Dramatique National de porter des projets ambitieux et forts. Nous avons montré que nous en avons le désir et que nous en sommes capables.

Les Centres Dramatiques Nationaux reviennent en force dans le débat consécutif à la crise du spectacle vivant. Le Ministre de la Culture reconnaît leur importance dans la structuration du théâtre dans notre pays : on ne peut que s'en réjouir. Beaucoup d'entre nous essaient en effet de dynamiser ces établissements qui demeurent les meilleurs outils pour la création théâtrale. On doit les réformer, mais aussi les soutenir : espérons qu'on saura clarifier nos missions, simplifier nos cahiers des charges, trouver les moyens pour fonctionner. Espérons avant tout qu'on saura sortir intelligemment de la crise en proposant une réforme adaptée du régime d'assurance-chômage. Les prochains mois seront décisifs...

Déjà, une nouvelle création se présente : *Les Brigands* de Schiller, mis en scène par Paul Desveaux, répété et créé au Nouveau Théâtre. Cette pièce magnifique, brillamment traduite par Jörn Cambreleng, est servie par une troupe de quatorze acteurs : c'est un moment important de notre saison pour lequel nous sommes impatients de vous retrouver.

À bientôt au Nouveau Théâtre!

Sylvain Maurice

5

n°



AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 6 AU 14 JANVIER 2005

CRÉATION



texte Friedrich Schiller
mise en scène Paul Desveaux
texte français Jörn Cambreleng
avec Serge Bavian, Ninon Brétécher,
Fabrice Cals, Michel Chaigneau,
Romain Cottard, Alexandre Delaware,
Michel Fau, Christophe Giordano,
Jean-Claude Jay, Xavier Kuentz,
Alain Macé, Adrien Michaux,
Arnaud Pfeiffer, Fabrice Pierre

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

JEUDI 6 19H00
VENDREDI 7 20H00
SAMEDI 8 17H00
MARDI 11 20H00
MERCREDI 12 19H00
JEUDI 13 19H00
VENDREDI 14 20H00

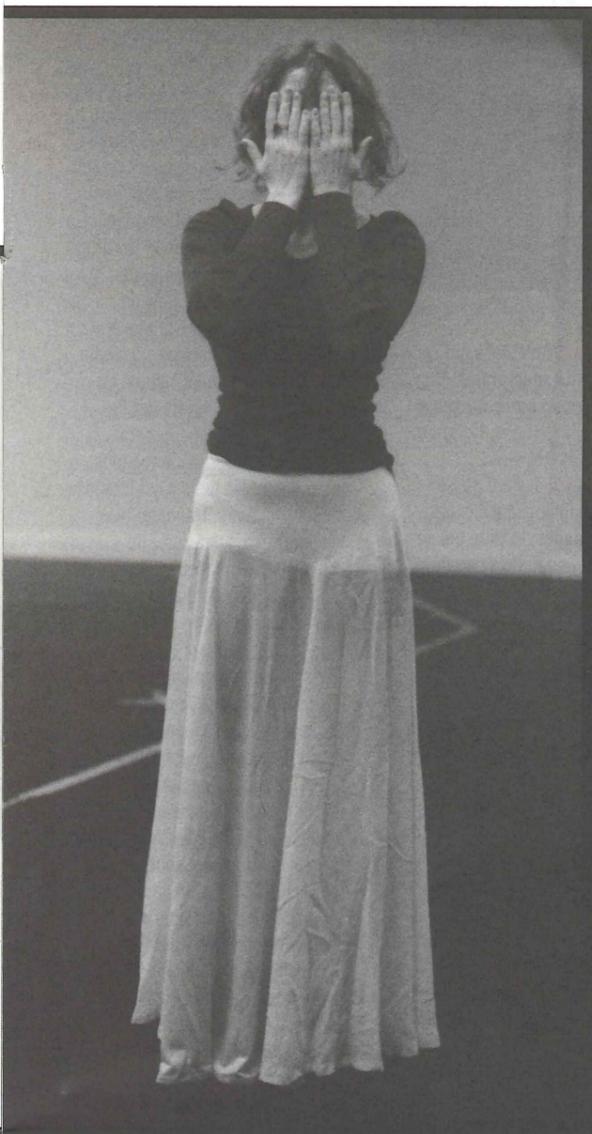
DURÉE ESTIMÉE 3 H 30
entracte compris

ATTENTION ! HORAIRES SPÉCIAUX À 20H00 LE MARDI ET LE VENDREDI

LES BRIGANDS

L'ANNÉE 2005 COMMENCE EN BEAUTÉ, AVEC LA CRÉATION AU NOUVEAU THÉÂTRE DES *BRIGANDS*, MIS EN SCÈNE PAR PAUL DESVEAUX. GRÂCE À CETTE PIÈCE, LE JEUNE SCHILLER FAIT UNE ENTRÉE FRACASSANTE, EN 1781, SUR LA SCÈNE LITTÉRAIRE. « NOUS ALLONS FAIRE UN LIVRE QU'ON SERA ABSOLUMENT OBLIGÉ DE FAIRE BRÛLER PAR LE BOURREAU », DÉCLARE-T-IL. AVEC TOUTE LA FOUGUE DE SA JEUNESSE, IL REMET EN CAUSE LES FONDEMENTS MÊMES DE LA SOCIÉTÉ BOURGEOISE : LA LOI, LA MORALE, DIEU... SA PIÈCE FAIT SCANDALE ET REMPORTE UN SUCCÈS PUBLIC IMMÉDIAT. *LES BRIGANDS* N'A AUJOURD'HUI RIEN PERDU DE SA FORCE. AU CONTRAIRE. ON ATTEND AVEC IMPATIENCE LE « SPECTACLE TOTAL » QUE NOUS ONT PRÉPARÉ PAUL DESVEAUX ET SON ÉQUIPE.

© Guillaume Lancastrre



“ JAMAIS LA LOI N'A FORMÉ DE GRAND HOMME, QUAND LA LIBERTÉ A FAIT ÉCLORE DES COLOSSES ET ENFANTÉ DES PRODIGES. ”

Karl Moor, *Les Brigands* 1,2



plus classiques. Schiller, bien établi, entame une longue correspondance avec le conseiller aulique von Goethe. Il écrit *Wallenstein*, *Marie Stuart*, *La Fiancée de Messine*, *La Pucelle d'Orléans*. Schiller est anobli en 1802. Il meurt de la tuberculose en 1805 à Weimar. Goethe disparaît quelques 27 années plus tard.

Laurent Hatat

UN MÉDECIN-SOLDAT ÉCRIT DU THÉÂTRE

Quand Dalberg, directeur de théâtre renommé, décide de présenter à Mannheim *Les Brigands*, et ce pour la première fois le 13 janvier 1782, il lui faut payer de sa poche les frais de voyage de l'auteur. La solde de ce Monsieur Schiller, jeune médecin-soldat d'un régiment peu glorieux du duché voisin, stationné à Stuttgart, est bien insuffisante pour ce genre de déplacement.

Sous l'autorité directe du duc Charles Eugène, dont il est pupille, il n'a tout simplement même pas l'autorisation d'effectuer ce qui à cette époque est encore un voyage à « l'étranger ». C'est en « faisant le mur » que le jeune sous-officier se rend tout de même à la première représentation de ce qui sera un des succès les plus retentissants du siècle en matière théâtrale. Lors de son deuxième voyage en catimini, pour assister en compagnie féminine à la deuxième représentation de sa pièce, la mèche est éventée. Le duc convoque alors le jeune médecin-auteur, lui interdit d'entretenir des relations avec « l'étranger » et lui inflige quinze jours de mise aux arrêts. On peut comprendre que le jeune homme ait pu écrire alors à un ami « Mes os m'ont dit en confiance qu'ils ne moisiront pas en Souabe ». C'est une bénigne question diplomatique qui mettra le

feu au poudre : dans sa pièce, Schiller égratigne quelque peu les citoyens des Grisons, nommant cette région « l'Athènes des fripons ». Cédant à la plainte desdits citoyens, le duc demande au jeune auteur de lui soumettre désormais tous ses écrits. Schiller refuse poliment. Il se voit alors interdire toute activité littéraire sous peine de forteresse. Sa décision est prise. Profitant du désordre d'une nuit de réception donnée au château, le 22 septembre 1782 à dix heures du soir, le jeune Schiller, sous le nom d'emprunt du Docteur Ritter, fuit Stuttgart par la porte d'Essling. À 23 ans, avec vingt florins en poche, il quitte définitivement sa vie de sujet du duc pour entreprendre en homme libre sa conquête de la gloire littéraire.

L.H.

L'HISTOIRE

Karl Moor, étudiant et fils de la grande famille des Moor, est connu pour être un noceur. Il accable son père par ses frasques quotidiennes. Mais le jour où il décide de renoncer à cette vie de débauche pour retrouver le cercle familial et son Amalia, il reçoit une lettre de son frère Franz qui lui annonce qu'il est banni et déshérité... Franz, qui a tout organisé, a profité de la colère du père, Maximilian Moor, pour écarter Karl de toute prétention à l'héritage familial. Karl Moor, désespéré et sans le sou, prend alors la tête d'une bande de futurs brigands poussés par la force du désespoir. Dans les forêts de Bohême naît une petite armée qui va de ville en ville, accueillant les volontaires,

recrutant parmi les plus faibles, mettant à jour les injustices du monde. Ils volent et tuent, tentant de répondre, pour certains, aux idées révolutionnaires dispensées par Karl. En un sens, ils commettent des attentats où il est difficile de distinguer l'acte raisonné de l'acte gratuit. En contrepoint, il y a Franz Moor, personnage à mi-chemin entre Richard III et Le Dictateur de Chaplin, qui, après avoir évincé son frère, tente d'assassiner son père pour accéder au pouvoir.

SCHILLER / REPÈRES

Une décennie après la naissance d'un certain Johann Wolfgang von Goethe, soit en 1759, Johann Christoph Friedrich von Schiller vient au monde dans le duché du

Württemberg. Enfant plutôt chétif et rêveur, il est l'un des lauréats de la fameuse et controversée « pépinière militaire » du duc Charles Eugène. En secret, il lit l'un des volumes du sulfureux *Werther* de Goethe. Et en 1781, à 22 ans, il achève *Les Brigands*. Aussitôt joué et publié, le jeune Schiller devient l'une des figures emblématiques du mouvement *Sturm und Drang* (tempête et passion). Il s'enfuit du Württemberg et, en 1783, achève *Don Carlos*. En 1789, Kant publie *La Critique de la raison pratique*, Schiller est devenu professeur à l'Université d'Iéna et la Révolution bat son plein à Paris. La sanglante révolution, très vite, effraie. Dans l'Allemagne littéraire, les pulsions violentes des débuts laissent place à une pensée et une esthétique

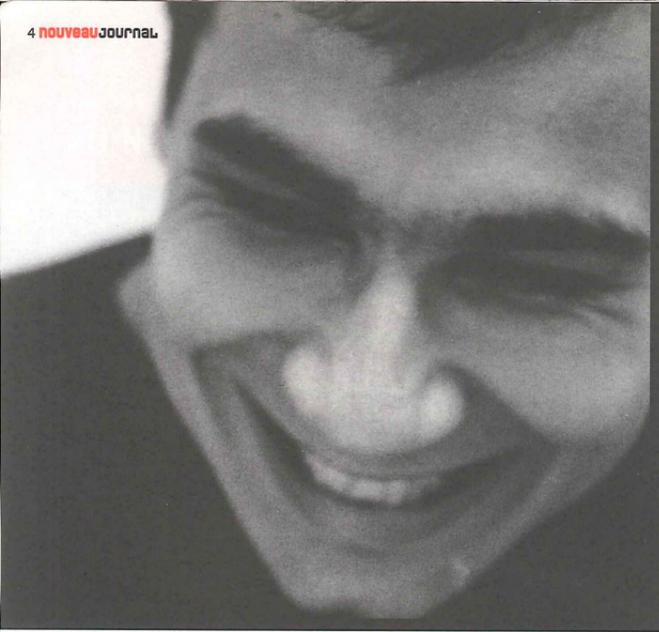
SHAKESPEARE CONTRE RACINE :

UNE QUERELLE ARBITRÉE PAR SCHILLER, GOETHE, KLEIST...

textes sélectionnés par Laurent Hatat
et lus par Valérie Beaugier et Laurent Hatat

La mise en scène des *Brigands*, le texte le plus shakespearien du plus shakespearien des auteurs allemands nous donne l'occasion d'aller revisiter la polémique qui enflamma les dramaturges allemands : rupture avec le modèle français et redécouverte des œuvres du grand Anglais. Une querelle politique et esthétique : Shakespeare contre Racine. Un combat qui s'est joué en Allemagne en cette fin de XVIII^e siècle révolutionnaire, arbitré par Schiller, Goethe, Kleist et d'autres.

SAMEDI 8 JANVIER 2005
À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION
entrée libre sur réservation



© Guillaume Lancelotti

PAUL DESVEAUX

ENTRETIEN

RÉALISÉ PAR
VALÉRIE BEAUGIER
ET YANN RICHARD

[Yann Richard] Qu'est-ce qui relie les différents spectacles? Qu'y a-t-il de commun entre Sarraute, Koïtès, Shakespeare, Kerouac, Wedekind et Schiller?

[Paul Desveaux] Il y a d'abord le langage. J'aime beaucoup les phrases longues, le texte qui se déroule, quand il n'y a pas de pensée psychologique derrière. Et c'est vrai qu'on a beaucoup travaillé sur le théâtre de récit. La difficulté de ce type de théâtre est de trouver la place du comédien, puisqu'elle est entre le récit et le personnage. Le spectateur va voir un personnage mais il faut que le comédien soit suffisamment distant pour passer par moments au récit.

Et puis il y a une autre chose, plus personnelle, c'est le parcours initiatique. Chez Sarraute, il y avait ce type qui découvrait l'acceptation d'être un homme. Chez Wedekind, c'est la découverte de l'âge adulte. Chez Richard II, l'acceptation de ne pas être divin. En fait c'est toujours un chemin vers l'acceptation. Chez Schiller aussi. Le parcours de Karl est l'acceptation de son humanité, qu'il n'est pas le vengeur divin. Chez Franz, c'est sa confrontation permanente à Dieu, comme on peut le retrouver chez Sade, qui est toujours une découverte sur le moment. Et plus on travaille, plus on essaie que ce soit une découverte sur l'instant. C'est-à-dire que Franz ne prémédite pas, il n'est pas machiavélique. Il découvre le pouvoir du langage sur le plateau. Et Karl découvre le pouvoir de l'action sur le plateau, puisqu'il a beaucoup parlé mais n'a jamais rien fait. J'aime beaucoup ça. Quand c'est une découverte sur le plateau, je pense que ça va être une découverte aussi pour les spectateurs. Voilà ce qui serait commun à toutes ces pièces-là. Et puis du coup la nécessité d'avoir un travail chorégraphique pour accompagner le placement de l'acteur.

[Y. R.] Justement, les rencontres avec la chorégraphe Yano latridès et avec le compositeur Vincent Artaud ont-elles modifié ton parcours ou ton approche des textes?

[P. D.] En fait, cette histoire avec la chorégraphie a commencé parce que c'était devenu une nécessité. Quand on a abordé *Elle est là* de Sarraute, je me suis retrouvé avec un langage qui n'était pas quotidien. Je me suis dit : si les acteurs bougent d'une façon quotidienne, ça va être sacrément compliqué, parce qu'ils ne vont pas pouvoir parler à l'endroit qui m'intéresse. Je pense que c'est intimement lié, le mouvement du corps et la manière de parler. J'ai donc rencontré un premier chorégraphe, puis Yano sur *Sallinger* de Koïtès. Et Yano correspondait extrêmement au travail qu'on avait à faire, pour sa disponibilité vis-à-vis de l'acteur,

sa capacité à écouter ce que je voulais et à y répondre. Pour Vincent c'est pareil. On s'est rencontrés sur une commande autour des *Lettres de la religieuse portugaise*. On savait qu'on devait travailler sur *L'Éveil du printemps* après et on a vraiment commencé à se poser la question de la musique de scène. C'était devenu une nécessité. J'adorais l'idée de spectacle total chez Claudel et j'avais envie de faire ce spectacle total, avec un travail sonore, un travail de danse, un travail de chant, presque, dans la parole. Ça ne se retrouve pas dans tous mes spectacles mais c'est une idée récurrente. Alors, travailler avec Vincent qui est une sorte de compositeur multiforme, qui traverse toutes les époques, c'était une évidence.

Et je les laisse aussi me décaler. Ça fait cinq ans qu'on travaille ensemble, donc de temps en temps, ils me disent : tu ne crois pas qu'on pourrait essayer ça. Parfois ça passe, parfois ça ne passe pas mais en tout cas il y a une véritable proposition de leur part qui va faire bouger ma première conception, tout en étant dans un cadre qu'on s'est fixé au départ. En fait, ils sont comme les acteurs. Tant que je ne dis pas un non ou un oui catégorique, je leur laisse un espace de liberté. C'est peut-être ce qui plaît à Vincent et à Yano. Je leur donne des pistes et eux m'apportent leur savoir-faire.

[Valérie Beaugier] Comment les comédiens réagissent à cette situation d'être face à un metteur en scène et un chorégraphe en répétition?

[P. D.] Ça s'éclairci au fur et à mesure. Yano est quasiment là tout le temps et moi je fais les échauffements avec eux, ce qui me semble très important. Parfois, je fais les pas de danse avec eux pour comprendre où ils en sont. J'ai été comédien et je sais la difficulté que ça représente de caler un geste sur un travail de texte. Et comment ils réagissent? Je ne m'étais pas posé la question. Bien ! Parce qu'on a atteint une certaine clarté. En vieillissant, je sais où je peux lâcher un peu de mou. Et je sais quand je dois rappeler les choses. Je peux les laisser une demi-heure avec Yano, ils vont proposer un geste et c'est bien parce que ça enrichit énormément le spectacle. Je crois que les comédiens sont prêts à ça.

Ça s'épuisera peut-être mais l'aventure est loin d'être finie. De toute façon, je me repose la question de savoir si c'est utile à chaque projet. Par exemple, on a fait des tests avec l'image. Mais l'image pour moi, pour l'instant, n'est pas une chose évidente. C'est peut-être lié aux personnes aussi. Yano voulait travailler avec des comédiens. Et Vincent faisait de la musique en étant très proche du texte. C'est donc simple de lui dire : sous cette scène, on va faire passer telle ambiance. Il écrit en se débrouillant par exemple pour ne pas être dans la tonalité des comédiens. Et puis, ils ont dix mille idées à la seconde, donc ils en proposent une, je peux la jeter et ils en inventent une autre.

[V. B.] Il y a presque un langage qui s'invente, un langage à trois têtes.

[Y. R.] Quatre avec les comédiens.

[P. D.] Oui, c'est un langage « multi-têtes ». Mais s'il y a cette liberté que je peux laisser, moi j'ai tout intérêt à être très carré pour que surtout ils ne se perdent pas. C'est une espèce d'aller-retour constant entre une tenue très forte, très dense et en même temps la sensation d'une grande liberté. Arriver à mettre ça en parallèle, c'est une contradiction inhérente au théâtre. C'est ce qui prépare à la représentation. Si on ne veut pas que la représentation soit simplement un refaire mais une redécouverte, il faut mettre en place un processus qui fasse que quand les comédiens rentrent sur le plateau, ils aient les moyens de réécouter le texte. Par exemple, il y a des moments où des comédiens ont des écoutes de dix minutes sur *Les Brigands*, c'est énorme dix minutes d'écoute sur un plateau. C'est donc une disposition intérieure qu'il faut travailler.

[Y. R.] Comment articules-tu ce travail sur le corps, la musique, le rythme, l'écoute, ce travail sensible, avec le travail sur le sens? Comment transmets-tu le sens aux comédiens?

[P. D.] Par l'expérience. Dès le départ, on fait à la fois des lectures à la table et on commence tout de suite le travail chorégraphique. Je préfère toujours qu'on passe par l'expérience pour expliquer des choses, plutôt que par de longues discussions. Même si là on y est passé parce que c'est Schiller et c'est énorme. Mais l'idée, c'est d'abord de le sentir pour pouvoir travailler dessus. Qu'est-ce que c'est que la sensation de liberté sur un plateau, comment l'expérimenter? On peut parler de la liberté à partir du moment où on y a touché un peu. Si on n'y touche pas, ça va être une notion philosophique et la pire chose qui puisse arriver sur un plateau de théâtre, c'est que ce soit « intello », au mauvais sens du mot intellectuel. Je lisais Nietzsche, je ne suis pas un spécialiste mais dans *Par delà le bien et le mal*, il raconte que pour lui le philosophe est quelqu'un qui agit, qui s'éprouve, pas quelqu'un qui reste derrière sa table. C'est très vivant, dans l'action. On trouve cela chez Schiller. Cinquante ans avant Nietzsche, on a déjà cette pensée en Allemagne que l'action est très importante. C'est ce qui se raconte dans *Les Brigands*. C'est aussi pour ça que j'aime cette pièce. Penser c'est agir et vice-versa. L'expérience a une forte place. Si on raconte ça, il faut que dans le processus de travail on retrouve ce principe d'expérience qui engendre une pensée. Si on arrive à donner cette sensation d'expérience au spectateur, il va voir émerger une pensée. C'est peut-être pour ça que cette pièce me plaît, parce que c'est la mise en application de ce que je pense.

[Y. R.] Comment arrives-tu à ce que les instants chorégraphiques irriguent la totalité du travail de comédien?

[P. D.] Ce qui importe, c'est le placement du comédien dès le départ. Si on aborde le plateau d'abord par la chorégraphie (c'est le travail du matin), alors le comédien sera dans une disposition de mouvement. Le principe initial, dans la répétition, est de mettre en place un alphabet qui permette aux

comédiens de bouger. Dès le début, on travaille des mouvements chorégraphiques mais ces mouvements ne sont jamais attribués, même si l'on croit savoir où ils vont être placés. Yano pense un mouvement pour un passage précis mais souvent je le déplace et les comédiens le reprennent ailleurs. Il y a une appropriation du langage commun que l'on met en place.

C'est entre ce que le comédien dit et ce qu'il fait que le personnage va exister sur le plateau. Donc l'action à travers les outils chorégraphiques est très importante. Il n'y a pas de construction de personnage préalable à l'expérience du plateau. D'autre part, j'ai besoin d'une tenue des corps. Quand on est cassé physiquement, la colonne d'air l'est aussi. Il faut une disponibilité du corps afin de pouvoir dire le texte. Et il faut que cela soit très clair pour le spectateur que ce langage est tenu sur toute la pièce. Bien sûr, il y a des moments aussi de « presque quotidien » mais avec deux heures de mouvement avant !

[V. B.] Il y a une stylisation...

[P. D.] Oui, avec tous les dangers de ce mot. Ce ne sont pas des gestes pour des gestes... Ce qui est demandé aux comédiens, c'est moins de danser que d'élargir leur alphabet des gestes. Yano leur raconte toujours des histoires. Par exemple : j'ouvre la main, c'est la naissance d'une fleur ; et si la fleur grandit, alors le bras se lève. C'est tout simple mais tout d'un coup le geste naît d'un sens et si l'on met le texte dessus, cela devient génial.

[Y. R.] Il s'invente sur l'instant...

[P. D.] Oui, la grande difficulté en répétition est d'arriver à préparer le comédien à être dans l'instant. Comment faire ? Où se placer sur le plateau pour ne pas refaire mais redécouvrir, même s'il s'agit de reproduire chaque soir un parcours physique et textuel pour que la pièce fonctionne ? Où est le micro espace de liberté pour que le comédien puisse exister dans l'instant ? C'est pour cela que je leur demande de vraiment s'interroger sur ce qu'ils sont en train de dire. Surtout que là, avec toutes les questions philosophiques qui traversent la pièce, on en a pour un moment avant d'avoir fait le tour ! Et ce sont des questions passionnantes, la question de la liberté, le rapport à Dieu.

Ce qui m'intéresse dans la pièce de Schiller, c'est qu'il pose la question du rapport à Dieu, mais pas d'un point de vue religieux. C'est en ça aussi que les références bibliques du texte sont intéressantes, car elles n'apparaissent pas liées à une religion particulière, mais comme des références bien plus lointaines. Et Schiller alterne avec des références hellènes, donc très lointaines aussi. J'aime bien ces étirements dans le temps. On passe de l'infiniment lointain à quelque chose de très proche de nous puisque ce que raconte la pièce a des parallèles évidents avec notre présent.

[Y. R.] Tu fais sans doute référence à la question du terrorisme.

[P. D.] J'essaie de ne pas faire de raccourci. La pièce date du XVIII^e siècle et même si elle nous permet de faire des rapprochements avec notre présent, c'est différent. Mais c'est comme Shakespeare, quand il

raconte quelque chose, ce n'est pas forcément que pour son siècle. Schiller a du mal à choisir entre les écrits philosophiques et la poésie, et du coup dans son théâtre, lorsqu'il pose la question de la révolte, cette question se révèle bien plus large que celle du XVIII^e. Il y a un endroit génial dans la pièce où Karl est face à un moine envoyé comme émissaire par le pouvoir. Et Karl dit : je vais t'expliquer l'histoire de mes bagues. Celle-là, c'est celle d'un politicien que j'ai tué parce qu'il est monté dans l'échelle du pouvoir en écrasant les autres. Cette bague-là, c'est celle d'un moine pas très net vis-à-vis de la religion, etc. Ce ne sont que des questions de société que l'on se pose aujourd'hui, sur le rapport au politique, au social, à l'engagement. Le problème des brigands, c'est qu'ils se révoltent et commettent des actes gratuits qui vont affaiblir la cause qu'ils sont en train de défendre.

[Y. R.] Est-ce que Schiller juge cette dérive?

[P. D.] Schiller conclut par Karl qui dit : j'ai voulu être le bras vengeur et me situer au-dessus de toute loi et finalement ça ne fonctionne pas. Il pensait que par des actes terribles, il allait rendre le monde plus beau, mais ça ne marche pas. Mais c'est à la fois vrai et pas vrai. C'est-à-dire que tout ce qui va se passer sur le plateau et toute la liberté qu'il va y avoir, qui va se dégager...

[Y. R.] ...va laisser des traces.

[P. D.] Voilà. On aura vu des personnages vivre, transporter des idées et mourir. C'est terrible. N'empêche que ces idées sont nées, elles sont là et vont forcément faire leur chemin parce qu'une idée ne meurt pas. C'est ce que raconte Sarraute à la fin de *Elle est là*. Je trouve ça magnifique. Son personnage dit : je vais disparaître, mais l'idée, elle, continue, elle va faire son propre chemin. Si on arrive à faire ça avec *Les Brigands*, c'est génial. Nos personnages vont mourir mais l'idée de la liberté, de la morale, de la conscience du divin et la remise en question de tout ça, vont forcément faire leur chemin. ●

UBU

texte Alfred Jarry
mise en scène
Babette Masson

[COMPLET]

MARDI 11 JANVIER 2005
DÉPART DU BUS 19H00
SPECTACLE 20H30

BUS POUR DOLE

SCÈNES DU JURA

EN COLLABORATION
AVEC LE THÉÂTRE DE L'ESPACE
AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 25 AU 29 JANVIER 2005

MARDI 25 20H30
MERCREDI 26 19H00
JEUDI 27 19H00
VENDREDI 28 20H30
SAMEDI 29 17H00

Revue-spectacle de
Philippe Quesne
avec Cyril Gomez-Mathieu,
Sébastien Jacobs, Tristan Varlot,
Gaëtan Vourc'h et les invités
Rodolphe Auté et Hermès,
Les Subtle Turnhips et Mr Ramones,
Émilien Tessier

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
jeudi 27 et vendredi 28 à l'issue de la représentation
DURÉE 1 H 00

LECTURE RENCONTRE

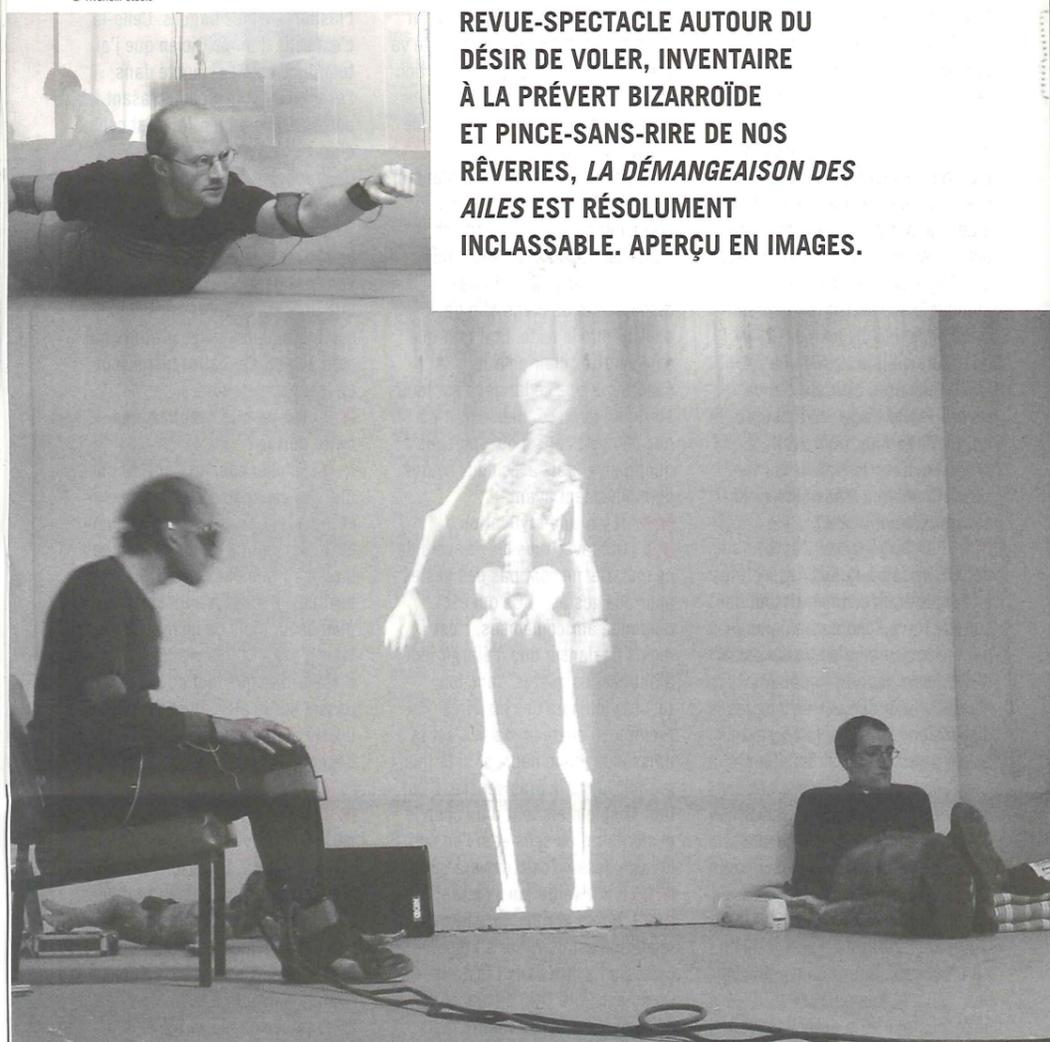
Nous vous informons
dès que possible
du contenu de cette
rencontre.

MERCREDI 2 FÉVRIER 2005 20H00

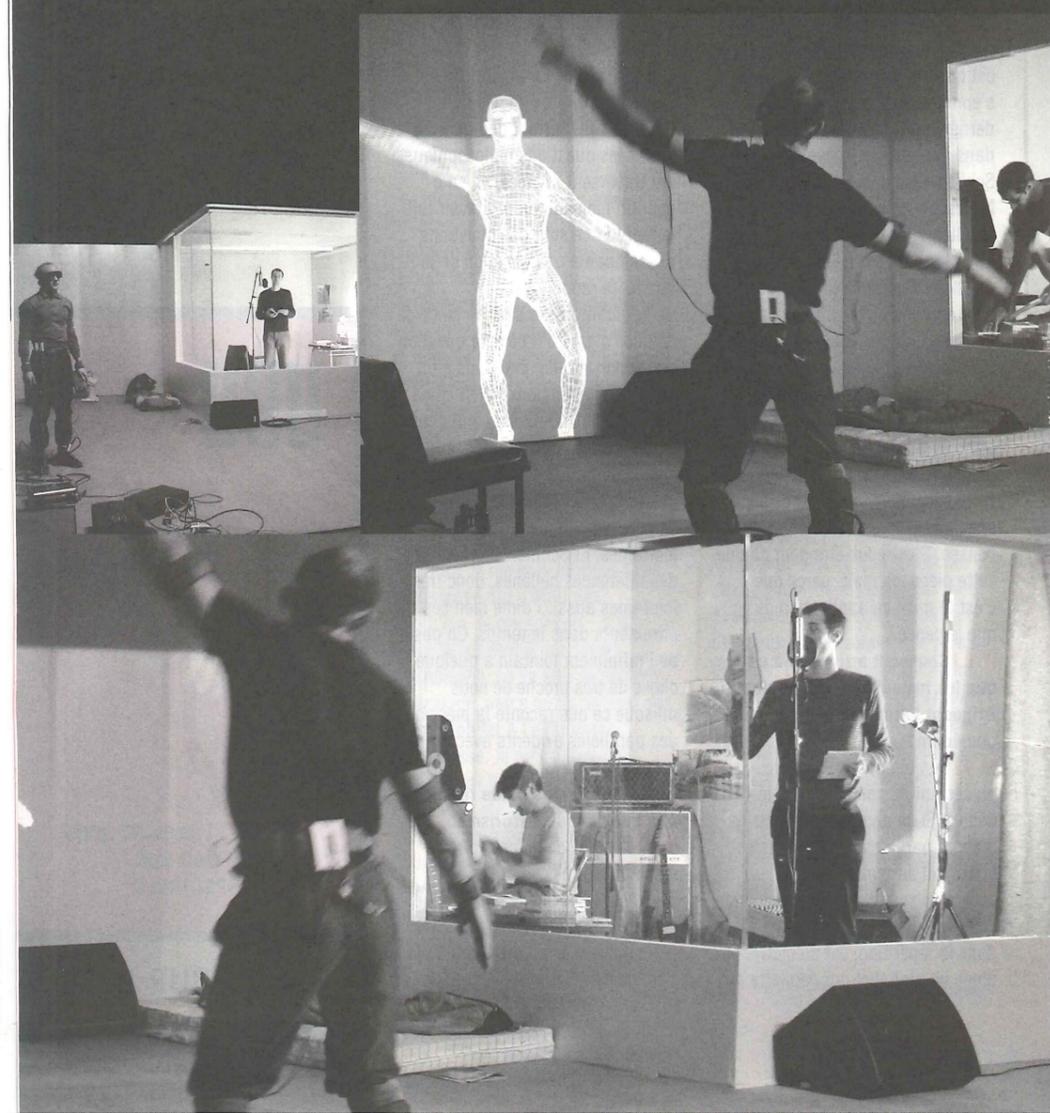
Entrée libre
En collaboration avec le Centre Régional
du Livre de Franche-Comté

© Vivarium Studio

REVUE-SPECTACLE AUTOUR DU
DÉSIR DE VOLER, INVENTAIRE
À LA PRÉVERT BIZARROÏDE
ET PINÇÉ-SANS-RIRE DE NOS
RÊVERIES, LA DÉMANGEAISON DES
AILES EST RÉSOLUMENT
INCLASSABLE. APERÇU EN IMAGES.



LA DÉMANGEAISON DES AILES



© Elisabeth Tréhard

OUESSANT

UNE BALLADE PLEINE D'HUMOUR ET D'ÉMOTION
SUR CE ROCHER PERDU AU MILIEU DE L'OcéAN,
ENTRE RUDES CAMPAGNES DE PÊCHE, RÊVERIES
MARITIMES ET SOLIDES GUEULES DE BOIS.

[EXTRAIT]

« Mon sang bouillait. La sueur me coulait à torrents sur le visage. Je me levai. La porte était ouverte. Il faisait frais, par Dieu oui, c'était une nuit fraîche comme un suaire. Le clair de lune s'épanchait sur la lande, dense comme la neige, et entre les herbes flottaient de délicates trames de lumière argentée qui se dissolvaient à mesure qu'on avançait. Je descendis à la mer. Elle s'étendait comme de l'argent liquide, ondulante et étincelante, mais au bord elle était noire et polie comme du jais. Elle respirait à la dérochée comme un voleur dans sa cachette et, à chaque inspiration subreptice, un serpent d'argent se déroulait dans le sable. Mes semelles brûlaient, j'avancais et mes pieds s'enfonçaient dans de l'argent luisant. L'argent me montait jusqu'à la poitrine, jusqu'au menton... ah ! voilà qu'il

touchait mes paupières, il se refermait par-dessus moi. Maintenant il faisait sombre tout autour de moi, mais moi, j'étincelais de la tête aux pieds. Comme un spectre lumineux je me mouvais dans la mer noire. Des perles d'argent se levaient sous mes semelles. J'éternuai, et j'éternuai de l'argent, une pluie de gouttelettes d'argent qui montaient rapidement. Je regardai en haut. Là l'argent s'étendait en une couche épaisse. Toutes les lourdes boules d'argent que soulevaient mes pas montaient en dansant avec la rapidité de l'éclair et s'y confondaient. "C'est le clair de lune sur la mer", me dis-je. Et je continuai d'avancer. Comme c'était merveilleux tout de même au fond de la mer ! »

MODE D'EMPLOI

L'île d'Ouessant dans votre salon, c'est tout simple. Nous arrivons chez vous en fin d'après-midi, nous installons quelques projecteurs, un rideau, des bougies... et plus tard dans la soirée, la beauté du texte de Bernhard Kellermann et le talent de Christian Lucas opèrent : nous nous retrouvons tous aux noces de Kedrill puis sous la mer face à d'étranges poissons... Pour recevoir ce spectacle chez vous, il suffit de réunir une vingtaine de personnes et de préparer quelque chose à grignoter. Les spectateurs achètent le soir même une contremarque à 7,50 € qui leur permet ensuite de venir voir un spectacle de la saison au Nouveau Théâtre. Pour plus de renseignements, contactez Gilles Perrault au 03 81 88 55 11

EN APPARTEMENT

JANVIER-FÉVRIER 2005

texte
Bernhard Kellermann
mise en scène et interprétation
Christian Lucas

DURÉE 1 H 00

BUS POUR LE GRANIT

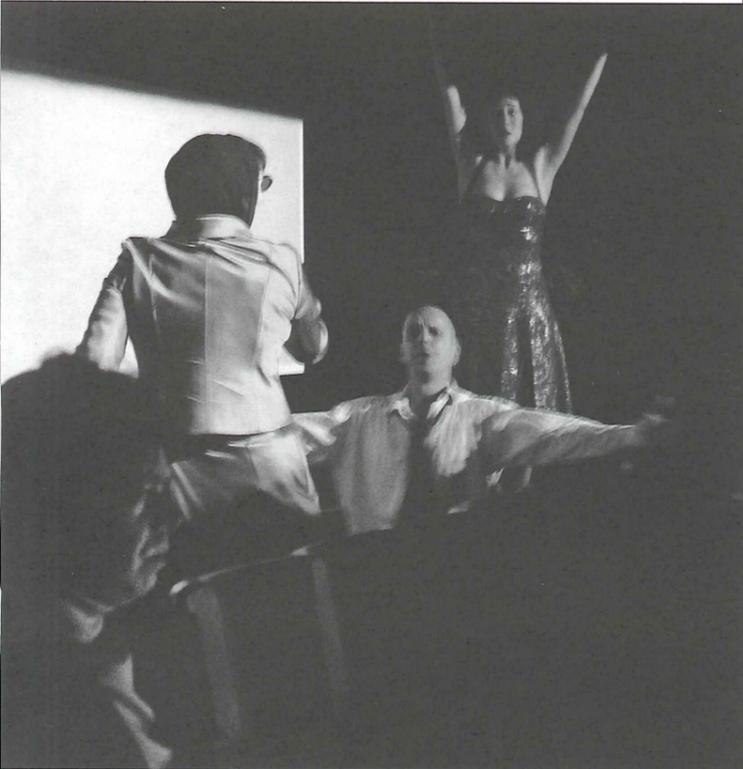
SCÈNE NATIONALE DE BELFORT

JEUDI 3 FÉVRIER 2005
DÉPART DU BUS
SPECTACLE

texte
Hervé Blutsch
mise en scène
Benoît Lambert
avec Laure Benatouïl,
Emmanuel Fumeron,
Florent Gauthier,
Cécile Gérard,
Didier Grebot,
Étienne Grebot,
Laurent Lévy,
Ana-Karina Lombardi,
Aïssa Mallouk,
Nicolas Struve,
Maya Vignando

17H30
19H30 DURÉE 1 H 30

© Clément Bartringer



LA GELÉE D'ARBRE

Il était une fois la cavale meurtrière de deux *gagmen* cannibales, Clamince et Maxence : pour se débarrasser d'un cadavre trop encombrant, les deux héros experts en gags décident, pour faire disparaître le corps, de le manger. Surpris par la police pendant cette ingestion barbare, leur unique alibi est le suivant : « On avait soif. On avait bu. On avait faim. » S'ensuit une épopée digne des courses-poursuites propres aux romans policiers, où meurtre et amour alternent dans différents milieux qui vont de l'asile à la prostitution, pour finir dans une crèche de Noël.

Empruntant sa structure et ses thèmes au roman noir, la pièce accumule les scènes de genre (meurtres, fusillades, chantages, trafics divers) et nous plonge dans un univers qui est à première vue clairement celui du polar, puisant son inspiration ailleurs que dans les formes théâtrales classiques, en recyclant tous les clichés d'une culture de série B. Avec un humour dévastateur, *La Gelée d'arbre* propose une lecture du monde profonde et radicale.

BUS POUR LE GRANIT

SCÈNE NATIONALE DE BELFORT

ROMÉO ET JULIETTE

[ROMEO IR DZIULJETA]

texte William Shakespeare
mise en scène Oskaras Korsunovas

[COMPLET]

MARDI 1^{ER} MARS 2005
DÉPART DU BUS 18H30
SPECTACLE 20H30

[LES PRÉCIEUSES RIDICULES, LE TARTUFFE, LE MALADE IMAGINAIRE]

**LE BOURGEOIS
LA MORT
ET LE COMÉDIEN**

APRÈS *VIOLENCES*, PRÉSENTÉ L'AN DERNIER AU NOUVEAU THÉÂTRE, LA COMPAGNIE LA NUIT SURPRISE PAR LE JOUR SE LANCE DANS UN NOUVEAU PROJET AU LONG COURS. SOUS LA DIRECTION D'ÉRIC LOUIS, LA TROUPE VA PARCOURIR L'ŒUVRE DE MOLIÈRE À TRAVERS TROIS DE SES PIÈCES. ILS EN RÉPÈTENT UNE PARTIE AU NOUVEAU THÉÂTRE, AVEC LE DÉSIR DE RENCONTRER LE PUBLIC POUR QU'IL PARTICIPE À LA CONSTRUCTION DE CE PROJET. L'AN PROCHAIN, ILS REVIENDRONT POUR PRÉSENTER L'INTÉGRALITÉ DE CETTE TRILOGIE.

LES RÉPÉTITIONS ONT DÉBUTÉ EN NOVEMBRE À PARIS. NOUS AVONS DEMANDÉ À ÉRIC LOUIS D'ÉCRIRE QUELQUES LIGNES SUR LES PREMIERS JOURS DE RÉPÉTITION.

Nos répétitions ont débuté le 24 novembre 2004 par des lectures. *Les Précieuses*, *Le Tartuffe*, *Le Malade*. Après trois jours, nous avons quitté la table. Nous y reviendrons.

Nous sommes depuis deux semaines maintenant sur le plateau, avec notre petit théâtre des commencements. Molière parle dans la préface des *Précieuses* de « l'action et du ton de voix ». Nous savions bien que ce théâtre appelle les pitres, les animaux de foire. Mais les premiers jours sur le plateau nous ont aussi rappelés à la réalité de la langue. C'est toujours elle qui prime. Il faut toujours en revenir à elle.

Oui, cette première pièce dit bien la confrontation, au cœur de la langue, entre différents codes de théâtre. Elle se cherche comme lieu de passage, du vulgaire au raffiné, de la province à Paris, de la rue à la cour, du corps à l'esprit. Oui, la

farce est là en permanence en embuscade derrière ce qui aimerait bien être une tragédie. Oui, c'est un plateau en mouvement soumis à des forces contradictoires. Et l'enjeu, c'est le public.

Mais l'arme suprême c'est la langue.

En 1659 comme en 2005. Une langue qui doit remplir sa fonction spectaculaire.

Quel est pour nous le statut de ce texte ? Les comédiens doivent-ils donner l'impression de l'inventer au présent ? De l'écrire en le jouant ? Ou bien doivent-ils nous le désigner comme un objet déjà écrit, qu'ils manipulent, « du Molière », avec lequel ils jouent ici et maintenant ? Ce qui compte, c'est la relation de chaque acteur à la langue, qui fonde son parcours. C'est la question de la lucidité de chacun que nous reposons en permanence. Lucidité de sa propre place en tant

qu'acteur, de la nature de sa propre existence au sein de la représentation.

Ce travail est une gageure difficile, qui demande dans ces premiers jours de répétitions beaucoup de discussions, de reprises de scènes, non seulement pour le travail d'acteur en lui-même, mais surtout pour qu'il fasse naître la comédie de la troupe, où les acteurs jouent visiblement et pleinement, avec le public, le langage comique de Molière. C'est l'enjeu de ce premier temps de travail. Il semble se dessiner, devenir concret. Et ça fait plaisir. Car c'est dans les moments de résolution scénique par les acteurs qu'on commence à voir Molière abandonner joyeusement son décor, ses (re)vêtements, ses airs d'institution, et retrouver sa raison d'exister : fabriquer du théâtre.

Éric Louis

RÉPÉTITIONS OUVERTES AU PUBLIC

VENDREDI 4 FÉVRIER 14H00-16H00 & 20H00-22H00
JEUDI 10 FÉVRIER 14H00-16H00
SAMEDI 19 FÉVRIER 16H00-18H00
MARDI 22 FÉVRIER 14H00-16H00 & 20H00-22H00

Les répétitions ouvertes les après-midi seront suivies d'une discussion avec l'équipe artistique. Si vous souhaitez assister à l'une de ces répétitions, merci de vous inscrire auprès de Patricia Abadie. Si vous êtes un groupe d'amis, une association, un comité d'entreprise, une classe, merci de réserver auprès d'Hélène Vintraud ou de Gilles Perrault. Contact 03 81 88 55 11 / Entrée libre

PRÉSENTATION DU TRAVAIL

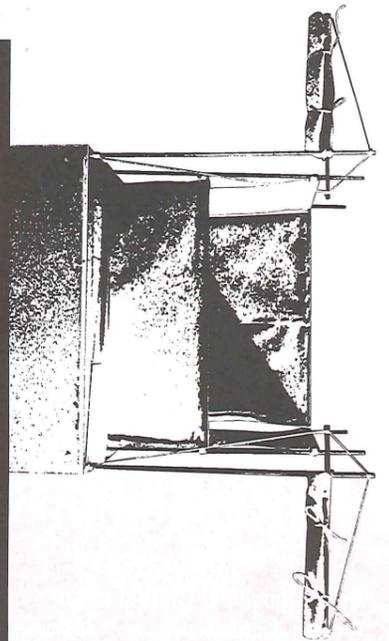
MERCREDI 2 MARS 20H00

texte Molière
mise en scène Éric Louis
C^{ie} La Nuit surprise par le jour
avec Cyril Bothorel, Xavier Brossard,
Claire Bullet, Yann-Joël Collin,
Yannick Choirat, Catherine Fourty,
Dominique Guihard, Elios Noël,
Alexandra Scicluna

COPRODUCTION

**RÉPÉTITIONS
AU NOUVEAU THÉÂTRE**

FÉVRIER-MARS 2005



EN COLLABORATION
AVEC LE THÉÂTRE DE L'ESPACE
AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 4 AU 16 MARS 2005

VENDREDI 4 20H30
SAMEDI 5 17H00
MARDI 8 20H30
MERCREDI 9 19H00
JEUDI 10 19H00
VENDREDI 11 20H30
MARDI 15 20H30
MERCREDI 16 19H00

© Jean-Pierre Estournet

Monologue clownesque de
Bonaventure Gacon

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
les vendredis à l'issue de la représentation
DURÉE 1 H 00

PAR LE BOUDU

LE CLOWN DE BONAVENTURE GACON EST TERRIBLEMENT MÉCHANT, EFFRAYANT MÊME. ET POURTANT, IL NOUS FAIT RIRE. COMMENT LE CLOWN FAIT RIRE ? NADINE BERLAND A DEMANDÉ À TROIS ARTISTES PRATIQUANT LE CLOWN DE SE PRÊTER AU JEU DE LA RÉFLEXION AUTOUR DE CE PROCESSUS MYSTÉRIeux ET FRAGILE. TROIS NOTES AUTOUR DE L'INÉPUISABLE DÉSIR DU CLOWN.

MICHEL CERDA

Toutes les émotions, que ce soient le rire ou les larmes, naissent d'une rupture, rupture de rythme comme la violence, rupture de sens comme l'idiotie, rupture avec le monde comme la solitude, rupture avec le réel comme la folie.

Le clown connaît tout cela car il incarne l'idée de rupture et surtout la rupture avec nous, les êtres rationnels éduqués civilisés policés, car en fait le clown n'est pas encore un être entièrement formé, terminé. Il se forme sous nos yeux et profite de la scène ou de la piste pour continuer à se former devant nous, il traverse un monde qu'il caresse... le plus souvent à rebrousse-poil. Or c'est d'assister à ce trajet de formation qui déclenche le rire pour nous qui paraissions terminés prêts à l'emploi. Le clown donne l'impression de transgresser, en fait il ne transgresse pas, il ne sait pas, il ne connaît ni les limites ni les lois, c'est un innocent au sens étymologique du terme, il ne connaît pas ce qui est nuisible, ni le bien ni le mal.

Le clown s'autorise ce que nous ne nous autorisons pas, c'est un hors-la-loi et il s'acharne à l'être. C'est sa permanence à être encore et toujours là sous nos yeux, son entêtement à répéter à l'infini les mêmes choses qui font de lui non pas un personnage mais un matériau réceptacle des sensibilités de notre monde. C'est un être de liberté qui nous regarde

et que nous regardons, un être qui par sa présence interroge le monde et nous trouve des solutions inadaptées. De là viennent nos joies, nos espoirs et nos hurlements de rire.

BONAVENTURE GACON

Pas facile de parler du rire et d'avoir une vraie réflexion sur celui-ci parce qu'il me semble qu'il émerge bien souvent d'une situation où l'intellect, en tout cas sur le moment, n'a pas sa place et où le sens cartésien n'est là que pour être détourné ou oublié. On prend le risque de se détacher du bon sens, de la raison, de perdre pied pour laisser place à la surprise. On prend le risque que la futilité, la naïveté, le geste charnel, les complications, l'instinct animal, les raisonnements décousus ou juste le son prennent le dessus. Lorsqu'on rit, c'est qu'on a réussi à tromper notre propre vigilance intellectuelle alors qu'on s'efforce la plupart du temps de la maintenir fidèle et éveillée.

FRANÇOIS CERVANTÈS

Quand un saxophoniste joue devant un piano ouvert, la corde du piano vibre. C'est le phénomène vibratoire de la sympathie. Le spectateur rit en éprouvant de la sympathie pour ce que fait le clown qui est devant lui. Il reconnaît à la fois son obstination et son incomplétude. « Je est un autre », et l'autre est en nous.

LA FACE CACHÉE DU RIRE

débat animé par Laurent Hatat

la composition du plateau sera communiquée ultérieurement

Mais qu'est-ce qui nous fait tant rire ? Et pourquoi ? Si les mécanismes de cette étrange pratique qui consiste à montrer ses dents en éructant une suite inarticulée de sons tout en se secouant en tous sens semblent être parfaitement maîtrisés par ces professionnels du massage d'organe que sont les clowns, beaucoup de choses sur cette étrange manifestation sociale restent obscures. Son rapport à la cruauté, à la honte ? Le temps d'un échange docte entre clowns et professeurs, entre histrions et savants, nous tenterons d'évoquer la place du rire dans nos spectacles, dans nos vies. Le rire et ses facettes, du rire libérateur au rire assassin.

JEUDI 10 MARS À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION
entrée libre

PELLÉAS ET MÉLISANDE

ALAIN OLLIVIER MET EN SCÈNE *PELLÉAS ET MÉLISANDE*, JOUANT SUBTILEMENT DE L'ART DU SILENCE POUR MAGNIFIER LE CONTE NOIR DE MAETERLINCK. SYLVIE PASCAUD A ÉVOQUÉ AVEC VALÉRIE BEAUGIER LA CRÉATION DU SPECTACLE.

[Valérie Beaugier] Un an après la création de *Pelléas et Mélisande* au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, quelle mémoire gardes-tu de cette aventure ?

[Sylvie Pascaud] En tant que servante parmi les servantes, on pouvait qualifier mon personnage de mineur en raison du temps de sa présence sur le plateau, bien inférieur à celui des protagonistes, Pelléas, Mélisande et Golaud. Pourtant, Alain Ollivier a toujours parlé de cette grande responsabilité de l'ouverture du spectacle pour les trois servantes et le portier : un peu comme à l'opéra, nous avons essayé de chercher cette note juste qui invite au silence. En répétition, nous avons beaucoup veillé à trouver la rythmique juste de la parole de ces trois femmes.

[V. B.] Comment faire écouter, entendre le silence ?

[S. P.] Ce fut d'abord par un travail rythmique très simple... Chercher, de façon arbitraire, le temps exact entre chaque mot. Qu'est-ce qui sonnerait le plus juste entre les deux : « Ouvrez la porte », premiers mots du spectacle, avant que la grande porte s'ouvre ? Je me souviens très bien de nos nombreux essais : il s'agissait d'éprouver trois secondes, quatre secondes puis cinq secondes de silence entre les mots, afin de trouver le temps optimal, comme en musique avec les soupirs. Le choix fait, ces silences devinrent des rendez-vous obligatoires pour les actrices, ainsi l'écoute du silence pouvait naître. Avec seulement quelques phrases nous étions investies d'une grande responsabilité, conviant le

spectateur à se mettre en état de silence intérieur, à devenir poreux à l'insondable.

[V. B.] L'espace où résonne la parole joue un rôle également ?

[S. P.] Bien sûr ! Cette question s'est présentée à nous : où sont les servantes au départ ? Les premiers essais s'effectuaient de la coulisse et nos voix filtraient des petites portes. Puis nous nous sommes rendu compte que notre présence physique sur l'espace de jeu, juste derrière ce grand rideau de fer, provoquait une vibration beaucoup plus intense, vivante et organique. Pour une actrice, c'est très étonnant de parler dans la pleine obscurité, d'avoir conscience que le spectateur ne nous voit pas, de se concentrer sur ces temps de silence dans le phrasé. C'était une sensation nouvelle. Cela me rappelle cette parole de Louis Jouvet : « Veillez au son, le sens sera toujours juste. » Le travail de l'acteur repose beaucoup sur la naissance de la parole : comment dire en laissant le son faire pour nous ? S'oublier derrière le son et laisser entendre le silence de la parole ?

[V. B.] Qu'est ce que le silence a de particulier dans l'univers de Maeterlinck ?

[S. P.] Un ami de Maeterlinck, Hermann Bahr, a très bien décrit cette petite révolution dans l'écriture. Je vais te lire un extrait : « Il ne s'agit pas d'exprimer le rationnel et le sentiment lucide, qui sont compréhensibles en des mots sûrs et clairs, mais ce qui se trouve au-delà de la raison et avant le sentiment, les débuts ténus d'une

sensation, tous les phénomènes étranges qui restent tapis sous le seuil de la conscience et ne sont ressentis que comme un gémissement sourd qui sort du dernier abîme de la nature, là où l'esprit ne pénètre pas. Il s'agit d'un langage nouveau ». Le silence chez Maeterlinck c'est la partition de l'acteur, c'est le retour sur soi, le temps de revenir sur soi avant de reprendre la parole. Alain Ollivier nous disait : « Chaque phrase dite est autant une phrase dite pour soi que pour l'autre, aux autres. Autant. » Nous sommes dans un présent intérieur.

[V. B.] Comment s'est inventé le temps d'écoute des trois servantes alors que vous n'avez que trois brefs passages ?

[S. P.] Il a toujours été essentiel pour nous, et cela s'est révélé juste pendant toutes les représentations, d'accompagner le spectacle du début à la fin. Au Théâtre Gérard Philipe, il y a la possibilité de se mettre au balcon pour regarder le spectacle sans gêner le spectateur. Je me souviens que cela a été quelque chose d'exceptionnel. Car presque tous les soirs nous nous retrouvions, mes camarades et moi, au balcon, sans s'être concertées au préalable. Nous nous imprégnions de la musique du spectacle, afin de nous glisser dans l'acte V, imperceptiblement, comme si finalement nous étions tout le temps là, ce qu'Alain ne cessait de dire... Nous aurions pu traverser le plateau pendant le spectacle. Les servantes font partie des murs, elles suintent des murs. C'est la grande différence avec l'opéra de Debussy. L'écriture de Maeterlinck laisse deviner constamment leur présence : tout autour, elles écoutent de leur regard bienveillant ; elles ouvrent et ferment le spectacle. Ce qui est étonnant, alors que nous avons toujours le sentiment de réaliser une scène plutôt mineure, ce fut la réaction des spectateurs à la sortie du spectacle. Ils venaient nous parler de cette scène de l'acte V comme d'un tableau ou d'une scène d'anthologie. Notre présence hiératique amenait au silence, comme quelque chose qui se dépose dans cet espace immense. En repoussant les murs, l'eau invente cette sensation du cosmos. Le regard du spectateur s'est beaucoup posé sur cette scène qui n'existe pas dans l'opéra de Debussy. Étrangement, ce moment mineur s'offrait comme majeur et cela aidait beaucoup à jouer. Pour finir, j'aimerais te lire une note des *Carnets* de Maeterlinck à propos de *Pelléas et Mélisande* : « Exprimer surtout cette sensation d'emprisonnés, d'étouffés, de haletants en sueur qui veulent se séparer, s'écouter, fuir, ouvrir et qui ne peuvent pas bouger. Et l'angoisse de cette destinée contre laquelle ils se heurtent la tête comme contre un mur et qui les serre de plus en plus étroitement l'un contre l'autre. »

MERCREDI 23
JEUDI 24
VENDREDI 25

19H00
19H00
20H30

texte Maurice Maeterlinck
mise en scène Alain Ollivier
avec Arlette Bonnard, Antoine Caubet,
Catherine Corringer, Valérie Crunchant,
Philippe Duclos, Nathalie Kousnetzoff,
Sylvie Pascaud, Florence Payros,
Pierre-Henri Puente, Xavier Thiam, Gabriel Pauly
en alternance avec Mickaël Allouche

texte publié aux éditions Labor

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
jeudi 24 à l'issue de la représentation

DURÉE 2 H 15

AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 23 AU 25 MARS 2005

SPECTACLES EN RECOMMANDÉ EN FRANCHE-COMTÉ

Le Nouveau Théâtre accueille une partie de la programmation de la semaine nationale « Spectacles en recommandé », réalisée par l'Union régionale de Franche-Comté et son réseau « Côté Cour », à l'initiative de la Ligue de l'enseignement.

JAZZ AVEC L'AMIB

L'Angleterre nous légua en son temps Georges V et l'Amérique, Georges II, dit double V. Le premier est globalement plutôt bien perçu car il jeta avec panache sa couronne aux orties par amour pour une roturière divorcée. Du coup, un hôtel fort prisé de notre capitale porte toujours son nom. Je doute que l'introduction du second sur le Monopoly parisien ne se fasse de si tôt. À vrai dire, à l'aube de son deuxième mandat, la Maison Blanche semble se détacher de la *Vieille Europe* pour s'intéresser d'avantage à l'émergente Asie. Si, comme se plaisait souvent à le faire remarquer Boris Vian, la Statue de la Liberté tourne le dos aux États-Unis, Georges Walker, lui, n'hésite pas à tourner le sien au célèbre monument. Et pourtant, elle est belle notre *Vieille Europe*... Et surtout, elle regorge de jeunes talents. Le fait remonte à loin. Par exemple quand Beethoven ou Bach étaient petits, ils étaient déjà de jeunes talents. Ils sont maintenant deux grands arbres qui nous

cachent la pépinière allemande. Et il s'en passe des choses sur la rive droite du Rhin ! De l'autre côté de cette rivière, et au-delà des arbres, la scène brille de tous les feux du jazz actuel. Cologne, Mayence, Maastricht, autant de métropoles où une exigeante école forme depuis longtemps des musiciens remarquables. Certains membres de *Wild Open Rooms*, le quartet du contrebassiste André Nendza, enseignent dans les conservatoires de ces villes. Au début des années 60, les maîtres du *Hard Bop* ont apparemment exploité toutes les possibilités du genre, ne laissant aucune place pour leurs éventuels successeurs. C'est sans compter sur les ressources du talent et l'énergie de la jeunesse. *Wild Open Rooms* signifie justement « Espaces grand ouverts ». La facture est classique, certes, mais l'imagination, la virtuosité et le swing sont au pouvoir. Les auditeurs trouveront largement ici de quoi réchauffer une froide nuit d'hiver.

Il est évidemment impossible d'exposer toutes les facettes d'une école musicale si riche en deux concerts seulement. Il fallait faire des choix, et pour la deuxième manifestation de ce cycle allemand, le nôtre s'est porté sur *Sublim*, un quartet animé par la saxophoniste Angelika Niescier, une amie d'André Nendza. Nous évoluerons donc dans les mêmes sphères, le batteur Christoph Hillmann est d'ailleurs commun aux deux formations. Tant mieux, cela nous permettra d'apprécier sous un autre angle l'immense étendue de ses possibilités. Le jeu puissant et expressif d'Angelika Niescier s'enrichit volontiers d'éléments puisés dans d'autres cultures. Soutenue par une merveilleuse section rythmique, elle entraîne l'auditeur dans un voyage extraordinaire à la rencontre des plus belles sonorités du Jazz contemporain.

L'Équipe de L'AMIB



SAMEDI 15 JANVIER 20H30

WILD OPEN ROOMS

André Nendza contrebasse
Claudius Valk saxophone
Hendrik Soll piano
Christoph Hillmann batterie



VENDREDI 18 MARS 20H30

SUBLIM

Angelika Niescier saxophones
Hans Lüdemann piano
Christoph Hillmann batterie

Réservations

Nouveau Théâtre
03 81 88 55 11
Librairie **Les Sandales d'Empédocle**
95 Grande Rue, 03 81 82 00 88
Disquaire **Le Salon de Musique**
15 rue Claude Pouillet, 03 81 25 50 55
Librairie Papeterie **Camponovo**
50 Grande Rue, 03 81 65 07 70

Tarifs

14€ plein tarif
11€ étudiants, scolaires,
demandeurs d'emploi,
abonnés du Nouveau Théâtre
8€ carte avantages jeunes

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 Yann Richard
secrétariat de rédaction
Stéphanie Marvie
comité de rédaction Valérie Beaugier,
Nadine Berland, Laurent Hatat,
Yann Richard
avec l'équipe du Nouveau Théâtre
merci à Michel Cerda,
François Cervantes,
Paul Desveaux, Bonaventure Gacon,
Eric Louis, Sylvie Pascaud
design graphique Philippe Bretelle
impression Imprimerie Simon
dépôt légal 4^e 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

Télérama

1^{er} hebdomadaire culturel français

**Télérama, partenaire
de votre événement,
partenaire
de votre émotion.**

**Nous ouvrons le débat, mais c'est à vous
qu'appartient le dernier mot.**