

ÉDITO

**LE NOUVEAU THÉÂTRE
A 35 ANS !
VENEZ FÊTER
CET ANNIVERSAIRE,
BOIRE UN VERRE
EN NOTRE COMPAGNIE
ET DÉCOUVRIR
EN AVANT-PREMIÈRE
LA SAISON 2005/2006
LE 23 JUIN À 19H**

6

n°

Il y a 35 ans, au début de l'été, naissait le Centre Dramatique National de Franche-Comté, sous la direction d'André Mairal. Quatre directeurs lui ont succédé depuis pour construire à Besançon un des épisodes de la décentralisation théâtrale. Activement, passionnément parfois, le Nouveau Théâtre s'inscrit dans l'histoire culturelle, artistique et politique de Besançon et de la Franche-Comté... Une histoire dont il reste à écrire de nombreux actes et dont je ne doute pas qu'elle ferait une bonne pièce de théâtre ! J'ai souhaité fêter cet anniversaire, non par goût des commémorations – notre « petite institution » reste encore jeune – mais pour célébrer le présent et construire l'avenir. Cet anniversaire sera décontracté et convivial : nous parlerons un peu, nous discuterons autour d'un verre. Il y aura un gâteau, naturellement, et nous lèverons le rideau sur la saison prochaine pour bien commencer l'été...

Sylvain Maurice

SYLVAIN MAURICE
PASCALE GOETSCHEL

ENTRETIEN

35

Peu de temps après la seconde guerre mondiale, dans l'énergie de la reconstruction, les premiers Centres Dramatiques Nationaux étaient fondés. Une grande aventure artistique commençait en « province », comme on disait à l'époque. Elle allait connaître des heures glorieuses et des périodes plus difficiles, au gré des politiques culturelles de ces soixante dernières années.

Pascale Goetschel, historienne à l'Université Paris 1, vient de publier un livre passionnant

[Sylvain Maurice] Dans votre livre *Renouveau et décentralisation du théâtre*, vous racontez l'histoire des Centres Dramatiques Nationaux de 1945 à 1981. Votre analyse permet de mieux comprendre certaines questions qui nous préoccupent aujourd'hui en rapport avec la crise du spectacle vivant. Les CDN, ça commence donc en 1946...

[Pascale Goetschel] Ça commence en 1946, dans les premiers mois de la IV^e République. On y réfléchit déjà sous le gouvernement provisoire. Il me semble que c'est dans l'immédiat après-guerre, dans une période de reconstruction et de rénovation de la nation que cette politique théâtrale se met en place. C'est Jeanne Laurent, sous-directeur des spectacles et de la musique au ministère de l'Éducation, qui est largement à l'origine de ça. Mais cela étant dit, il y a quand même une réflexion qui remonte à l'entre-deux-guerres, notamment au moment du Front populaire, sur ce que peut être du théâtre en « province » et surtout du théâtre de qualité en province. En 1946, Jeanne Laurent est plus suivie que soutenue par son administration, ce qui explique d'ailleurs son éviction en 1952. Pourtant, cette politique, si elle est neuve, ne coûte pas si cher que cela...

[S. M.] Les premiers directeurs de CDN partent sur des territoires en friche, en général extrêmement grands. J'ai été frappé de voir que le CDN de l'Est, qui correspond à Strasbourg-Colmar, tourne au-delà de Dijon...

[P. G.] C'est ça...

[S. M.] Ce sont des zones d'implantation immenses. Il n'existe alors que quatre CDN ?
[P. G.] Quatre puis cinq. Ce qu'il faut bien voir, c'est qu'il y a eu du théâtre en province. Sans remonter jusqu'à Molière, notamment au cours du XIX^e siècle, il y a eu beaucoup de choses : pas mal de troupes ambulantes et surtout beaucoup de villes avaient des petits théâtres. Et puis, pour tout un tas de raisons, la première guerre mondiale aidant, les théâtres ont peu à peu disparu de ces villes. On s'est retrouvé dans l'entre-deux-guerres avec quelques troupes qui, partant de Paris, fournissaient les villes de province en opérettes et en classiques.

[S. M.] Il n'y avait pas d'implantation d'artistes sur ces territoires ?
[P. G.] Il y a tout de même quelques expériences entre les deux guerres, par exemple Le Rideau gris à Marseille et Jacques Copeau en Bourgogne...

[S. M.] C'est lui qui va figurer comme le véritable précurseur de la décentralisation théâtrale ?

[P. G.] Tout à fait. Copeau, en 1924, laisse Paris et va en Bourgogne

faire un travail de troupe dans un château. Idéologiquement la décentralisation théâtrale s'inscrit dans cette expérience.

[S. M.] Le premier CDN s'ouvre dans l'Est, puis il y a la Comédie de l'Ouest rejointe par Hubert Gignoux, Le Grenier de Toulouse avec Maurice Sarrazin...

[P. G.] Il y a aussi la Comédie de Saint-Étienne, qui est obligée de quitter Grenoble et est recueillie à Saint-Étienne et enfin, avec des débuts très difficiles en 1952, Gaston Baty à Aix-en-Provence. Alors, quelles sont leurs caractéristiques communes ? L'héritage de Copeau est réel, c'est la vision de la décentralisation rurale. On va jusque dans les plus petites localités, même si il y a vingt personnes, trente personnes (ou dans les bassins industriels pour la Comédie de Saint-Étienne). À chaque fois, l'idée est que les grandes villes ne sont qu'un des éléments du parcours. Et Jeanne Laurent enjoint « ses » directeurs à continuer ce travail de défrichage.

[S. M.] Ils vont sur des territoires nouveaux, aussi bien dans les villages que dans les villes les plus importantes, et ce sont des troupes. Au départ, ce ne sont quasiment que des comédiens : il y a très peu de personnel administratif. Cette répartition va ensuite s'inverser dans les années soixante et soixante-dix, quand l'administration et un certain nombre de métiers vont se développer dans les théâtres.

À l'époque, il n'y a pas de séparation entre l'action culturelle et la création, il y a une sorte de geste artistique global.

[P. G.] Le terme « action culturelle » n'est d'ailleurs même pas employé. D'ailleurs je suis assez frappée par le fait qu'il y a une assez faible réflexion théorique développée par les directeurs de CDN. Au fond ce sont des praticiens. Ce sont des acteurs, le directeur y compris, qui passent leur temps à avoir des rôles de comptables, de régisseurs... Ce sont des troupes, des troupes de jeunes comédiens. Cette énergie des pionniers, dans les années quarante et cinquante, va peu à peu s'éteindre...

[S. M.] La seconde période de la décentralisation culturelle coïncide avec l'arrivée d'André Malraux en 1959, quand le ministère des Affaires Culturelles est créé, ce qui est une avancée significative. En même temps, vous indiquez que la création des Maisons de la Culture en France – que Malraux voit comme des « cathédrales de l'art » – ne va pas être sans paradoxe pour les CDN.

[P. G.] Tout à fait. Je voulais signaler qu'avant 1959 les CDN sont beaucoup moins aidés qu'à la fin des années quarante. Après l'éviction de Jeanne Laurent en

1952, les CDN continuent à exister, mais ils se heurtent à tout un tas de difficultés : nous sommes en pleine période de guerre d'Algérie, les difficultés financières de l'État ne sont pas négligeables. Il faut garder ça en tête et notamment quand Planchon frappe à la porte du Ministère en 1957, la porte est un peu fermée.

[S. M.] De toute façon, votre livre le montre bien, c'est un combat permanent, il n'y a jamais rien de gagné...

[P. G.] Exactement. Le projet du début commence un petit peu à s'éteindre et on observe un repli de l'activité des CDN sur les moyennes et grandes villes, même avant l'arrivée de la V^e République.

[S. M.] C'est-à-dire que les choses se sédimentent un petit peu, c'est ça ?

[P. G.] Tout à fait. Par exemple, à Strasbourg, le théâtre est inauguré en 1957 avec Michel Saint-Denis et on voit bien que les tournées vont un peu moins dans les villes du fin fond du Bas-Rhin, qu'elles se recentrent. Cela s'explique aussi par une société qui s'urbanise rapidement en pleines trente glorieuses. Il y a un bond financier réel entre 1959 et 1961, le CDN du Nord est créé... Mais j'ai tenté de démontrer que la création des Maisons de la Culture, qui est la grande ambition culturelle d'André Malraux, introduit un certain nombre de difficultés pour les CDN.

Une partie des directeurs de CDN sont pressentis pour prendre la direction des Maisons de la Culture. C'est une question d'opportunité, on prend des gens qui ont un peu d'expérience artistique et administrative. Mais deux problèmes surgissent : d'une part, il n'y a pas une Maison de la Culture par département, ce qui était l'ambition initiale ; d'autre part, la Maison de la Culture fonctionne sur une idée de polyvalence : des tableaux, du cinéma, du théâtre, etc. Et même si ce n'est pas forcément formulé clairement, la polyvalence pose quand même un problème aux directeurs de CDN.

[S. M.] Oui, car les CDN sont uniquement centrés autour du théâtre.
[P. G.] Exactement. Et puis les difficultés financières vont l'emporter au cœur des années soixante...

[S. M.] Mai 68 est évidemment un tournant.

[P. G.] Du 21 mai au 11 juin 1968, les directeurs de CDN, de Maisons de la Culture et de plusieurs théâtres municipaux de la banlieue communiste se réunissent à Villeurbanne chez Planchon et réfléchissent seuls, sans le Ministère. Un programme est établi, avec des revendications très précises sur un plus grand rôle accordé aux directeurs, et aussi

sur ce sujet : *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981* (PUF). J'ai été frappé, en lisant son travail, par l'écho que certaines questions continuaient à trouver aujourd'hui.

À l'occasion des trente-cinq ans du Centre Dramatique National de Franche-Comté, à un moment où la place du spectacle vivant dans notre société est fragilisée, j'ai eu envie de la rencontrer pour enquêter sur nos origines, afin que le passé nous instruisse pour le futur.

Au terme de l'entretien, je m'interroge sur la

avec un côté plus philosophique énoncé par Francis Jeanson sur le « non-public ».

[S. M.] Ces rencontres de Villeurbanne semblent porteuses de nombreuses ambiguïtés. Il y a une sorte de fédération des directeurs contre l'ordre établi, mais dans les années qui vont suivre, leurs revendications vont porter sur des terrains différents. C'est le début d'un hiatus entre les tenants de l'action culturelle et une vision plus artistique de la politique culturelle...

[P. G.] Après 1968, il y a une vive critique de l'extrême gauche qui reproche aux CDN d'être des institutions et de ne pas développer un théâtre suffisamment contestataire. C'est également un moment de floraison de troupes et d'expériences en marge de l'institution.

[S. M.] Ce sont les débuts d'Ariane Mnouchkine, de Peter Brook...

[P. G.] Ce qui est intéressant c'est que des gens comme Ariane Mnouchkine sont dans une relation assez distante avec la décentralisation officielle même s'ils bénéficient de subventions. Mais il y a tout un tas de jeunes qui frappent à la porte des CDN, et il faudra attendre quelques années avant qu'il ne se passe quelque chose pour eux.

[S. M.] On entre dans une période où les relations vont se tendre entre les artistes et le ministère de la Culture.

[P. G.] Pour être tout à fait exact, on ne peut pas considérer que la période Pompidou soit monolithique. En 1973, Jacques Duhamel, qui est un centriste et dont le directeur de cabinet est Jacques Rigaud, ouvre une période de rationalisation qui n'est pas défavorable aux CDN. On entre dans une période de « contractualisation » entre les différents acteurs culturels.

[S. M.] C'est à cette période qu'on invente le « contrat de décentralisation » (1972), qui fixe le cahier des charges des CDN et qui, en 2005, continue de régir nos relations avec l'État.

[P. G.] En même temps, il y a aussi l'idée de développer des structures moyennes faites pour des villes

marge de manœuvre dont dispose ma génération. Sommes-nous condamnés à tenter de sauver ce qui peut l'être, tel un héritage précieux qu'il ne faut pas gaspiller ?

Ma génération saura-t-elle porter les valeurs de démocratisation culturelle nées avec la décentralisation ? Quelle place nous sera laissée pour développer nos projets ?

Sylvain Maurice

moyennes. On initie, parallèlement aux Maisons de la Culture, le réseau des Centres d'Action Culturelle. On introduit une nouvelle structure dans une pyramide qui commence à devenir de plus en plus complexe.

[S. M.] La profession qui s'était réunie contre le pouvoir gaulliste va partir en ordre dispersé entre les tenants de l'action culturelle pure et dure et ceux de la création pure et dure. Il va y avoir séparation durable et le rêve d'un théâtre à la fois en lien avec le peuple et l'élite se perd...

[P. G.] Tout à fait. C'est un mouvement général : chez les socialistes, dans les années soixante-dix, la réflexion est beaucoup plus axée sur l'animation socioculturelle, relevant par exemple des MJC (Maisons des Jeunes et de la Culture), que ce qui se fait dans les institutions comme les CDN.

Le parti communiste, en revanche, est un soutien très fort de la décentralisation théâtrale, notamment en région parisienne. Jack Ralite est très investi à Aubervilliers (qui est devenu CDN en 1971). À l'époque, ce sont eux qui réclament le « 1% culturel » du budget de l'État.

[S. M.] Et puis arrive Giscard d'Estaing, en 1974, qui nomme Michel Guy secrétaire d'État à la Culture...

[P. G.] C'est ce que j'ai interprété comme un tournant « libéral » qui correspond d'ailleurs à d'autres aspects de la politique giscardienne, comme la libéralisation de l'avortement. Il va introduire de jeunes créateurs aux côtés des pionniers de la décentralisation, il va rajeunir ce réseau en prenant en compte le mouvement théâtral depuis dix ou quinze ans. Il y a une volonté d'accélération en intégrant dans l'institution une partie de la « génération 68 ».

[S. M.] À ce moment-là on met des créateurs plutôt que des animateurs à la direction des CDN. Un certain nombre de jeunes artistes qui sont en pointe à ce moment-là sont parachutés dans ces institutions avec plus ou moins de bonheur.

[P. G.] L'autre chose importante,

c'est la recherche de parité budgétaire avec les collectivités locales pour alléger les finances de l'État. En même temps, c'est complexe, parce que l'État « décentralisateur » ne se départit pas de l'idée qu'il détient les clefs de la politique artistique...

[S. M.] L'État veut garder l'expertise artistique alors qu'il veut mettre moins d'argent ?

[P. G.] Oui. On est en 1974, 1975 : c'est une période de crise, le début du chômage massif, d'une inflation extrêmement forte... Il n'y a pas de remise en cause du système : il est aménagé pour essayer de faire des économies.

[S. M.] En mai 1981, Jack Lang devient ministre de la Culture et développe très fortement le budget de la Culture. Est-ce que l'arrivée de la gauche au pouvoir change la structuration du paysage théâtral ?

[P. G.] J'ai l'impression que non. Il faudrait faire une étude plus approfondie que je n'ai pas encore faite, car mon livre s'arrête en 1981, mais j'ai dans l'idée que Lang s'inscrit dans la politique initiée depuis la Libération. Ce qui change, c'est la prodigalité des moyens qu'on peut voir comme une sorte de rattrapage. Pendant des années, il y a de nombreuses troupes qui ont frappé à la porte. Les dernières années Giscard, ça n'a pas été facile.

[S. M.] Votre conclusion sur cette aventure de la décentralisation théâtrale est assez positive.

[P. G.] La mise en place des CDN relève d'une véritable politique de la culture et d'un projet important d'aménagement du territoire. La politique volontariste de l'État a sans doute contribué à la résistance du théâtre face à l'intrusion de la culture de masse dans les années 60. Elle a permis la résistance et même l'éclosion d'initiatives artistiques en dehors des médias. Les metteurs en scène marquants de l'époque se retrouvent finalement dans les CDN. La politique de décentralisation théâtrale relève d'une mission d'intérêt général : permettre à l'art de se perpétuer en ses théâtres.

1^{ER} JUILLET 1970

création du Centre Dramatique National de Franche-Comté, qui a connu depuis sa fondation cinq directeurs successifs

1970 - 1981 ANDRÉ MAIRAL

1982 - 1990 DENIS LORCA

1991 - 1996 RENÉ LOYON

1997 - 2002 MICHEL DUBOIS

depuis 2003 SYLVAIN MAURICE

AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 29 MARS AU 2 AVRIL 2005

COPRODUCTION

!

MARDI 29
MERCREDI 30
JEUDI 31
VENDREDI 1^{ER}
SAMEDI 2

20H30
19H00
19H00
20H30
17H00

texte Marguerite Duras
mise en scène Didier Bezace
avec Clotilde Mollet, Hervé Pierre,
et en alternance Valentin Crozet
et Alexis Olmo

texte publié aux éditions Gallimard

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
jeudi 31 à l'issue de la représentation

DURÉE ESTIMÉE 1 H 35

LA STRATÉGIE DU BONHEUR CHEZ DURAS

Rencontre animée par Laurent Hatat
avec Didier Bezace et Laurent Caillon

MARDI 29 MARS
À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION

AU MILIEU DU SQUARE, IL Y A UNE DANSE, SUSPENDUE ET AÉRIENNE, UNE DANSE « TAILLÉE SUR MESURE » POUR HERVÉ PIERRE ET CLOTILDE MOLLET PAR CÉCILE BON, CHORÉGRAPHE DU SPECTACLE. VALÉRIE BEAUGIER LUI A PROPOSÉ DE RENCONTRER YANO IATRIDÈS, CHORÉGRAPHE SUR LES BRIGANDS DE SCHILLER, MIS EN SCÈNE PAR PAUL DESVEAUX. ELLES SE SONT INTERROGÉES SUR L'ACTEUR QUI DANSE, SUR LES RELATIONS ENTRE MISE EN SCÈNE ET CHORÉGRAPHIE.

© Marc Enguerand



LE SQUARE

Puisque l'œuvre est complexe, étrange, inconnue, que peut-on dire d'abord du *Square* qui puisse inciter le public à avoir envie de découvrir la pièce ?

Peut-être d'abord que c'est une œuvre de jeunesse (1955) où la force poétique du langage de Marguerite Duras s'affirme déjà comme une manière à la fois naïve et sophistiquée d'appréhender la réalité : laquelle ? En l'occurrence, celle des gens modestes, effacés, « que rien ne désigne à l'attention » comme l'indique l'auteur elle-même et qui, se trouvant à la marge de la société, sont obligés de se poser la question de la place qu'ils y occupent et de ce qui leur permettrait de prétendre à un droit d'exister.

Il est question dans *Le Square* de solitude, d'exclusion, d'amour, de haine, de violence, de foi et de désespoir ; c'est dire qu'on est loin d'une poésie éthérée, un peu mondaine, qui fut la marque de reconnaissance portée par la bonne société, toutes rives confondues, à l'œuvre de Duras dans les années 80 ; celle qui écrit *Le Square* vient de traverser les épreuves de la guerre, du nazisme, elle a milité au parti communiste et s'est retrouvée au sein de groupes d'intellectuels et d'artistes actifs qui rêvaient de changer le monde ; son regard sur les gens, sur la vie semble participer à la fois d'une radicale exigence enfantine et d'une sagesse centenaire : c'est la douleur et l'appétit de l'existence qu'elle traduit dans sa langue. Voilà pourquoi cette œuvre que j'aime et que j'admire depuis longtemps me paraît neuve, urgente, actuelle, comme si nous-mêmes cheminant depuis plusieurs décennies entre les espoirs déçus, les utopies ratées, les bricolages réformistes, nous retrouvions brusquement devant le dénuement, cet étonnement fondamental devant la seule difficulté d'être au monde qu'expriment cette jeune débutante et cet homme fatigué, dans un square en fin d'après-midi tandis qu'un enfant s'amuse et que les gens passent.

J'ajouterai, pour tempérer ce qui pourrait passer pour de la noirceur dans mon propos à l'égard de la pièce, que sa force m'a toujours paru résider dans le fait que, grave et bouleversante elle est aussi légère et tendre souvent, drôle grâce à l'humour sérieux de l'auteur : une vraie comédie et c'est ainsi que j'ai voulu la monter.

Didier Bezace | Septembre 2003

[Valérie Beaugier] Cécile, la danse que tu as écrite n'est pas indiquée dans le texte. Comment vient cette envie de danse dans un spectacle ? Comment jaillit cette idée ?

[Cécile Bon] Comment trouver sa danse à un moment précis de son histoire ? Pour *Le Square*, c'était une commande cadrée et cohérente : « On a besoin d'une danse à ce moment-là, avec cette musique-là, et de ce format-là, voilà pourquoi ils dansent. » Il n'y a pas eu de travail de recherche avant le début des répétitions.

[V. B.] Y a-t-il d'autres situations où tu as écrit du mouvement pour des acteurs ?

[C. B.] Oui, l'extrême inverse ! Être présent dès le début dans le travail de mise en scène, chercher en même temps que la mise en scène, suivre la naissance du personnage et guetter l'énergie qui va apparaître, la forme qui ira au personnage. Ce type de travail, je l'ai mené avec Hervé Pierre sur *Le Voyage à La Haye*, de Jean-Luc Lagarce, mis en scène par François Berreuer, qui est passé à Besançon. Avec Hervé, nous avions abordé le mouvement avant même le travail de mise en scène. On avait commencé par bouger avant toute chose. Ainsi, il gardait en lui la mémoire de ce matériau et cela sortait en répétition. Avec Irina Brook l'approche est encore tout autre : ce n'est ni avant ni après.

[V. B.] En même temps ?

[C. B.] Oui, sur la spontanéité. Dans la journée de travail, il y a d'abord un échauffement, qui est une manière de faire connaissance avec le groupe, mais ensuite, en répétition, c'est l'improvisation qui guide nos regards. Nous sommes souvent côte à côte, Irina et moi, et nous réagissons aux moments où l'on peut développer de la danse ou non...

[V. B.] Pour toi Yano, les processus de création sont identiques ?

[Yano Iatridès] Avec Paul Desveaux, le metteur en scène des *Brigands* avec qui j'ai fait plusieurs spectacles, nous travaillons en amont des répétitions et nous déterminons les scènes où il pourrait y avoir de la danse.

Ensuite arrivent les idées à travers des images, des photos, des scènes de films. Puis il y a la période de création, que je suis intégralement, avec un training où je balance les idées chorégraphiques : je regarde les réactions, les improvisations, ce que retient l'acteur... Et en général l'acteur ne se trompe pas sur son désir et ce qui va lui aller. C'est une cuisine à trois : le metteur en

scène, le comédien et moi. J'aime quand on ne sait pas comment la danse arrive.

[V. B.] Vous venez du monde de la danse, vous êtes face à des acteurs qui n'ont pas forcément une habitude du mouvement. Qu'est ce qui vous intéresse chez l'acteur qui danse ?

[C. B.] Cela a tout de suite un sens. Il y a un effet de loupe...

[Y. I.] C'est comme donner un autre plan, une autre lecture, un autre angle de vision. Un texte dit par un acteur qui danse a quelque chose de moins nommable et donc de plus émouvant. Les acteurs, parce qu'ils ne sont pas danseurs, proposent plus de gestes ratés, j'adore ça : c'est comme un enfant qui s'applique. Les danseurs ont souvent la crainte du geste raté, car ils sont dressés dans une esthétique parfaite. Chez les acteurs, il y a rarement cette pudeur, pour peu qu'ils aient le plaisir du mouvement.

[C. B.] Dans le travail avec un acteur, il y a ce plaisir, oui, d'une relation triangulaire. Ce n'est pas juste le plaisir d'être face à un interprète pour créer sa propre danse ou la mienne, mais bien le plaisir de travailler ensemble, chorégraphe et interprète, à une vision de mise en scène. La rencontre dégage plus de liberté.

[V. B.] Demandez à un comédien et à un danseur de traverser le plateau en faisant une diagonale, le comédien demandera :

« Pourquoi ? » et le danseur dira : « Du pied droit ou du pied gauche ? » La diagonale sera la même mais pensée différemment.

[C. B.] Oui, voilà, cela apporte une liberté de regard. J'aime voir un comédien réagir aux idées proposées, me servir de ses réactions pour aller plus loin...

J'aime bien cette image de « faire un costume sur mesure à quelqu'un » : tailler une danse non seulement pour l'interprète mais aussi pour le personnage, un travail de haute couture et de précision. J'aime l'essayer régulièrement, le tester, surtout lorsqu'il s'agit d'une danse individuelle.

[V. B.] C'est le cas de la danse du *Square*, qui a été faite pour eux.

[C. B.] Oui, sur eux. C'est de l'artisanat.

[V. B.] Comment faites-vous pour amener les comédiens, qui n'ont pas l'habitude du mouvement, à se sentir libres dans la danse ?

[Y. I.] J'imagine beaucoup mon travail avec les comédiens. Cela permet à la fois de passer outre l'effort physique (deux heures de training

tous les jours pendant deux mois est un gros challenge pour certains) et de donner à tous les mêmes outils, quels que soient le rôle, l'âge et la notoriété de chacun.

[V. B.] Les ateliers préparatoires sont propices à l'imaginaire, à une liberté de mouvement ?

[Y. I.] Tout le monde est au même endroit et cela laisse la place au rire et au plaisir. Les images appartiennent à tous : pour *Les Brigands*, par exemple, les comédiens du « Château » ne rencontrent jamais les comédiens de la « Forêt », ne se croisent pas sur le plateau lors du spectacle, mais il demeure une énergie commune ; le training sert à cela.

[C. B.] La notion de plaisir est fondamentale ; le plaisir, le vrai, qui n'exclut pas la notion d'effort, de souffrance. Mais tu ne peux pas faire bouger un acteur qui n'a pas ce plaisir et je le respecterai toujours.

[Y. I.] Si la danse n'est pas là au tout début, mais que l'envie est forte, on peut y parvenir avec de la patience, en y allant par couches successives.

[C. B.] En répétition, tu peux observer le comédien dans les moments qui ne sont pas dansés, « pêcher » sur lui certains mouvements, puis ensuite lui faire des propositions. C'est drôle et surprenant cette possibilité qu'il se reconnaisse dans ce que tu lui as pris et que tu lui redonnes.

[V. B.] Comme un miroir...

[C. B.] Un faux miroir, parce qu'il y a le passage par la prise de conscience. Les danseurs ont tout de suite la conscience exacte du trajet dans le corps, anatomique, la place dans le temps. Un comédien, soit tu lui demandes de faire ce chemin d'apprentissage, ce qui est long mais pas forcément nécessaire, soit tu travailles sur sa façon à lui d'appréhender le mouvement. Toi, le chorégraphe, tu es sa conscience et lui reste dans son personnage. Il se sait fort avec cette direction, bien que la construction lui reste mystérieuse. Après c'est très joli dans une troupe de voir comment les acteurs se prennent en charge selon les degrés de conscience ; comment il y a des relais entre eux, comment ils s'épaulent dans les mouvements d'ensemble. Le plus beau cadeau pour le chorégraphe, c'est de voir comment les liens se tissent entre eux autour de ce travail-là.



AU THÉÂTRE DE L'ESPACE

DU 5 AU 9 AVRIL 2005

MARDI 5
MERCREDI 6
JEUDI 7
VENDREDI 8
SAMEDI 9

20H30
19H00
20H30
20H30
19H00

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
mercredi 6 à l'issue de la représentation
DURÉE 1 H 15

EN COLLABORATION
AVEC LE THÉÂTRE DE L'ESPACE

ATTENTION ! HORAIRES SPÉCIAUX

textes **Don Duyns**
Raoul Vaneigem
Hervé Blutsch
et **Gilles Deleuze**
mise en scène
Benoît Lambert
avec **Emmanuel Fumeron**,
Cécile Gérard, **Guillaume Hincky**,
Ana-Karina Lombardi, **Lara Suyeux**,
Emmanuel Vérité

ÇA IRA QUAND MÊME

ÇA IRA QUAND MÊME
EST LE SPECTACLE
PROFONDÉMENT
POLITIQUE, JOYEUX ET
CRUEL D'UNE TROUPE
DE COMÉDIENS QUI
S'INTERROGENT SUR
L'ÉTAT DU MONDE, SUR
L'ENGAGEMENT AU
PRÉSENT... **NADINE
BERLAND** A INTERROGÉ
BENOÎT LAMBERT,
METTEUR EN SCÈNE
DU SPECTACLE,
SUR « CE QUE PEUT
LE THÉÂTRE ».

© Antoine Franchet



[Nadine Berland] Ton spectacle *Ça ira quand même* questionne le degré de résistance de chacun face à la marche du monde, sa capacité à dire « je ». Le théâtre aujourd'hui est-il là pour proposer des outils de conscience ?

[Benoît Lambert] Le point de départ de *Ça ira quand même*, on pourrait dire que c'est tout simplement cette phrase de Raoul Vaneigem, qui est prononcée dans le spectacle : « Le mécontentement est partout, et les solutions nulle part. » Ce qui frappe, aujourd'hui, c'est la manière dont l'indignation et la résignation s'accroissent l'une de l'autre. On a même l'impression parfois que plus l'indignation grandit, plus grandit le sentiment d'impuissance et la désolation. C'est un constat très banal, finalement, mais qui déplace forcément la question de savoir *ce que peut le théâtre*. Le problème pour nous, ce n'est pas tellement de proposer des « outils de conscience ». Cela supposerait en effet que nous occupons une position de surplomb, ou que nous possédons une lucidité dont les spectateurs seraient dépourvus. Pour tout dire, je n'y crois guère. Le fait de faire du théâtre ne nous donne aucun privilège, aucune lucidité politique particulière. Il n'y aurait rien de pire selon moi que de profiter du pouvoir que donne la scène pour balancer une leçon de morale ou de bonne conscience politique, comme si nous étions les dépositaires d'une pureté préservée. C'est pour ça que même le mot de « résistance », je commence à m'en méfier sérieusement. On en fait aujourd'hui un usage parfaitement abusif, alors que ce mot, dans ce pays-ci, a une histoire particulière. Il renvoie à des luttes précises, dont on ne peut pas se réclamer n'importe comment.

Les questions qui se posent dans *Ça ira quand même*, ce sont

finalement des questions très simples, très concrètes : c'est quoi, vivre en commun ? C'est quoi, dire « je » dans un ensemble ? Ou encore : qu'est-ce qui nous pousse à continuer ? Notre lucidité nous condamne-elle nécessairement au renoncement ? Etc. Ces questions, je dis qu'elles sont concrètes pour nous parce qu'elles ne concernent pas seulement les cadres globaux de la société. Elles concernent aussi très simplement la vie de cette compagnie que nous avons fondée il y a douze ans avec Emmanuel Vérité, et que nous nous efforçons de faire durer. Au fond, le seul privilège que donne le théâtre, c'est celui de s'arrêter sur des questions que les nécessités et les urgences du monde obligent parfois à balayer, ou du moins à mettre en suspens. C'est pour ça, je crois, que le théâtre a quelque chose à voir avec la fabrication, non pas d'un espace public, mais d'une *durée publique*. Le théâtre, c'est cet endroit où des vieilles questions peuvent se *représenter*, se présenter à nouveau, encore et encore, avec entêtement. Notre tâche, c'est alors d'inventer des formes qui permettent de rendre ces questions audibles, de les rendre audibles aujourd'hui, ici et maintenant. Mais soyons sérieux : il ne s'agit en aucun cas d'apporter des réponses. Apporter des réponses, c'est la tâche de la salle, pas celle de la scène...

[N. B.] Tu as dit : « Le problème, c'est que souvent les gens de théâtre se drapent dans leur dignité et se présentent comme le dernier lieu de résistance face à la barbarie marchande. On ne peut s'en tenir à la réaction et à l'indignation. Il faut apprendre à parler la langue de l'ennemi, aller sur son terrain, poser les problèmes en termes économiques et politiques et non en termes moraux. » Peux-tu nous expliquer ta pensée ?

[B. L.] J'avais dit ça en mai 2001, dans une rencontre à Dijon où avait été abordée la question de l'intermittence. J'essayais juste de dire qu'on ne pourrait pas éternellement opposer aux attaques que nous subissons une parole incantatoire du type : « C'est bien qu'il y ait de l'art, et que la puissance publique le finance. » Je disais juste qu'il fallait argumenter, et sur tous les fronts, y compris les plus « indignes » en apparence. Il fallait aussi apporter des arguments économiques, puisqu'il n'y a plus guère que ceux-là qui soient audibles aujourd'hui, en tout cas pour la classe politique. On peut le déplorer, et tenter d'y remédier, mais il faut aussi, en même temps, *faire avec*. Sinon, on risque tout simplement d'être balayés. Se draper dans sa bonne conscience, c'est souvent se condamner à l'impuissance. Mais ces déclarations ont désormais quelque chose d'anachronique, et c'est tant mieux : dans les luttes des coordinations intermittentes (qui ont commencé, d'ailleurs, bien avant l'été 2003, même si cela se voyait moins), il y a eu sur ce point une rigueur assez admirable. Les intermittents sont devenus des experts compétents et responsables de leurs propres problèmes. Ils ont apporté des contre-propositions argumentées, cohérentes, en un mot, *réalistes*, pour reprendre une expression que les politiques adorent. Oui, ils ont clairement appris à parler la langue de l'ennemi, et je trouve ça formidable. Si la crise actuelle trouve un jour une issue heureuse, on le devra pour une grande part à ce travail assez exceptionnel, qui pourrait bien modifier à l'avenir la forme même des mouvements sociaux.

... à suivre sur www.nouveau-theatre.com.fr

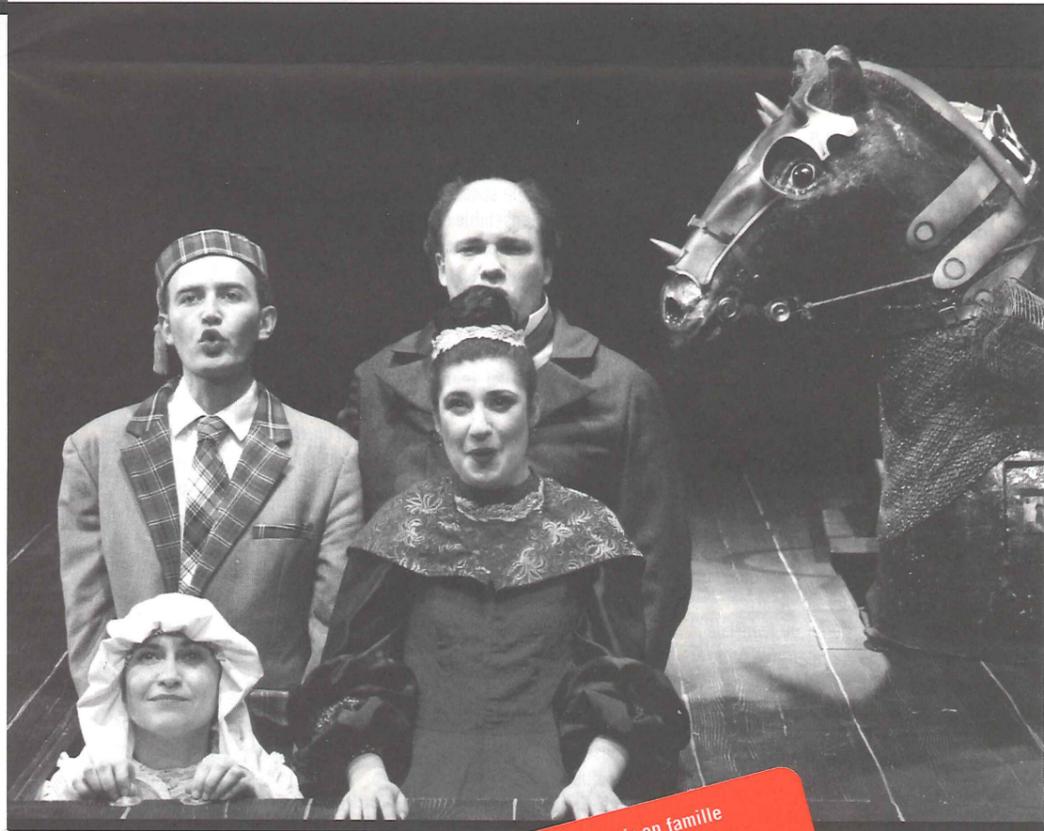
LAURENT FRÉCHURET
MET EN SCÈNE **ALICES**
D'APRÈS LEWIS CARROLL.
UN SPECTACLE POUR
PLONGER DE L'AUTRE
CÔTÉ DU MIROIR
ET RETROUVER NOTRE
ÂME D'ENFANT.

ALICES

[EXTRAIT]

Alice lui tapotant la tête avec une cuillère. J'aimerais acheter un œuf, s'il vous plaît, combien les vendez-vous ?
Humpty Dumpty Dix sous l'un, quatre sous les deux.
Alice Deux œufs coûtent donc moins cher qu'un seul ?
Humpty Dumpty Oui, mais si vous en achetez deux, vous êtes absolument obligée de les manger tous deux.
Alice Alors je n'en prendrais qu'un seul, s'il vous plaît. *Alice essaie d'arracher la tête d'Humpty Dumpty.*
Humpty Dumpty Il est vraiment exaspérant d'être traité d'œuf.
Alice Il existe de très jolis œufs.
Humpty Dumpty Il est des gens qui n'ont pas plus de bon sens qu'un nourrisson ! Qui êtes vous ?
Alice Je... Je ne sais pas trop, Monsieur, pour le moment présent... Du moins, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais j'ai dû, je crois, me transformer plusieurs fois depuis lors.
Humpty Dumpty Qu'entendez-vous par là ? Expliquez-moi un peu quelle idée vous avez en tête ?
Alice Je crains, Monsieur, de ne pouvoir vous expliquer quelle idée j'ai en tête, car je ne suis pas certaine d'avoir encore toute ma tête, si vous voyez ce que je veux dire.
Humpty Dumpty Non, je ne vois pas ce que vous voulez dire.
Alice Mon nom est Alice.
Humpty Dumpty Voilà un nom idiot ! Qu'est ce qu'il signifie ?
Alice Est-il absolument nécessaire qu'un nom signifie quelque chose ?
Humpty Dumpty Évidemment que c'est nécessaire, mon nom, à moi,

signifie cette forme qui est la mienne, qui est, du reste, une très belle forme. Avec un nom comme le vôtre, vous pourriez avoir à peu près n'importe quelle forme. Maintenant regardez-moi bien. *Il sort de la trappe.* **Humpty Dumpty**-**Dodu Mafiu**. Vous avez devant vous quelqu'un qui a adressé la parole à un roi. Et pour vous montrer que je ne suis pas fier, je vous autorise à me serrer la main ! Quel âge avez-vous ?
Alice Sept ans et demi.
Humpty Dumpty Sept ans et six mois ! C'est un âge bien inconfortable. Certes, si vous m'aviez demandé, à moi, mon avis, je vous aurais dit : « Arrêtez-vous à sept ans... » Mais à présent il est trop tard. Quelle taille voulez-vous avoir ?
Alice Oh ! Pour ce qui est de la taille, je ne suis pas difficile. La seule chose que je n'aime pas, c'est d'en changer si souvent, voyez-vous bien.
Humpty Dumpty Êtes-vous satisfaite de votre taille présente ?
Alice Eh bien, j'aimerais être un tout petit peu plus grande. Avoir sept centimètres de haut, c'est tellement pitoyable.
Humpty Dumpty C'est une taille très convenable, au contraire. Venez. J'ai quelque chose d'important à vous communiquer ! *Long silence et enfin, murmuré.* Gardez votre sang froid.
Alice Est-ce tout ?
Humpty Dumpty Non. Vous pensez donc n'être plus vous-même, n'est-il pas vrai ?



© Théâtre de l'incendie

Spectacle à voir en famille
à partir de 8 ans
Tarif spécial famille : enfant -12 ans 5€
l'adulte qui l'accompagne 14€

EN COLLABORATION
AVEC LE THÉÂTRE DE L'ESPACE

MARDI 26
MERCREDI 27
JEUDI 28
VENDREDI 29
SAMEDI 30
MARDI 3
MERCREDI 4

20H30
19H00
19H00
20H30
17H00
20H30
19H00

d'après l'œuvre complète
de **Lewis Carroll**
adaptation et mise en scène
Laurent Fréchuret
avec **Xavier Boulanger**, **Josiane Carle**,
François Chabrier, **Laurent Fréchuret**,
Patrice Lattanzi, **Blandine Laurain**,
Caroline Piette
clavecinistes (en alternance)
Françoise Basset, **Valérie Gonzalez**,

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
jeudi 28 et vendredi 29 à l'issue de la représentation

DURÉE 1 H 15

AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 26 AVRIL AU 4 MAI 2005

AU NOUVEAU THÉÂTRE

CRÉATION

DU 10 AU 14 MAI 2005

!

MARDI 10 20H30
 MERCREDI 11 19H00
 JEUDI 12 19H00
 21H00
 VENDREDI 13 20H30
 SAMEDI 14 17H00

texte Jean-Luc Lagarce
 mise en scène
 Sylvain Maurice
 avec Alain Macé

texte publié aux éditions Les Solitaires intempestifs

Rencontre avec l'équipe artistique du spectacle
 jeudi 12 et vendredi 13 à l'issue de la représentation

DURÉE 55 MN

REPRÉSENTATIONS EN RÉGION

MOREZ ESPACE LAMARTINE

MARDI 17 MAI 20H30

BAUME-LES-DAMES SALLE DE LA PRAIRIE

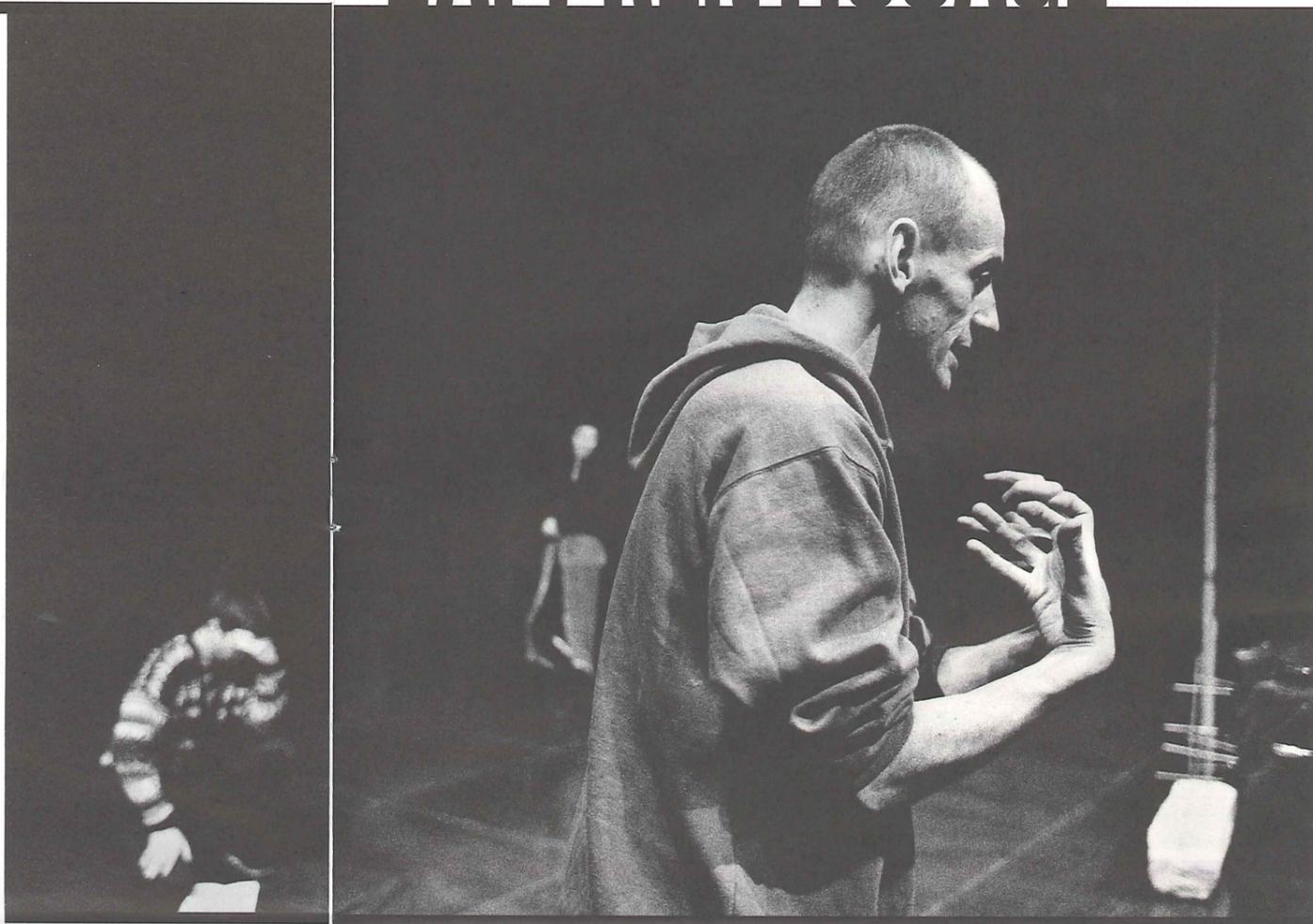
MERCREDI 18 MAI 20H30

L'APPRENTISSAGE

© Lin Delpiere

L'AN DERNIER, ALAIN MACÉ CRÉAIT L'APPRENTISSAGE DE JEAN-LUC LAGARCE AU NOUVEAU THÉÂTRE, DANS LE CADRE D'UN CHANTIER. CE RÉCIT DE RENAISSANCE, CETTE ÉCRITURE SENSIBLE ET CRUELLE, ALAIN MACÉ LES PORTAIT EN LUI DEPUIS DIX ANS. L'AVENTURE NE POUVAIT S'ARRÊTER LÀ. LE SPECTACLE NÉ DE CE CHANTIER EST REPRIS EN MAI POUR UNE SÉRIE DE REPRÉSENTATIONS.

L'APPRENTISSAGE EST LA RÉPONSE DE JEAN-LUC LAGARCE À UNE COMMANDE D'UN RÉCIT DE NAISSANCE. DE LA NAISSANCE À LA PREMIÈRE RENCONTRE... LAURENT HATAT A EU ENVIE DE DEMANDER À DEUX COMÉDIENS DE RACONTER LEUR PREMIÈRE RENCONTRE AVEC JEAN-LUC LAGARCE. HERVÉ PIERRE (L'HOMME DANS LE SQUARE DE MARGUERITE DURAS MIS EN SCÈNE PAR DIDIER BEZACE) ET ÉLIZABETH MAZEV (L'ELBE DANS DEHORS, DEVANT LA PORTE DE WOLFGANG BORCHERT MIS EN SCÈNE PAR LAURENT HATAT) NOUS LIVRENT ICI LES PREMIERS REGARDS QU'ILS ONT POSÉ SUR L'HOMME.



Élisabeth Mazev

a joué sous la direction de Jean-Luc Lagarce dans *La Cantatrice chauve*, *Les Solitaires intempestifs* et *Le Malade imaginaire*. Après la disparition de Lagarce, elle a joué dans *Nous les héros*, mis en scène par Olivier Py. Nous nous rencontrons dans un café de la place Pigalle et Élisabeth se lance avec énergie dans le récit de ses quatre premières rencontres, un récit souvent entrecoupé de rires.

« J'ai plusieurs premières rencontres. J'ai 24 ans, c'est mon premier engagement au théâtre, j'ai déjà entendu parler de Jean-Luc Lagarce, et je vois une grande paire de jambes habillées de cuir, avec sur la fesse, je ne sais plus si c'est la gauche ou la droite, une chaîne. Au-dessus, un blouson de cuir et encore au-dessus un visage grave et un crâne rasé ! J'apprendrai plus tard que cette chaîne retient son portefeuille pour empêcher de se le faire tirer, le soir... Et je crois qu'il n'a pas aimé le spectacle. C'était *Polyeucte* qu'il était venu voir. Nous étions allés voir de notre côté *Music Hall*, qu'il jouait à Théâtre Ouvert. Avec Hélène Surgères qui portait une robe qui faisait tout le plateau, Olivier Achard qui faisait des claquettes et François Berreur qui chantait. Cette pièce, je l'avais lue l'année précédente. Olivier Py me l'avait passée et je m'étais dit « C'est génial, c'est LA pièce qui parle du théâtre ! » Deuxième première rencontre, je joue le premier spectacle que j'ai écrit, qu'Olivier Py met en scène, c'est la deuxième représentation, j'ai été super mauvaise. Olivier, tout le long, m'a dit : « T'as un train à prendre ? T'as un train à prendre ? » Je sors et je vois Jean-

Luc et François Berreur et une comédienne dont je tairai le nom. Ils venaient de voir le spectacle. Nous dînons tous ensemble et cette comédienne tient le crachoir pendant tout le dîner. Je ne peux pas en placer une seule, je n'ai qu'une envie, c'est d'être ailleurs parce que j'ai trop honte de moi et comme il ne me dit rien, je me dis qu'il a détesté le spectacle. C'était la deuxième première rencontre avec Jean-Luc. Troisième première rencontre, il vient voir le *Décameron des femmes* dans le lequel je joue au Théâtre de la Plaine. Déjà il faut avoir envie. Il vient voir en fait une des comédiennes qui joue avec moi pour lui proposer le rôle de la bonne dans *La Cantatrice chauve*. Je ne le vois pas après le spectacle mais je sais par cette copine Sophie qu'il lui propose le rôle de la bonne et qu'elle refuse parce que ça ne lui plaît pas. Et quelques jours plus tard, il m'appelle et il me propose le rôle. Et là, c'est la quatrième et la vraie rencontre avec Jean-Luc. On se donne rendez-vous dans un café de la Bastille et je me retrouve face à la paire de jambes, pliées cette fois, toujours la chaîne, toujours du cuir, et il me propose donc officiellement le rôle de la bonne dans *La Cantatrice chauve*. Et je me retrouve non pas comme je pensais devant un clergyman mais devant un moulin à parole ! Qui se met à me parler des essayages qu'il faisait d'une robe magnifique avec je ne sais plus quelle actrice et bla bla bli et bla bla bla ! Et à un moment, je lui dis « Excusez-moi, vous avez une goutte au nez » et il dit « Oui, oui, ce n'est pas grave, j'ai une déviation de la cloison nasale » et il se mouche et continue et bla bla bli... ! (rires) Et donc

voilà. Ravie, j'ai un engagement pour *La Cantatrice chauve*. Nous répétons, et je m'emmerde comme un rat mort : la bonne arrive très tard et sur le papier c'est un tout petit rôle, il y a trois ou quatre répliques. Dans la version de Nicolas Sire à la Huchette c'est une vieille dame qui joue la bonne. Et je m'ennuie, tous les soirs je rentre et je me dis non, c'est pas possible, je m'en vais, je m'en vais ! Je me souviens des répétitions où je voyais répéter mes camarades, je ne connaissais qu'Olivier Achard et Emmanuelle Brunschwig, je ne connaissais pas encore les autres, et je m'ennuie, et je n'arrête pas de sortir pour fumer, et lui, il est là, installé sur un canapé, avec ses grands bras dépliés — il a les bras aussi longs que les jambes. De temps en temps, il se retourne et me demande « Ça va Élisabeth ? » Je suis loin d'imaginer que pendant toutes les premières semaines, il s'est demandé s'il n'allait pas me foutre dehors avant qu'il ne soit trop tard ! Les répétitions à Paris s'achèvent, on va à Montbéliard et quelque chose se passe ! Il commence à avoir un peu confiance et du coup, on est rentré dans un processus de séduction. Et je crois que la vraie rencontre s'est faite un soir, à Montbéliard, qui est quand même la ville la plus amusante de ce coin de la France (rires). Vers minuit, à Montbéliard où tout est fermé depuis huit heures du soir, je beugle du Barbara dans les rues (rires). Olivier Achard me dit : « On voit que c'est toi la nouvelle de la troupe, il dédaigne les vieux meubles et il ne s'occupe que des nouveaux. » Et donc voilà. C'est la rencontre.

Hervé Pierre a joué sous la direction de Jean-Luc Lagarce dans *Les Solitaires intempestifs*, titre emblématique d'un montage de texte dont héritera la maison d'édition bisontine. Il a aussi joué dans le dernier spectacle mis en scène par Jean-Luc Lagarce, *Lulu* d'après Wedekind. Sous la direction de François Berreur, il a livré une interprétation mémorable du *Voyage à La Haye*, du *Bain* et de *Music Hall*. Nous nous rencontrons dans une brasserie parisienne face à la gare du Nord à Paris. Hervé Pierre parle avec passion de son amour des auteurs, de « ceux qui comptent dans nos vies d'homme, ces textes que l'on retrouve comme des amis très chers ». Il parle de l'écriture de Jean-Luc Lagarce mais aussi d'Anton Tchekhov et de Fernando Pessoa. Après avoir évoqué la rencontre avec le metteur en scène Lagarce, puis celle, éblouissante, avec son écriture, Hervé Pierre se lance dans le récit de sa toute première rencontre, il a 17 ans.

« Les rencontres sont étranges dans la vie... Jean-Luc, la première fois que je l'ai rencontré, c'était à Pontarlier, au château de Joux, dans un travail avec Pierre Louis. J'avais fait le lycée de Pontarlier — je suis originaire de Morteau, ou plutôt des Fins, un village à côté de Morteau — et au lycée de Pontarlier, Pierre Louis était mon prof d'histoire-géographie. Je faisais partie du club théâtre, il avait remis en route le festival des Nuits de Joux et c'était déjà la deuxième ou troisième année que je jouais là. On avait fait un spectacle, je crois me souvenir, sur Mirabeau, *Il était une fois Mirabeau*. Mirabeau avait

été enfermé au château de Joux. Pierre travaillait à cette époque-là beaucoup dans l'esprit de Mnouchkine, sur des événements historiques, il nous faisait faire des improvisations. Les premiers spectacles que nous avons fait étaient, je crois, vraiment de très beaux spectacles, il y avait de très belles choses. Il y avait l'idée de faire une troupe à Pontarlier. D'une certaine manière, je suis allé à l'école du Théâtre National de Strasbourg pour me former en tant qu'acteur et pour revenir à Pontarlier. Après, la vie en a décidé autrement, les choses ne sont jamais comme on les rêve... Tout ça s'est fait autrement. Jean-Luc était à Besançon, étudiant, il s'intéressait au théâtre. Je crois qu'il avait déjà rencontré Vingler, qui est pour moi vraiment la personne qui a eu le plus d'importance à Besançon à cette époque-là. Une personne qui générerait de la vitalité dans la création bisontine, une vitalité qui était absolument formidable. C'est lui qui était le vrai soutien de Jean-Luc au départ, lui donnant confiance, etc. C'est par son intermédiaire que Jean-Luc est venu travailler avec Pierre Louis. Il était minot, il avait dix-huit ans ! Il est venu comme comédien mais fondamentalement je crois que ce n'était pas son truc. D'une certaine manière, il était déjà barré dans autre chose, une chose déjà douloureuse par rapport à sa vie. Il était déjà rentré dans ses études de philosophie, il était déjà un auteur. Je crois que, très peu de temps après, il a écrit son premier texte et il l'a envoyé à Lucien Attoun (directeur de Théâtre Ouvert, NDLR). Texte qui devient le premier tapuscrit. De mon côté, c'est marrant, il y avait une grande

affection entre nous deux et en même temps on était très loin l'un de l'autre. On s'est beaucoup plus l'un l'autre, le temps où il était là et en même temps on était très loin : moi j'étais barré dans cette histoire de troupe avec Chantal Mélior, Pierre Louis, Patrick Mélior, toute une bande et au fond Jean-Luc était à cette époque-là une pièce rapportée. Donc je n'ai pas eu, je crois, beaucoup de curiosité envers lui. Mais on s'aimait beaucoup, on avait une affection très grande l'un pour l'autre. Après on est parti chacun de son côté. Lui, il a créé le Théâtre de la Roulotte à Besançon, moi, je suis entré à l'école du TNS. Pour Jean-Luc, c'était la rencontre avec Ghislaine Lenoir, François Berreur et Mireille Herbtmsmeyer. Le Théâtre de la Roulotte a été créé et assez rapidement ensuite, il est monté à Paris. »

AU NOUVEAU THÉÂTRE

CHANTIERS

DU 19 AU 21 MAI 2005

IL EST POSSIBLE D'ASSISTER
AUX PRÉSENTATIONS DES DEUX CHANTIERS
DANS LA MÊME SOIRÉE3€ par chantier / Gratuit pour les abonnés
Réservation obligatoire

texte
Georges Hyvernaud
travail théâtral et adaptation
Moni Grégo
interprète et initiateur du projet
Pascal Martin-Granel
espace, sons, éclairages
Dominique Dumont
compagnie **Théâtre de la Mer**
texte publié aux éditions Le Dilettante
et en Pocket



JEUDI 19 | 19H00
VENDREDI 20 | 21H00
SAMEDI 21 | 17H00

LA PEAU ET LES OS

LA PEAU ET LES OS EST LE RÉCIT DANS SA PLUS EXTRÊME CRUDITÉ D'UNE HUMANITÉ CAPTIVE, OU PLUTÔT DE CE QU'IL RESTE D'HUMANITÉ CHEZ DES « EMPRISONNÉS ». UN TEXTE MAGNIFIQUE DE GEORGES HYVERNAUD, FÉROCE ET TENDRE, D'UN HUMOUR TRÈS TRÈS NOIR, QUE PASCAL MARTIN-GRANEL PORTE À LA SCÈNE ACCOMPAGNÉ DE MONI GRÉGO À L'OCCASION DE CE CHANTIER.

Aimer le texte de Georges Hyvernaud *La Peau et les os*, dans le silence de la lecture, c'est déjà accepter de se laisser modifier, accepter de regarder le monde, d'être attentif aux autres, et de cheminer autrement avec les événements. Commencer à le dire, à l'entendre dire par un acteur, c'est encore une étape franchie dans la proclamation d'une manière d'être, si proche de ce qu'on appelle la parole vraie, si nécessaire, si falsifiée aujourd'hui et toujours. Nos temps d'obscurité sont en manque de voix portées pour dire haut et fort les maux qu'ils génèrent. Le courage poétique, le cœur, l'humaine posture de Georges Hyvernaud, la qualité de son écriture rythmée, charnelle, fraternelle, la place trop peu importante faite à ses livres qui tous sont d'une urgence majeure pour éclairer notre Histoire, pour nous éclairer, la charge d'émotion, l'humour, la tendre férocité, l'implacable sens des réalités, de la violence des hommes, de la violence faite aux hommes, le regard solidaire porté sur les vaincus, sur les justes, sur les révoltés, les inconsolables... On ne sort pas indemne de la lecture de *La Peau et les os*.

Moni Grégo

[EXTRAIT]

« J'en ai assez de raconter ces trous à merde où l'on s'accroupit en grelottant. Ça ne m'amuse pas. Moi aussi j'aime bien les analyses subtiles et les angoisses distinguées. J'aime bien la poésie. J'en ai rempli des cahiers de poésie. Mais c'était dans un autre monde. Tout s'est simplifié depuis. Y a pas de pain chez nous, pas de pain et pas de chanson, y en a chez la voisine, mais ça n'est pas pour nous. Ça n'est pas pour nous les tourments de l'exil et les tristesses décoratives. Nous n'y avons pas droit. Il n'y a plus pour nous que ces débats dérisoires avec notre corps. La vie du corps envahit toute la vie. C'est ainsi. Toute la vie ou presque. À peine s'il reste encore quelques vieux souvenirs effilochés. Et ils finiront bien par s'user tout à fait eux aussi, et il ne restera rien que le corps, ses démanagements, ses coliques, ses constipations, ses hémorroïdes, ses poux et ses punaises, ce qu'on met dedans, ce qui en sort, ce qui l'attaque, ce qui le ronge, ce qui le détruit. Nous n'aurons même plus de passé. Il se décolore de jour en jour, notre passé, il se râpe et se troue. Il faut

défendre ses souvenirs comme sa veste ou sa chemise, et quand même ils se dégradent et se défont. Cela semblait solide pourtant, et bien à nous. On croit qu'on emporte ses souvenirs avec soi, qu'ils battent en nous comme notre cœur, comme notre vie. Ce n'est pas vrai. Certains aiment autant qu'il en soit ainsi. Que tout foute le camp, le passé, le regret, l'espoir. On sera bien débarrassés. Et d'autres s'entêtent à soutenir leur passé comme un noyé au-dessus de l'eau. Au moins, ne pas renoncer à défendre ça. À défendre l'image d'un écolier en pèlerine, le dessin d'une nappe, un visage, le pli d'un sourire, le poids exact d'un regard. À défendre l'odeur d'une chevelure ou d'une robe, l'odeur d'un corps dans le sommeil ou dans l'amour. »

LE CHANTIER **FOLEY** EST L'OCCASION POUR LAURENT HATAT D'EXPÉRIMENTER UN TRAVAIL QUI ASSOCIE UN COMÉDIEN, UNE CHORÉGRAPHE-INTERPRÈTE, UNE CRÉATRICE VIDÉO, UN MUSICIEN... ET NATURELLEMENT UN METTEUR EN SCÈNE, LUI-MÊME. AVANT LEUR RENCONTRE SUR LE PLATEAU DU NOUVEAU THÉÂTRE, CHACUN D'EUX SE LIVRE DANS UNE ESQUISSE D'AUTO-PORTRAIT.

FOLEY

JEUDI 19 | 21H00
VENDREDI 20 | 19H00
SAMEDI 21 | 19H00

texte **Michael West**
direction artistique **Laurent Hatat**
texte français **Loïc Brabant** et **Jean-Pierre Siméon**
avec la complicité de **Clara Simpson**
jeu **Loïc Brabant**
danse et chorégraphie **Lisa Fuchs**
images **Mylène Benoit**
création sonore **Philippe Giordani**
compagnie **Anima Motrix**



LAURENT HATAT

Je me demande toujours comment font les autres. Si l'on jette un regard lucide sur notre condition, il y a quelque chose d'irrationnel dans ce désir de vivre, de perpétuer, non ? Mon envie de théâtre se place là : dans cet irrationnel vital qui nous anime : L'esprit de mouvement, *l'Anima Motrix*. Raconter simplement les histoires des autres, l'histoire de leur « vivre à tout prix » pour tenter de forcer le mystère. Et comme le dit le poète anglais et néanmoins aimé William Shakespeare (excusez du peu) : « Nous prendrons sur nous d'expliquer le mystère des choses comme si nous étions les espions de Dieu. » Et toc.

LOÏC BRABANT

Acide, Aigre, Amer, Salé, Doux, Sucré... Jaune, Orange, Rouge, Violet, Bleu, Vert, Rose, Noir, Blanc. On aime ou on aime pas. Des goûts et des couleurs... Et, en plus, ça dépend des jours... Mais noir et blanc sont-ils des couleurs ? Cette discussion commence à me plaire.

LISA FUCHS

Pour moi danser c'est donner éperdument vie à ce qui nous traverse, avec abandon, joie et simplicité... C'est avancer tel un funambule en équilibre sur cette frontière incertaine entre corps et esprit. C'est tenter de refléter le monde, le questionner sans fin, chercher un sens. Partout, dans la rue, le métro... la réalité me saisit et l'émotion ressentie alors se transforme en images qui la symbolisent. Alors la foule morne triste se met à danser. Chacun, même dans la laideur ou la violence révèle son éclat.

PHILIPPE GIORDANI

Je m'appelle Philippe Giordani, je suis musicien, compositeur et créateur sonore. Je travaille en étroite collaboration avec le spectacle vivant depuis plusieurs années. Les théâtres sont pour moi les derniers endroits où le silence complet est encore possible et le silence est le point de départ obligatoire aux musiques et aux sons. J'aime le son d'un archet qu'on frotte sur la cheville du violon, j'aime le son d'une corde de piano qu'on frappe avec une baguette et la question à laquelle j'aimerais ne jamais répondre est la suivante : où se situe la frontière entre le son et la musique ? (S'il y en a une !)

MYLÈNE BENOIT

« Voir une image, c'est voir un horizon, une fiction constituante, un imaginaire éthique et politique où se joue la définition de l'humanité elle-même. » Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*
Plasticienne et vidéaste de formation, j'ai commencé à travailler pour la scène dès 1999 à Paris, puis au Fresnoy, Studio national des arts contemporains de Tourcoing. Mon travail s'articule autour de l'étude de la relation kinesthésique entre l'image numérique et l'écriture chorégraphique. La confrontation du corps à l'image permet en effet de s'interroger sur les mouvements à l'œuvre dans la perception, et d'étudier les gestes qui modèlent un corps : l'individu est une surface de diffusion d'un répertoire de

signes et de mouvements qui « l'impressionnent ». Chaque nouvelle proposition implique l'élaboration d'un dispositif scénographique associé à un vocabulaire chorégraphique ou dramaturgique inédit, émergent de la rencontre du geste et de l'image. Les images sont alors « actées » corporellement suivant les inclinations de l'interprète. Le montage temporel et son récit unique sont remplacés par un montage généré par le mouvement dans l'espace. L'invitation de Laurent Hatat à travailler dans le cadre du laboratoire de création autour du texte *Foley*, de Michaël West, m'ouvre une nouvelle perspective : le texte, une altérité supplémentaire et un nouveau vecteur d'écriture de l'image.

LECTURE RENCONTRE

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

MERCREDI 25 MAI 2005 20H00

Entrée libre

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

JAZZ AVEC L'AMIB

Deux options s'offrent à l'organisateur de concerts. La première consiste à inviter des jeunes artistes totalement inconnus, la seconde à faire appel à des talents plus célèbres pour attirer l'œil du chaland. Dans un cas il lui sera reproché de proposer des spectacles par trop ésotériques voire élitistes, dans l'autre de faire dans la facilité.

Avec Jim Black et Ellery Eskelin, nous avons réussi à susciter les deux objections. Qui se souciait de ces musiciens il y a 10 ou 15 ans ? Le temps passant, ils sont devenus des valeurs sûres, et l'alliance de tous les mécontentements était enfin réalisée. Il fallait se rendre à l'évidence, l'idée de les présenter à deux reprises au public bisontin n'avait pas été heureuse et un soir de funeste mémoire, les membres de l'association se sont juré solennellement de ne plus jamais recommencer. Ce fut une triste cérémonie car nous aimions bien leur swing puissant, leur imagination sans limite et leur virtuosité sans faille. Pour éviter de reproduire ce genre d'erreur, la solution semblait évidente. Il fallait se tourner vers des individualités jeunes et européennes. Ça donne un look de programmeur

de combat et ça apporte le confort incomparable de laisser les coudées bien franches.

L'Helvétie Harald Haerter semblait constituer un choix parfaitement satisfaisant et puis, avouons-le, il fut un peu éclipsé lors de son passage sur la scène du Nouveau Théâtre par la notoriété de son pote Eric Truffaz. Il eût été préférable d'être plus méfiant car Dewey Redman le considère comme l'un des meilleurs musiciens avec lesquels il n'ait jamais joué. Le contrebassiste portugais Carlos Bica, découvert lors du passage de Paul Brody, nous apparut aussi comme un bon candidat potentiel. Hélas, d'autres oreilles apprécient également son jeu nourri aux sources du fado. Ainsi sont trahis les serments les plus solennels. Comment empêcher Jim Black ou Ellery Eskelin d'aimer comme nous leur swing puissant, leur imagination sans limite et leur virtuosité sans faille ? Chassez l'Américain, il revient au galop avec naturel. Les compères ont réussi à s'immiscer dans les formations des deux européens. Il n'est rien de pire qu'un vice partagé.

L'Équipe de L'AMIB

LUNDI 4 AVRIL 20H30

HARALD HAERTER QUINTET

Harald Haerter guitare électrique
Florian Stoffner guitare électrique
Ellery Eskelin saxophone ténor
Patrice Morret basse
Marcel Papaux batterie

LUNDI 23 MAI 20H30

AZUL

Carlos Bica contrebasse
Frank Mobus guitare électrique
Jim Black 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,
Sylvain Maurice, Yann Richard
avec l'équipe du **Nouveau Théâtre**
merci à **Mylène Benoit, Cécile Bon,**
Loïc Brabant, Laurent Fréchuret,
Lisa Fuchs, Philippe Giordani,
Pascale Goetschel, Moni Grégo,
Yano Iatridès, Benoît Lambert,
Élizabeth Mazeu, Hervé Pierre
design graphique **Philippe Bretelle**
impression **Imprimerie Simon**
dépôt légal 2^e trimestre 2005

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