



direction Jean Bellorini
#18 • janvier-mars 2026

Bref[®]

instants de la création

Dans ce numéro

Une conversation avec Chloé Dabert et Lucile Lacaze : une vision du répertoire au féminin ; un grand entretien avec Jean-François Sivadier, metteur en scène incontournable de la scène théâtrale ; un focus sur la nouvelle création de Margaux Eskenazi ; l'agenda.



Ivanov, répétitions, janvier 2026 – Norah Krief et Nicolas Bouchaud ©Jacques Grison

Si loin, si proche !

En ce début d'année 2026, au quart de notre XXI^e siècle, les textes du passé irriguent la création théâtrale contemporaine. Le répertoire européen, avec ses formes d'écriture si diverses à travers les siècles, continue de fasciner les artistes de théâtre. Ces textes interrogent la condition humaine, les mécanismes sociaux, nous renvoient à nos propres passions, à nos conflits moraux. Tout l'art de la scène est de les faire dialoguer avec nous.

Lucile Lacaze met en scène *Mesure pour mesure* de William Shakespeare, une « comédie » où le désir, le pouvoir, la liberté, selon s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, révèlent des enjeux bien différents. Jean-François Sivadier crée *Ivanov* d'Anton Tchekhov au TNP. *Ivanov* est un homme écartelé entre la passion et l'habitude, ne

parvenant plus à aimer sa vie, ni à la rêver. Chloé Dabert porte à la scène *Marie Stuart* de Friedrich von Schiller, l'histoire de deux femmes de pouvoir, devant affronter l'opinion publique et la raison d'État. Dans *Kaddish, la femme chauve en peignoir rouge*, Margaux Eskenazi fait revenir le fantôme d'Imre Kertész dans une famille juive d'aujourd'hui. La voix de l'auteur hongrois lui paraît précieuse pour esquisser des réponses sur le judaïsme, sur notre mémoire collective et notre devenir politique. Séverine Chavrier présente *Absalon, Absalon !*, un voyage vertigineux dans les dédales du roman de William Faulkner, pour sonder un pays, les États-Unis, construit sur la double faute originelle que sont le massacre des natifs et l'esclavage des Noirs. Dans *Le Nom des choses*, Muriel

Imbach s'empare des mots avec humour pour nous rappeler que donner un nom aux choses, c'est nommer le monde et le comprendre. Le TNP et le Festival Écrans Mixtes rendent hommage à Jean Genet, auteur dramatique et poète subversif. Enfin, l'École normale supérieure de Lyon, en partenariat avec le TNP, consacre un colloque international à « Roger Planchon, artiste de théâtre » pour mettre en résonance son œuvre et sa pensée avec les questions que se pose aujourd'hui le monde du théâtre.

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » a écrit René Char, à nous donc, de nous emparer de cet héritage, libres que nous sommes de le recevoir, de le réinterpréter et d'éclairer nos humanités.

Le répertoire au féminin

Chloé Dabert, metteuse en scène et directrice de la Comédie de Reims, s'intéresse aux écritures singulières, qu'elle puise souvent chez les autrices et les auteurs d'aujourd'hui. Mais avec *Marie Stuart*, de Friedrich von Schiller, elle découvre dans cette pièce datée de 1800, une langue, un univers et des personnages tout aussi exaltants.

Lucile Lacaze, metteuse en scène et cofondatrice de la compagnie La Grande panique, est passionnée par les textes classiques qu'elle questionne avec son regard de femme du XXI^e siècle. Elle apporte une vitalité à ces chefs-d'œuvre, comme *Mesure pour mesure* de William Shakespeare accueilli en janvier au TNP. Bref les a réunies dans un entretien croisé autour de leur recherche et de leurs réflexions sur ces textes qu'on dit « classiques ».



Lucile Lacaze, vous venez de monter *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, auparavant, *Mesure pour mesure* de William Shakespeare. Vous avez adapté *Nana* d'Émile Zola. Qu'est-ce qui vous intéresse dans les textes du passé ? Qu'allez-vous y chercher ?

Lucile Lacaze. Pourquoi en tant que lectrice est-on sensible à tel ou tel type d'écriture, à telle façon de raconter les histoires ? Pourquoi certaines œuvres nous paraissent-elles plus évidentes, suscitent-elles notre créativité ? Les textes de Zola, Shakespeare ou Beaumarchais sont des matières très intéressantes et très différentes à explorer. J'aime le rapport choral présent dans ces œuvres où l'auteur décrit le fonctionnement d'une petite société. Les figures de premier plan, dont on suit l'histoire, ne sont jamais déconnectées de leur environnement. Ces textes soulèvent de nombreuses questions et chaque mise en scène permet d'apporter des réponses propres à son époque. La lecture que j'en ai aujourd'hui n'est sans doute pas la même que celle qu'on pouvait avoir il y a 150 ans. Quand je travaille sur ces époques, moi qui suis une personne du XXI^e siècle, tout m'est complètement étranger : ce ne sont pas les mêmes codes moraux, le même rapport à l'espace-temps, les mêmes rapports humains. Ce qui m'intéresse dans ces textes, ce sont les rapports de domination. Dans les sociétés de l'Ancien Régime, notamment, ces rapports de classe, de domination, sont extrêmement constituants des parcours de vie. C'est très clair, contrairement à aujourd'hui où l'on « fait comme si » les sociétés étaient égalitaires.

Chloé Dabert, vous avez monté plusieurs textes d'autrices et d'auteurs contemporains. Vous aimez les écritures d'aujourd'hui. Qu'est-ce qui fait qu'on retourne vers le passé, vers le répertoire ?

Chloé Dabert. J'aime les écritures, j'aime les textes. L'époque n'est pas si importante pour moi. Que ce soit Lucy Kirkwood, Denis Kelly ou Friedrich von Schiller, c'est l'histoire, la façon dont elle est racontée, les sujets qu'elle aborde, qui me touchent. C'est assez instinctif. Je retrouve aussi, avec Schiller, qui est rarement monté en France, la liberté qu'on peut avoir avec un texte contemporain qui n'a jamais été monté. Il y a moins de références. J'aime les écritures contraignantes, exigeantes, qui me déplacent dans mon travail. Je ne fais pas d'écriture de plateau. J'ai besoin d'un texte, d'une partition, que le texte soit puissant et bien écrit. Je m'appuie énormément sur le talent des auteurs et des autrices que je mets en scène. Actuellement, on voit beaucoup de spectacles documentaires, ou performatifs. J'ai envie d'assumer l'histoire, la fiction, l'univers théâtral, la lenteur, le texte. Je pense qu'on peut, en 2025, monter un texte de Schiller, avoir ce niveau de langue,

quelque chose de poétique, et qui ne délivre pas de message univoque. J'ai un fort désir de travailler avec la langue, les mots. J'apprends énormément au contact des textes. Je me suis passionnée, par exemple, pour la vraie histoire de Marie Stuart, de l'Europe au XVI^e siècle. Nous nous sommes beaucoup documentés sur la période. Pendant les répétitions, nous avons fait des rapprochements avec des événements d'aujourd'hui, politiques, géopolitiques, historiques. C'était passionnant. Cela ouvre des réflexions, pose des questions, résonne avec des sujets très actuels. Et pourtant, c'est écrit par un Allemand, à la fin du XVIII^e siècle. Les textes classiques, anciens, nous rappellent d'où nous venons, qui nous avons été, ce que nous avons fait.

“ Je suis sans doute moins attirée par des textes où il n'y a pas d'héroïne. J'ai une relation particulière aux personnages féminins même quand ce sont des textes écrits par des hommes. ”

Chloé Dabert

Cela rend humble au regard de ce qui peut se dire et se penser aujourd'hui. Ces textes nous permettent de nous extraire des sujets sociaux actuels, de nous interroger sur ce que nous vivons mais d'une autre manière, avec de la distance. Notre époque manque de complexité. Nous simplifions beaucoup, nous tendons souvent vers la pensée unique. Le théâtre est un endroit de poésie, d'abstraction, de complexité, de réflexion, de débat peut-être.

Dans vos spectacles, vous vous intéressez à la condition féminine, à la place des femmes dans la relation de couple, dans la famille, dans la société.

Chloé Dabert. Ce n'est pas une démarche volontaire, je ne me dis pas « Il faut parler des femmes ». Je suis une femme, et certainement, j'entre dans les histoires par les personnages féminins, parce que je m'identifie à eux. C'est ce qui m'habite. Je suis sans doute moins attirée par des textes où il n'y a pas d'héroïne. J'ai une relation particulière aux personnages féminins, une forme d'intimité que je retrouve, même quand ce sont parfois des textes écrits par des hommes. Mais je n'ai pas envie d'avoir l'étiquette « parce que je suis une femme, je monte des spectacles sur les femmes ». La pièce, *Marie Stuart*, est écrite en 1800, dans une autre époque que la nôtre, il ne s'agit donc pas d'en faire des héroïnes féministes d'aujourd'hui. *Marie Stuart* et *Élisabeth* sont des femmes qui règnent comme elles peuvent, dans un milieu très patriarcal.



Marie Stuart – Bénédicte Cerutti © Marie Liebig – marieliebig.de

Elles vivent entourées d'hommes. Elles ont le pouvoir et pourtant on les ramène toujours à leur condition de femme. J'ai une petite passion pour Élisabeth, qui va régner encore pendant vingt ans après la mort de Marie Stuart, jusqu'à l'âge de soixante-dix ans. Vivre jusqu'à cet âge-là, à l'époque, c'est rare, mais régner, c'est encore plus exceptionnel ! Dans la pièce, elles ont un rapport aux hommes différent. Le personnage d'Élisabeth prend le masque de la virginité, elle refuse de se marier, d'avoir un enfant. C'est elle qui va réellement résister. Souvent, on donne une forme de sensualité au personnage de Marie et pas à Élisabeth. Pourtant, Élisabeth aussi a une vie sexuelle ; mais c'est dangereux pour elle, si elle veut garder le pouvoir. Schiller lui fait dire : « L'anneau fait le mariage, et les chaînes sont faites d'anneaux » ; « Je pensais gouverner

comme un roi, être exemptée de ce qui soumet une moitié de la race humaine à l'autre moitié ». Élisabeth a de sacrées *punchlines* ! Elle est vraiment féministe. Elle dit que la femme n'est pas faible. C'est étonnant de penser qu'un homme, en 1800, a écrit ça. Marie Stuart, elle, ce qui la perd, à chaque fois, ce sont les histoires qu'elle a avec des hommes et la place qu'elle leur donne. Toutes deux subissent des formes de violence. Il n'y a pas d'amour dans cette pièce, ce ne sont que des histoires d'intérêt.

Lucile Lacaze. Dans ce grand fourre-tout de textes qu'est le répertoire, les œuvres qui attirent mon attention sont celles qui questionnent le pouvoir, celles où une collusion apparaît entre les rapports de classes et les rapports de désir. Dans *Nana*, qui est l'histoire d'une prostituée, le rapport entre

désir et pouvoir est évident. Dans *Mesure pour mesure*, Isabella sort d'un couvent, lieu coupé du monde, univers de femmes et de vierges, pour se retrouver dans un monde d'hommes, où la femme est considérée autrement. Elle est confrontée à la violence du désir d'Angelo, au chantage sexuel. Dans *Le Mariage de Figaro*, l'événement déclencheur est le rétablissement du droit de cuissage par le Comte. Le désir, le pouvoir, la liberté, selon qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme, révèlent des enjeux complètement différents. Si on décide de traiter cette différence, il faut faire émerger, dans l'esprit des spectateurs et des spectatrices, l'idée qu'il n'est pas normal, même au XVI^e siècle, que les femmes subissent ces rapports de domination. Je veux montrer qu'à cette époque, déjà, les femmes avaient conscience de cette domination.

REGARDS CROISÉS

De fait, on pense souvent qu'elles n'ont aucun pouvoir, mais elles ont des possibilités d'agir. Elles prennent des chemins de traverse. Tout ce qui relève de l'invention qu'elles déplient, leur créativité, la ruse, cela est très intéressant dramaturgiquement. Dans *Mesure pour mesure*, Isabella se démène, elle va plaider, elle est brillante ! Elle sait parler, réagir, rebondir. Au début de la pièce, quand on la découvre dans son couvent, elle n'ose pas ouvrir la porte à un homme. À la fin, elle est sur la place publique, elle traite Angelo de violeur de vierge. Elle a pris du tempérament. Et malgré cela, à la fin, elle perd.

Comment avez-vous imaginé vos héroïnes ? Représenter le corps féminin, est-ce que cela soulève des questions dans votre travail ?

Lucile Lacaze. Je pense qu'il faut se les poser d'autant plus en ce qui concerne les corps féminins. Dans *Mesure pour mesure*, le corps d'Isabella est très couvert. Son petit pourpoint blanc matelassé qui monte très haut, rappelle quelque chose de l'armure. Et en ajoutant le voile, on ne voit plus que son visage. C'est ce qui m'intéressait, parce que la séduction d'Isabella passe par là. Elle ne passe pas par le

corps. C'est une nonne, elle ne peut pas avoir un costume érotisé. Angelo commence à être séduit lorsqu'elle parle de miséricorde, qu'elle fait appel en tant que chrétienne à son cœur de chrétien. On a choisi qu'elle soit entièrement en blanc, pour la démarquer des autres. Mais pour d'autres personnages féminins, qui vont avoir une vie amoureuse et sexuelle, qui sont objet de désir, la représentation du corps est une vraie question. Quel est le curseur pour la mise en valeur de ce corps ? J'ai envie que les actrices se sentent bien et cela m'intéresse aussi qu'on puisse raconter quelque chose avec leur corps. Pour *Le Mariage de Figaro*, avec Audrina Groschêne, la costumière, nous nous sommes beaucoup questionnées et attardées sur la façon, par exemple, de travestir Chérubin. Nous avons décidé de faire avec un acteur, ce que certains hommes font avec des actrices. Je voulais que ce soit Chérubin qui porte l'archétype féminin de l'époque. Les rôles féminins, eux, portent des pantalons, pour ne pas être engoncés, ou « nunuchisés » dans des robes historiques. J'avais envie qu'on voie des corps mobiles, des corps de femme avec des jambes, des pieds, des corps en action. Je ne voulais pas qu'elles soient effacées par la cloche de la jupe, transformées

en statue. Et donc c'est Chérubin qui a tout pris ! (Rires) C'est lui le personnage le plus érotisé du spectacle, et le faire avec un acteur et pas une actrice, me plaisait. Chérubin, pour moi, c'est un peu Brad Pitt dans *Thelma et Louise* ! (Rires)

“ Si je regarde tous les spectacles que j'ai faits, c'est vrai, ils interrogent toujours la place des femmes, le rapport au pouvoir, dans le couple, la famille, le travail, la politique. ”

Chloé Dabert

Chloé Dabert. *Marie Stuart* est beaucoup monté en Allemagne, et j'ai constaté que souvent, sur les photos, *Marie Stuart* est une jeune fille, blonde, toute jolie, et *Élisabeth* est une espèce de monstre. Dans l'histoire réelle, elles ont 49 et 53 ans, donc peu de différence d'âge. *Marie Stuart* est en prison depuis vingt ans, elle ne peut pas non plus être toute fraîche. Elle a eu plusieurs vies, c'est une reine qui a repris son pays aux protestants, elle agit politiquement, elle est emprisonnée, fomente des complots. Ce n'est pas une petite oie blanche. Je trouvais intéressant au contraire qu'elles aient presque le même âge. Elles sont le miroir l'une de l'autre. Avec *Marie La Rocca* et *Cécile Kretschmar*, nous nous sommes inspirées du XVI^e siècle pour les costumes et coiffures. Pendant les répétitions, les hommes ont répété en costumes d'aujourd'hui, pantalon et veste, *Bénédicte* [Cerutti qui joue *Marie Stuart*] en jogging et *Océane* [Mozas qui joue *Élisabeth I^e*] en tailleur. Notre inspiration de départ était la série *Succession*. Je ne voulais pas que les comédiennes et les comédiens « jouent » les costumes historiques. Nous avons travaillé avec des corps contemporains très longtemps. Quand les costumes et les perruques sont arrivés, cela a certainement changé quelque chose dans leur corps. Le costume a fini le personnage. C'est une petite lutte sur le code de jeu pour ne pas se laisser entraîner vers des clichés, travailler sur ce qui est ancré à l'intérieur et pas sur le costume à l'extérieur.

Recherchez-vous une dimension politique au théâtre ? Quelle forme prend-elle ?

Chloé Dabert. Oui, pour moi, tous les textes que je monte ont une dimension politique, chacun à leur échelle. Tous les spectacles que j'ai faits, c'est vrai, interrogent toujours la place des femmes, le rapport au pouvoir, dans le couple, la famille, le travail, la politique. Ce sont aussi des sujets de société qui sont mis en lumière : le libéralisme, le capitalisme, la lutte des classes, l'injustice, le pouvoir, la guerre. Je m'intéresse beaucoup à l'actualité, cela nourrit mes choix. Mais je n'ai pas d'opinion à donner, je monte des auteurs parce qu'ils m'intéressent, m'apprennent des choses, m'aident à penser, à regarder autrement le monde dans lequel je vis et à le comprendre.

Lucile Lacaze. Oui, dans les pièces que je choisis, dans la façon dont je les monte



Mesure pour mesure – Erwan Vinesse et Lucile Courtalin © Christophe Vauthey



Marie Stuart – Koen De Sutter, Océane Mozas, Sébastien Éveno, Jan Hammenecker, Jacques-Joël Delgado © Marie Liebig – marieliebig.de

et les problématise, je pense qu'il y a une dimension politique. Je ne considère jamais les rapports, quels qu'ils soient, comme des rapports évidents mais j'investigue sur ce qu'ils racontent de la domination, j'observe comment les personnages interagissent. Et je choisis notamment de monter des comédies, parce qu'on pense souvent que la comédie, puisqu'elle fait rire, est inoffensive. Mais elle ne l'est pas du tout ! La comédie transpose des questions politiques sur des histoires de mœurs.

“Mon travail, mon rôle d'artiste est de rendre concrets des textes, des langues et des histoires complexes, pour qu'ils soient accessibles à chacune et chacun.”

Lucile Lacaze

Comment définiriez-vous votre rôle d'artiste ?

Lucile Lacaze. Je m'attache à transmettre de façon claire ma vision des histoires. Dans le théâtre que je fais, la clarté du travail m'importe énormément. Je le fais avec mes centres d'intérêt, une esthétique qui m'est propre, une dramaturgie que j'ai étudiée pendant six mois et je ne fais aucun compromis sur tous ces éléments. En revanche, je vais me questionner à propos de la mise en scène du spectacle. Je travaille avec les acteurs et les

actrices sur la dimension concrète de l'histoire. C'est tellement important ! Je souhaite que quelqu'un qui viendrait pour la première fois au théâtre puisse tout comprendre. En cela aussi c'est politique. Je ne veux pas être complaisante, je veux donner à comprendre de la complexité. On en a besoin. La fiction donne à comprendre une complexité émotionnelle, qui permet aux gens de se questionner sur leur propre complexité émotionnelle. Dans les pièces de Shakespeare, par exemple, les personnages ont des mots étranges pour décrire ce qui les entoure, et ces descriptions sont très riches. Plus le langage se réduit, plus notre pensée et la perception de nos émotions se réduisent aussi. Mon travail, mon rôle d'artiste est de rendre concrets des textes, des langues et des histoires complexes, pour qu'ils soient accessibles à chacune et chacun.

Chloé Dabert. Le rôle que je me donne en tant qu'artiste est celui de porter la parole des auteurs. Ceux et celles que je choisis sont en fait de grands observateurs des humains, ils et elles ont un regard de sociologue. Le monde, je le subis, mais je m'efforce de le regarder autrement. Je ne suis pas les modes. Je pense que le rôle de l'artiste – en tout cas les artistes que j'admire le plus, le sont – est d'être à un autre endroit, celui de la poésie, de la transposition sur un plateau de théâtre. Pour moi, l'art ne doit pas passer par le même endroit que celui des médias ou des publications sur les réseaux sociaux. Cela doit être moins rationnel, moins clair, moins conscient. Je sais que nous ne sommes pas tous d'accord là-dessus. Ensuite, se pose la

question : « Est-ce que je fais des spectacles ou est-ce que je fais de l'art ? » Je pense que je fais plutôt des spectacles. Mon rapport à l'art est de l'ordre de l'artisanat et je travaille vraiment de manière collégiale. Je crée un spectacle avec des gens qui fabriquent du théâtre : la lumière, le son, les costumes, la scénographie, les acteurs, le public. Ceux qui font de l'art sont peu nombreux. Ce sont des créateurs qui cherchent une forme. Je pense à Séverine Chavrier, par exemple. Je l'admire beaucoup. On ne sait pas par où ça passe. Ce sont des gestes rares. Je pense à Claude Régy aussi, à Romeo Castellucci, toutes ces personnes qui inventent quelque chose. Je ne pense pas en faire partie. J'essaye d'être au service d'une œuvre, celle d'un auteur ou d'une autrice. J'ai une lecture, un univers esthétique, mais cela reste de l'artisanat de la scène. Je suis plutôt une cheffe de troupe. Je rassemble des créateurs, avec toutes leurs compétences et nous les mettons au service du projet. Je cherche la cohérence, je fais des choix avec ce que chacun propose. Au départ, je ne sais pas à quoi va ressembler le spectacle. C'est en utilisant tous les outils, en jouant avec, en essayant, en abandonnant, que le spectacle se construit, prend forme. Il y a plusieurs possibilités et, en définitive, c'est toujours le plateau qui décide.

Propos recueillis par Laure-Emmanuelle Pradelle octobre 2025.

L'art du théâtre, comme un souffle vital

Jean-François Sivadier, metteur en scène incontournable de la scène théâtrale est aussi auteur et parfois comédien. Le plateau est pour lui un espace vivant, un terrain de jeux où tout est possible, l'endroit par excellence où le rire permet d'aborder les pires catastrophes. Il met en scène nos contradictions avec un regard malicieux. Il combat les juges, les moralistes et les censeurs par l'humour. Passionné par les auteurs, il a mis en scène des chefs-d'œuvre du répertoire, exploré les écritures de Beaumarchais à Brecht, Büchner, Shakespeare, en passant par Claudel, Feydeau, ou encore Molière, Ibsen, Thomas Bernhard et

aujourd'hui Tchekhov. Il aime fabriquer le théâtre, l'écrire aussi. Il a chanté dans *La Vie parisienne* de Jacques Offenbach. La musique, l'opéra font partie de son univers, il a mis en scène Puccini, Alban Berg, Bizet, Verdi, Monteverdi, Rossini, Mozart. Il aurait rêvé être chanteur lyrique. Acteur, on l'a remarqué aussi dans des séries télévisuelles, *Jeux d'influences* et *Les Revenants*. Il présente *Ivanov* au TNP. Bref l'a rencontré au début des répétitions, pour évoquer avec lui son travail, sa vision du théâtre, et ce qui l'anime en tant qu'artiste.



Ivanov, répétitions, janvier 2026 – Nicolas Bouchaud © Jacques Grison

RENCONTRE

Comment choisissez-vous un texte ?

Qu'est-ce qui provoque l'envie de monter une pièce ?

Jean-François Sivadier. On ne sait jamais vraiment pourquoi on est attiré par un texte. C'est souvent une simple intuition et l'impression que devoir répondre aux questions qu'il pose artistiquement, va nous déplacer, nous faire évoluer. On parle beaucoup du choix des textes avec Véronique Timsit et Nicolas Bouchaud, et à chaque projet les raisons sont différentes. Pour *La Vie de Galilée*, c'est une scène particulière qui m'a décidé à « tirer le fil de toute la pièce », une scène courte et bouleversante où les trois disciples de Galilée attendent le résultat du procès qui va le condamner. En ce qui concerne *Un ennemi du peuple*, je voulais monter Ibsen, peu importait la pièce, je voulais me frotter à son univers. J'ai finalement choisi cette pièce qui est presque une comédie, totalement à part dans son œuvre. Et puis, il y a des auteurs dont vous différez la rencontre parce qu'ils vous impressionnent trop : j'ai mis dix ans avant d'oser monter Feydeau.

Et dans *Ivanov*, qu'est-ce qui vous a attiré ?

J.-F. S. Comme beaucoup de gens qui font ce métier, je me sens depuis longtemps une intimité très forte avec Tchekhov. Je ne l'ai jamais monté, seulement travaillé dans les écoles, en atelier. J'ai choisi la pièce que je connais le moins et qui est sans doute la plus « mal foutue », mais c'est ce qui fait son charme. J'aime le geste de ce jeune auteur de vingt-sept ans, geste vif, brutal, quelque peu désordonné, mais déjà plein de tous les thèmes, de toutes les obsessions qui traverseront ses futures pièces, en particulier cet antagonisme constant entre l'habitude et la passion. Les personnages de Tchekhov sont ancrés dans le réel et obsédés par le désir d'y échapper par tous les moyens : l'amour, l'art, l'alcool, les voyages... Le thème de la dépression, du mal de vivre décrit dans *Ivanov* contaminera plus ou moins tous les personnages des pièces à venir.

Quand vous lisez une pièce, quel lecteur êtes-vous ? Un lecteur empathique qui se met à la place des personnages ? Un lecteur qui analyse, qui met une distance avec ce qu'il lit ? Peut-être les deux, à différents moments ?

J.-F. S. On lit avec ce qui nous constitue. Quand je lis, je suis à la fois lecteur, acteur et metteur en scène. Je projette la manière dont je pourrais parler la langue ; je réfléchis à comment mettre en scène ce que je suis en train de lire. Les premières choses que je repère, ce sont le souffle de la langue et les moteurs de jeu possibles. Je pars toujours de l'acteur pour imaginer la mise en scène.

La porte d'entrée n'est pas l'histoire, c'est la forme ?

J.-F. S. La forme oui, la langue. Chez les grands auteurs, la fable est souvent un prétexte pour continuer à travailler la même forme, creuser le même sillon et de mieux en mieux. C'est particulièrement clair avec Tchekhov : entre le grand chantier qu'est *Platonov*, écrit dans son adolescence et la construction parfaite de

La Cerisaie, d'une certaine manière, il écrira toujours la même pièce avec des variations et de mieux en mieux. En art en général, on sait bien que le sujet compte moins que la façon dont il est traité.

Les auteurs que vous choisissez sont des auteurs du passé. Que va-t-on chercher dans les textes du passé ?

J.-F. S. Je ne cherche pas spécialement les auteurs du passé. Je cherche les auteurs dont le geste littéraire, artistique ou politique est assez puissant pour devenir intemporel. Que le texte soit classique ou contemporain, quand on est sur le plateau, il s'agit de mettre en jeu le présent de l'écriture. Si l'actrice, l'acteur fait réellement l'expérience de parler comme s'il écrivait son texte, celui-ci peut sembler avoir été écrit deux heures avant.

6 Au théâtre, il y a un contrat passé avec les spectateurs : nous, on joue, vous, vous êtes spectateurs. Et ce contrat, il ne faut pas le rompre. Mais on peut en faire bouger les lignes. 99

Jean-François Sivadier

C'est particulièrement difficile avec des langues sur lesquelles on a de très nombreux a priori. Quand j'ai monté *Le Mariage de Figaro*, la première chose que j'ai faite, a été d'enlever toute la ponctuation et de passer à la ligne au beau milieu d'une phrase. On avait alors un texte, dans une forme qui ressemblait à des versets, avec des retours à la ligne. On avait l'impression de lire une langue étrangère. Cela nous a permis de redécouvrir le texte, de « casser la petite musique de la langue ». Je l'ai fait aussi avec *Ivanov*. Tout à coup, la poésie et la pensée de l'auteur apparaissent. On peut redécouvrir une syntaxe et un vocabulaire que l'on n'avait pas remarqués à la première lecture. C'est une manière de rêver au geste originel de l'écriture.

Au théâtre, le personnage principal, le « héros » est quelqu'un d'imparfait, avec des failles. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette imperfection ?

J.-F. S. L'imperfection, c'est tout simplement le vivant, ce qui donne son humanité à un personnage. Tchekhov, par exemple, ne met en scène que des gens imparfaits, des antihéros qui passent leur temps à rater, à trébucher, à « se planter » et c'est précisément ce qui nous les rend si proches, ce qui crée une empathie immédiate chez le spectateur. Le fait qu'ils soient tous plus occupés à se rêver qu'à s'accomplir.

Dans vos spectacles, vous aimez mettre en scène l'ambivalence, les positions antagonistes, ce qui peut nous bousculer, nous spectateurs, dans nos certitudes. Est-ce que, pour vous, le théâtre a cette vocation ?

J.-F. S. D'abord on sait que l'art en général n'est pas là pour apporter des réponses, mais pour poser des questions. Et le théâtre est le lieu du doute et de l'ambivalence.

C'est vrai que j'aime traquer dans les textes ce qu'Antoine Vitez appelait « le théâtre des idées », montrer comment un corps peut être traversé par une idée et comment la pensée peut être un véritable moteur de jeu. C'est ce qui nous a « sauvés » lors de la première lecture de *La Vie de Galilée* de Brecht. En lecture, la pièce nous a paru soudain antithéâtrale, mettant en scène des personnages très intelligents, occupés uniquement à penser et à débattre. Et puis, une réplique de Galilée nous a donné la clé du spectacle que nous voulions faire : « Penser est l'un des plus grands divertissements de l'espèce humaine ». On s'est dit que c'était ça qu'il fallait mettre en jeu : la pensée. Que l'action effrénée de la pièce était la pensée qui rendait fous ses protagonistes, fous de joie, fous d'angoisse ou de lucidité sur le monde. Pour ce qui est du jeu avec les positions antagonistes de deux personnages, évidemment, ce qui est jubilatoire, c'est de placer le spectateur au centre du débat et qu'il soit invité par l'auteur à prendre position. En écrivant *Sentinelles*, par exemple, je me suis amusé à mettre en scène trois personnages qui n'étaient jamais d'accord, mais qui avaient pourtant tous les trois raison. Le premier pense que l'art n'est rien s'il n'est pas politique, le second prétend que l'art n'est qu'un mouvement vers la beauté, le troisième que l'art n'est qu'une affaire de solitude et d'introspection de l'artiste. Cela engageait, à la sortie du spectacle, de drôles de discussions avec les spectateurs, qui ne savaient plus ce qu'ils devaient penser mais qui avaient envie d'en débattre.

Vous créez souvent une relation particulière avec les spectateurs, en recherchant une forme de complicité.

J.-F. S. C'est une façon simple d'affirmer que le spectacle n'a lieu que parce qu'ils sont là et qu'il va se construire à vue dans le temps de leur présence. C'est un peu faux évidemment, mais c'est aussi une façon de penser que le premier acte de la représentation est l'entrée du public dans la salle. Cependant, cette complicité avec le public ne doit pas être une facilité. Je ne manipule jamais le public. Par exemple, je ne suis pas spécialement à l'aise avec le fait de faire monter quelqu'un sur le plateau. Lorsqu'on l'a fait dans *Un ennemi du peuple*, ou dans *La Vie de Galilée*, on a fait en sorte que la personne soit magnifiée, que sa présence soit poétique, que l'expérience de monter sur scène soit un vrai cadeau. Au théâtre, il y a un contrat passé avec les spectateurs : nous, on joue, vous, vous êtes spectateurs. Et ce contrat, il ne faut pas le rompre. Mais on peut en faire bouger les lignes.

Pour *Ivanov*, vous retrouvez Nicolas Bouchaud et Norah Krief. Ils forment ensemble un duo de théâtre qu'on a pu voir dans des pièces très différentes les unes des autres : *Le Roi Lear*, *La Dame de chez Maxim*, *Le Misanthrope*, *Tout est calme dans les hauteurs*. Qu'est-ce qu'ils vous permettent ? Qu'apportent-ils de particulier ?

J.-F. S. D'abord dans *Ivanov*, il y a beaucoup d'actrices et d'acteurs qui ont déjà travaillé ensemble. C'est comme une famille.

RENCONTRE

Les rapports entre eux se fondent beaucoup sur la mémoire de ce qu'ils ont vécu ensemble sur le plateau. La représentation, c'est aussi l'évocation en direct de cette mémoire. Norah et Nicolas, à travers tous les spectacles qu'on a faits ensemble, ont eu l'occasion d'éprouver mille fois l'alchimie particulière du couple qu'ils forment. Qu'est-ce qui fait que, lors d'une répétition, deux personnes se « rencontrent » artistiquement ? Ils sont comme deux musiciens de jazz qui ne se connaissent pas et qui tout à coup, sans se concerter, se lancent dans une improvisation, se rencontrent uniquement par la musique.

Pensez-vous à ce qu'ils pourraient apporter dans *Ivanov* ?

J.-F. S. Comme tous les acteurs de la distribution : une manière d'attraper la pièce de façon organique et ludique. Dès les premières lectures, on s'est dit qu'il fallait moins penser aux personnages qu'au projet de l'auteur. Du reste, je ne crois pas trop à la notion de personnage. Je crois qu'il n'y a que des actrices et des acteurs en face d'un texte. Je dis bien en face. Comme dit Valère Novarina : « à l'intérieur de l'acteur, il n'y a rien ». Je crois que le jeu véritable, celui qui m'intéresse, arrive non pas dans la représentation d'un caractère ou d'une logique du comportement, mais dans l'épreuve que fait l'acteur confronté à un poème dramatique. Si cette épreuve, ce mouvement vers l'auteur sont réels, alors le spectateur sera libre de projeter n'importe quel personnage sur le corps de l'acteur.

Vous êtes acteur au départ, c'est ainsi que vous avez commencé le théâtre. Que représente l'acteur pour vous ? Quel est cet « outil » particulier sur le plateau ?

J.-F. S. C'est d'abord l'« outil » qui m'inspire le plus. L'acteur est celui qui peut créer dans l'imaginaire des spectateurs un espace infini et indéfinissable. On a tous le souvenir d'une actrice ou d'un acteur, il y a dix ou vingt ans, qui nous a bouleversés, qui nous a donné une sensation particulière dont on se souvient encore aujourd'hui. On ne peut jamais analyser ce qui nous touche chez une actrice ou un acteur, tout comme on ne peut analyser ce qui nous touche dans la musique. Ce que je cherche en général dans le jeu, c'est la générosité et le rapport au ludisme, ce qu'Antoine Vitez appelait le « mentir vrai ». Quand je travaille avec des jeunes gens, j'insiste beaucoup là-dessus. Je les aide aussi à trouver la capacité à rire d'eux-mêmes, à maintenir une certaine distance entre eux et le texte. Je les aide à trouver leur expression de la violence. Une violence non pas psychologique, agressive ou hystérique mais ludique, respirée comme une libération. Trouver son clown et sa violence, ce serait pour moi un peu la base, comme le solfège pour un musicien.

La représentation, dans vos mises en scène, a quelque chose d'organique, avec un type de jeu très physique, très incarné, très vocal, différent d'un jeu presque cinématographique, de plus en plus répandu sur la scène théâtrale aujourd'hui. En quoi la dimension théâtrale vous intéresse-t-elle ?

J.-F. S. En tant que dimension théâtrale précisément. J'aime voir au théâtre des choses que seul le théâtre peut faire. Mais ce ne serait pas juste de dire que, parce qu'un jeu est plus cinématographique, ou parce qu'il y a sur le plateau des micros ou de la vidéo, on n'est plus au théâtre. Je peux adorer ça chez d'autres qui maîtrisent très bien ces outils. Moi, ce n'est tout simplement pas là que je travaille. Je fais des spectacles aussi pour transmettre au public les émotions que j'ai reçues comme spectateur. Et mes premiers chocs, à vingt ans, ont été *Henry IV* de William Shakespeare, monté par Ariane Mnouchkine, et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, monté par Antoine Vitez, deux artistes qui ne font pas vraiment dans le cérébral. Deux spectacles d'un souffle incroyable avec, pour le coup, des corps, des voix immenses, opératiques. Vingt ans, c'est aussi l'âge où j'ai rencontré Didier-Georges Gabilly dont le travail était à l'extrême, physique, organique.

“ Les metteurs en scène travaillent toujours le même principe d'espace, de spectacle en spectacle. C'est une recherche, une idée qu'ils approfondissent. Même si la forme change, on cherche toujours d'une certaine manière la même chose, sans savoir ce qu'elle est. ”

Jean-François Sivadier

Une autre dimension caractérise vos spectacles, c'est la recherche du rire. Il ne se situe pas à l'endroit de la parodie, mais c'est un rire qui naît souvent du drame, du tragique.

J.-F. S. C'est vrai que j'ai une attirance naturelle pour la comédie et que je repère assez vite dans un texte, les endroits où, selon moi, l'auteur sourit ou ironise sur son sujet. Mais de toute façon, prendre Molière, Tchekhov ou Claudel totalement au sérieux, ce n'est vraiment pas leur rendre service. Les grands auteurs savent que le vivant sur le plateau, ne peut exister que dans un dialogue constant entre la comédie et le drame, ou la tragédie. Cette question du rire, on me la pose souvent et c'est intéressant, car le rire est souvent mal vu dans le théâtre public. Lorsque nous avons joué *Le Roi Lear* au Palais des Papes à Avignon, un critique de théâtre avait écrit que le spectacle était raté car le public riait et qu'on ne peut pas rire en voyant *Le Roi Lear* car c'est une tragédie. Mais nous n'avions pas spécialement cherché à être drôles, nous avions pris le texte au pied de la lettre, et refusé l'idée que parce que c'était une tragédie, le roi et toute sa cour devaient être déprimés dès la première scène. Or, dans cette première scène, le roi dit à ses filles : « dis-moi combien tu m'aimes et en fonction de ta réponse je t'offre une partie plus ou moins grande de mon royaume ». C'est une équation violente et très crue, comme dans une scène de Brecht. Et parce qu'on prenait tout cela au pied de la lettre, sans rien annoncer de la tragédie, le public riait. Je pense que l'on était à un endroit

juste. On ne représentait rien, on ne faisait que jouer avec l'auteur. Offrir au public la possibilité de rire, c'est réveiller son esprit critique et lui dire : « Ne te laisse pas endormir par ce que tu vois. Tu as le droit d'en penser quelque chose ». Dans *Ivanov*, toutes les deux lignes, Tchekhov fait un pas de côté, une pirouette, pour nous dire : « Ne vous laissez pas hypnotiser par la situation, ce n'est parce qu'on parle de la mort que ma pièce n'est pas une comédie ».

Vous avez été finalement plus souvent metteur en scène qu'acteur. Qu'est-ce qui vous plaît dans la place qu'occupe le metteur en scène ?

J.-F. S. C'est la possibilité d'être partout à la fois. De pouvoir « organiser » le vivant. D'accompagner les actrices et les acteurs, de les aider à grandir, à se dépasser, de me faire dépasser moi-même par leurs propositions. La possibilité de créer un mouvement collectif, une aventure humaine et artistique. Être chef d'orchestre tout simplement, faire jouer ensemble des instruments, tous différents, qui jouent chacun une musique différente, mais écrite sur la même partition.

Que représente pour vous le plateau, cet endroit précisément ?

J.-F. S. Le lieu de toutes les expériences possibles. Avant, c'est un espace vide et en attente. Je pense toujours à ce mot de Jacques Lacan : « Toute forme d'art se caractérise par un certain mode d'organisation autour du vide. » Je me suis rendu compte, assez tard, que tous mes décors, à l'opéra comme au théâtre, étaient une organisation autour d'un vide, pour mettre l'acteur ou le chanteur au centre. Je cherche toujours à ce que l'espace, pour les acteurs, soit très concret, très organique et qu'il ait en même temps une forme d'abstraction, une force poétique. D'ailleurs quand un espace est fort en soi, il peut fonctionner pour plusieurs pièces. Matthias Langhoff avait monté *L'Inspecteur général* de Nikolaï Gogol. Il m'avait proposé, après sa tournée, d'utiliser son magnifique décor, pour y monter ce que je voulais... Je pense qu'il n'y a pas de décor idéal pour telle ou telle pièce. Et du reste, les metteurs en scène travaillent toujours le même principe d'espace, de spectacle en spectacle. C'est une recherche, une idée qu'ils approfondissent. Je m'intéresse beaucoup à la manière dont les scénographes font évoluer leur travail au fil du temps. Même si la forme change, on cherche toujours, d'une certaine manière, la même chose, sans savoir ce qu'elle est. Comme des scientifiques. Je crois qu'on fait toujours le même spectacle, qu'on peint toujours le même tableau.

D'où partent vos idées d'espace ?

J.-F. S. Je n'ai jamais vraiment d'idées d'espace. Je crois chercher toujours la même chose. Le plus bel espace c'est quand même la cage de scène, la scène vide. Toute la question est de savoir comment y créer une architecture, sans perdre la force de cet espace ; un espace auquel il manque quelque chose : les gens qui vont y habiter le temps du spectacle. Le « manque » est un mot riche pour le théâtre, puisqu'il est toujours une invitation



Ivanov, répétitions, janvier 2026 – Norah Krief et Jean-François Sivadier © Jacques Grison

pour l'imagination du spectateur. Un bout de mur est plus intéressant que la totalité du mur : cela permettra au spectateur d'en terminer la construction dans son imagination. Il faut faire travailler l'imagination du spectateur. S'il ne travaille plus, il commence à s'ennuyer. Ce qui est difficile pour moi, c'est d'essayer de changer ma manière d'envisager la scénographie lorsque je commence un nouveau projet, tout en sachant que je vais très vite être ramené à mes obsessions. Quand nous imaginions un décor pour *Le Roi Lear* dans la Cour d'Honneur, à Avignon, j'avais depuis quelques spectacles – *La Vie de Galilée*, *La Mort de Danton*, *Le Mariage de Figaro* – décliné un espace, toujours le même avec des variantes : un grand plancher en pente qui se découpaient en plusieurs parties mobiles. On s'est dit qu'il était temps de changer notre fusil d'épaule. Mais finalement on s'est rendu compte que cette forme, qu'on voulait abandonner, était celle qui convenait le mieux à la Cour d'Honneur. Pour *Un ennemi du peuple*, on est parti du thème de l'eau, omniprésent dans la pièce. Pour *Sentinelles*, ma première idée était de travailler sans scénographe, de partir d'abord des acteurs, parce qu'on avait du temps pour chercher, et d'utiliser du matériel de récupération. Cela dépend vraiment du projet, dans quels théâtres on va jouer, si ce sont des grands ou des petits plateaux, si on travaille avec un scénographe ou pas.

Est-ce qu'il y a des éléments indispensables pour un bon espace de jeu ?

J.-F. S. Le vide. S'il n'y a pas de vide du tout, pour moi, c'est compliqué.

Qu'apporte le scénographe dans votre travail ?

J.-F. S. Il apporte la possibilité d'un dialogue. Il arrive avec son vocabulaire qui peut ressembler au mien ou pas. J'ai travaillé avec Daniel Jeanneteau, dont le vocabulaire est complètement différent du mien et avec qui je me suis vraiment bien entendu. Le scénographe apporte sa manière d'envisager l'espace. On se contredit, tout en avançant ensemble. C'est un moteur.

Est-ce qu'il apporte une réflexion du point de vue plastique ?

J.-F. S. Plastique et artistique. Et quelquefois c'est difficile d'accorder ces deux questions. J'ai monté *Le Misanthrope*, Daniel Jeanneteau en faisait la scénographie. Sur la maquette, il avait tendu un câble qui traversait le plateau de la cour au jardin. Je lui ai demandé pourquoi il y avait ce câble. Il m'a répondu : « Je ne sais pas mais il est indispensable ». Je lui ai dit que j'étais incapable de travailler avec un objet qui ne sert que l'esthétique. Il m'a répondu « C'est indispensable. » Et bien sûr, il avait raison. Je me suis habitué, non sans difficulté, à ce câble qui est devenu pour le spectacle un élément essentiel.

Abandonnez-vous facilement des choses auxquelles vous pouviez tenir ?

J.-F. S. Non, pas facilement. Quand on a une scène, une lumière, un costume, un accessoire quelque chose que l'on trouve extraordinaire et qu'on est contraint de l'abandonner, parce qu'au bout d'un moment, comme on dit, « ça ne marche plus », cela peut être un peu douloureux. C'est toujours le plateau, l'expérience renouvelée au plateau

qui décide de ce qui est nécessaire ou juste et de ce qui ne l'est pas.

Lorsque vous travaillez une pièce, quelle relation avez-vous avec l'auteur, qui est très souvent un auteur du passé, qui n'est plus en vie ?

J.-F. S. Cela dépend de l'auteur. En ce qui concerne les auteurs étrangers, on a surtout affaire aux traducteurs. C'était important, pour *Ivanov*, de rencontrer Françoise Morvan et André Markowicz qui parlent de Tchekhov comme s'ils l'avaient connu personnellement. Monter un auteur, c'est forcément le rencontrer. C'est facile de dialoguer avec Molière, avec Tchekhov, avec Büchner, d'aimer ces hommes autant que leurs œuvres. C'est moins facile avec Ibsen ou Claudel, avec qui on n'aurait pas envie d'aller boire un verre. Quand j'ai écrit les textes que je mettais en scène, je me suis parfois trouvé dans une situation délicate, où l'auteur et le metteur en scène ne s'entendaient pas. À certains moments, le metteur en scène peut penser que le texte est mal écrit et qu'il faudrait réécrire et l'auteur pense que le metteur en scène ne s'y prend pas bien avec son texte !

Est-ce que vous vous documentez ?

J.-F. S. Le plus possible. C'est un vrai moteur pour le travail de comprendre pourquoi et comment l'auteur a écrit. Pour *Dom Juan* par exemple, quand on sait dans quelle urgence et quelle nécessité économique Molière a écrit sa pièce en pleine affaire *Tartuffe*, cela donne au spectacle une perspective que l'on n'envisage pas à la simple lecture du texte.

Au fil du travail, ce rapport avec l'auteur évolue-t-il ?

J.-F. S. Un exemple très concret : quand j'ai monté *La Mort de Danton*, tout le monde m'a dit : « Tu t'attaques à ce chef-d'œuvre, qui a changé l'histoire du théâtre allemand » ; et je pensais : « Qui suis-je pour oser entrer dans la "cathédrale" Büchner ? » Matthias Langhoff m'avait dit : « N'oublie pas qu'il a 22 ans, qu'il écrit sa première pièce, en cachette de ses parents, au premier étage, avec la fenêtre ouverte, sous laquelle une échelle est installée, pour fuir au cas où la police viendrait l'arrêter pour ses activités révolutionnaires. Il écrit en s'inspirant à la fois de Musset, de *L'Histoire de la Révolution française* d'Adolphe Thiers, des lettres à son amoureuse et des discours historiques de Danton ou de Saint-Just ». Quand Langhoff m'a dit ça, j'ai compris la pièce. J'ai pensé qu'il fallait montrer cette fièvre, cette expérience d'écrire du théâtre pour un auteur qui n'est pas encore un auteur de théâtre et qui va pourtant changer l'histoire du théâtre. Ce n'était plus l'histoire de Danton et Robespierre qui m'inspirait, c'était Büchner, le jeune homme de 22 ans, son audace, son risque. C'est ça qui était le moteur de la représentation. Vraiment, j'y pensais de manière très concrète.

Que devient le rêve du spectacle, tout au long du processus de création ?

J.-F. S. Il change tout le temps. Il se déplace. Tout à coup, on voit quelque chose qu'on n'avait même pas imaginé. Dans ce qu'on projette sur

RENCONTRE

le spectacle qu'on va faire, certaines choses viennent du travail, d'autres sont de l'ordre de l'intuition totale, et c'est avec tout cela qu'on travaille. Le spectacle, même au cours des représentations, continue de changer jusqu'à la dernière et ça, c'est formidable.

Vos spectacles émanent des différents dialogues qui se créent : les dialogues au sein de l'équipe artistique nécessairement, pendant le travail. Mais ce sont aussi tous les dialogues intérieurs : le vôtre, celui du metteur en scène qui dialogue avec l'auteur ; celui de l'acteur qui dialogue avec son rôle ; celui du spectacle qui dialogue avec le public. On est loin d'une idée directrice qui régirait tout, sur le plateau. C'est plutôt quelque chose de très mouvant, de très nourri, de très profond, et aussi d'assez mystérieux. Comment arrive-t-on à concilier tout cela, quand on met en scène ?

J.-F. S. En essayant de le faire tout simplement ! Il n'y a pas de mystère, on travaille ensemble, ce qui veut dire que ça doit circuler tout le temps. Au théâtre, tout est question de rapports : entre les costumes et la lumière, entre les spectateurs et le plateau, entre le metteur en scène et les acteurs. L'idée est d'arriver à se laisser changer par tous ces rapports, à se transformer, à avancer ensemble. Quand quelqu'un de mon équipe arrive avec une certitude : « C'est comme ça que je vois les choses et pas autrement », ça me soulage d'une certaine manière. Pour *Le Roi Lear*, un acteur m'a dit qu'il voulait jouer Régane, une des filles du roi. Je lui ai dit que n'imaginais pas le distribuer dans ce rôle, d'autant que les deux autres sœurs étaient jouées par des femmes. Il a insisté avec une telle conviction, que j'ai accepté. Et il a eu raison d'insister parce qu'il était formidable. Je n'ai aucun ego quant à la question de la « paternité » des idées. Si des gens ont de meilleures intuitions ou idées que moi, je n'ai aucun problème avec ça. Je fais en sorte que cela circule et dialogue le plus possible.

Nicolas Bouchaud a dit à votre sujet : « Pendant la répétition, il prend des grandes pauses quelquefois, et il réfléchit seul sur le plateau mais, ce temps, il le prend tout à fait : c'est-à-dire qu'il peut rester longtemps à siffloter, à réfléchir, en déambulant sur le plateau. » À quoi pensez-vous pendant ces moments-là ?

J.-F. S. À la mise en scène ! Je suis comme un peintre devant une toile blanche qui pense à son tableau, comme un acteur qui rêve à son rôle. Il faut arriver à projeter des choses, à rêver à quelque chose. C'est le rêve qui est le plus difficile au théâtre : parvenir à rêver et à ne pas détruire son rêve. Je suis aussi un acteur : être sur le plateau à déambuler est une façon de sentir comment le plateau peut être vivant. Didier-Georges Gabilly évoquait souvent les « intensités anonymes¹ » du plateau. J'essaye de sentir les intensités du plateau, avant même que les acteurs soient là, sentir qu'il y a des endroits forts, d'autres plus faibles, des lignes de tension qui existent, comme dans un tableau. Essayer de voir tout ça et projeter mon rêve dans cet espace. Ce sont aussi des moments où je ne pense à rien. Mettre

en scène, ce n'est pas toujours avoir la tête bouillonnante d'idées !

Le texte est une matière pour vous, comment vous en saisissez-vous ? Quel rapport avez-vous au texte ?

J.-F. S. Gabilly disait : « Le texte ne sert à rien mais tout doit servir le texte ». Le texte est comme une matière extérieure à l'acteur. Il n'y a rien de pire que d'entendre, dans les mauvais cours de théâtre, « Pense à ce que tu dis, dis ce que tu penses », parce qu'on ne peut pas, par exemple, penser en alexandrins. Sur le plateau, il faut travailler le texte comme on travaille une matière, le bois ou l'argile. On travaille une matière hors de soi. On part toujours du geste de l'auteur en train d'écrire. On essaye de savoir pourquoi il a écrit ça, comment, dans quel état physique il est quand il écrit ça, qu'est-ce qu'il raconte. Et on essaye de restituer, d'offrir aux spectateurs ce qu'on pense être la joie de l'auteur en train d'écrire. Et plus l'acteur pense qu'il est en train d'écrire à vue, que ce n'est pas lui qui dit son texte, mais qu'il « est parlé par son texte », plus c'est facile pour le jeu. Je dis souvent aux jeunes acteurs que la parole se prend, qu'elle a un certain poids. C'est un acte en soi. Ce qui me paralyse, c'est d'entendre la langue banalisée, que « ça discute ». On ne discute pas sur scène, on échange de la parole, c'est tout à fait différent. Le premier acte, c'est la prise de parole, qui doit être aussi nette et engagée que le geste d'un danseur ou d'un musicien.

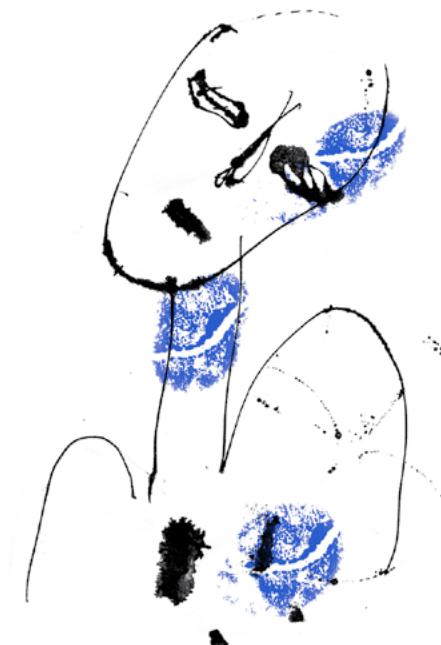
Quels sont les auteurs qui vous ont vraiment surpris, qui vous ont « emmené quelque part », qui vous ont révélé des choses, dans les pièces que vous avez montées ?

J.-F. S. Il y en a au moins deux. Brecht, parce qu'avec lui, j'ai découvert une pensée sur le théâtre qui m'accompagne toujours. Feydeau, parce que c'est d'une telle intelligence qu'on a l'impression d'un dialogue secret entre l'acteur et le spectateur, d'où le metteur en scène serait presque exclu. C'était un acteur génial, il savait de quoi il parlait. Le metteur en scène a intérêt à se faire tout petit. On ne peut pas trop faire le malin avec Feydeau.

Est-ce qu'il y a des textes qui ont remis en question votre façon de mettre en œuvre le plateau ?

J.-F. S. Thomas Bernhard. Dans *Tout est calme dans les hauteurs*, il ne se passe rien, il n'y a que la parole. Comment mettre en scène ce torrent verbal ? C'est la première fois que je travaille une pièce comme ça, sans fable, comme une série de portraits. Avec *Sentinelles*, un texte que j'ai écrit, c'était un rapport au texte très particulier que je n'avais jamais traversé. J'ai commencé par écrire le journal intime, fictif, de l'un des personnages, donc une forme plutôt romanesque. Et avec les acteurs, tout le travail a été de chercher comment en faire du théâtre.

Nous avons parlé plus haut de votre rapport au public, en évoquant cette complicité que vous créez dans vos spectacles. En quoi cette complicité est-elle si importante pour vous ?



J.-F. S. C'est une façon de dire que la présence du public ne va pas de soi. Ce n'est pas parce que le public s'assoit devant un plateau, que c'est acquis. Michel Bouquet disait que « quand on vient au théâtre, on ne vient pas voir une pièce, on vient jouer la pièce avec les acteurs. » Les spectateurs sont en train de partager une expérience commune avec les acteurs : ils sont en face du même objet qu'est la pièce. Nous, les acteurs, on en sait un peu plus mais pas tant. On entre dans la représentation avec le même regard, si possible, que les spectateurs. Que ce soit au théâtre ou à l'opéra, j'essaye de m'adresser, non pas au plus grand nombre, mais à chaque personne qui a fait l'effort de venir dans la salle. J'essaye de parler autant à l'universitaire qui connaît l'œuvre par cœur qu'à l'enfant qui vient au théâtre pour la première fois.

Comment souhaitez-vous que les spectateurs sortent de votre spectacle ?

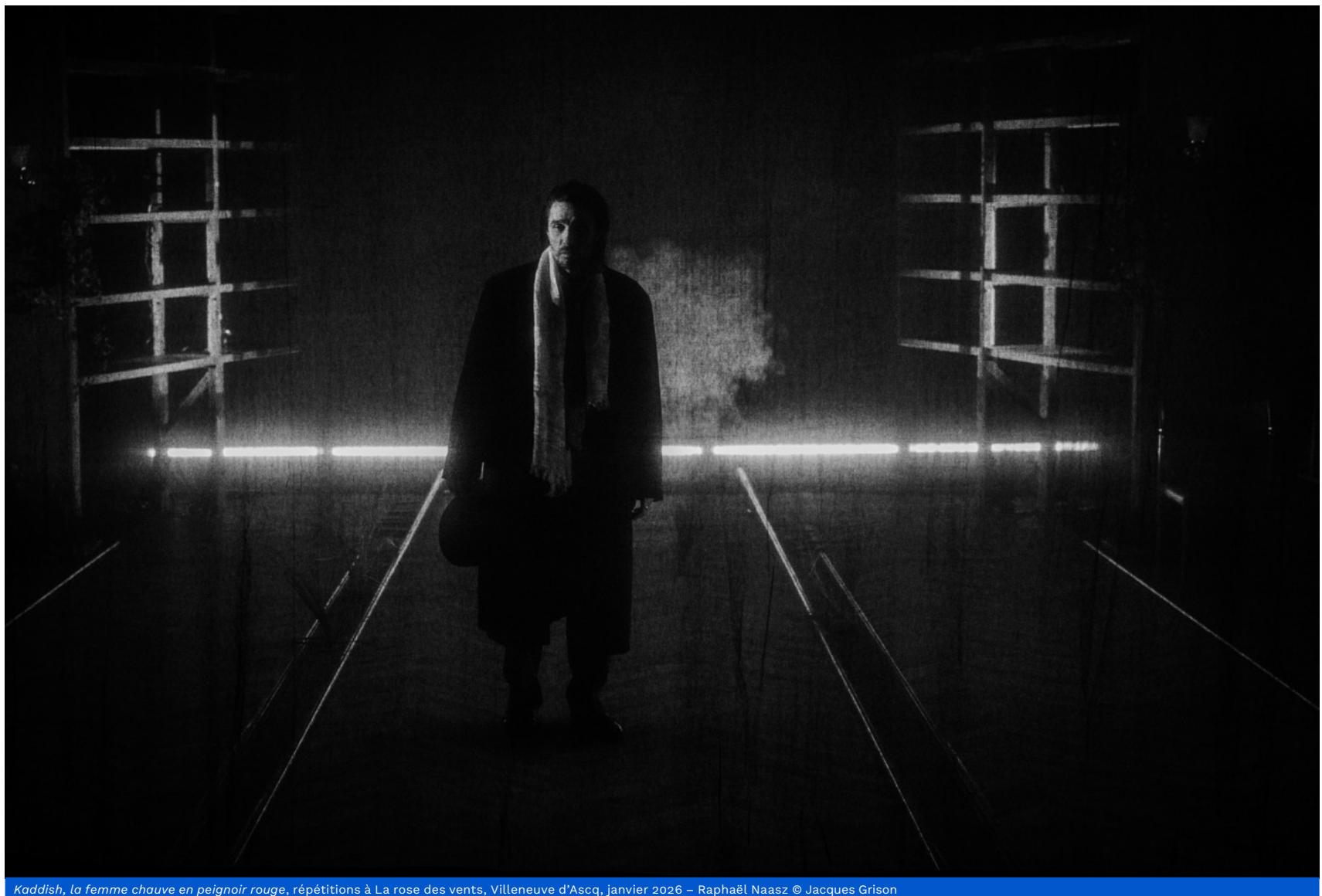
J.-F. S. Avec l'envie de revenir au théâtre. Je suis heureux quand, à la fin du spectacle, les spectateurs sont fatigués, au bon sens du terme, intellectuellement, physiquement. Fatigués mais pleins d'énergie comme les acteurs qui, en sortant de scène, ont toujours beaucoup plus d'énergie qu'avant la représentation...

Qu'est-ce qui vous étonne encore aujourd'hui au théâtre ?

J.-F. S. Le théâtre lui-même. Maria Casarès disait : « Quand le rideau se lève, je sais que ce que je vais voir est fictif mais je ne peux pas m'empêcher d'y croire ». On va vivre quelque chose qui peut changer notre vie. Ce qui m'étonne toujours, c'est l'état d'enfance, d'éveil, d'acuité de cette personne qui s'assied en face de la scène au début d'une représentation. Cette personne qui attend tout de ce qu'elle va voir et qui ne sera peut-être plus exactement la même en sortant du théâtre.

Propos recueillis par L.-E. P., novembre 2025.

¹ « Ce ne sont même plus des intentions que l'artiste réalise, mais des intensités anonymes », Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, éd. Galilée, Paris, 1994.



Kaddish, la femme chauve en peignoir rouge, répétitions à La rose des vents, Villeneuve d'Ascq, janvier 2026 – Raphaël Naasz © Jacques Grison

Si Imre Kertész revenait parmi nous ?

Margaux Eskenazi puise son théâtre dans la littérature, dans la mémoire de notre histoire collective et dans les humanités d'aujourd'hui. Elle écrit ses spectacles autant à partir des autres que d'elle-même. Le théâtre est, pour elle, le lieu du questionnement, où de multiples réponses sont possibles. À chacun d'y trouver son chemin, sa vérité. Avec *Kaddish, la femme chauve en peignoir rouge*, elle plonge dans l'œuvre d'Imre Kertész, écrivain hongrois, prix Nobel de littérature en 2002, et ouvre un nouveau cycle de recherches sur les judéités. Bref a rencontré Margaux Eskenazi et Guillaume Clayssen, qui travaille avec elle à la dramaturgie du spectacle, pour une conversation autour de cette nouvelle création.

LES COULISSES D'UNE CRÉATION

Quel a été le point de départ de ce projet ?

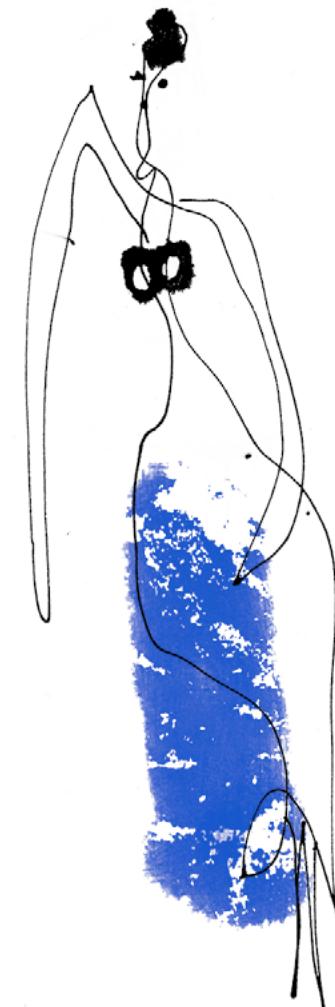
Margaux Eskenazi. Depuis quelques années, j'ai mené un cycle de recherches sur les poétiques de la décolonisation, les identités françaises, les créolités et les créolisations au sein de notre société. Cela a donné lieu à la création du triptyque « Écrire en pays dominé ». J'avais exploré la négritude, la mémoire de la guerre d'Algérie et l'histoire de la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983. En 2023, Christophe Rauck [metteur en scène, directeur du Théâtre Nanterre-Amandiers] m'a invitée à mettre en scène la Belle troupe au théâtre Nanterre-Amandiers. Je lui ai proposé de travailler autour de l'œuvre d'Imre Kertész. Avec Guillaume Clayssen, on a construit ce premier spectacle autour d'*Être sans destin*. Entrer dans l'œuvre de Kertész de cette façon, était idéal. Pour aborder la question juive et les complexités qui en émanent aujourd'hui, il fallait d'abord que je traite la question de la Shoah. *Être sans destin* a été la première étape. Nous avons débuté les répétitions le 10 octobre 2023, avec la Belle Troupe, trois jours après le 7 octobre. J'ai fait le choix de poursuivre le projet après la présentation du spectacle de la Belle Troupe. Je sentais les prémisses de quelque chose que je voulais voir aboutir. Je pense que l'aventure de ce projet a aidé à ma propre déconstruction. Je ne pensais pas que cela questionnerait autant mon intimité.

Vous avez lu toute l'œuvre d'Imre Kertész.

Qu'avez-vous découvert ?

Margaux Eskenazi. Ce qui m'a beaucoup marquée, dans un premier temps, c'est sa réflexion sur l'écriture d'une mémoire traumatique. C'est un auteur qui a écrit sur l'acte d'écrire et ça me passionne. *L'Atelier noir* d'Annie Ernaux, par exemple, a été longtemps mon livre de chevet. Cette réflexion sur ce qui nous amène à une écriture, m'intéresse énormément. Ensuite, la spécificité de son écriture sur la Shoah m'a impressionnée. Elle est complètement différente de celle de Primo Levi ou de Charlotte Delbo. Elle ne dit pas du tout ce qu'on a envie d'entendre ni ce à quoi on doit s'attendre.

Guillaume Clayssen. Pour revenir à *Être sans destin*, l'originalité de ce livre est que, d'une part il a été écrit bien après le vécu, et que d'autre part, c'est une écriture du pas-à-pas. Kertész écrit une œuvre de fiction à partir de son histoire. Le regard qu'il porte sur cet univers concentrationnaire n'est pas celui d'un adulte mais celui du jeune homme de quinze ans qu'il était lorsqu'il était là-bas, un regard candide sur les camps. C'est très étrange parce qu'au fond, il décrit toute l'horreur que nous connaissons des camps, mais sans trop savoir de quoi il s'agit. Il nous défamiliarise un peu avec la vision qu'on a de ces lieux. Le combat de Kertész est de dire que l'Holocauste est encore là, il n'est pas qu'un fait historique révolu, mais fait partie de notre culture¹ commune. La recherche de Margaux porte sur les traces de cette culture dans notre présent. Dans le spectacle, quand le personnage de Kertész débarque sur scène et que Margaux est là pour le faire parler, il revient du passé dans le monde des vivants et dans le monde d'aujourd'hui. Comment Kertész nous parle-t-il depuis son passé dans un présent très différent de celui qu'il a vécu ?



chooses qui ont nourri ensuite le spectacle, c'est indicible. Ce sont aussi des images que j'ai en moi maintenant, des personnes que j'ai rencontrées et qui m'ont fait découvrir la Hongrie d'aujourd'hui, celle de Viktor Orbán. Nous avons échangé sur la question du révisionnisme de la pensée de la Seconde Guerre mondiale, en Hongrie aujourd'hui. Ce n'est pas encore ce que nous vivons en France, mais c'est peut-être notre futur proche. Kertész a traversé la Seconde Guerre mondiale, une dictature communiste et le premier mandat d'Orbán. C'est quand même incroyable comme parcours de vie historique ! Nous avons également travaillé avec l'historien Nicolas Morzelle qui écrit une thèse sur le convoi numéro 1, la première déportation en France vers Auschwitz. Il nous accompagne depuis le premier projet à Nanterre avec la Belle Troupe.

Comment trouve-t-on son chemin dans toute cette matière ? Quels ont été les fils narratifs, dramaturgiques ?

Margaux Eskenazi. Avant d'entrer en période de répétitions, j'ai besoin d'un temps très long de préparation avec Guillaume, qui concerne la dramaturgie. Nous avons aussi des après-midi de travail avec Nicolas pour la partie historique. Puis, pas à pas, nous faisons des choix. Ensuite, quand commence le travail avec les interprètes, je les mets, eux aussi, en recherche. Ils élaborent des exposés, en groupe, à partir de thèmes que je propose : le dibbouk³, la Hongrie communiste, la biographie de Kertész, etc. Nous avons aussi des parcours libres, avec la présentation d'une forme, d'une variation autour de l'œuvre de Kertész à partir d'un corpus de textes que je donne. Les propositions sont très diverses : une marionnette, un parcours chorégraphié, un exposé. La dramaturgie s'invente collectivement, en fonction de ce qui se crée.

“ Mon théâtre part d'une parole intime pour devenir une parole politique. ”

Margaux Eskenazi

Avez-vous fait des recherches ?

Est-ce que vous vous êtes documentée ?

Margaux Eskenazi. J'ai écouté des podcasts sur Kertész. J'ai lu la biographie² exceptionnelle de Clara Royer. J'ai rencontré le traducteur et la traductrice de Kertész, Natalia et Charles Zaremba. Guillaume a proposé un travail de littérature comparée qui nous a beaucoup aidés. Il a choisi certains extraits de Primo Levi, qui aborde le même événement que Kertész – l'arrivée sur la rampe à Auschwitz –, pour étudier comment chacun le raconte. Nous avons ainsi pu mieux comprendre la spécificité de l'écriture et de la vision de Kertész.

Vous avez entrepris un voyage en Hongrie.

Que vous a-t-il apporté ?

Margaux Eskenazi. Je me suis fabriqué une sorte de « Guide du routard » de Kertész. J'ai relevé tous les lieux qu'il citait dans ses livres, les lieux fictionnels et ceux de sa vie réelle. Je suis allée là où il a écrit *Être sans destin*, où il a vécu après le prix Nobel, où sa mère a vécu, rue Zivatar à Budapest. J'ai ressenti des

Quand je trouve une scène intéressante à adapter, je fais travailler plusieurs groupes sur cette scène, ce qui produit différentes possibilités d'adaptation. Je distribue très tard, donc tout le monde passe sur tous les rôles. Chacun peut emprunter une partie de ce qui a été proposé et l'utiliser.

Guillaume Clayssen. La dramaturgie est très horizontale. Cela demande de la confiance. Il n'y a pas d'un côté les sachants qui transmettent, de l'autre les acteurs et les actrices. Les interprètes sont là aussi pour

¹ L'Holocauste comme culture, Imre Kertész, éditions Actes Sud, 2009

² Imre Kertész, L'histoire de mes morts, Clara Royer, éditions Actes Sud, 2017

³ Dibbouk est un mot hébreu qui signifie « attachement » et qui désigne, dans le folklore juif et les croyances populaires, un revenant qui vient hanter les vivants, l'esprit d'un mort qui pénètre le corps d'un vivant.

LES COULISSES D'UNE CRÉATION

penser la matière dramaturgique, et même plus que penser, l'incarner à travers ces exposés. J'ai l'impression que Margaux sonde ce que la pensée, le savoir, cette matière première, font au corps de l'acteur. Ce temps de recherche fournira autant de points de vue différents sur le sujet que Margaux a apporté. Puis, elle trouvera une unité traversée de toutes les multiplicités présentes à l'intérieur du groupe. Et chacune et chacun trouvera son chemin.

Margaux Eskenazi. J'adore la mosaïque.

J'aime les différentes formes de théâtralité. Notre fonctionnement permet de créer cela. J'aime la forme du rhizome mis en vie sur un plateau. Ensuite je vais unifier cet éclatement, cette écriture kaléidoscopique, notamment en cherchant, avec Marine Flores, à créer des lumières très poreuses, sans impact au sol. Le liant se fait par la plasticité du spectacle qui permet une prolifération de la théâtralité.

“ Kertész a vécu avec son double fictionnel toute sa vie. Il y a, dans son œuvre, des pages magnifiques de questionnement sur l'autobiographie et la fiction. ”

Margaux Eskenazi

En répétitions, il y a des temps de discussions où l'intime, la vie privée du comédien, servent à nourrir le travail. Comment choisissez-vous les interprètes pour votre projet ?

Margaux Eskenazi. Au départ, je ne propose pas un rôle, je propose d'entrer dans une démarche. Je choisis les interprètes pour ce qu'ils peuvent amener au projet. Il y a des interprètes avec lesquels je travaille depuis longtemps. Nous avons un langage commun.

Les interprètes que vous choisissez apportent aussi une authenticité à certains propos. Je pense à Michael Charny.

Margaux Eskenazi. La question d'Israël dans le spectacle était inévitable. J'aurais pu choisir d'adapter les textes de Kertész sans en parler. Mais j'ai choisi de travailler avec Michael, un Israélien opposé au gouvernement de Benyamin Netanyahu. J'ai besoin d'entendre des paroles que je n'entends pas dans la sphère politique et médiatique depuis le 7 octobre 2023. Donc je savais à qui je le proposais. Je sais le courage de Michael de dire ce qu'il dit dans le spectacle.

Guillaume Clayssen. Michael ne retournera pas vivre dans son pays parce qu'il ne peut pas vivre dans un État où le gouvernement mène des politiques absolument innommables et insupportables. Il incarne une position morale à la fois légitime et très courageuse. Dans son monologue, il parle du déni présent dans la société israélienne.

Margaux Eskenazi. Pour moi, permettre cette parole-là, celle de Michael, c'est lutter contre les amalgames, c'est la meilleure manière de lutter contre l'antisémitisme. L'antisémitisme en France est réel, il existe. Il faut décorrérer la question d'Israël à la question du judaïsme en

France, à la question du sionisme, pour essayer d'y voir plus clair. Je trouve que les chemins qui sont pris pour lutter contre l'antisémitisme, aujourd'hui, ne sont pas les bons. J'essaye de trouver notre propre voie collective, de lever les opacités, les amalgames, les clichés.

Guillaume Clayssen. Dans l'œuvre de Kertész, la part manquante est la question d'Israël. Il évoque un voyage qu'il a fait, une fois, il en parle un peu. Dans son identité juive, je n'ai pas l'impression que la question israélienne est centrale. Mais cette question l'est aujourd'hui, pour toutes les raisons qu'on connaît. Quand on met en scène un texte de Kertész, on le monte aussi en questionnant les identités juives dont parle Margaux. Ces identités sont maintenant nécessairement associées à la question israélienne, en adhésion ou en recul critique. On est obligé d'en parler. C'est ce présent-là qui vient dialoguer avec l'œuvre de Kertész. Comment cette œuvre du passé va-t-elle résonner avec les questionnements du présent ? Que faut-il inventer dramaturgiquement pour, non pas adapter Kertész, mais incarner ce fantôme sur scène, lui donner du sang et du corps pour qu'il vive à côté de ce présent qu'il n'a pas connu ?

La présence de Michael est-elle un appui pour légitimer des points de vue dans le spectacle ?

Margaux Eskenazi. La question de l'appropriation culturelle me traverse depuis longtemps. Est-ce qu'on doit jouer uniquement les rôles de ce qu'on est intimement ? C'est une question de théâtre, de distribution et une question politique. Pour moi les plateaux de théâtre et les distributions sont politiques. Le fait qu'Armelle Abibou, dans le spectacle, joue un Allemand aryen qui vit à 200 mètres d'un camp de concentration, c'est politique. Le rôle que joue Michael est politique, tout comme le rôle de Milena Csergo qui est une actrice franco-hongroise juive, ou le rôle qui me représente joué par Kenza Laala qui est une femme arabe. Il y a une volonté de penser ma judéité comme une créolité. C'est l'héritage d'Édouard Glissant dans lequel j'essaie de m'inscrire : penser les créolités y compris dans mon judaïsme et dans mon théâtre. Ce n'est pas seulement idéologique, c'est aussi très concret au plateau. Je veux que, dans un spectacle sur le judaïsme, on voit des Blancs, des Noirs, des Arabes.

Le spectacle est une autofiction. Ce principe d'écriture est-il nouveau pour vous ?

Margaux Eskenazi. Non, nous avions fait un spectacle sur Gilles Deleuze, *Gilles ou Qu'est-ce qu'un samouraï ?*, avec Guillaume Clayssen et Lazare Herson-Macarel, où je jouais même sur scène. L'autofiction rejoint ma préoccupation de relier l'intime au théâtre. Mon théâtre part d'une parole intime pour devenir une parole politique. Kertész a vécu avec son double fictionnel toute sa vie. Il « s'est écrit » dans ses romans. C'est aussi un point de rencontre important entre Kertész et moi. Il y a, dans son œuvre, des pages magnifiques de questionnement sur l'autobiographie et la fiction.

La fiction vous intéresse-t-elle plus que le théâtre documentaire ?

Margaux Eskenazi. Je ne sais pas. J'ai une passion pour le théâtre documentaire. Mais parfois je peux le trouver trop janséniste ! (Rires) Je peux trouver qu'il manque de sensualité. J'aime le beau, l'aspect « cabaret » du théâtre, la sensualité, la chair, le corps, le désir. Dans le théâtre documentaire, le respect de la matière interrogée, le fait qu'on ne cherche pas à l'esthétiser, peut avoir tendance à le dévitaliser.

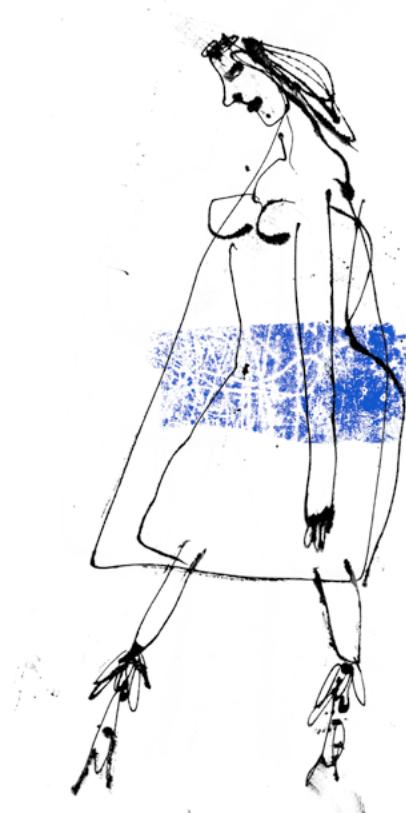
Guillaume Clayssen. Il y a probablement, chez toi, la tentative, comme chez Kertész, de parler d'une réalité insondable que tu ne peux pas dire avec les mots du réel mais avec ceux de la fiction. Et à la fois, la réalité est toujours sous-jacente. Elle vient même quelquefois briser la fiction, la suspendre. Parler de théâtre documentaire, ce n'est pas approprié, dire que c'est un théâtre de fiction, cela ne l'est pas non plus. C'est un théâtre de tension entre le réel et la fiction.

La dimension poétique permet-elle d'oser plus de choses dans le propos ?

Margaux Eskenazi. On a besoin de transformer le réel : nous le traduisons scéniquement, avec le souci de créer de la beauté, de trouver la bonne image. La présence de Malik Soares, un magnifique musicien, avec une aura puissante, apporte une dimension sensible indispensable. L'émotion passe par la musique mais aussi par le geste, par le corps. C'est un théâtre émotionnel. Cela m'importe de toucher les gens.

Il y a différents niveaux de narration : les scènes de famille, les personnages de fiction, les narrateurs. Comment envisagez-vous la représentation de ces différents niveaux de narration ? Quels sont les enjeux pour vous ? Quelle est votre envie ?

Margaux Eskenazi. Il y a plusieurs lignes dramaturgiques : les croquis de voyage, la





Kaddish, la femme chauve en peignoir rouge, répétitions, janvier 2026 – Kenza Laala, Milena Csergo, Raphaël Naasz, Malik Soarès, Lazare Herson-Macarel, Michael Charny, Armelle Abibou © Jacques Grison

famille, la fiction des romans de Kertész, la présence de Kertész lui-même, et ce qu'on appelle entre nous les scènes de « Pirandello » où les interprètes « quittent » leur personnage pour prendre la parole. Ces lignes dramaturgiques sont complémentaires, se contredisent, s'accumulent. Aucune ne prend le pas sur l'autre.

Guillaume Clayssen. Ces lignes ont pour finalité de se rencontrer. Je pense que le plaisir du spectateur est d'avoir une géographie de tous ces points de vue tracés depuis le début du spectacle, et qui, à un moment donné, s'éclairent les uns les autres.

Margaux Eskenazi. La porosité est essentielle dans la mise en scène.

Quel espace avez-vous imaginé pour la scénographie ? Quel était le projet ?

Margaux Eskenazi. Dans cette dramaturgie complexe, chaque médium prend en charge quelque chose. La scénographie m'aide à cadrer l'œil des spectateurs. C'est essentiel pour ne pas se perdre. Cela n'a pas été simple parce qu'on ne peut pas représenter tous les lieux. C'est un spectacle qui va de la France à la Hongrie en permanence, de 1944 à 2025, en passant par les années 1960-1970. On est battu, si on veut représenter tout ça. Il fallait que ce soit un espace contenant et polysémique.

Vous créez un lien avec le spectateur par l'humour, qui est très important dans le spectacle. Il y a quelque chose de salvateur dans cet humour, notamment avec le personnage de Lily, la grand-mère.

Guillaume Clayssen. Il y a beaucoup d'humour, beaucoup de folie. Dans la troupe, il n'y a pas un acteur sérieux !

Margaux Eskenazi. Oui, dans les scènes de famille, il y a des passages pleins d'humour, même pour la scène de l'enterrement de Lily en Israël. J'avais l'impression qu'il fallait une scène d'enterrement très inspirée de *La Vie devant soi*, de Romain Gary. *La Vie devant soi* a d'ailleurs été un texte de référence pour appréhender Kertész.

Guillaume Clayssen. Lily, le personnage de la grand-mère, a une hantise de la disparition. Nous savons qu'enormément de victimes de la Shoah sont aujourd'hui totalement oubliées. Elles sont mortes à la mémoire collective. Dans le spectacle, Lily a cette hantise d'« être totalement disparue » : aller sur cette terre, en Israël, c'est selon elle avoir la garantie d'une mémoire post mortem. Et à la fois, elle n'a aucun lien à cette terre. Cela traduit aussi toute la relation à cette terre, à la fois fantasmatique, vitale, très complexe, j'imagine, des Juifs non Israéliens.

Margaux Eskenazi. Je voulais aussi que l'humour permette d'écouter, sinon on risque de basculer dans une parole de propagande. Je veux montrer la complexité au sein d'une famille juive aujourd'hui, une complexité qui est aussi générationnelle.

Vos spectacles témoignent d'événements historiques et les questionnent. Quel est votre rapport à l'Histoire (au sens historique) ?

Margaux Eskenazi. J'ai une passion pour l'Histoire.

Guillaume Clayssen. Dans chacune de ses créations, Margaux fait venir un historien qui va nous raconter des histoires de l'Histoire.

Margaux Eskenazi. L'Histoire impacte notre vie. On n'écrit pas les mêmes histoires sous la dictature communiste que sous un mandat de Nicolas Sarkozy. J'ai découvert Michel Pastoureau. Il parle de la relativisation du savoir historique et de la pensée du monde. Je trouve ça très beau. Il y a cinquante ans, on pensait d'une certaine façon qui nous paraît fausse aujourd'hui. Ce n'était pas incorrect. Nous pensons en fonction de l'état du savoir. Nous ne sommes pas dans un meilleur savoir aujourd'hui qu'il y a cinquante ans puisque dans dix ou vingt ans, nous penserons différemment d'aujourd'hui. J'aime cette idée-là. Je construis mes spectacles avec l'état du savoir qui est le nôtre.

Le rapport à l'Histoire passe aussi par les images d'archives qui sont les témoins d'une époque.

Margaux Eskenazi. Pastoureau explique à propos des couleurs, qu'on peut recoloriser les images d'archives, notamment celles de la Première et de la Seconde Guerre mondiale. Mais les historiens ne veulent pas avoir accès à ces documents colorisés. Ils travaillent sur des images en noir et blanc. Dans le spectacle, il y a un passage où Kertész parle de son heure préférée au camp : le lever du soleil. Il parle du

Bienvenue à

Muriel Imbach

Le Nom des choses

Sur scène, cinq loupiotes trouent l'obscurité. Des feuilles mortes, peut-être des débris calcinés, jonchent le sol par milliers, en tas, en dunes, en plaines. Voici qu'arrivent cinq quidams avec des airs de Candide. En fouillant, ils découvrent toutes sortes d'objets auxquels ils vont tenter de trouver un nom. « Pourquoi une table s'appelle une table et pas un *schling* ? Et si ça s'appelait un *schling*, ça servirait quand même à manger autour ? »

Dans ce spectacle, la metteuse en scène suisse Muriel Imbach aborde le sujet du langage, porte d'entrée sur le monde, qui donne accès à la pensée, au pouvoir, à la compréhension de l'autre. Elle a recueilli la parole d'enfants et d'adolescents qui a nourri le travail d'écriture et d'improvisation. Leur capacité à inventer de nouveaux mots et à s'en approprier des récents est particulièrement fertile pour penser les transformations du monde. Muriel Imbach crée une œuvre aussi intelligente que drôle, proche des questionnements existentiels des enfants et surprenante par les chemins fantaisistes et poétiques qu'elle emprunte.

Séverine Chavrier

Absalon, Absalon !

L'action se passe dans le Sud des États-Unis, un territoire hanté par la violence et le souvenir de la guerre de Sécession. *Absalon, Absalon !* raconte l'histoire de Thomas Sutpen, un homme blanc, rongé par la rancœur depuis l'âge de douze ans lorsqu'il fut renvoyé par un esclave noir qui lui demanda d'entrer par la porte de derrière. Devenu adulte, assoiffé de revanche sociale, il bâtit, à partir d'une unique pièce d'or, un domaine monumental qu'il baptise de son nom, Sutpen's Hundred. Pour fonder sa dynastie, au sang le plus pur, il multiplie les épouses et les enfants dans un délire d'engendrement, mais échoue, dans l'inceste et le fraticide.

À la manière d'un puzzle, Séverine Chavrier joue avec les tentatives de recomposer l'histoire. La vidéo s'immisce, dans tous les recoins, capte et dévoile l'intensité des corps. La troupe d'acteurs se livre à cœur ouvert, avec flamboyance. Les corps, le son, la musique ont autant à dire que les mots. C'est un vertige total, un geste radical comme on en voit rarement au théâtre.

Benjamin Lazar, Florent Hubert et Judith Chemla

Traviata – Vous méritez un avenir meilleur

Benjamin Lazar, Florent Hubert et Judith Chemla revisitent *La Traviata*, le célèbre opéra de Giuseppe Verdi, dans une version intimiste, avec six chanteurs et huit instrumentistes.

Dans cette adaptation, ils s'inspirent de *La Dame aux camélias*, pièce et roman d'Alexandre Dumas fils dont ils distillent des extraits dans le livret, mêlant langue française et italienne de façon ingénieuse. Libérés de leur pupitre, les musiciens ont quitté la fosse et se mêlent aux chanteurs, au plus près du jeu et des voix. Les spectateurs

ciel, de la couleur du ciel. Ce texte de Kertész est saisissant parce qu'il colorise la mémoire. Il colorise l'image de l'arrivée à Auschwitz qui dans notre imaginaire est en noir et blanc.

Dans le spectacle, il est question de mémoire, de traces, du témoignage, de l'absence des témoins. Les traces qui restent sont les derniers indices d'une histoire qui a existé : qu'est-ce qui vous intéresse dans cette question de la mémoire ?

Margaux Eskenazi. Le monde visible et le monde invisible se côtoient. C'est la conception d'une magie du monde : ces mémoires qui sont des fantômes qui nous habitent ; le fantôme, assis là, qu'on ne voit pas. Comment construit-on le présent avec le passé ? Comment construit-on le futur avec le présent et le passé ? Cela m'importe beaucoup.

Qu'est-ce que vous pensez des lieux de mémoire ?

Margaux Eskenazi. *Le Chercheur de traces*, par exemple, me fascine. Il retourne sur les lieux, à Buchenwald, à Zeitz, et il dit : « Je suis en haut de la colline et la campagne est magnifique. » Cela veut dire que la nature repousse et elle est belle, elle est splendide. C'est vertigineux de penser à ça dans un lieu où il s'est passé une des plus grandes tragédies du monde : « Les fleurs sont belles aujourd'hui ». Ce vertige que provoque la littérature de Kertész me bouleverse.

Ce spectacle questionne les identités, les origines, l'appartenance, la légitimité. Ce sont des sujets dont on hérite dans sa propre vie. Ce sont aussi des sujets qui secouent la société aujourd'hui et de façon très violente. Parler de l'identité est conflictuel. On est tout de suite dans des oppositions. Quel rôle peut jouer le théâtre ?

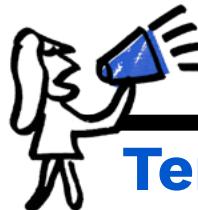
Margaux Eskenazi. J'ai grandi dans une famille juive, avec un rapport fort à la communauté juive. J'ai vécu dans le XIX^e arrondissement. J'ai été à l'école publique toute ma scolarité, avec des Blancs, des Noirs, des Arabes juifs et non juifs, des musulmans. On se demandait tous et toutes entre nous : est-ce qu'on est Juif avant d'être Français ? Arabe avant d'être Français ? Noir avant d'être Français ? Ces questions m'ont traversée depuis que je suis en âge de les conscientiser, et même avant. Elles font partie de moi. Est-ce qu'on est Juif avant d'être Français ? Ou est-ce qu'on est Français avant d'être Juif ? Cela me mettait dans des vertiges identitaires qui m'ont toujours accompagnée. Le théâtre me permet de poser les questions et de faire entendre la réponse de Kertész, quand il parle de sa judéité comme « un état de fait désagréable et pas très compréhensible, de surcroît parfois dangereux que, peut-être rien que pour le danger qu'il peut représenter, nous devons essayer d'aimer comme nous le pouvons⁴... »

Propos recueillis par L.-E. P., décembre 2025

⁴ Extrait de *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Imre Kertész, éditions Actes Sud, 1995

plongent dans l'intimité de Violetta, jeune femme au goût immoderé pour la fête, aux amours tumultueuses, qui mène une vie jugée scandaleuse. Elle vit passionnément, souffre et se consume, défiant la mort qui rôde, au cœur du Paris des années 1840, celui de Baudelaire, du club des Haschischins. La comédienne Judith Chemla, soprano magnifique, maîtrise son art, dans la puissance et la fragilité, et fait de Violetta cette femme libre, « *sempre libera !* » comme l'écrit Verdi.

Spectacle programmé en coréalisation avec l'Opéra de Lyon, dans le cadre du Festival « Parier sur la beauté ».



Temps forts

Soirée Jean Genet

Festival Écrans mixtes

À l'occasion des quarante ans de sa disparition, le Festival Écrans Mixtes et le TNP rendent hommage à Jean Genet, auteur dramatique et poète subversif sur tous les plans, moral, sexuel et intellectuel.

Le metteur en scène Gilles Pastor imagine une balade dans l'œuvre de Genet où textes, musique et chansons se mêlent. La soirée continue avec la projection de deux films rares. En 1950, Genet écrit et réalise *Un chant d'amour*, l'histoire de deux détenus, isolés dans leur cellule, qui vivent leur amour malgré le mur qui les sépare. Le film de Carole Roussopoulos, *Genet parle d'Angela Davis*, est réalisé à la demande de l'écrivain, pour contre-filmer l'interview qu'il donna à l'ORTF où il dénonçait violemment la politique raciste des États-Unis.

Colloque international « Roger Planchon, artiste de théâtre »

Metteur en scène, acteur, auteur, cinéaste, directeur du TNP, Roger Planchon s'est affirmé comme une figure majeure de la décentralisation théâtrale. Il a défendu, en province, un théâtre engagé et critique, dans la recherche d'une forme de représentation nouvelle. Il a ouvert le théâtre aux classes populaires, fidélisé un public, en programmant des artistes novateurs, français et étrangers, faisant du TNP un des phares de la scène contemporaine européenne.

L'École normale supérieure de Lyon et le TNP lui consacrent un colloque pour mettre en résonance son œuvre et sa pensée avec les questions qui se posent aujourd'hui dans le monde du théâtre.

Agenda

Ivanov

Anton Tchekhov –
Jean-François Sivadier
du 21 janvier au 6 février 2026

→ Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle jeudi 29 janvier

→ Passerelle Musée

carte blanche à Jean-François Sivadier dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon **samedi 31 janvier à 11h**, Musée des Beaux-Arts de Lyon 4€ + tarif d'entrée au musée, réservations sur mba-lyon.fr

→ Audiodescription en direct

dimanche 1er février, visite tactile du décor à 14h30, spectacle à 15h30
renseignement auprès de Magdalena Klukowska m.klukowska@tnp-villeurbanne.com

→ Passerelle Cinéma

projection du film Dans la cour de Pierre Salvadori (2014, 1h37) en présence de Jean-François Sivadier, **lundi 2 février à 20h30**, cinéma Comœdia, Lyon tarif réduit à 8€ au lieu de 10,20€ sur présentation du billet du spectacle au TNP, réservation sur cinema-comoedia.com

Lectures d'Ukraine

Ukraine : les écrivains en première ligne

Dans le cadre de la saison « Le Voyage en Ukraine »

22 et 23 janvier 2026

proposé par l'Institut français et l'Institut ukrainien, en partenariat avec La Villa Gillet et le Festival Sens Interdits
→ dialogue avec la poétesse ukrainienne Luba Yakymtchouk et l'écrivaine et musicienne Blandine Rinkel, suivi d'une lecture du metteur en scène Jules Audry et du comédien Yuriy Zavalnyouk, **jeudi 22 janvier à 20h30** au TNP.
→ journée professionnelle « Créer en Ukraine aujourd'hui », **vendredi 23 janvier dès 9h** à la Villa Gillet. gratuit sur inscription tnp-villeurbanne.com, programme complet à retrouver sur tnp-villeurbanne.com et sur villagillet.net

Le Nom des choses

Muriel Imbach – dès 7 ans –
Avec le Théâtre Le Ciel
du 25 au 28 février 2026

→ Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle vendredi 27 février

→ Un samedi en famille

matinée d'initiation théâtrale avec Muriel Imbach puis visite des coulisses du TNP **samedi 28 février de 10h30 à 12h30** (pratique théâtrale) et de 14h à 1h30 (visite des coulisses) suivie du spectacle à 17h. Pensez à prendre votre pique-nique ! inscription auprès de la billetterie au moment de l'achat du spectacle tarif : 10€ par personne (goûter compris) + prix du spectacle

Marie Stuart

Friedrich von Schiller –
Chloé Dabert
du 25 février au 4 mars 2026

→ Passerelle Musée

carte blanche à Chloé Dabert dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon, **samedi 28 février à 11h**, Musée des Beaux-Arts de Lyon 4€ + tarif d'entrée au musée, réservations sur mba-lyon.fr

→ Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle **dimanche 1er mars**

Soirée Jean Genet

Festival Écrans Mixtes
10 mars 2026

Soirée en deux parties, à partir de 20 h :

→ **Salut, Jeannot-du-matin !** balade dans l'œuvre de Jean Genet : textes, musique et chansons mise en scène Gilles Pastor
→ **Projection de courts-métrages** *Un chant d'amour* de Jean Genet, 1950 (interdit aux moins de 16 ans) et *Genet parle d'Angela Davis* de Carole Roussopoulos, 1970

Absalon, Absalon !

William Faulkner –
Séverine Chavrier
du 13 au 15 mars 2026

Kaddish, la femme chauve en peignoir rouge

Imre Kertész – Margaux Eskenazi
du 20 au 27 mars 2026

→ Stage de pratique théâtrale pour toutes et tous (dès 18 ans) animé par Milena Csérgo, comédienne **samedi 21 mars de 10h à 16h** inscription par téléphone au 04 78 03 30 00 ou sur place, tarifs : adulte 50€, étudiants et minimas sociaux 20€ + prix du spectacle

→ Audiodescription en direct

dimanche 22 mars, visite tactile du décor à 14h30, spectacle à 15h30
renseignement auprès de Magdalena Klukowska m.klukowska@tnp-villeurbanne.com

→ Théâtrôme, garderie artistique le temps du spectacle

dimanche 22 mars, accueil à 15h15 dans le hall du théâtre tarif : 12 € par enfant (goûter compris) inscription auprès de la billetterie par téléphone au 04 78 03 30 00 ou sur place

→ Table ronde « Théâtre et mémoire : raconter pour créer – conversation avec Margaux Eskenazi »

en présence de la metteuse en scène et de Sandrine Rabosseau, chercheuse en littérature, **lundi 23 mars à 18h**, Université Lyon 3, Manufacture des Tabacs plus d'infos sur tnp-villeurbanne.com

→ Passerelle Cinéma

projection du film Voyage avec mon père de Julia Von Heinz (2025, 1h51) en présence de Margaux Eskenazi, **lundi 23 mars à 20h30**, cinéma Comœdia, Lyon tarif réduit à 8€ au lieu de 10,20€ sur présentation du billet du spectacle au TNP, réservation sur cinema-comoedia.com

→ Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle **mercredi 25 mars**

Traviata – Vous méritez un avenir meilleur

Giuseppe Verdi – Benjamin Lazar – Florent Hubert – Judith Chemla – Paul Escobar – Festival de l'Opéra de Lyon **du 22 au 29 mars 2026**

→ Théâtrôme, garderie artistique le temps du spectacle **dimanche 22 mars**, accueil à 15h15 dans le hall du théâtre tarif : 12 € par enfant (goûter compris) inscription auprès de la billetterie par téléphone au 04 78 03 30 00 ou sur place

→ Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle **jeudi 26 mars**

Colloque international « Roger Planchon, artiste de théâtre » **du 1er au 3 avril 2026**

Journées en partenariat avec l'École normale supérieure de Lyon et l'Ihrim (UMR 5317) et la participation des étudiantes et étudiants de l'ENSATT et du master Arts de l'École normale supérieure de Lyon, **mercredi 1er avril à partir de 11h** et **jeudi 2 avril à partir de 9h30** au TNP ; **vendredi 3 avril à l'EENS à partir de 9h30**, plus d'informations sur tnp-villeurbanne.com

La Troupe éphémère

Mélodie-Amy Wallet
les 17 et 18 avril 2026

→ rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle **samedi 18 avril**

En tournée

Les Messagères

Sophocle – Jean Bellorini – Afghan Girls Theater Group **du 9 au 25 janvier 2026**
Théâtre de Carouge, Suisse

Le Suicidé, vaudeville soviétique

Nicolaï Erdman – Jean Bellorini **du 13 au 21 février 2026**
Théâtre Nanterre-Amandiers, centre dramatique national **les 5 et 6 mars 2026**
Château Rouge, scène conventionnée d'intérêt national art et création à Annemasse

Histoire d'un Cid

Pierre Corneille – Jean Bellorini **les 31 mars et 1er avril 2026**
L'Azimut, Pôle national cirque d'Antony et de Châtenay-Malabry **les 8 et 9 avril 2026**
Scène nationale d'Albi-Tarn **les 14 et 15 avril 2026**
Le Parvis, scène nationale Tarbes-Pyrénées

Martin Eden

Jack London – Mélodie-Amy Wallet **le 31 janvier 2026**
Théâtre Louis Aragon, scène conventionnée d'intérêt national art et création – danse à Tremblay-en-France

EN CRÉATION

L'Ordre du jour

Éric Vuillard – Jean Bellorini **du 25 mars au 3 mai 2026**
Théâtre du Vieux-Colombier avec la Troupe de la Comédie-française

Théâtre National Populaire

direction Jean Bellorini
04 78 03 30 00
tnp-villeurbanne.com
Licences: 1-000583; 1-000631; 2-000634; 3-000630
directeurs de la publication Jean Bellorini et Florence Guinard responsables de la publication Carine Faucher-Barbier rédaction Laure-Emmanuelle Pradelle illustrations Serge Bloch conception graphique et réalisation Philippe Delangle et François Rieg, Dans les villes réalisation au TNP Laura Langlet Imprimerie FOT, janvier 2026
Le Théâtre National Populaire est subventionné par le ministère de la Culture, la Ville de Villeurbanne, la Métropole de Lyon et la Région Auvergne-Rhône-Alpes.

Le Bref #19 paraîtra en avril 2026

