

direction Jean Bellorini

#20 • septembre-décembre 2026

Bref

instants de la création

Dans ce numéro

Suzanne de Baecque, en toute liberté ; un entretien croisé avec Jean Bellorini et Éric Vuillard ; Laurence Courtois, traductrice de Hans Fallada ; Georges Lavaudant, à propos de Kafka ; Alain Françon illumine Beckett ; un dossier « Se réapproprier la mort » avec Tiphaine Raffier et Aurélia Lüscher ; agenda et rencontres.



Une petite affaire, répétitions septembre 2026 – Camille de La Guillonnière et Clara Mayer © Jacques Grison

La société au cœur de l'intime

À travers les œuvres présentées cet automne, nous découvrons des êtres confrontés à la réalité, parfois cruelle, de l'existence. Ces choix douloureux, ces fragilités, ces bouleversements intimes font émerger des sujets essentiels, parfois difficiles à nommer, que la société peine encore à entendre. Avec *Mémoire de fille*, mis en scène par Sarah Kohm, Suzanne de Baecque porte sur scène la parole féministe d'Annie Ernaux. Elle décrit le regard posé sur le corps des femmes, un regard issu du patriarcat fait de violence, de possession, et nous invite à imaginer un autre langage amoureux. Pour sa dernière création au TNP, Jean Bellorini présente *Une petite affaire* d'après *Seul dans Berlin* de Hans Fallada. La pièce sonde l'âme humaine, questionne le libre arbitre et la force de résister encore alors même qu'au fond d'un cachot, on est condamné à mort. Georges Lavaudant met en scène *Rapport pour une académie* de Franz Kafka, un texte pour réfléchir sur la possibilité de « devenir soi »

dans un monde qui classe, enferme et normalise. Avec *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, Alain Françon donne à la vieillesse un charme, une vitalité et un magnifique éclat d'humanité. Dans *L'hors-présence ou Chimères du pays de Morsan*, Tiphaine Raffier met des mots sur le tabou de la fin de vie et souhaite lever le voile sur l'indicible. Enfin, avec *Les corps incorruptibles*, lauréat du prix Incandescences 2025, Aurélia Lüscher nous invite à nous réapproprier les soins et les rituels apportés aux défunts, dans une performance à la croisée des arts plastiques et du théâtre.

Autant de récits et de regards, qui chacun à leur manière, nous proposent de déplacer notre point de vue. En mettant en lumière ce qui reste souvent dans l'ombre, ces artistes ouvrent des espaces de réflexion. Le théâtre se fait ainsi lieu de rencontre avec nos fragilités, nos peurs, nos désirs et nos contradictions. Humains nous sommes, et c'est une chance, saisissons-la !

Suzanne de Baecque, en toute liberté

Suzanne de Baecque est tombée dans les mots d'Annie Ernaux depuis longtemps. Pouvoir jouer ce texte, *Mémoire de fille*, est pour elle un immense cadeau. Ce texte, elle l'aime ! Elle lui donne tout ce qui résonne en elle, l'innocence, l'effronterie, la fragilité, l'humour, la douleur des blessures, la colère et la détermination. Entre deux tournages au cinéma, Suzanne de Baecque écrit des spectacles pour la scène, lieu où elle trouve l'énergie et le rapport direct avec le public, lieu nécessaire où elle peut s'exprimer librement. Bref l'a rencontrée, l'occasion d'en connaître plus sur son désir de création.

L'écriture d'Annie Ernaux vous accompagne depuis longtemps. En quoi son écriture vous intéresse-t-elle ?

Suzanne de Baecque. J'aime que son corps et son désir soient ce qui guide son écriture et sa vie de femme. J'aime son rapport au corps, sa façon d'être dans la sensation, dans l'action. C'est très concis, presque factuel. Elle est à un endroit très juste de la sensation du corps.

Qu'avez-vous découvert en vous glissant dans ses mots sur scène ?

S. de B. Dans le jeu, on sent tout de suite qu'on est porté par l'écriture. Certains mots me procurent des sensations, comme des petits « papillons dans le ventre », ce qu'on ressent quand on tombe amoureux d'une personne. J'ai un rapport très physique à son écriture. Il percute un endroit intime. Le texte est un socle sur lequel je peux m'appuyer. Même si c'est un seule en scène, je ne me sens pas seule du tout. Annie Ernaux est là, je ressens comme une présence.

Comment incarne-t-on cette écriture ?

S. de B. Le travail a porté essentiellement sur la manière de faire exister deux niveaux de langage. Nous traitons le souvenir de 1958 comme un moment présent très incarné. L'autre parole est celle d'Annie autrice, écrivant cette histoire. Il s'agit d'être à la fois dans une parole très directe, engagée dans la sensation et l'émotion, me souvenant de tout, corporellement, dans les moindres détails, et dans une parole adressée aux spectateurs, portant la réflexion et le recul d'Annie Ernaux sur cet événement des années plus tard. C'est très intéressant à jouer. Je suis dans une dissociation : entièrement « là » au plateau, et, à certains moments, dans une distance sur ce qui se passe sur scène, sur la représentation même que je partage avec le public. J'ai

intégré aussi une réflexion personnelle pour construire intérieurement mon parcours de jeu et traverser physiquement le texte.

Quelle place prend le corps dans votre recherche ? *Tenir debout*, un précédent spectacle que vous avez écrit et interprété, parlait déjà du corps des femmes et du regard qu'on porte sur lui.

S. de B. C'est sans doute une question que je recherche dans mon travail. D'ailleurs, quand cette question est absente dans un projet, il est plus difficile pour moi de trouver un sens. J'ai besoin d'une question un peu vertigineuse liée au féminin et celle du regard m'intéresse beaucoup. Au théâtre ou au cinéma, mais particulièrement au théâtre, je pense qu'il est intéressant de conscientiser le fait de regarder. Il faut que le spectateur soit conscient qu'il regarde et que les gens sur scène soient conscients d'être « les regardés ». Quand je joue, je passe un pacte avec le spectateur : nous allons faire l'expérience ensemble et les places sont bien définies.

Vous explorez des formes, aussi bien des pièces classiques que des performances. Vous écrivez. Vous aimez ouvrir des cases. Que représente pour vous l'espace de la scène ? Qu'y cherchez-vous ?

S. de B. J'ai l'impression que j'y ai vraiment trouvé mon moyen d'expression. Je m'y sens bien. Jouer dans les projets des autres et écrire sont des moyens vraiment différents de m'exprimer. J'adore entrer dans l'univers d'un metteur en scène, comme celui d'Alain Françon, où je suis totalement interprète. Alors que lorsque j'écris, la personne qui est sur scène est plutôt un avatar de moi-même. Je n'écris pas seule dans mon coin, sur mon ordinateur, installée dans un café. L'espace de la scène est, pour moi, le lieu de l'écriture.

Comment se déroule le processus d'écriture ?

S. de B. Je suis monteuse plus qu'écrivaine. Je réalise beaucoup d'enregistrements, j'écris à partir d'entretiens, de discussions que j'ai avec les gens. Ensuite, tout le travail consiste à monter et agencer les mots, mettre les séquences les unes après les autres, composer. Je ne pars jamais de la page blanche, d'une invention pure. Par exemple, pour le projet que j'ai fait avec Hervé Vilar¹ à Avignon, le spectacle s'est nourri de conversations intimes qu'on a partagées. Je cherche un décalage – ce que j'aime beaucoup – pour produire une discussion un peu distendue sur le plateau. Cela crée une écriture étrange, un mélange de « maîtrisé » et d'« improvisé », qui fait apparaître le réel. *Tenir debout* procédait de la même manière.

Vous avez besoin d'éprouver le sujet « dans la vraie vie » et pas seulement en vous documentant.

S. de B. Oui, complètement. Cela fait partie du processus d'écriture et me permet de trouver le cœur de mon sujet. Pour le spectacle sur les miss², je ne voulais pas parler des filles qui participent à ces concours de beauté sans me mettre moi-même « dans le bain ». Il faut une horizontalité de regard. Je dois me mettre au même niveau de regard que mon sujet. Pour le spectacle avec Hervé Vilar, j'ai eu besoin de le rencontrer, de passer beaucoup de temps avec lui pour créer une relation sincère. Nous avons préparé le spectacle en discutant, chez lui, dans les rues de Paris en nous baladant. Nous n'avons quasiment pas travaillé en salle de répétition.

“ Je ne suis pas en révolte. [...] Mais mon rapport avec l'autorité se complique quand l'intime est concerné, quand on me dicte mes choix, qu'on pense à ma place. Être libre est une préoccupation pour moi. ”

Suzanne de Baecque

Comment vous est venue l'idée de faire un spectacle avec lui ?

S. de B. C'est la forme de « Vive le sujet ! » qui m'a imposé cela. Je n'aurais jamais eu cette idée si je n'avais pas eu cette commande du Festival d'Avignon. La contrainte est de réunir deux artistes aux univers très éloignés et de voir ce que cela produit. Cette rencontre improbable est pour moi une esthétique en soi. Comment trouver sa place sur le plateau de

1 Charles Péguy, *ta mère et tes copines, j'en ai rien à foutre*, « Vive le sujet ! », Festival d'Avignon 2025.
2 *Tenir debout*, créé en 2022.



Mémoire de fille – Suzanne de Baecque © Marie Clauzade

théâtre alors que tout paraît nous opposer ? Avec Zakary Bairi, une aide précieuse dans ma réflexion sur les projets, nous voulions que ce soit interdisciplinaire, que les codes et les références soient vraiment différents. J'ai pensé à un vieux chanteur parce que poétiquement cela pouvait être intéressant de se confronter aux idées qu'on a du boomer. J'allais pouvoir lui mettre sur les épaules tout le poids que ressent ma génération ! (Rires)

Sarah Kohm vous a demandé d'écrire deux textes qu'elle a insérés dans le spectacle, comment vous en êtes-vous saisie ?

S. de B. Ce n'était pas facile. Pour la mise en scène allemande de *Mémoire de fille*, elle avait fait la même demande à Veronika Bachfischer qui interprétait le seul en scène. J'étais très intimidée par l'écriture d'Annie Ernaux. En parlant avec Sarah, je me suis rendu compte que c'était aussi une méthode de travail « à l'allemande ». On retrouve cette démarche dans les spectacles de Thomas Ostermeier³, une forme de *story telling* : à un moment dans le spectacle, l'acteur sort de son rôle, casse le dispositif de représentation en prenant la parole pour rapprocher l'œuvre de son histoire personnelle. Dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov mis en scène par Ostermeier, ce moment m'avait beaucoup marquée. J'ai procédé comme pour un exercice d'écriture, en observant comment Annie Ernaux a opéré : se remémorer, en passant par les sensations, les images, en s'appuyant sur des détails. Il s'agit du récit de « la première fois ». Écrire ce texte m'a ensuite beaucoup aidée dans le jeu.

3 Sarah Kohm a été dramaturge pour Thomas Ostermeier.

En tant que femme, on s'autorise ou on s'interdit des choses. Être autrice de sa vie n'est pas toujours simple dans la société aujourd'hui. Est-ce une question qui vous préoccupe ?

S. de B. Énormément. Je ne suis pas en révolte, je m'inscris dans le système politico-culturel qui existe. Je ne suis pas dans la marge, je joue au Festival d'Avignon, dans des théâtres publics, donc j'accepte quelque chose d'institutionnel. Mais mon rapport avec l'autorité se complique quand l'intime est concerné, quand on me dicte mes choix, qu'on pense à ma place, ce que font souvent les parents ou l'école. Être libre est une préoccupation pour moi. Je me pose la question tous les jours. Est-ce que je fais telle chose parce que j'en ai envie, parce que je sens que quelque chose se construit au-delà d'un schéma ? Ou est-ce par habitude, parce qu'on m'a dit de le faire, parce que je n'ai connu que ça, ou par besoin de stabilité ?

Mémoire de fille est un spectacle qui nous invite à une prise de conscience et qui ouvre sur un pouvoir d'agir.

S. de B. Oui, le texte ouvre sur un « après ». Annie Ernaux décrit un souvenir, de l'ordre de la fulgurance, tout en faisant exister la distance gigantesque qu'il y a entre elle et ce souvenir. Un des passages qui me touche le plus dans le roman, qui me crée une grande émotion quand je le joue, c'est quand elle cherche sur internet le nom et le prénom de H. et qu'elle tombe sur une photo de lui. Elle le regarde, retrouve ce qui lui a plu chez lui et voit la vie qui s'est écoulée. Il n'est plus le même, elle aussi a changé. Elle le voit différemment parce qu'elle le voit en tant que femme consciente. Ce travail sur le temps

est féministe. Elle écrit ce texte à soixante-dix ans. Elle a un rapport au désir dans la sexualité, au plaisir féminin, entièrement intact et vrai, qu'on retrouve à travers toute son œuvre. Parler de sexualité à cet âge-là, comme elle le fait, avoir ce regard-là sur soi, ne rien omettre de ce qui s'est passé, est vraiment courageux.

Dans le spectacle, c'est une comédienne plus jeune qui s'empare de la parole d'une femme âgée.

S. de B. Il y a, c'est vrai, quelque chose qui s'inscrit de l'âge qu'on a dans cette parole. Je n'ai pas vingt ans, l'âge proche d'Annie en 1958, j'en ai trente et cela change déjà le point de vue. Je pense que j'aurais été incapable de jouer ce spectacle à vingt ans. Veronika Bachfischer, l'actrice allemande qui a joué ce spectacle à Berlin, a quarante ans. Cela produit autre chose. J'ai vu le film de Judith Godrèche, *Mémoire de fille*, Tess Barthélémy qui interprète Annie D., a vingt ans. Et c'est encore différent. Je pense que dans mon interprétation, on voit une femme de trente ans, avec à la fois une naïveté, une spontanéité, un idéalisme et déjà des brisures.

Le mot de la fin ?

S. de B. Je suis très heureuse de jouer ce spectacle, *Mémoire de fille*. J'ai envie que les gens entendent ce texte. C'est vraiment une chance de pouvoir porter les mots d'Annie Ernaux et de les partager.

Propos recueillis par Laure-Emmanuelle Pradelle, juin 2026.



Une petite affaire, répétitions septembre 2026 – Camille de La Guillonnière et Clara Mayer © Jacques Grison

Le passé dans le miroir du présent

Après son adaptation à la Comédie-Française de *L'Ordre du jour* d'Éric Vuillard, Jean Bellorini aborde à nouveau cette période de l'Histoire, la Seconde Guerre mondiale, avec *Une petite affaire* d'après *Seul dans Berlin*, un roman de l'auteur allemand Hans Fallada. Bref a réuni Éric Vuillard et Jean Bellorini dans un entretien croisé autour de l'écriture romanesque et la mise en scène théâtrale.

Qu'est-ce qui déclenche l'envie d'écrire à partir d'un fait historique ou de créer un spectacle à partir d'un récit ? Est-ce une phrase qui donne le déclic ? Une personne ? Une situation ? Le sujet ?

Éric Vuillard. Je lis sur toutes sortes de sujets, je regarde des films, des photographies, quand soudain il me semble que mes connaissances et un détail que je viens de remarquer ne concordent pas. Il faut donc reprendre les choses, les écrire. Pour *L'Ordre du jour*, je relisais les mémoires de Churchill et je me suis alors aperçu que je ne relisais pas du tout le même livre. Vingt ans auparavant, mon attention était attirée par les événements majeurs, que je connaissais encore mal, Munich, le *Blitz*... Mais à présent, je m'arrêtais à des épisodes que je n'avais pas remarqués la première fois, comme l'incroyable panne de tanks pendant l'*Anschluss*. Cet épisode me paraissait très excitant à écrire – une scène chaplinesque. Mais ce qui enflamme l'écriture n'est jamais un élément de pure forme. L'écriture est un rapport au langage qui ne distingue pas entre la forme et le contenu. Ainsi, cette panne qui déclenche l'écriture du livre n'est pas seulement une péripétie narrative, un simple incident, une scène.

Cette panne aurait pu déterminer le cours de la guerre. Elle dénonce à la fois l'impréparation de l'armée allemande, elle contredit son image d'invincibilité et elle souligne surtout l'étrange inaction des démocraties libérales.

Jean Bellorini. J'ai l'habitude d'adapter des romans en y puisant des morceaux choisis, pour la force d'évocation qu'ils offrent aux acteurs et aux spectateurs et pour la liberté de construction dont je dispose en tant que metteur en scène. La vigueur poétique de la langue est souvent un premier moteur. La manière dont l'humain est décrit, dans sa misère comme dans sa gloire, la description des mystères de l'âme et du cœur, me touchent également. Dans les textes que je choisis, il est question d'épopée, intime ou universelle, quelque chose que l'on traverse, qui est plus grand que soi. Victor Hugo, Marcel Proust, Fédor Dostoïevski et d'autres, parlent de leur époque, de leur société et de ses injustices. Ils savent aussi manier l'humour et souligner les ridicules de leurs contemporains. Quand j'ai lu *L'Ordre du jour*, j'ai reconnu cette richesse. J'attendais l'occasion de me lancer dans ce récit historique, cynique, proche de nous. L'invitation de La Comédie-Française m'a permis de plonger dans

cette matière, avec un quatuor de fabuleux acteurs. Ils ont mis tout leur talent pour faire naître cette forme qui dénonce sans équivoque la compromission de l'Europe face à la montée du nazisme.

Vous pourriez faire œuvre documentaire, en quoi la fiction vous intéresse-t-elle l'un et l'autre ?

É. V. Je distingue la fiction de l'imagination qui est en réalité toujours défailante. Voyez Tolkien, la terre du milieu et l'arbre du monde... ce sont des légendes rhabillées, une série de fantasmes. La littérature moderne, au contraire, naît d'une liberté nouvelle, d'un rapport hostile au pouvoir, méfiant à l'égard des hiérarchies. La fiction consiste à revoir les événements du dehors ou du dedans à notre manière, à les sonder par nos phrases, à les mettre à l'épreuve d'un rythme, d'un ton, espérant ainsi nous libérer des trivialités du langage, de nos préjugés, sortir un instant de la caverne.

J. B. Selon moi, la réalité n'est pas mieux abordée par le théâtre documentaire ou la performance. Au contraire, je suis convaincu que l'on appauvrit notre rapport au réel en ne cherchant pas à le sublimer. Je suis inquiet de la raréfaction des formes fictionnelles dans le théâtre actuel, de la disparition des personnages. À force de faire témoignage de soi, on oublie la qualité essentielle du théâtre, celle de mettre l'imagination au cœur de notre humanité. Chacun porte en soi la capacité à s'émerveiller. Bien sûr, je comprends pourquoi nous traversons ce courant, il manque encore trop de récits portant des voix minoritaires dans notre patrimoine théâtral et littéraire. Il existe d'ailleurs des auteurs et des autrices qui inventent ces nouvelles histoires et qui sont passionnants.

Comment abordez-vous la réalité, l'un et l'autre, dans votre travail ? Quelle forme prend-elle ?

É. V. Prenons Dickens, sa fantaisie burlesque, son style étonnamment vivant, interpellatif, son écriture palpitante, mais aussi précise, descriptive, cette espèce de long tunnel de prose, poisseux, angoissant, qui nous promène dans les rues insalubres de Londres, nous faisant ainsi éprouver la misère, l'implacable inégalité, comme nul autre avant lui. J'aime la manière dont ses narrations labyrinthiques nous enfonce dans la réalité opaque et stratifiée, le frémissement de son indignation, sa façon de se jeter éperdument dans les mots, comme s'il écrivait face au vide, le lieu de l'écriture étant toujours ce *qui nous manque*. C'est cela ma définition du réalisme : le gigantesque panorama de *La Comédie humaine* où nous découvrons la société tout entière, comme un immense organisme, l'argent, son sésame empoisonné ; ou bien les divagations d'*Ubu roi* dont le pouvoir s'offre à nous sous sa forme congestionnée, follement agressive ; ou encore la prose fine, mouvante de Proust et la danse savante des puissants, leurs contorsions de boudoirs, où l'on éprouve avec Marcel une attraction pour leurs manières, leur charme, une répulsion pour la brutalité dissimulée de leurs valeurs. Tout cela forme

la réalité : les chemins qui mènent à elle, tout ce que la littérature a taillé dans l'obscur forêt de la société et les significations qui s'y cachent. Lorsque j'écris, je cherche à ne pas me laisser distraire de ce qui structure réellement le monde. On écrit dans une sorte de désaffiliation. Il y a un manque dans le savoir, on écrit depuis ce vide, on est comme Ivan Ilitch agonisant, dans le roman de Léon Tolstoï, on tâtonne, on sent qu'il existe autre chose, que l'on pourrait formuler différemment, la chose est là, à quelques mots de nous, mais il manque *un* mot.

“ Le spectateur signe avec l'artiste un pacte qui lui fait dire : « Je sais que ce qui va être représenté n'est pas réel mais je suis d'accord pour croire que c'est vrai. ”

Jean Bellorini

J. B. J'ai l'habitude de dire que le théâtre est le miroir du monde, qu'il existe pour refléter et transformer ne serait-ce qu'imperceptiblement une réalité souvent insupportable. Si l'on continue à se réunir pour se raconter des histoires alors que les moyens technologiques qui nous relient les uns aux autres permettraient aisément de s'en passer, c'est que nous avons sérieusement besoin de penser notre condition, de confronter nos incompréhensions, d'ouvrir nos imaginaires. L'art en général permet de ne pas devenir fou. La réalité s'invite malgré tout : nous, artistes et spectateurs, sommes pétris de nos inquiétudes, de nos fragilités, nous vivons les tensions de notre époque, nous avons passé une journée dans le monde réel avant d'entrer au théâtre. La représentation permet de laisser autre chose advenir : un choc, une rencontre de l'imagination des acteurs avec celle des spectateurs, des mots des uns avec l'écoute des autres, un mystère qui nous éveille à nous-mêmes, nous rend plus conscients, plus solides, mieux armés pour replonger dans la réalité. Le spectateur signe avec l'artiste un pacte qui lui fait dire : « Je sais que ce qui va être représenté n'est pas réel mais je suis d'accord pour croire que c'est vrai. »

Quel rapport entretenez-vous l'un et l'autre avec le passé ? Qu'y cherchez-vous ?

É. V. Il y a cette phrase inquiétante de William Faulkner, « *Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé.* », comme si tout le passé se réverbérait sans cesse dans le présent. Il n'existe pas de présent pur. Notre époque est trouble, incertaine, nous sommes désorientés, nous ne voyons pas clairement quelles actions entreprendre. Les déterminations collectives nous font pour le moment défaut. Le passé est alors un recours, il permet de confronter les faits, les contextes. Bien sûr, les spécialistes se plaignent, les comparaisons sont périlleuses, aucune époque ne se répète. Certes. Mais tout le monde sans cesse compare. Apprécier le présent à la lumière du passé est une activité de connaissance fondamentale, nécessaire.

J. B. Sur une scène de théâtre, passé et présent ne sont pas des concepts efficients.

Les planches consacrent un espace symbolique qui agit comme une faille temporelle. On convoque un auteur du passé, on fait entendre ses mots, réanimés par le souffle d'acteurs vivants : les mots deviennent agissants bien qu'ils proviennent d'une autre époque. Les paroles gelées, qui ont donné le titre de mon spectacle sur le *Quart Livre* de François Rabelais, résument parfaitement ce phénomène. Je cite : « Il me souvient aussi qu'Aristote soutient que les paroles d'Homère voltigent, volent, se meuvent, et par conséquent ont une âme. Ces paroles, lorsqu'elles sont proférées en une certaine contrée au plus fort de l'hiver, gèlent et se transforment en glace au contact de l'air froid, et elles ne sont plus audibles. Ce serait le moment de philosopher et de rechercher si, par un heureux hasard, ce serait ici l'endroit où de telles paroles dégèlent. » Voilà mon rapport de metteur en scène aux auteurs du passé : j'essaie de réchauffer des paroles qui résonneront à nouveau aux oreilles des spectateurs. Dans *L'Ordre du jour*, le passé est, d'une certaine manière, plus « présent ». Les faits relatés sont aux racines du désordre politique, social et moral qui nous tourmente aujourd'hui. La parole d'Éric Vuillard n'est pas gelée, mais au contraire, brûlante. Ce qui m'intéresse, c'est la recherche esthétique, avec les acteurs, qui conduit à mettre en exergue la beauté de la langue et l'évidence du propos : trouver le chemin le plus court, le plus saisissant, entre le récit et la conscience des spectateurs.

Nous voyons ces dernières années, en littérature, mais également sur la scène théâtrale, au cinéma, des œuvres qui abordent la période de la Seconde Guerre mondiale. En quoi cette période vous intéresse-t-elle ? Quelle place prend-elle dans votre imaginaire ?

É. V. La guerre mondiale et la Shoah sont des événements fondateurs, ils forment une sorte de gouffre dans le vingtième siècle, on ne peut pas seulement les étudier, les raconter, ils nous traversent, ils nous hantent, ils ont reconfiguré nos manières d'être et de penser.

J. B. Cette période est à la fois lointaine – car ma génération et celle de mes parents ont toujours vécu en paix – et proche car celle de mes grands-parents l'a vécue. Les récits de guerre dont nous sommes dépositaires sont d'abord des récits familiaux, entendus dans l'enfance, dont nous saisissons la gravité sans en comprendre clairement le sens. C'est en l'étudiant de manière plus académique, en lisant les témoignages de résistants et de survivants, en nous nourrissant des œuvres artistiques qui s'en sont inspirées que nous percevons cette tragédie au plus près de ce qu'elle a été. C'est ce mélange fascinant d'intime et d'historique qui caractérise ma perception de la Seconde Guerre mondiale.

Comment souhaitez-vous traiter ce sujet ?

É. V. Le texte de Fallada, *Seul dans Berlin*, cette vie quotidienne entièrement dévorée par l'autorité, menacée par le crime et le deuil, place le lecteur dans une position bizarre, intenable. D'une certaine manière, nous sommes toujours dans cette position

en tant que lecteur, mais la guerre aggrave démesurément cette position : nous sommes mis en cause. Mais de cette mise en cause, qu'allons-nous en faire ?

J. B. Il y a un équilibre à trouver dans la représentation de cette période entre l'historique et l'anecdotique, entre le monstrueux et l'anodin, entre le spectaculaire et le commun. Les personnages principaux de cette époque peuvent tout autant avoir des trajectoires et des comportements inavouables et assumés. Comment agissons-nous devant ce que nous ne voulons pas voir ? Quelles facilités adoptons-nous au regard de la lâcheté générale ? Au nom de quelle responsabilité agissons-nous ? Dans *L'Ordre du jour*, la forme de la représentation s'appuyait sur les monstres alors que dans *Une petite affaire*, elle sera plutôt du côté des petites gens. C'est complémentaire et j'imagine ces deux spectacles en écho.

Que cherchez-vous à transmettre aux spectateurs et spectatrices, aux lecteurs et lectrices d'aujourd'hui, avec ce sujet ?

É. V. En voyant la pièce de théâtre montée par Jean Bellorini à partir de mon livre, j'ai été secoué, admiratif. L'humour ravageur de la pièce et les instants où le ton change brusquement, où l'horreur refait surface, m'ont paru encore plus nets que dans le livre. Les voix des comédiens, leurs corps, leurs intonations, les cadences, leurs mouvements, la musique, les masques, les chorégraphies, tout cela m'a saisi. C'était bien mon livre que j'entendais, la mise en scène était absolument fidèle au texte, mais c'était tout à fait autre chose, du théâtre.

J. B. C'est toujours l'étude de l'âme humaine qui m'intéresse au théâtre. La connaissance de l'histoire de l'humanité et la conscience qu'elle se répète ne vont pas nécessairement de pair avec l'envie de comprendre ce dont l'être humain est capable. Au théâtre, si. La scène agit comme un révélateur. L'acteur, par l'incarnation et l'oralité, saisit les tressaillements de la chair et les frémissements de la psyché. Cette recherche est son métier. Le spectateur a ainsi accès à « l'extérieur » comme « l'intérieur » d'un personnage et ce, dans un présent partagé, dans une observation active. C'est un moyen extraordinaire de prendre conscience de ce qu'on ne percevrait pas seul face à un écrit. Je ne souhaite pas provoquer autre chose que ce possible « éveil » qui laisse à chacun la liberté d'avancer dans sa réflexion sur l'humanité.

Propos recueillis par Laure-Emmanuelle Pradelle, juillet 2026.

→ « **Rejouer l'histoire : échos du XX^e siècle en théâtre et littérature** »

rencontre avec Éric Vuillard, auteur (*L'Ordre du jour*, Actes Sud, 2017) et Jean Bellorini, metteur en scène d'*Une petite affaire* et de *L'Ordre du jour* (créé au printemps 2026 à la Comédie-Française), modération Lucie Campos, directrice de la Villa Gillet

samedi 10 octobre 2026 à 15 h

gratuit, inscription sur tnp-villeurbanne.com

Seul dans Berlin, un roman au destin incroyable

Hans Fallada, l'une des figures majeures de la littérature réaliste allemande du XX^e siècle, a été le témoin privilégié de son époque, traversant la crise économique des années 1920, l'avènement du Troisième Reich, puis la guerre. S'inspirant de faits réels, son roman *Seul dans Berlin* raconte le quotidien des Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale, sous le régime nazi de Hitler. Ce chef-d'œuvre de la littérature allemande apporte un éclairage sur la résistance civile allemande à Berlin. Bref a rencontré Laurence Courtois, traductrice de l'œuvre de Hans Fallada.

Que représentait l'œuvre de Hans Fallada, de son vivant, dans l'histoire littéraire allemande ?

Laurence Courtois. Sa carrière littéraire commence en 1931, avec la parution de *Bauern, Bonzen und Bomben* (Paysans, gros bonnets et bombes). Mais c'est avec *Kleiner Mann, was nun ?* (Quoi de neuf, petit homme ?) qu'il va connaître une renommée internationale. Sa vie en est bouleversée, lui qui vivait dans une grande pauvreté, avait connu la prison, l'addiction à la morphine, avait vécu des choses difficiles dans sa jeunesse. En janvier 1933, Adolf Hitler accède au pouvoir. Au moment où Fallada commence à s'insérer dans le milieu littéraire, tout s'écroule car la plupart des écrivains s'exilent. Lui reste en Allemagne. Il devient un auteur populaire, très apprécié du grand public. Il écrit sur les petites gens, son style est très oral, teinté de dialecte berlinois et d'argot paysan, avec des échanges verbaux imprégnés de sagesse populaire et très marqués par l'humour.

À partir de 1933, au moment où le gouvernement nazi se met en place, comment est-il perçu par les autorités, comment se positionne-t-il durant cette période ?

L. C. Il a très vite compris à qui il avait à faire car il a été dénoncé par un voisin dès 1933, ce qui lui a valu deux semaines de détention. Sa notoriété en tant qu'auteur l'a épargné mais il s'est installé dès lors à la campagne avec sa famille, dans un « exil intérieur ». Fallada a expliqué qu'il s'était autocensuré pour pouvoir continuer à écrire, dans une forme de résistance passive, mais il a aussi subi des pressions auxquelles il a eu du mal à résister, cela l'a beaucoup affecté. Beaucoup de ceux qui s'étaient exilés l'ont accusé de compromission.

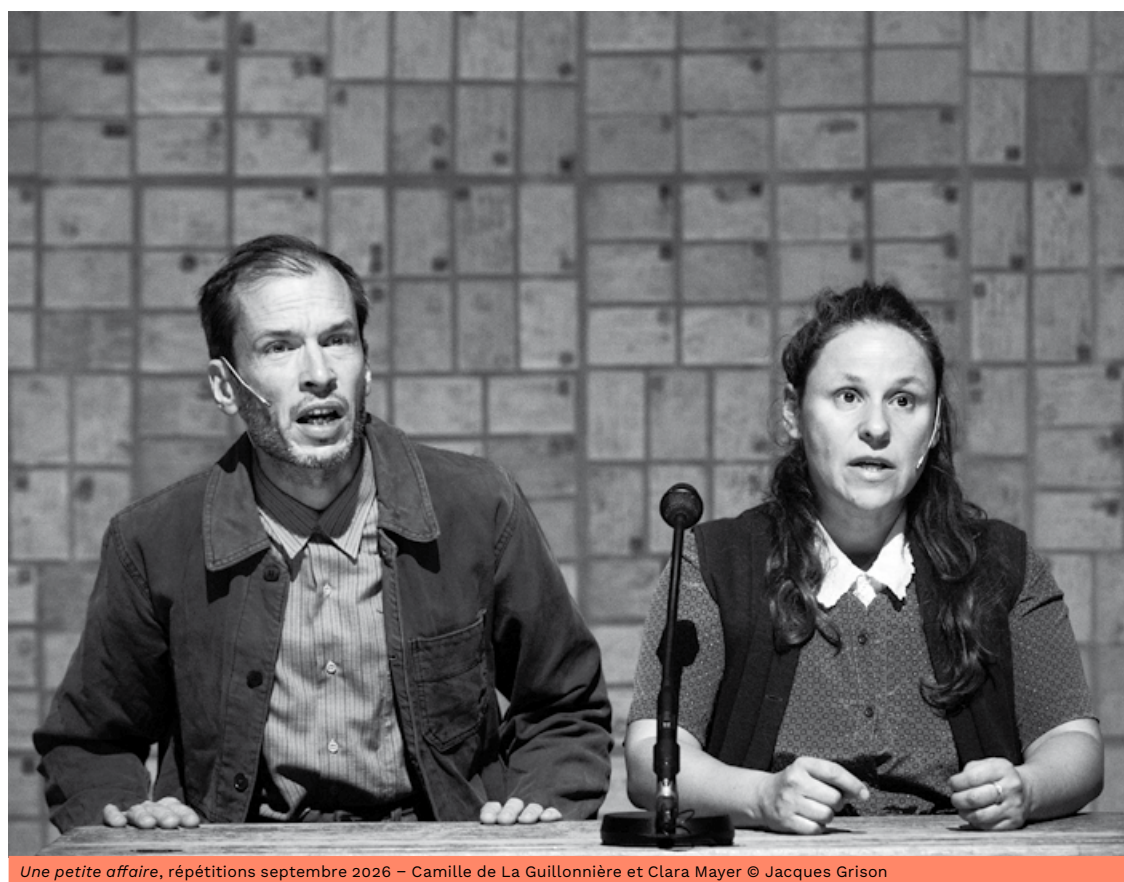
Des auteurs ont fui à cause de leurs œuvres engagées et critiques. Qu'en est-il de Fallada ?

L. C. Il est un auteur populaire et, pour les hommes politiques au pouvoir, se servir de son œuvre est du pain béni. Il n'est jamais dogmatique ni manichéen, il est dans la nuance. La politique le dépasse. C'est quelqu'un qui a un parcours cabossé et qui est en réalité très fragile. L'écriture l'a sauvé de sa dépendance à la morphine, à l'alcool. Il ne pouvait pas tout perdre en quittant l'Allemagne.

***Seul dans Berlin*, écrit en 1946, sera son dernier livre. Dans quelles circonstances l'a-t-il écrit ? Quel était le projet ?**

L. C. Tout part d'une demande de Johannes Becher, écrivain, poète allemand et communiste revendiqué, qui s'est exilé en Russie et revient à Berlin après la guerre, côté Est dans le secteur soviétique, pour participer à la reconstruction de ce qui deviendra la RDA¹. Il prend Fallada sous son aile, lui procure de quoi se nourrir, lui trouve une maison, du charbon pour se chauffer, lui fait suivre des cures de désintoxication. Becher lui remet aussi une archive, un dossier de la Gestapo concernant Otto et Elise Hampel, un couple d'ouvriers qui ont résisté en écrivant des pamphlets sur des cartes postales. Ils les distribuaient dans des immeubles, dans la rue, dans des boîtes aux lettres. Il s'adresse à Fallada car étant resté en Allemagne sous le nazisme, Becher estime qu'il est le seul à pouvoir raconter cette histoire de l'intérieur. Tout d'abord Fallada décline, n'étant pas engagé politiquement, il ne se sent pas légitime. Moralement, il n'est pas à

1 Johannes Becher fut ministre de Culture de la RDA.



Une petite affaire, répétitions septembre 2026 – Camille de La Guillonnière et Clara Mayer © Jacques Grison

l'aise avec l'idée d'écrire sur la résistance. Puis en lisant le dossier, il découvre non pas une histoire politique mais celle de gens ordinaires qui résistent avec des moyens de fortune. Il écrit d'abord un article de quinze pages pour la revue de la maison d'édition Aufbau. En 1946, en Allemagne, peu de gens s'intéressent aux résistants allemands, lui-même n'était pas sûr qu'il y en ait eu, en témoigne le titre de son article : *Au sujet de la résistance qu'il y a finalement tout de même eu en Allemagne contre le régime de Hitler*. Les Anglais, les Français et les Américains ne reconnaissent pas non plus l'existence d'une résistance allemande. Au sortir de la guerre, les Allemands n'avaient plus envie d'entendre parler de cette période, il y avait un sentiment de honte. Mais Fallada se prend de passion pour ces archives et, un an plus tard, il écrit *Seul dans Berlin* de manière fulgurante, mille feuillets en quatre semaines. Ce roman va sauver son œuvre.

La première édition est celle de 1947, par l'éditeur est-allemand Aufbau, après la mort de Fallada. Quelles ont été les conditions de cette édition ?

L. C. Fondée juste après la guerre en 1947, Aufbau est installée dans la zone soviétique berlinoise et deviendra une maison d'édition de la RDA. Fallada étant décédé, le manuscrit reste en l'état. Puis l'éditeur apporte des corrections, opère des coupes dans le texte : pour pouvoir être communiste, un personnage ne peut pas avoir été nazi. Anna Quangel était une résistante, elle ne peut donc pas avoir été membre de La Ligue des femmes nazies. Ce chapitre a été supprimé ainsi que toutes les nuances qu'avait apportées Fallada aux personnages, comme un SS, dans les geôles de la Gestapo, qui donne un drap propre à Anna Quangel. Cette touche d'humanité est inconcevable pour l'éditeur. Je me suis aperçue en traduisant que les coupes représentent un

volume d'environ deux cents pages par rapport aux mille feuillets du départ.

En 2014, vous avez réalisé une nouvelle traduction, à partir de la version non expurgée. Comment cette version est-elle réapparue ?

L. C. C'est Olivier Rubinstein aux Éditions Denoël qui, en relisant un livre de Primo Levi, tombe sur une note de bas de page : « *Seul dans Berlin* est l'un des plus beaux livres sur la résistance allemande antinazie ». Il se souvient que sa mère lui avait offert le livre de Fallada quand il était jeune. Il le relit, le trouve incroyable. Il contacte l'éditeur allemand qui est très étonné parce que plus personne ne s'intéresse à Fallada. Il lui cède les droits pour presque rien. Rubinstein le publie, donne le tuyau à des éditeurs anglais, américains, qui découvrent cette œuvre. Et le livre fait le tour du monde ! L'éditeur allemand, Aufbau, devant ce succès, cherche dans ses archives le manuscrit et se rend compte que cette version contient des passages coupés. Il décide alors d'éditer la version intégrale.

Aufbau avait donc conservé la version originale, non expurgée ?

L. C. Oui, Aufbau est un éditeur réputé pour être respectueux de ses auteurs. Ils ont fait des coupes en pensant bien faire. Ils étaient imprégnés idéologiquement à l'époque, c'est un biais inconscient d'une certaine manière. Otto et Anna Quangel apparaissent comme des antihéros, ils ne sont pas flamboyants. Ils ont leurs doutes, leurs questions, leurs mesquineries, leurs éclats de génie et de bonté. Cela apparaît aussi dans la version expurgée. Quand Aufbau a édité la version originale en Allemagne, il l'a également envoyée à l'étranger, dont les Éditions Denoël, qui m'ont confié la traduction.

Avez-vous découvert de nouvelles choses sur Fallada, sur son écriture, en traduisant ce texte ?

L. C. Cela a confirmé ce que l'on perçoit dans les premières œuvres : cette connaissance profonde qu'il a de la nature humaine. Les scènes dans la prison sont magnifiques : il développe une réflexion sur ce que signifie être libre, résister. Ce sont des passages qu'on traduit avec émotion. C'est une veine plus profonde, quasi existentielle, sur ce que signifie « mettre un pied devant l'autre » et comment rester droit, à l'aplomb de soi-même. J'ai senti aussi la vitesse de l'écriture de Fallada. J'étais stupéfaite de voir tous ces fils narratifs entrelacés qui ne nous perdent jamais. On retombe toujours sur le fil principal.

Après la guerre, l'Allemagne est occupée par les alliés et voit son territoire scindé en deux parties, bientôt séparées par une frontière qui donne naissance à deux États : la République fédérale d'Allemagne (RFA) et la République démocratique allemande (RDA). Qu'est devenue l'œuvre de Fallada dans ces années-là ?

L. C. La majorité de son œuvre était détenue par la maison d'édition Rowohlt située, après la guerre, en RFA où l'on ne fera plus grand cas de lui, reléguant ses livres à une littérature de roman de gare, de divertissement, avec ce que cela a de péjoratif et méprisant. C'est en RDA qu'on va lui rendre le plus vibrant hommage, grâce à la maison d'édition Aufbau qui rachète tous les droits et republie presque entièrement l'œuvre de Fallada. Les universitaires s'en emparent, produisent un appareil critique. Cette œuvre est étudiée à l'université. Ses livres pour enfants, des contes, sont également édités. Ses ouvrages accèdent au statut d'œuvre. *Seul dans Berlin* a été découvert bien plus tard à l'étranger. Aujourd'hui, quand on lit ce roman, on se rend compte de l'importance de ce récit. Savoir qu'il est inspiré d'une histoire vraie, celle d'Otto et Elise Hampel, est très émouvant.

En quoi ce roman est-il important selon vous ?

L. C. C'est une chronique sur la vie en Allemagne dans les années de guerre. Il est important pour ne jamais perdre de vue la nécessité de résister à l'ignominie, à l'indignité, à la terreur, à l'injustice. Ce livre est une boussole, une œuvre qui donne du courage. C'est aussi un roman qui nous met en garde sur les bas-fonds que l'homme peut atteindre quand il ne se respecte pas lui-même.

Propos recueillis par Laure-Emmanuelle Pradelle, juillet 2026.

L'inconscient du singe

Le metteur en scène Georges Lavaudant revient au TNP avec l'adaptation d'une nouvelle peu connue de Franz Kafka, *Rapport pour une académie*, le récit troublant d'un singe capturé en Afrique, devenu homme et artiste de music-hall. Kafka est pour Georges Lavaudant un compagnon de pensée. Sa façon d'aborder la vie, sa vision du monde, touchent profondément le metteur en scène. Il fait partie de ces auteurs comme on en rencontre peu dans une vie, ceux en qui on se reconnaît. Dans cet entretien, Georges Lavaudant partage son admiration pour cet auteur aussi énigmatique qu'attachant.

Dans quelles circonstances avez-vous découvert Franz Kafka ?

G. L. J'ai dû le lire, comme beaucoup de jeunes gens, vers la trentaine. J'ai lu les deux romans : *Le Procès* et *Le Château*. Je ne parvenais pas trop à analyser son mode d'écriture. Je ne comprenais pas tout. Mais quelque chose me plaisait dans le fait même de ne pas trop comprendre. Une dizaine d'années plus tard, vers 40 ans, est arrivée la lecture du *Journal*. En lisant ces notations au jour le jour sur sa vie, sur son écriture, sur son impossibilité de vivre avec des femmes bien qu'il en ait un grand désir, sur ses doutes quant à sa possibilité d'écrire et de pouvoir vivre de sa plume sans avoir à travailler dans une administration, la relation conflictuelle avec son père, tout cela m'a vraiment fasciné. Il est très rare de se sentir humainement aussi fortement en accord avec un auteur. Kafka et Tchekhov sont comme des oncles ou des amis. Je cite ces deux-là parce que ce sont vraiment deux personnes qui, par-delà leur écriture, me bouleversent humainement.

Dès vos débuts, vous avez glissé des références à Kafka dans vos spectacles : des phrases, des extraits, des images symboliques.

G. L. Oui, dans les spectacles que j'ai montés au Théâtre Partisan, il y avait déjà des fragments de son écriture. C'est devenu ensuite un *leitmotiv* un peu secret. Il se faufilait dans les spectacles comme les filigranes dans le papier. Puis, dans *Palazzo Mentale*, *Fanfares*, cela était plus marqué encore avec l'apparition de Kafka comme personnage en chair et en os. En 2003, au Théâtre National de Catalogne à Barcelone, j'ai monté en catalan, avec Jean-Christophe Bailly, *Començaments sense fi* [*Commencement sans fin*], écrit à partir de fragments de textes. Le spectacle piochait dans les journaux intimes et les carnets de

Kafka. Il m'accompagne depuis si longtemps, je crois que je ne cesserai jamais de glisser quelque chose de lui dans mes spectacles.

Quelles sont les pensées de Kafka qui sont importantes pour vous ?

G. L. Il y a une phrase qui, pour moi, contient tout. Je la cite souvent, parce que je crois qu'elle dit quand même une chose qu'on peut tous ressentir. Dans le *Journal*, il écrit : « 2 août 1914, l'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. Après-midi piscine. » Il articule les choses non pas de manière sociologique ni politique, mais de manière sensible. Il fait se côtoyer la grosse masse de l'Histoire et l'intime. C'est cet endroit que j'ai reconnu, c'est pour cela que j'ai fait de l'art.

Vous évoquiez *Començaments sense fi* [*Commencement sans fin*].

À quoi ressemblait ce spectacle ?

G. L. Jean-Christophe Bailly avait remarqué qu'il y a de nombreux textes inachevés dans les écrits de Kafka. Ce sont, par exemple, des romans, comme *Amerika* ou *Le Disparu* mais aussi *Le Procès* et *Le Château*. Dans le *Journal*, on trouve également quantité de récits qui commencent mais qui ne se terminent jamais. Jean-Christophe avait été intrigué par cette idée-là : ces amorces, ces fusées qui s'élancent, soudain suivies de trois points de suspension, puis plus rien. La forme du spectacle était éclatée, un mélange de fragments de texte, de musiques, de chansons, de mouvements, on voyait des animaux factices apparaître sur le plateau.

Aujourd'hui, vous adaptez une nouvelle, *Rapport pour une académie*.

Comment avez-vous découvert ce récit ?

G. L. Je l'ai lu il y a environ une dizaine d'années. Il est dans le recueil de nouvelles avec *La Métamorphose*. Je l'avais toujours un peu en tête. Puis, en travaillant avec Manuel

Le Lièvre, lorsque je montais *Le Roi Lear*, dans lequel il jouait le Fou, l'idée que cette histoire puisse s'incarner dans un acteur de cette qualité, de cette physionomie aussi, il faut le dire, m'est apparue tout à coup possible.

Qu'est-ce qui a déclenché l'envie de faire ce spectacle ?

G. L. C'est le thème de l'identité et de la perte d'identité. Kafka, je crois, était très intrigué par les conversions des juifs au catholicisme. Il observait ce phénomène avec une certaine circonspection. Le texte évoque cette situation d'entre-deux qui se produit quand on veut passer d'un milieu à un autre : un prolétaire qui épouse une femme de la bourgeoisie ; un catholique qui se convertit à l'islam ou vice versa ; quelqu'un qui n'était pas intellectuel et qui le devient, etc. On se retrouve dans un no man's land. Ce qu'on aura quitté, on ne le retrouvera plus et ce qu'on croyait atteindre, on ne l'aura jamais parce qu'on sera toujours considéré comme quelqu'un qui vient d'ailleurs. Dans le texte, Peter le Rouge dit que pour faire comprendre l'expérience qu'il a vécue, il faudrait qu'il s'adresse à cette assemblée de scientifiques dans la langue des singes, pour en utiliser les nuances qui lui manquent afin de mieux faire saisir ce que représente cette expérience pour lui : un singe devenu homme. C'est un thème et un texte qui me touchent particulièrement. Mais Kafka a cet art de voiler les choses. Elles ne sont pas dites avec cette clarté sociologique.

Quelles questions vous êtes-vous posées avec Manuel Le Lièvre pour incarner ce récit ?

G. L. À un moment donné, nous avons eu peur de trop incarner le singe. Puis, on s'est dit justement que c'était ça, le pari, qu'il ne fallait pas le redouter, il fallait aller dans cette direction. Nous avons laissé de la place à l'incertitude : il est singe à certains moments puis humain, il va de l'un à l'autre, comme si un inconscient du singe était toujours là, toujours prêt à jaillir, à bondir dans les arbres, à faire des grimaces, à se gratter les puces. Il est devenu un artiste magnifique qui fait des conférences devant des sociétés scientifiques, tout en ayant bien conscience d'être encore un singe. Lorsqu'il dit qu'il peut baisser son pantalon pour montrer ses blessures, dessous il n'est pas nu, il a son poil de singe alors qu'un humain ne peut pas faire cela devant ses invités. Il fallait trouver un équilibre pour que le spectateur ne puisse pas se dire qu'il est soit l'un, soit l'autre.

Dans *Rapport pour une académie*, il est question de la notion de liberté. Qu'a-t-elle de particulier, cette notion, dans le texte ?

G. L. Alors, ça reste un mystère. C'est très troublant, parce que le singe ne cesse de revenir sur cette idée-là. On pourrait penser



Rapport pour une académie – Manuel Le Lièvre © Marie Clauzade

qu'il cherche la liberté en voulant devenir un homme. Non, ce n'est pas ce qu'il cherche. Il dit d'ailleurs aux hommes : « Vous n'avez jamais atteint la liberté. C'est un mot dont vous vous gargarisez, mais la liberté n'existe pas. Moi, je ne l'ai jamais cherchée, j'ai seulement cherché une issue à ma condition. » Le mot « issue » qu'il emploie à plusieurs reprises est, pour moi, le mot le plus important du récit.

Milan Kundera, qui lui aussi admirait beaucoup Kafka, parlait de son humour et voulait le réhabiliter. Dans *Rapport pour une académie*, quelle forme prend-il ?

G. L. Kundera a tout à fait raison d'insister là-dessus, il faut se méfier de la notion d'absurde qu'on accole souvent à Kafka, de ce monde bureaucrate, incompréhensible, dont on ne trouve jamais les clés. Oui, cela existe dans son œuvre. Mais il y a, sous-jacent, de l'humour qui court, un rire un peu grinçant, un peu secret. Dès le début du texte, il dit aux scientifiques que leur condition humaine est aussi éloignée de son origine – c'est-à-dire du singe – que lui,

le singe, ne l'est de la sienne. Quels que soient les milliers d'années qui nous séparent de notre condition simiesque, elle est toujours, malgré tout, en nous. Nous descendons des singes. C'est à ne jamais oublier. On sent qu'il les titille, ces scientifiques. À la fin, il leur dit : « Je n'attends rien de vous, Messieurs. Je n'attends pas de jugement. Je n'attends pas que vous me disiez que mon récit est formidable. J'ai essayé de vous raconter le plus objectivement possible, ce qui m'est arrivé. Le reste, ça n'appartient ni à vous, ni à moi. »

Le mot de la fin ?

G. L. Dans ce spectacle, Manuel Le Lièvre est absolument bouleversant. Tous les soirs, quand je le regarde en scène, je suis ému, parce qu'il atteint justement une humanité qu'on n'a jamais vue. On se rend compte de ce qu'on a gagné et perdu en étant devenu des humains. Mais vraiment : gagné et perdu. Par son jeu d'acteur, il fait toucher du doigt cette chose absolument vertigineuse, qu'effectivement, nous ne sommes plus des animaux, mais

nous l'avons été. Nous sommes devenus des hommes, ce qui serait apparemment un gain extraordinaire, mais est-ce si extraordinaire que cela ?

Propos recueillis par Laure-Emmanuelle Pradelle, juin 2026.

→ Exposition : Jean-Pierre Vergier, scénographe et costumier de théâtre

Le TNP rend hommage à ce grand créateur disparu en 2025, complice de Georges Lavaudant depuis plus de cinquante ans.

du 9 au 17 octobre 2026,

visible les soirs de représentation, dans le hall du petit théâtre

« Sautte, le monde te regarde. »

Longtemps classé dans le théâtre de l'absurde, Samuel Beckett a souvent été réduit à ce courant littéraire. Alain Françon l'a découvert dans les années 1960 et la rencontre avec cette langue singulière l'a profondément marqué. Ces dernières années, il a mis en scène *Fin de partie*, *La Dernière Bande*, *En attendant Godot*, *Oh les beaux jours*, une adaptation du texte *Le Dépeupleur* et de *Premier amour*. Il a découvert chez cet auteur un humour, une sensibilité, que l'on ne connaissait pas au dramaturge anglais. Dans cet entretien pour *Bref*, Alain Françon nous partage sa vision de Beckett, un auteur à redécouvrir.

Quand vous étiez élève à l'école de Jean Dasté, à la Comédie de Saint-Étienne, ce dernier vous a programmé dans la saison de la Comédie, avec des pièces issues de ce qu'on appelait le théâtre de l'absurde, une forme nouvelle à l'époque. Vous souvenez-vous de la première fois que vous avez lu un texte de Beckett ?

Alain Françon. C'était très circonstanciel. Dasté était plutôt de l'école brechtienne. Il nous disait : « Travaillez ce qu'on appelle l'avant-garde, comme ça je n'aurai pas à le faire ». (Rires). C'était la condition pour être à l'abonnement de la Comédie. Alors nous avons monté Fernando Arrabal, Eugène Ionesco, Robert Pinget et Samuel Beckett. Mais Beckett, pour moi, était très à part. L'idée d'une radicalité définitive m'était restée de mes lectures. Il faisait table rase de ce que pouvaient être la langue et la forme habituelles du théâtre. J'étais très impressionné. Je me souviens avoir monté, à cette époque-là, *Fin de partie* et *La Dernière bande*.

Vous les avez reprises plus tard et avez mis en scène d'autres de ses pièces. Au fil des expériences, votre regard a-t-il évolué ?

A. F. J'étais comme tout le monde, très encombré par les notions d'absurde, de



Oh les beaux jours – Alexandre Ruby et Dominique Valadié © Jean-Louis Fernandez

métaphysique. Puis en travaillant sur les pièces, je me suis rendu compte qu'il était un auteur du réel. Il l'aborde à travers des métaphores : une femme enlisée dans un monticule [*Oh les beaux jours*], un abri où l'un est assis sur une chaise et ne peut pas se lever, l'autre debout à côté ne peut pas s'asseoir, deux vieilles personnes sont dans des poubelles [*Fin de partie*]. Ces situations nous paraissent très loin de la réalité, car elles ne sont ni figuratives comme on dit en peinture, ni imitatives. Ce théâtre ne cherche pas « le visible », mais « à rendre visible », ce qui est tout à fait différent. Il tente d'attraper le réel, parfois, de manière complexe, contournée, mais c'est, à mon avis, la seule manière possible car sinon on se contente, comme souvent dans l'écriture théâtrale, de scènes imitatives, illustratives, figuratives.

Il y a un aspect de Beckett que l'on connaît moins, c'est son humour. Comment le définiriez-vous ?

A. F. Je ne sais pas quels mots il faudrait employer, peut-être quelque chose entre détresse et sourire ou rire. Dans l'humour beckettien, on ne passe pas d'une chose tragique à une chose comique, au contraire elles sont totalement liées et indissociables. Un exemple : lorsqu'on lit les quatre mots du titre *Oh les beaux jours*, on est persuadé que ce sera une pièce faite des beaux jours de la vie. Mais lorsqu'on découvre l'image, c'est le contraire. Je me souviens aussi de la nouvelle, *Premier amour*, sur laquelle j'ai travaillé. « Premier amour », on imagine tout de suite une histoire romantique, en fait cette histoire d'amour est complexe, pleine de détresse mais d'une drôlerie intenable. Eugene O'Neill disait

quelque chose comme : « La vie est triste. Hourrah ! », pour moi cela définirait assez bien le théâtre de Beckett.

L'écriture de Beckett a-t-elle une particularité ?

A. F. Lorsqu'on la joue, on se rend compte que ce n'est pas le sens ni les mots qui sont importants, mais le rythme. Beckett a mis en scène ses pièces. Il a écrit des quantités de notes pendant les répétitions. J'ai lu tous ses cahiers de régie, sur toutes les pièces qu'il a montées. Pour Billie Whitelaw qui jouait Winnie dans *Oh les beaux jours*, il écrit : « Ne t'inquiète pas, ce qui compte c'est le rythme. Les mots sont comme un adjuvant dans les médicaments pour les pharmaciens. » J'ai vu la captation de la pièce quand il l'a montée. Ça va très vite, elle pense vite. La comédienne est *borderline*, pas folle mais dans un excès, elle a une gestuelle vraiment particulière, pas du tout « naturalisante ». Elle est totalement vivante, l'inverse de ce qu'on a pu voir dans de nombreuses représentations : une petite bourgeoise un peu sage et guindée. Quand Beckett a monté cette pièce, c'est comme s'il s'était éloigné très volontairement des représentations chez Renaud-Barrault¹.

Qu'avez-vous découvert dans ces notes de répétitions ?

A. F. Il se remet toujours en question en tant que metteur en scène. Il pose les questions :

1 La Compagnie Renaud-Barrault est une troupe de théâtre légendaire fondée en 1946 par Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault, issus de la Comédie-Française. Cette compagnie a marqué l'histoire du théâtre dans la seconde moitié du XX^e siècle.

« Pourquoi ça ? », « Comment ? », « Qu'est-ce que j'ai voulu dire en écrivant ça ? ». Il se corrige. Dans ses notes sur *Oh les beaux jours*, il écrit : « Ce n'est pas l'histoire de Winnie. Avec Willie, c'est un couple. C'est l'histoire d'un couple. » Alors, il décale légèrement le monticule côté cour² de façon à laisser plus de place et faire apparaître Willie de dos. Dans *La Dernière Bande*, Krapp est vieux. Dans les didascalies de la version des Éditions de Minuit, il est écrit : « Il a un pantalon trop court. Il a des chaussures de clown, etc. » Quand Beckett le met en scène, il rectifie, dit : « C'est stupide, quand on est vieux, on rapetisse. C'est donc le contraire : le pantalon traîne par terre. » Cela a sûrement à voir avec le réel. En dehors des réflexions sur la mise en scène, il travaille sans cesse son texte : il fait des coupes, ajoute ou modifie des didascalies. En France, les Éditions de Minuit publient des textes qui ne sont pas à jour, ils ne sont pas la version finale de Beckett. Il y a de vraies différences !

Il faudrait réaliser une édition augmentée.

A. F. Il faudrait absolument ! James Knowlson, le biographe de Beckett a édité les cahiers de régie en Angleterre. Mais en France, ils n'ont toujours pas été traduits. Ils sont pourtant d'une grande richesse. Ce sont des documents essentiels.

On dit souvent que les didascalies enferment le théâtre de Beckett, que tout est verrouillé, qu'elles doivent être strictement respectées.

A. F. Mais lui-même, quand il met en scène sa pièce, change les didascalies et parfois de manière radicale, allant chercher l'inverse.

Comment prenez-vous en compte ces indications et ces contraintes ?

A. F. Prenons l'exemple de la mention « Un temps » dans *Oh les beaux jours*. Quel est ce temps, sa durée surtout ? Compte-t-on « un », ou alors « un, deux, trois » ou encore « un, deux, trois, quatre, cinq » ? Cela ne produit pas du tout la même chose. J'ai pris la liberté de mesurer ces temps comme je le souhaitais, y compris d'en supprimer certains si rythmiquement il était plus intéressant d'enchaîner. Je pense que lui-même desserrait l'étau en tant que metteur en scène. On peut trouver, à l'intérieur de ces contraintes, une profonde liberté. Pour le décor, j'avais dit à Jacques Gabel : « Surtout, on évite la grisaille habituelle ». Nous avons opté pour des tons jaunes, orangés, évoquant le désert. Alors une forme de sérénité apparaît, comme une éclaircie, un rayonnement, qui a pu aider Dominique Valadié dans son travail. Je pense fondamentalement qu'il faut une vitalité extraordinaire pour pouvoir dire les mots de Beckett.

Les didascalies sont très riches, souvent liées à la parole. Que transmet Beckett dans cette matière textuelle ?

A. F. Pour moi, elles font partie du texte. Elles sont vraiment pertinentes. Beckett avait toujours un sourire à leur propos, il disait, comme Edward Bond le disait aussi : « J'écris

les didascalies juste pour que les gens ne se trompent pas. » ; pour qu'ils ne fassent pas de contresens. Dans ses cahiers de régie d'*En attendant Godot*, il indique que Vladimir est comme attiré du côté de l'arbre. Et qu'en revanche, Estragon est du côté du sol, toujours assis sur la pierre. Ou dans ses notes sur *Oh les beaux jours*, à propos de Winnie, c'est un oiseau qui a un peu d'huile sur les plumes, mais c'est un oiseau.

Comment abordez-vous la direction d'acteur ?

A. F. Je pense qu'il faut se laisser prendre par l'instant. Même si on a dans la tête tout le scénario, ce qui compte c'est d'avancer instant après instant. L'instant contient toutes les contradictions. Alors l'acteur, l'actrice peut jouer une chose et son contraire. Il n'y a pas de personnage, pas de continuité psychologique. Ce sont aussi des êtres de fuite. Dans *Fin de partie*, Clov au début de la pièce, dit : « Instant sur instant comme les grains de mil de ce vieux Grec et à la fin c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. » C'est une idée du temps incroyable, c'est aussi une idée à garder en tête : instant par instant, c'est cela qu'il faut jouer, de façon à être toujours sur le qui-vive, d'avoir la possibilité d'atteindre l'objet invisible ou l'impossible tas. Quand on relit ses romans, on voit que chaque phrase est une correction de la phrase précédente. C'est un théâtre totalement en mouvement, contrairement à ce que l'on croit souvent. Le texte fonctionne beaucoup sur cette figure de style, l'épanorthose, une manière de corriger sans cesse le texte. Dans *Oh les beaux jours*, Winnie dit une phrase et dans la phrase suivante, deux nouveaux mots viennent corriger, préciser, infirmer, détourner, etc.

“ Je pense que Beckett est un auteur essentiel. Pour moi, il est un des plus grands écrivains. ”

Alain Françon

C'est en remâchant les mots plus qu'en cherchant une intention qu'on trouve ?

A. F. Oui, et on s'amuse même entre nous à perdre le fil de ce qu'on est en train de répéter. Parce que si on tire toujours le même fil, au bout d'un moment cela devient volontaire. Dans ces pièces, je crois qu'il faut vraiment parvenir à éviter toute notion d'intentionnalité. Dans *Fin de partie*, c'est un des passages que je préfère, Hamm dit : « Est-ce qu'on ne serait pas en train de signifier quelque chose ? » Et Clov répond : « Nous, signifier ? Ah, elle est bonne ! » Et Hamm continue : « Je me demande, une intelligence revenue sur Terre ne serait-elle pas tentée de se faire des idées à force de nous observer ? » Trop d'intentionnalité promeut le cliché.

Dans *Oh les beaux jours*, on ne voit qu'une partie du corps de Winnie, on voit à peine celui de Willie. Dans d'autres pièces, ce sont des corps malades, abîmés, défaillants. Qu'exprime Beckett à travers ces corps ?

A. F. Dans *Oh les beaux jours*, il réduit le corps à une moitié et pourtant ce corps est

incroyablement présent. Je suis sûr que quelqu'un qu'on verrait entièrement, avec des mouvements possibles de bras, de jambes, n'aurait absolument pas la même présence. Ce n'est donc pas pour restreindre, mais au contraire pour accroître la présence. Dans *Fin de partie*, mettre les deux vieux dans une poubelle est une image terrible de la vieillesse. Mais quand tout à coup, Nell ou Nagg soulève le couvercle de la poubelle avec sa main, c'est presque une naissance, le contraire de la vieillesse. Il cherche le paradoxe. Tout ce qu'il peut ôter devient alors un surcroît.

Il met en jeu des objets. Il leur donne une place particulière avec laquelle la parole se construit. Winnie dit à propos des objets qui l'entourent : « Que ferais-je sans eux si les mots me lâchent ? » On se rend compte qu'il y a une véritable relation entre ces objets et la parole. Souvent au théâtre, les objets sont sur scène en appui pour le jeu. Mais là, ils deviennent presque des personnages.

A. F. Leur existence est fondamentale à la représentation. C'est existentiel. Au début de la deuxième partie, elle dit : « Les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les choses ont une vie. » Il est d'ailleurs très difficile de choisir ces objets. Dans le cahier de régie, il y a beaucoup de notes de Beckett là-dessus : sur le sac de Winnie par exemple, sur son aspect, comment il doit être vu. Ce n'est pas seulement de la régie, ce sont de vraies intuitions.

Quand elle sort ces objets de son sac, les souvenirs reviennent, toute sa vie repasse, tout revit.

A. F. Quand la pièce commence, elle dit : « Encore une journée divine. » Il y a donc du divin dans l'histoire. L'idée d'une puissance extérieure apparaît dans le texte. C'est très curieux. Je ne me souviens plus exactement des mots mais, dans la pièce, il y a sept ou huit fois une forme de remerciement d'être là. Cela aussi est paradoxal. À propos de cette image-là, si on était chez mon ami Edward Bond, on dirait : « Une explosion atomique a eu lieu, il reste une femme dans un trou dans un désert ». Une situation extrême.

Qu'est-ce qui vous plaît chez Beckett ?

A. F. Je pense que c'est un auteur essentiel. Pour moi, il est un des plus grands écrivains. D'ailleurs toute la littérature française après Beckett a eu du mal à s'en remettre. Je me souviens d'une discussion avec Michel Vinaver, il n'aimait pas Beckett. Je crois qu'il avait idée que ce théâtre est inhumain. Je pense que c'est le contraire. Une anecdote : en Irlande, son père se baigne, il est dans l'eau et lui, Beckett, doit avoir quinze ans, il est sur le rocher. Son père lui dit : « Saute ! » Et Beckett a peur. Puis, son père redit : « Saute » et il a cette phrase incroyable : « Le monde te regarde ». Et là, Beckett plonge. C'est l'ouverture de Beckett au monde. Ce n'est pas un théâtre fermé sur lui-même, c'est au contraire un théâtre ouvert sur le monde.

Propos recueillis par Laure-Emmanuelle Pradelle, juillet 2026.

2 Vers la droite du plateau quand on est spectateur et qu'on regarde la scène.

Mettre des mots sur le silence

Après *La réponse des Hommes, France-fantôme* et *Némésis* d'après Philip Roth, Tiphaine Raffier revient au TNP pour nous présenter *L'hors-présence ou Chimères du pays de Morsan*. Elle aborde avec pudeur et humanité un sujet encore tabou dans notre pays : la fin de vie et le droit à l'aide à mourir. Bref l'a rencontrée un mois avant l'adoption de la proposition de loi relative à la fin de vie, alors que les premières représentations avaient lieu à Angers.

La pièce est inspirée d'une expérience personnelle. Comment passe-t-on d'un vécu personnel à une fiction ?

Tiphaine Raffier. C'est la question de la distance et de la pudeur. Dire que cela vient d'une expérience personnelle me semble être la limite. J'ai besoin de la fiction : inventer une forme, des personnages, inventer pour cette pièce une famille. Les acteurs et les actrices qui fabriquent cette œuvre à mes côtés m'apportent leur altérité. Parfois, ils m'évoquent des gens que j'ai vraiment croisés, d'autres qui me sont complètement étrangers. Au départ, je n'ai pas les rôles pour tout le monde. Cela vient au fil de la recherche sur le plateau, lors des différentes sessions de travail. Je commence le projet avec un *numerus clausus* : je détermine le nombre d'acteurs qui me semble nécessaire pour construire l'histoire. C'est une commande que je me fais à moi-même. Ce sont aussi de nombreuses lectures qui nourrissent mon écriture. Je m'informe sur un sujet, ses imaginaires anthropologiques, politiques, philosophiques. J'assimile des idées puisées par d'autres dans des essais, des articles, des comptes rendus de convention citoyenne. Puis je les intègre dans les personnages, je fais de cette matière littéraire des dialogues et de la pensée poétique. Ces lectures m'aident à problématiser mon sujet ainsi qu'à mettre énormément de distance. L'expérience que j'ai vécue, je l'ai vécue comme un traumatisme : avec mes yeux, dans ma chair et ma sensibilité, sans aucun appareillage pour le comprendre. En écrivant, je mets en place cet outillage intellectuel qui m'a manqué.

Le sujet de la fin de vie et du droit à l'aide à mourir est un sujet clivant dans la société. Il soulève des questions éthiques. Le monde politique ne parvient pas encore à se mettre d'accord, le monde médical est également divisé. Que peut apporter le théâtre ?

T. R. La première chose est de mettre des mots dans la bouche de personnages incarnés au plateau, de mettre des mots à un endroit où il y a beaucoup de silence. C'est un sujet qui fait partie des grands tabous de la société. Certains mots portent ce tabou, comme le mot « cancer ». Il a été difficile de l'écrire dans la pièce. J'ai mis du temps à le sortir. J'avais l'impression qu'il n'était pas poétique. Le refus de ce mot, cette honte de ne pas pouvoir en parler, je l'ai ressentie comme autrice. C'est là que je me suis rendu compte que c'était intéressant : c'est bien cela qu'il faut dire alors. Grâce à ce mot, j'ai ouvert la porte de l'immense problème qu'il soulève : la fin de vie. Je n'écris pas un documentaire, je n'essaye pas de tout embrasser. Dans la pièce, il s'agit de la mort d'une assez jeune femme, condamnée par le cancer. Je parle d'un cas précis qui porte une certaine charge tragique. Je me suis alors intéressée au modèle de la tragédie car, dans notre héritage dialectique, elle permet cette opposition de points de vue. Les questions éthiques sont à la base du théâtre tragique. En mettant des mots sur ce tabou, en formalisant ce problème éthique, je me suis connectée avec l'essence même du théâtre depuis ses origines.

Dans quelle temporalité avez-vous choisi de situer la pièce ?

T. R. La question du vote de la loi m'a accompagnée pendant toute l'écriture. J'ai commencé à écrire ma pièce en pensant au fait que cette loi n'existe pas en France. Je voulais parler de l'absence de loi et de sa nécessité. Puis quand l'Assemblée nationale l'a adoptée en première lecture en mai 2025, cela m'a un peu déstabilisée. J'ai questionné mon texte. J'ai compris que ma pièce ne parlait pas seulement de cette loi. Le sujet était aussi celui de l'accompagnement d'une personne en train de mourir, cette position particulière de l'aidant, un mot qui n'est pas très beau mais qui a le mérite d'exister. Quand on devient aidant, qu'est-ce qui change dans les mots ? Qu'est-ce que cela provoque dans les positions familiales de chacun ? Qu'est-ce que cela charrie dans le cœur ? Que se produit-il à l'intérieur même d'une personne ? Quel est ce lien si particulier qu'on veut ressouder alors qu'on sait qu'il est sécable à tout moment ? Se pose aussi la question de l'écoute de la personne dans la relation affective que j'ai avec elle, en fonction de la place que j'occupe dans l'histoire familiale, de mon héritage culturel, politique, spirituel. Le dilemme apparaît alors : comment réagir face à la demande d'un proche qui demande une aide pour mourir ? J'ai donc situé l'histoire dans un temps où la loi¹ existe. D'ailleurs, je pense que cette loi va passer parce

que la population française est majoritairement pour. Nous avons déjà vingt ans de retard, donc nous sommes plus que prêts, je crois. Pour l'instant, nous allons jouer la pièce comme une utopie, une utopie un peu boiteuse parce qu'une loi met des mots sur le sujet, prévoit des situations, mais ne peut englober tous les cas particuliers. Il y a toujours des béances, des angles morts. Certaines personnes n'entreront pas dans le cadre de la loi, même si les législateurs tentent de le faire.

Sur le plateau, nous voyons une fratrie. Les parents sont absents. Pourquoi ce choix ?

T. R. Cela me permettait de déployer les enjeux de pouvoir au sein d'une fratrie, sans instance régulatrice. Et l'absence des parents est aussi une composante du conte. J'aimais l'idée que mes personnages devaient se débrouiller sans parents.

La fratrie découvre ce corps qui cesse, peu à peu, de fonctionner, de la vie qui s'en va, de la mort qui arrive. Un autre personnage regarde lui aussi ce corps, qui est-il ?

T. R. Lorsque j'écris, j'aime jouer avec le genre, avec cette possibilité d'entrer dans un cadre, dans un classicisme formel. Puis, à un moment donné du récit, j'essaye d'élargir le cadre, de le mettre à distance ou en question. J'ai écrit cette histoire du point de vue d'une voyeuse, comme dans un film de genre – les films de voyeur². Ce personnage existe principalement par l'intermédiaire d'une caméra placée dans le public. La question : « Pourquoi cette femme regarde ? » a été centrale dans mon écriture. Je suis passée par des tentatives parallèles. Deux versions assez avancées de la pièce ont précédé celle-ci. J'ai écrit trois pièces en réalité et là nous voyons la troisième. Dans les deux versions antérieures, la voyeuse regardait pour d'autres raisons. La première raison était le regard d'une artiste : en accord avec la femme en train de mourir, elle regardait ce corps pour finir une œuvre, prendre une dernière photo. On la voyait chercher sa dernière photo. C'était complètement autre chose. Dans la deuxième version, la voyeuse regardait avec l'œil d'une juge en désaccord avec ce que voulait faire la famille et qui la menaçait. Dans la troisième version, cette voyeuse est une juge, mais qui regarde avec l'œil du traumatisme, avec le vécu de l'expérience de la mort : un deuil périnatal. Elle n'a jamais vu son enfant vivant et ne l'a pas vu mourir non plus, il est sorti mort. Dans la pièce, je pose la question du regard, de la possibilité ou non de regarder la mort en face. Cette femme ne sait pas, dans ce moment de dépression qui la submerge, pourquoi elle vient épier sa voisine qui est en train de mourir. Elle va le comprendre au fur et à mesure.

1 La loi du 18/08/2026 crée effectivement un droit à l'aide à mourir.

2 *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock en est un exemple.

Quand j'ai commencé à écrire cette version, elle s'est mise à résonner plus profondément en moi. Je pense que chacun, chacune, nous portons des traumatismes intimes, présents dans les familles. Ce ne sont jamais des choses dont on parle. Même dans nos vies professionnelles, dans nos vies publiques, quand un décès survient, on s'absente de son travail, on revient et tout doit reprendre comme avant. C'est encore très caché. Ce personnage, avec ce regard, permet de rendre ces traumatismes intimes publics, de les vivre aussi collectivement, une expérience que partageront peut-être les spectateurs.

À propos de regard, vous introduisez, dans la pièce, le mythe grec d'Argos, ce géant aux cent yeux. Que représente-t-il pour vous ?

T. R. Argos est un monstre dont les yeux sont composés des yeux de tous les personnages. Dans ma pièce, Laure est toujours sous le regard de quelqu'un : le médecin, l'infirmière, la famille. D'une certaine manière, ces regards aimeraient la retenir, retenir chaque seconde passée avec elle. Laure, comme Io dans le mythe grec, est doublement prisonnière : de sa tragédie, de ses douleurs et de ces regards. La question de la pudeur face à quelqu'un qui est si vulnérable et qui a tant besoin d'aide est souvent balayée d'un revers de la main. Mais évidemment Argos, en dernière instance, est aussi l'assemblée disparate des spectateurs. Et pour que Laure soit libérée, comme Io, il faudrait que cette mer de regards arrive à fermer les yeux.

Vous avez une vision morale de la mise en scène, vous êtes attentive à la façon de représenter les choses. Quelles questions pose ce sujet, la fin de vie ? Comment l'avez-vous abordé avec l'équipe ?

T. R. Il s'agit de la représentation d'une violence : la violence faite à ce corps par ce meurtrier invisible qu'est la maladie, une mort lente, douloureuse. C'est la représentation de l'agonie, de ce que produit ce mot dans l'imaginaire et de sa mise en œuvre au théâtre. Il était important pour moi de ne pas l'éluder. On s'est questionné sur ce que le regard est capable de supporter. Je montre certaines choses grâce à la caméra. Elle peut zoomer, avec des focales très serrées. On peut détourner le regard, en faisant panoter la caméra, aller au flou ou sur autre chose que le corps douloureux. En convoquant le hors-champ cinématographique, on peut prolonger l'imaginaire du spectateur. Finalement, l'agonie apparaît plutôt dans les regards des autres : des regards sidérés, apeurés, attendris. J'essaie de déceler dans le personnage de Laure la question de la présence et de l'hors-présence : quand elle est là, quand elle a des absences. Cet état sans cesse mouvant perd les personnages qui l'entourent. Leur pensée, leurs certitudes vacillent. Pour les acteurs, le jeu oscille entre contrôle et perte de contrôle. À certains endroits, ils sont « volés », dépossédés, par la caméra, avec un jeu en retenue et, à d'autres, on convoque le théâtre, le lyrisme, dans la forme d'une tragédie en marche. On commence le spectacle dans un état puis on vit une révolution, avec des épisodes très différents.

Le lyrisme que vous évoquez, dans le jeu des acteurs, devient même drôle quand les personnages sont débordés par la situation, les spectateurs rient dans la salle.

T. R. Oui, il y a du burlesque dans ces situations. C'est comme un gros train que les personnages essaient d'arrêter avec leurs petites mains, leurs petits bras, sans pouvoir y parvenir. Cette course contre la mécanique implacable crée aussi du comique. Je suis très contente que les spectateurs rient dans la salle et j'espère que ça va se déployer. Il faut qu'il y ait de l'humour. C'est important parce que sinon la vie ne serait pas représentée dans sa complexité, ses variations de couleurs, d'humeurs. D'ailleurs, nous avons écrit le spectacle en nous amusant aussi beaucoup.

La matière sonore est très présente dans le spectacle, avec un jeu sur la spatialisation, et un travail sur le traitement du son.

T. R. C'est souvent le son qui écrit mes spectacles parce qu'il est un agent direct de l'expérience sensible. Je travaille avec un ingénieur du son passionnant, Hugo Hamman, et ensemble nous dressons une cartographie sonore : ce qui est intra ou extra-diégétique. Le son porte aussi beaucoup l'inconscient des personnages. C'est un peu mystérieux mais quand un son me plaît, j'ai l'impression qu'il peut être directement entendu par la peau des spectateurs, sans passer par leurs oreilles.

Vous parliez de l'hors-présence, qui est aussi le titre de la pièce. Comment ce terme « hors-présence » vous est-il venu ?

T. R. C'est une longue évolution. Le terme de présence était là depuis quasiment le début. Le travail tournait beaucoup autour de cela. La locution « en sa présence » revenait souvent. J'avais un problème avec l'utilisation de l'adjectif possessif « sa ». Fallait-il mettre une majuscule ? Cela lui aurait donné une connotation spirituelle. Puis, je me suis rendu compte qu'il s'agissait plutôt d'une fabrication de l'absence, d'un effacement progressif. À un moment donné, j'ai écrit « hors sa présence ». Cela m'a beaucoup interrogée. J'avais toujours le problème avec le mot « sa ». J'ai fini par l'enlever, ce qui a donné « hors présence », puis j'ai ajouté l'article devant : l'hors-présence. Et là, il y avait tout : le glissement de Laure de la présence vers l'absence.

Et le sous-titre « Chimères du pays de Morsan » ?

T. R. J'aimais l'idée de la légende. La pièce porte un sujet très contemporain mais je souhaitais construire un pont avec une autre temporalité, un temps immémorial. La chimère fait référence aux monstres hybrides de la mythologie grecque dans l'Antiquité. Cette chimère serait la rencontre avec le corps mourant qui se transforme, sa présence mêlée d'absence. La chimère évoque aussi les illusions que l'on a, dans ce moment, patinées par nos représentations littéraires, cinématographiques, toutes les représentations de la mort que nous avons collectées. Quand la mort survient, elle convoque toutes les autres morts, réelles et fictionnelles, celles collectives, les traumatismes que peut rencontrer un pays.

Dans le spectacle, la chimère renvoie au personnage de Laure, mi-vivante mi-morte, et précise de façon poétique le statut du mourant.

Quels sont les penseurs qui vous ont aidée, montré des chemins ?

T. R. La documentation que j'ai étudiée est très vaste, mais il y a certains penseurs qui ont été essentiels dans ma réflexion. Grâce à Pierre Moulin, maître de conférences en psychologie sociale de la santé, anthropologue de la mort, j'ai découvert le psychanalyste Robert William Higgins qui a écrit en 2003, un article très important : « L'invention du mourant ». Un autre de ces articles m'a beaucoup servi pour la lettre que le personnage de Laure écrit, où elle parle de sa solitude. J'ai lu également *La Solitude du mourant* de Norbert Elias, paru en 1982, où l'auteur explique que notre rapport à la mort est semblable à notre rapport à la sexualité au XIX^e siècle. On vit exactement le même tabou. Il influe de la même manière : un imaginaire de honte et de corps sale. *La Montagne magique* de Thomas Mann m'a accompagnée mais ne m'a pas aidée. C'est un très beau récit initiatique, il s'y dit beaucoup de choses. Dans le spectacle, j'ai mis le livre dans les mains du personnage. Il représente le trope « Tu as perdu quelqu'un ou tu rencontres la maladie, alors il faut lire *La Montagne magique* ». Il y a évidemment *La Métamorphose* de Franz Kafka, qui rejoint le propos de mon spectacle : que fait-on face à quelqu'un qu'on ne reconnaît plus ? D'autres livres ont été importants pendant l'écriture : *La Mort d'Ivan Illitch* de Léon Tolstoï, *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes. J'ai l'impression que, dans tous les chefs-d'œuvre, on peut trouver des correspondances avec l'évocation de la fin de vie. C'est fou ! Dans *Alice au pays des merveilles*, par exemple, les parties du corps du chat du Cheshire s'effacent les unes après les autres, il ne reste que le sourire. Je voulais aussi citer le roman *La Fontaine des lunatiques* d'André de Richaud. Il m'a inspiré la légende qui traverse toute la pièce : une fontaine maudite du village qui apparaît dans un livre que j'ai inventé, *L'Antéchrist au cœur de nos villages*, lu par Simon, le plus jeune frère. J'ai consulté aussi beaucoup d'ouvrages pour et contre l'euthanasie. Parmi eux, il y a un très bel essai, *La Mort confisquée – Pour le droit de choisir une fin qui nous ressemble*, d'Elsa Walter et François Blot. Il résume de façon claire la situation en France aujourd'hui, notamment au sujet du pouvoir et de la domination du corps médical. *L'Ordre des choses* de Marion Muller-Colard est un livre très important pour moi. Cette autrice était membre du comité consultatif d'éthique et participait à la convention citoyenne sur la fin de vie. Elle était plutôt pour l'euthanasie. Puis, elle a écrit cet essai dans lequel elle raconte que face à la mort de son père, elle ne sait plus quoi penser de l'euthanasie. Elle est complètement perdue. C'est un sujet, comme tous les sujets éthiques, sur lequel nous avons un positionnement, nous sommes portés par des idées progressistes, nous avons des convictions, puis face à la réalité d'une situation, nous nous rendons compte que c'est

plus compliqué. Elle a vraiment le mérite de dire bien les choses.

C'est un sujet qu'il est rare de présenter au théâtre, il peut effrayer.

T. R. Je crois justement que la forme et le récit de cette histoire, même si le spectacle est difficile par endroits, permettent de porter les questions. Je suis très attentive au lien qui se crée avec le public. Il s'agit avant tout d'un spectacle. Il nous propose des images, des émotions, un imaginaire et une histoire que l'on peut partager. Ce sujet n'est quasiment jamais abordé au théâtre alors qu'il nous concerne tous et qu'il pose des questions à notre société.

Qu'avez-vous appris en mettant en œuvre cette histoire ?

T. R. Quand on fait un tel spectacle, on en apprend déjà beaucoup sur les gens avec qui on travaille. Il y a beaucoup de pudeur. C'est souvent le cas avec mes équipes parce que j'aborde des sujets difficiles dans mes pièces. Dans ce petit laboratoire, le positionnement de chacun permet déjà de percevoir la façon dont le spectateur recevra les choses. Écrire cette histoire m'a apporté de la nuance. Il a fallu beaucoup de patience, c'était lent et difficile : présenter des personnages, les amener au bout d'une expérience. J'étais très seule même si mon équipe était proche de moi. L'écriture est un travail solitaire. Pour approcher ces

sujets-là, si fondamentaux, il faut être humble, même dans la forme. Cette sobriété m'a beaucoup intéressée. Faire ce spectacle m'a aussi permis de dépasser certains sentiments. Je suis entrée dans cette histoire avec une forme de tristesse et de colère, je sortais d'une expérience personnelle difficile. J'ai pu essayer un peu cette tristesse grâce à cette aventure humaine, elle m'a beaucoup enrichie. Cela m'a permis aussi de nuancer ma colère. Elle est toujours là, mais disons qu'aujourd'hui, je parviendrai à parler à quelqu'un de totalement opposé à l'euthanasie autant qu'à quelqu'un qui est pour. Je comprends les deux.

Propos recueillis par L.-E. Pradelle, juin 2026

La mort, un passage à réinventer

Comédienne, metteuse en scène, autrice, céramiste, Aurélia Lüscher multiplie les talents pour créer des œuvres entre réel et fiction. Avec *Les corps incorruptibles*, elle ouvre une enquête. Son sujet : la mort, qui nous est aussi familière qu'étrangère. Bref l'a rencontrée pour une discussion autour de sa création.

Que recherchez-vous au théâtre ?

Aurélia Lüscher. J'aime que le réel fasse irruption pendant la représentation. Dans *Les corps incorruptibles*, cela se manifeste à plusieurs moments sous forme de surprises qui interviennent : la « vraie vie » entre dans le spectacle. J'aime faire ces surprises parce que cela nous met à un endroit d'activité différent de celui de simplement regarder un spectacle.

Quels artistes vous intéressent ?

A. L. J'aime voir des œuvres en train de se fabriquer devant nous avec des matériaux qui se transforment comme dans les spectacles de Philippe Quesne. Dans son travail, il se dégage une poésie que j'aime beaucoup ; ou encore les créations de la plasticienne et scénographe Marguerite Bordat ; celles de la Compagnie du Zerep pour la folie qu'ils dégagent, à la limite des normes. Le travail de Nathalie Béasse m'a beaucoup inspirée par l'aspect performatif des acteurs et des actrices.

***Les corps incorruptibles* est le premier opus d'un triptyque qui questionne notre rapport à la mort. Quel est ce projet ?**

A. L. Au départ, j'envisageais un seul spectacle. Je me suis rendu compte au fil de ma recherche qu'elle ouvrait sur de nombreux sujets. J'ai

alors pensé ce projet sous forme de trois essais théâtraux. *Les corps incorruptibles* aborde la question du cadavre, la façon dont on s'occupe de la chair des morts. Le deuxième opus, *Au Grand Passage (les mort-e-s se logent partout)*, a une dimension plus métaphysique. Il évoque les fantômes et la manière dont on reste en lien avec les morts. Et le troisième opus explore l'« avant-mort ». Que décide-t-on de léguer ? Quel fantôme décide-t-on de laisser ?

Quels ont été vos champs d'investigation pour créer *Les corps incorruptibles* ?

A. L. En 2010, j'ai fait un stage dans une entreprise de pompes funèbres à Genève parce que je voulais savoir comment on s'occupe des morts. Au décès de ma grand-mère, j'avais posé la question, mais personne n'avait su me répondre. J'ai donc entrepris de faire des recherches moi-même. Depuis, je n'ai pas arrêté de penser à ce sujet. J'avais même envisagé d'ouvrir une entreprise de pompes funèbres. Puis, quand j'ai décidé d'en faire un spectacle, j'ai interrogé des personnes qui s'occupent de l'embaumement, en Suisse et en France. J'ai conversé également avec l'ancien sénateur français Jean-Pierre Sueur, sa voix est présente dans le spectacle. J'ai lu des publications universitaires, celles de Magali Molinié, spécialiste des relations entre les morts et les vivants, qui s'intéresse notamment aux entendeurs de voix. Son travail a été vraiment important pour mon projet. J'ai fait la connaissance de Laurence Loutre-Barbier qui m'a profondément marquée. Elle est responsable des pompes funèbres alternatives Noir Clair à Lyon. Sa manière d'accompagner les personnes n'est pas du tout normative. J'ai lu les ouvrages de Val Plumwood, philosophe australienne, une des premières écoféministes dont les travaux sur l'anthropocentrisme ont mis en évidence « l'hyperséparation » des humains du reste de la nature. Le philosophe Pierre Madelin parle également de cela. Il a écrit *La Terre, la mort, les corps*. Ils ont mis des mots sur des intuitions que j'avais dans la réflexion

que je menais. J'ai trouvé une légitimité à ma pensée, je me suis sentie moins seule.

Pour représenter cet univers particulier sur la scène, quelles questions vous êtes-vous posées ?

A. L. Je fonctionne par images, à partir de rêves. Je travaille beaucoup avec mon inconscient, j'essaye de le garder en alerte. J'avais l'image de la présence d'un corps sur le plateau, avec lequel je travaillerais pour réaliser un embaumement. Si on veut comprendre ce qu'implique cet acte, il faut montrer certaines choses. Depuis quelques années, je pratique la céramique. Le travail avec l'argile est très vite devenu une évidence pour le spectacle. Il permet d'évoquer la transformation des corps, de parler du rapport à la putréfaction, au retour à la terre. L'argile est idéale aussi dans son aspect écologique car elle est réutilisable infiniment, tant qu'elle n'est pas cuite. Pour les moulages, j'ai collaboré avec le scénographe et marionnettiste Arnaud Louski-Pane. Ce travail de prise d'empreinte m'intéresse car il est directement en lien avec la notion de temps qui passe : un objet ou une personne peut disparaître, son moule reste. J'aime mouler mes proches pour garder une trace d'eux. Georges Didi-Huberman a écrit un très beau texte à ce sujet, *La Ressemblance par contact*. Pour la scénographie, le spectacle commence dans une morgue et se termine dans un atelier d'artiste. Je vois une similitude entre la chambre mortuaire où l'on embaume des gens pour garder leurs traces et les ateliers d'artistes qui travaillent sur ces questions. J'ai consulté les photos des ateliers de Louise Bourgeois, Giuseppe Penone et Ron Mueck, des artistes qui comptent pour moi. Ils travaillent eux aussi à partir de moulages, de traces.

Le spectacle s'intitule *Les corps incorruptibles*. À quoi ce titre fait-il référence ?

A. L. C'est une terminologie inventée par l'Église catholique pour parler des corps conservés naturellement, qui ne se dégradent pas, souvent des corps de saints. L'Église y voit un signe de Dieu. Dans ce mot « incorruptible », il y a la notion de « corrompre », de « pourrir ». En France aujourd'hui, les pompes funèbres proposent des soins qui permettent de masquer le fait que le corps change, pour que les gens puissent le regarder. Cette pratique



Les corps incorruptibles – Aurélia Lüscher © Jean-Louis Fernandez

remonte aux années 1960-1980. Avant, on acceptait de regarder les morts tels qu'ils étaient, c'était normal. Cela faisait partie du quotidien, les morts étaient à la maison, au milieu de la famille et des proches, les enfants étaient présents aux enterrements. Petit à petit, nous sommes passés à une forme d'hygiénisme pur, on a cherché à maintenir les corps intacts à tout jamais, comme momifiés. Ce rapport à la préservation, au refus de la décomposition, est encore dans l'imaginaire collectif. Lors de mon enquête, quand j'ai demandé aux personnes comment elles souhaitaient qu'on s'occupe de leur corps, elles me répondaient qu'elles préféreraient la crémation parce que l'idée de pourrir, la présence des vers les dégoûtaient. Il y a une réticence à ne pas vouloir se faire manger, à ne pas se transformer, pourrir, alors que c'est le processus naturel. Je me suis intéressée aux pratiques d'humusation des corps, la terramation : les corps sont « mangés » par des champignons et deviennent de l'humus. C'est pour nous la possibilité de retourner à la terre mais sans l'encombrer avec des cercueils, du plastique, des vêtements. Les tombes, le béton, empêchent la nature d'accéder aux corps, elle ne peut pas faire son ouvrage. Il existe une écologie du vivant, pourquoi pas une écologie de la mort ?

Vous posez la question du temps dans la relation aux morts. En quoi est-il important ?

A. L. Certaines religions prévoient des secondes funérailles à différentes temporalités : le quarantième jour, la fête des « un an », etc. On reconvoque le mort et notre relation à lui. En un an, cette relation aura changé. Cela permet de comprendre ce qui se passe entre soi et le mort. Aujourd'hui, nous n'avons plus vraiment cette possibilité. Il est assez rare de fêter la mort des gens. Magali

Molinié explique que de nombreuses personnes peinent à avancer dans leur travail de deuil, leur relation avec le défunt reste figée au moment de la mort. Il subsiste des problèmes non réglés parce qu'en ne reconvoquant pas le mort, on ne remet pas en route la relation. Toute relation est mouvante. Ce n'est pas parce que la personne est morte que cette relation ne doit plus exister.

Comment les pratiques funéraires ont-elles évolué dans notre société ?

A. L. Nous sommes à un tournant. En France, l'Église catholique a été le vecteur des rituels pendant des générations. Aujourd'hui, de très nombreuses personnes sont non croyantes et n'ont plus recours à l'Église pour les funérailles. La place vacante est aujourd'hui occupée par les entreprises de pompes funèbres qui proposent des rituels dont le déroulement est très cadré : l'accueil des familles, la toilette et le transport des corps, la mise en place, l'organisation de la cérémonie et la vente de produits funéraires. Tout est étudié pour générer du profit. Le capitalisme a investi ce domaine, il existe une industrie du funéraire. Choisir à qui nous confions le corps de nos morts relève de la même réflexion que d'autres choix de dépenses que nous pouvons faire. Qui sont ceux qui vont s'en occuper ? À qui donne-t-on de l'argent ? Est-ce à une grosse entreprise où les salariés sont mal payés, où tout est impersonnel et standardisé ? Les laïcs doivent se réapproprier les rituels, les réinventer. De nombreux chercheurs observent nos pratiques funéraires. Grégory Delaplace, un anthropologue, a écrit *La Voix des fantômes - Quand débordent les morts*. Il parle de la nécessité des cérémonies et des rituels pour transformer les liens, transformer les morts en ancêtres et leur donner une place. On constate que les morts sont finalement très en lien avec nous. Ils sont là. Ils sont aussi de la matière,

des cendres, des os... Nous héritons d'eux, ils façonnent notre identité, notre manière d'être.

Vous avez mené votre enquête en Suisse et en France. Y a-t-il des différences, dans le rapport à la mort, entre ces deux pays ?

A. L. Oui, beaucoup. En Suisse, il n'y a pas de monopole national des entreprises, elles sont locales. En revanche, il n'y a que deux choix possibles, comme en France : l'inhumation ou la crémation. En Suisse, cela évolue ces dernières années. De nombreuses recherches, en lien avec des chercheurs belges, se développent sur le processus d'humusation. Une différence fondamentale existe aussi en Suisse, dans certains endroits : c'est la gratuité. Par exemple, si on meurt ou si on est né dans la ville de Genève, l'enterrement est gratuit, avec un modèle de cercueil qui est le même pour tout le monde. Cela change complètement le rapport à la mort. En France, le Collectif Pour la sécurité sociale de la mort œuvre pour une prise en charge par la Sécurité Sociale, avec un tarif de base qui nous permettrait d'échapper à la mainmise des entreprises des pompes funèbres, à cette logique de marchandisation des corps des défunts.

Que souhaitez-vous apporter aux spectateurs et spectatrices ?

A. L. Ce sujet n'est pas anodin, il est à l'image de nos sociétés, de nos modèles économiques et de production, peu respectueux des personnes et de l'environnement. Nous avons une responsabilité individuelle et nous pouvons changer des choses. Nos actions ont un impact sur l'empreinte environnementale que nous laissons chaque jour de notre vie ainsi qu'après notre mort. Ce spectacle est aussi la possibilité pour des spectateurs d'aborder le sujet avec un parent, plus simplement et de façon moins triste. Nous sommes tous confrontés au fait que nous allons mourir un jour, cela fait partie de la vie, donc parlons-en ensemble tant qu'on va bien !

Propos recueillis par L.-E. Pradelle, juin 2026.

Journée mortelle

→ « Et si on parlait ensemble de la mort ? »

avec Hélène Chaudeau, consultante funéraire indépendante, Laurence Loutre-Barbier, éditrice et responsable des pompes funèbres Noir Clair et Catherine Regnies, conservatrice des cimetières de Villeurbanne.

À 10 h 30 Café mortel pour se retrouver entre vivants et parler de la mort librement dans un cadre bienveillant. Un moment pour partager son expérience, ses réflexions ou simplement écouter.

À 14 h *L'hors-présence ou Chimères du pays de Morsan* de Tiphaine Raffier.

À 17 h Table ronde : regards croisés de professionnelles au cœur des pratiques funéraires d'hier et d'aujourd'hui.

À 18 h 30 *Les corps incorruptibles* d'Aurélia Lüscher.

samedi 5 décembre 2026 de 10 h 30 à 20 h événement gratuit (hors spectacles) réservation sur tnp-villeurbanne.com

Bienvenue à

Jules Audry

Amadoca

À Kyiv, au milieu des désastres de la guerre, Romane remue ciel et terre à la recherche de Bohdan, celui qu'elle aime, soldat disparu au front. Dans un centre de réhabilitation, parmi des blessés non identifiés, elle reconnaît son mari. Défiguré, sans mémoire, cet homme n'a plus d'histoire, son identité a volé en éclats. Elle recompose pour lui un récit de vie, le plonge dans les images de leur bonheur passé. Mais il peine à accepter cette nouvelle identité, cette mémoire lui est étrangère.

Junior Mthombeni et Michael De Cock

Barber Shop Chronicles

Un jour de finale de Ligue des champions, nous voilà plongés dans l'univers particulier des barbershops. Bien plus qu'un simple salon de coiffure, le barbershop est, pour de nombreux Africains, un endroit où l'on refait le monde, propice aux confidences, un lieu refuge où les hommes tombent le masque. Dans ce lieu chaleureux où la musique ambience l'atmosphère, à l'abri de tout jugement, le barbier devient alors psychologue, apporte des conseils. Ici, on soigne autant l'apparence que les esprits.

Mérodie-Amy Wallet

Martin Eden

Martin Eden, marin des bas-fonds, mène une rude existence entre petits boulots et bagarres de rue. Sa vie bascule quand il rencontre Ruth Morse, jeune femme cultivée de la haute bourgeoisie californienne. Il tombe fou amoureux. Pour elle, il se met à lire, à apprendre et devient écrivain. Intellectuel et poète, il pose son regard sur le monde. Les milieux auxquels il appartient désormais transforment radicalement sa vision de la société. Son amour le portera haut mais lui sera fatal.

Week-end #précipité

La Troupe éphémère — Message personnel

Jean Bellorini — avec des amateurs de 5 à 100 ans

Avant son départ, Jean Bellorini souhaite renouveler cette expérience et fêter encore une fois la magie d'un instant de théâtre, en direct, sans filet, dans la sincérité du partage. Un décor, des lumières, des acteurs, un musicien invité, l'alchimie va-t-elle opérer ?

Piano solo — Pour te comprendre

Michel Berger — Clément Griffault
Artiste inclassable du paysage musical français, le pianiste Clément Griffault, compagnon de route de Jean Bellorini, s'empare de la musique de Michel Berger, cet homme doux, solaire, triste et heureux dont la musique est comme un baume.

Agenda

Une petite affaire

d'après **Seul dans Berlin** **CRÉATION**

Hans Fallada — Jean Bellorini

du 29 septembre au 17 octobre 2026

→ **Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle en présence de Laurence Courtois**

jeudi 1^{er} octobre

→ **Audiodescription en direct**

samedi 3 octobre, visite tactile

du décor à 16 h 30, spectacle à 18 h

renseignement auprès de Magdalena Klukowska

m.klukowska@tnp-villeurbanne.com

→ **« Rejouer l'histoire : échos du XX^e siècle en théâtre et littérature »**

rencontre avec Éric Vuillard et Jean Bellorini en partenariat avec La Villa Gillet

samedi 10 octobre à 15 h (voir page 6)

gratuit, inscription sur tnp-villeurbanne.com

→ **Passerelle Musée**

Visite commentée de l'exposition permanente du CHRD — Centre Historique de la Résistance et de la Déportation

dimanche 11 octobre et samedi 17 octobre à 11 h

inscription sur tnp-villeurbanne.com

Rapport pour une académie

Franz Kafka — Georges Lavaudant

du 9 au 17 octobre 2026

→ **Exposition : Jean-Pierre Vergier, scénographe et costumier de théâtre**

du 9 au 17 octobre

→ **Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle**

jeudi 15 octobre

Amadoca **REPRISE — UKRAINE**

Sofia Andrukhovych — Jules Audry

du 4 au 6 novembre 2026

→ **Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle**

jeudi 5 novembre

Barber Shop Chronicles

Inua Ellams — Junior Mthombeni —

Michael De Cock

du 5 au 11 novembre 2026

→ **Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle**

dimanche 8 novembre

→ **Passerelle Cinéma au Zola**

projection de courts métrages dans le cadre du 47^e Festival du Film Court, du 8 au 15

novembre 2026 plus d'infos sur lezola.com

Martin Eden **REPRISE**

Jack London — Mérodie-Amy Wallet

du 14 au 22 novembre 2026

→ **Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle**

jeudi 19 novembre

Oh les beaux jours

Samuel Beckett — Alain Françon

du 17 au 25 novembre 2026

→ **Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle**

jeudi 19 novembre

→ **Passerelle Cinéma au TNP**

projections du court métrage *Film* (21 min, 1965) de Samuel Beckett et Alan Schneider et du documentaire *Alain Françon, l'élégance*

de la mise en scène (66 min, 2016)

d'Yves Benitah et Patrice Pegeault

samedi 21 novembre

en partenariat avec le cinéma Le Zola

→ **Représentation recommandée pour le public avec une déficience visuelle**

dimanche 22 novembre, visite tactile du décor à 14 h 30, spectacle à 15 h 30

L'hors-présence ou

Chimères du pays de Morsan **CRÉATION**

Tiphaine Raffier

du 1^{er} au 5 décembre 2026

→ **Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle**

jeudi 3 décembre

Les corps incorruptibles

LAURÉAT PRIX INCANDESCENCES 2025

Aurélia Lüscher

du 2 au 12 décembre 2026

→ **Rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle**

jeudi 10 décembre

→ **Audiodescription en direct**

samedi 12 décembre, visite tactile

du décor à 17 h, spectacle à 18 h 30

Et aussi

→ **Événement « Journée mortelle »**

samedi 5 décembre à partir de 10 h 30

(voir page 15) gratuit, inscription sur tnp-villeurbanne.com

En tournée

Histoire d'un Cid

Pierre Corneille — Jean Bellorini

→ **du 30 septembre au 3 octobre 2026**

Théâtre du Nord, Lille

→ **du 7 au 9 octobre 2026**

le phénix, scène nationale Valenciennes

→ **les 13 et 14 octobre 2026**

Maison de la Culture d'Amiens

→ **du 3 au 5 novembre 2026**

Théâtre de Caen

Le Petit Prince

Antoine de Saint-Exupéry —

Jean Bellorini — Yang Hua Theatre

→ **du 30 octobre au 7 novembre 2026**

Théâtre de Carouge (Suisse)

→ **le 20 et 21 novembre 2026**

Scène nationale de l'Essonne, Évry

→ **les 26 et 27 novembre 2026**

Maison des arts de Créteil

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

responsable de la publication **Carine Faucher**

rédaction **Laure-Emmanuelle Pradelle**

conception graphique et réalisation

Philippe Delangle et **François Rieg**, Dans les villes

réalisation au TNP **Laura Langlet**

Imprimerie FOT, septembre 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.

