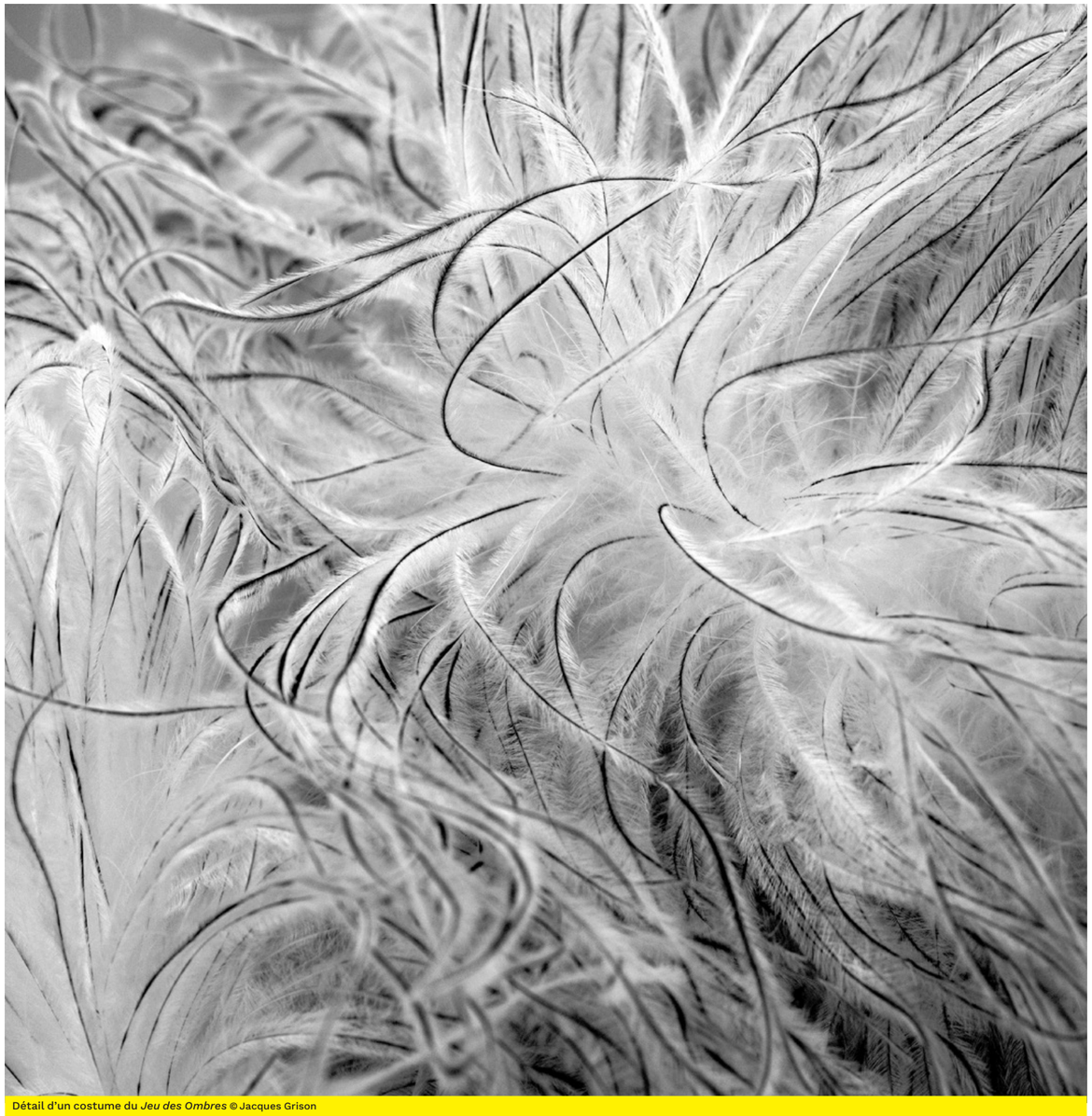

Détail d'un costume du *Jeu des Ombres* © Jacques Grison

Bref #7 (avril-mai-juin), à paraître en avril 2022

Formulaire d'abonnement

Je souhaite recevoir gratuitement les prochains numéros du *Bref*.

Nom _____ Prénom _____

Adresse _____

Courriel _____

Bulletin à déposer directement à la billetterie du théâtre ou demande à faire parvenir par courriel à l'adresse contact@tnp-villeurbanne.com. Conformément au RGPD, vous disposez d'un droit d'accès, de modification, rectification ou suppression des données confiées au TNP.
Pour l'exercer, vous pouvez envoyer un mail à dpo@tnp-villeurbanne.com.

Théâtre National Populaire
direction Jean Bellorini
04 78 03 30 00
tnp-villeurbanne.com

Licences : 1-20-5672 ; 2-20-4774 ; 3-20-5674
directeurs de la publication
Jean Bellorini et **Florence Guinard**
responsable de la publication **Carine Faucher-Barbier**
rédaction **Sidonie Fauquenoi**
rédacteurs invités **Michel Bataillon, Valère Novarina, Daniel Loayza** et **Aurélia Guillet**
conception graphique et réalisation
Philippe Delangle et **François Rieg**, Dans les villes
réalisation au TNP **Caroline Coquelet**
Imprimerie FOT, décembre 2021

Le Théâtre National Populaire est subventionné par le ministère de la Culture, la Ville de Villeurbanne, la Région Auvergne–Rhône-Alpes et la Métropole de Lyon.

THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE TNP
direction Jean Bellorini
#6 • janvier-février-mars 2022

Bref
instants de la création

Dans ce numéro
Suite et fin du récit de Michel Bataillon, Valère Novarina et *Le Jeu des Ombres*, trois portraits de metteuses en scène associées : Margaux Eskenazi, Tiphaine Raffier et Aurélia Guillet, et l'agenda des spectacles et rendez-vous.

Le Jeu des Ombres avec, de gauche à droite, Jacques Hadjaje, Marc Plas et Mathieu Delmonté © Jacques Grison

Le TNP, constellation d'artistes

Depuis le début de la saison 2021-2022, les spectateurs et spectatrices du TNP ont largement été au rendez-vous des propositions qui ont ranimé les lieux : célébrations du Centenaire (dans ce numéro, dernier épisode du récit de Michel Bataillon), spectacles d'artistes français, brésiliens ou italiens, expositions sous forme de carte blanche.

En ce début d'année 2022, un nouveau chapitre de la programmation s'ouvre, tissé autour du projet artistique de Jean Bellorini.
Le metteur en scène et directeur présentera, du 13 au 30 janvier, sa création *Le Jeu des Ombres* ; pour *Bref*, l'auteur de la pièce et poète, Valère Novarina, revient sur ce texte écrit comme une partition secrète.

En janvier, février et mars, trois metteuses en scène que le TNP accompagne en tant qu'artistes associées présenteront leurs créations : Margaux Eskenazi a conçu avec Alice Carré un spectacle incisif sur les mémoires de la guerre d'Algérie ; Tiphaine Raffier signe un texte qui prend à bras le corps les contradictions morales qui agitent tout un chacun ; et enfin Aurélia Guillet, à partir des *Irresponsables* de Hermann Broch, s'intéresse aux destins et à l'irresponsabilité de personnages qui se croisent au moment de la montée du nazisme… Cette constellation d'artistes est à l'image de l'ambition première du TNP : être une grande maison dédiée à la création.

Alors, pour cette année 2022, un seul vœu : place aux artistes d'aujourd'hui, place à un théâtre ancré dans notre monde, un théâtre qui questionne, bouscule et émeuve !

Métamorphoses du Théâtre National Populaire

« Un centenaire peut cacher un cinquantenaire »

Michel Bataillon boucle ici le feuilleton historique entamé dans le *Bref* #4 spécial Centenaire, retraçant les « métamorphoses du Théâtre National Populaire ». Après avoir raconté l'arrivée du TNP à Villeurbanne, la codirection avec Patrice Chéreau, puis la période de Georges Lavaudant, il décrypte ici l'univers de Roger Planchon, composé de trois dimensions : Molière, le cinéma et l'écriture dramatique.

Le Grand Siècle, de Molière à Racine

L'un des univers de Roger Planchon, depuis 1958, c'est Molière. Et depuis le début des années 1980, c'est Molière, à la scène et à l'écran. Quand Chéreau tourne pour Antenne 2 l'intégrale de *Peer Gynt* sur la scène du TNP, Planchon à la même époque refuse de participer à un projet de captation de mises en scène du répertoire classique. Mais il accepte de se lancer dans une première expérience cinématographique. En mai 1983, il achève *Paris-Molière* : « *Les* scenarii *de ce* scenario *sont de Jean-Baptiste Poquelin* ». Les intrigues et les dialogues de quatre pièces entrelacées, *La Jalousie du Barbouillé*, *Les Précieuses ridicules*, *Le Mariage forcé*, *Monsieur de Pourceaugnac,* sont conservées, respectées. Elles se passent à Paris, elles ont un thème commun : le mariage. Elles sont cruelles, pessimistes, toniques, elles constituent une comédie noire.

Aux côtés de Margaret Menegoz aux Films du Losange, Roger Planchon fait son apprentissage de la production cinématographique. La Gaumont s'empare du projet. Pierre Richard sera Pourceaugnac, Michel Serrault jouera Sganarelle, Claude Brasseur Le Barbouillé et Gérard Depardieu sera de la partie. En février 1985, quatre ans après l'étincelle initiale, la Gaumont qui est dans une passe difficile se sépare de Daniel Toscan du Plantier et sacrifie *Paris-Molière*. Restent dans une boîte d'archive un bon scénario et un très joli « story-board » signés et esquissés par Planchon.

Planchon sait maintenant que Michel Serrault veut revenir au théâtre ; ils se mettent d'accord pour *L'Avare*. En permutant certaines scènes, certains groupes de répliques, « *pour une plus grande efficacité scénique du récit* », Planchon établit une version qui a des allures de scénario, avec de nombreuses indications de jeu et de déplacements dans le comptoir et les entrepôts d'Harpagon, riche prêteur sur gages. Pour le « happy end » il invente avec Ezio Frigerio une fracture spectaculaire et audacieuse du décor où s'engouffre le merveilleux. Les répétitions débutent en janvier 1986. Elles ne seront pas sereines.

Par goût ou besoin du conflit, Michel Serrault pousse à la rupture, Annie Girardot joue Frosine et fait les bons offices dans son rôle et dans la vie de la compagnie. Roger Planchon dépense plus d'énergie à tenir le cap et déjouer les provocations qu'à faire travailler autant qu'il le voudrait, qu'il le faudrait, la compagnie et surtout le quatuor des jeunes, Philippine Leroy-Baulieu, Sylvie Orcier, Fabrice Eberhard et Jean-Loup Rajot. Malgré tout, grâce à eux et grâce à un solide La Flèche, Vladimir Yordanoff, à la première du 3 mars 1986, on découvre un *Avare* romanesque et grouillant de vie, et un Michel Serrault qui, malgré ou peut-être grâce à ses mauvaises humeurs, ébauche un Harpagon plus hargneux qu'amoureux, implacable avec la jeunesse et pitoyable dans sa chute. À Villeurbanne puis à Paris au théâtre Mogador, pendant 64 représentations Michel Serrault triompha devant 72 782 spectateurs. S'il n'avait pas joué « contre », contre lui-même et contre tous, il aurait été un Harpagon prodigieux. Roger Planchon lui écrivit une longue et belle lettre, exemplaire, aujourd'hui oubliée, qu'il préféra ne pas lui adresser. Et quinze ans plus tard, en 1999, il prit à son tour le plus long rôle du répertoire de Molière et il joua *L'Avare* dans deux longues tournées nationales et internationales, entre autres lieux au Deutsches Theater en ouverture du festival Theater der Welt à Berlin.

En tout cas, en 1986, à l'arrivée de Georges Lavaudant, le TNP avec *L'Avare* ne tient pas le « grand classique populaire » que l'on joue, reprend et tourne, qui sert de socle au répertoire comme jadis *Le Tartuffe* ou *La Dispute*. Qu'importe ! Planchon a l'accord de Claude Brasseur qui fut un « sociétaire » du Théâtre de la Cité et qui, après le voyou Lubin sera maintenant un parfait Dandin. Pendant les années 1987 et 1988, Planchon se consacre à ce *George Dandin* où, il y a trente ans en 1958, il apprit à lire « le Molière ». La nouvelle version repose sur un espace scénique de vaste ferme cossue dans le style des domaines agricoles de la plaine du Pô, imaginé et réalisé par Ezio Frigerio. Claude Brasseur, costaud, sanguin, amoureux maladroit qui ne sait comment séduire la jeune beauté qu'il vient d'« acheter », a pour partenaires des comédiens provenant de familles théâtrales très diverses : de Daniel Gélin, Nelly Borgeaud puis Emmanuelle Riva, Évelyne Buyle à Zabou, qui débute au théâtre et joue la belle insurgée, une Angélique énergique et rebelle.

Pendant l'été 1987, ce *George Dandin* est pour Planchon l'occasion d'une première expérience cinématographique : « *Le théâtre que j'aime, fixé sur une pellicule et projeté sur un écran, ne me plaît pas… Le passage de l'espace théâtral à l'espace cinématographique ne va pas de soi. Car le cinéma n'a pas apporté aux histoires théâtrales les vastes horizons et la multiplicité des lieux, comme on le dit trop souvent : il a introduit un bouleversement dans la structure narrative… Les histoires de Molière que l'on croit connaître et que l'on juge archaïques et dépassées, sont, en vérité, fraîches, fortes, surprenantes, et délicieusement exotiques. Mais, pour le découvrir, il faut se risquer à en faire un vrai récit cinématographique.* »

« Les histoires de Molière que l'on croit connaître et que l'on juge archaïques et dépassées, sont, en vérité, fraîches, fortes, surprenantes. Mais, pour le découvrir, il faut se risquer à en faire un vrai récit cinématographique. »

Roger Planchon

La comédie de Molière est une vraie « journée », d'une aube à l'autre, sur scène trois petites heures, juste le temps d'une crise. Le scénario et le montage cinématographique de Planchon retiennent près des deux tiers des dialogues et jouent avec le temps, la durée et la condensation des actions. Quatre lieux de tournage, des sites historiques édifiés entre le XVIe et le XVIIe siècle donnent l'image d'une campagne française riche. Le 20 janvier 1988, alors que le même soir le spectacle se joue chez Gildas Bourdet et André Guittier au Théâtre de la Salamandre à Lille, les Films du Losange sortent *Dandin*, le premier film de Roger Planchon.

Palazzo mentale, mise en scène Georges Lavaudant, Théâtre Nanterre-Amandiers, octobre 1977 © Marc Enguérand – collection Armelle & Marc Enguérand

Ce *Dandin* à la scène et à l'écran a de multiples répercussions. Les semaines de travail auprès de la monteuse, Hélène Viard, ont rendu Planchon plus attentif encore qu'il ne l'était, à la structure des scènes, à l'enchaînement des répliques, des phrases, des mots. Il devient plus exigeant encore dans son travail d'auteur. Renouant avec le temps des *Trois Mousquetaires* et les débuts du Théâtre de la Cité, il se lance aussitôt dans un long chantier d'écriture sur l'enfance et l'adolescence de Louis XIV, Anne d'Autriche et Mazarin, l'exercice du pouvoir et le pouvoir de la danse et du théâtre comme arme idéologique dans les conflits de la Fronde. Il écrit un scénario qui, en 1993, devient un film, *Louis, enfant Roi*.

Dans les derniers mois de 1988, il met en scène *Andromaque* dans un palais monumental et baroque d'Ezio Frigerio, avec une petite équipe étonnante : Miou-Miou et Christine Boisson, Richard Berry et Jean Reno, Brigitte Castillon et Judith Bècle, et Jacques Lalande. La tragédie de Racine s'insère dans le même champ de réflexion. « *L'Histoire qui hante les premières œuvres de Racine, est celle des prémices du Grand Siècle… Dans les combats victorieux et les massacres de Pyrrhus, chacun voit, en 1667, les combats victorieux et les massacres du Grand Condé ; dans les péripéties du mariage d'Hermione, chacun lit les mésaventures matrimoniales de la Grande Mademoiselle avec les divers rois et empereurs d'Europe. Derrière Phoenix, gouverneur d'Achille et ensuite de Pyrrhus, chacun reconnaît le Premier Ministre de Louis XIII puis de Louis XIV, le Cardinal de Mazarin… Notre spectacle se propose de contribuer un peu à la réinsertion de la tragédie française dans la rêverie de la France baroque.* » Avec son décor « intournable » mais superbe, *Andromaque* ne quittera pas Villeurbanne. Dommage !

La décentralisation cinématographique

Ainsi, entre 1986 et 1993, Roger Planchon nous fait-il « partager son univers » de façon spectaculaire dans un ensemble dense et cohérent de deux comédies de Molière, une tragédie de Racine et deux films. Mais durant ces mêmes années, il aborde aussi l'activité cinématographique sous un tout autre angle. Avec le Théâtre de la Comédie, le Théâtre de la Cité et le Théâtre National Populaire, il fut par trois fois pionnier en matière de décentralisation théâtrale. Au début des années 1990, il a voulu, depuis son théâtre, être pionnier en matière de décentralisation cinématographique.

Convaincu que la demande d'images cinématographiques, fictions et documentaires, va décupler en cette fin de siècle, et que les collectivités locales, régions et départements, doivent d'urgence définir comment elles vont participer à la production de ces images, il étudie quelle forme devrait prendre cette intervention et conçoit un Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes qui voit le jour en novembre 1990. Par son acharnement, il obtient du Conseil d'État un décret qui permet à une collectivité, la Région Rhône-Alpes, d'investir dans la production et il imagine un système moral de retour sur investissement. Le Centre coproduit des films qui se tournent en région où ils génèrent des emplois et il perçoit des recettes sur les films coproduits. Aujourd'hui, Rhône-Alpes Cinéma, devenu Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma, a ainsi aidé à naître plus de 360 films.

En 1994 vient s'adjoindre une Commission du Film, financée par la collectivité régionale qui propose aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de nombreux services variés. En 25 ans, elle a apporté son aide à 635 productions et elle a servi de modèle à une quarantaine de structures similaires. Et en 2002, au 24 rue Émile Decorps à Villeurbanne, à proximité immédiate des ateliers de construction du TNP, un studio de tournage doté d'un plateau de 900 m², et d'un plafond technique équipé pour le cinéma et pour le théâtre, avec des gradins pour recevoir jusqu'à 450 spectateurs vient compléter le dispositif. Roger Planchon est parvenu à force de persuasion à convaincre les élus et les fonctionnaires de l'État, de la Communauté urbaine, notamment Gérard Collomb, et de la Ville de l'utilité de cet investissement. À Villeurbanne, c'est Raymond

Terracher, maire adjoint à la culture, qui soutient Roger Planchon dans son activité d'« entrepreneur cinématographique » et engage la réalisation du projet pendant l'année où il est maire par intérim.

Mais il est un troisième espace dans l'univers de Planchon, assurément le plus important, c'est l'écriture dramatique. L'activité de chef de troupe-metteur en scène-acteur exige une grande disponibilité et l'acceptation de la vie collective. Mais une fois le rideau baissé, les derniers spectateurs dispersés, Planchon évitait de s'attarder. Peu de soupers nocturnes, sauf pour « nécessité de service ». La page blanche l'attendait et, le lendemain matin, l'un de nous passait récolter les feuillets qu'il allait déchiffrer et taper. En 1962, sa première pièce, *La Remise*, qu'il avait mise en scène et jouée, ne s'était pas imposée comme il l'espérait. Puisque c'était ainsi, il avait donc pris la décision d'en écrire dix. La septième *L'Infâme*, est un beau récit dramatique, nécessaire aujourd'hui encore pour sonder sérieusement les crimes ecclésiastiques, et en 1969, son interprétation du Curé Duverger fut un moment de théâtre mémorable. Le 18 juillet 1990, au Cloître des Carmes dans le cadre du Festival d'Avignon, il lit la dixième, *Jules Verne ou Comme un poil de barbe emporté par le vent*, une épopée échevelée, une course-poursuite dans l'espace, dératée, qui laisse les spectateurs médusés et enthousiastes. Planchon savait lire à haute voix et défier le mistral.

Une ambition pour la scène française

En 1992, il met au répertoire du TNP *Le Vieil Hiver* et *Fragile Forêt*, une épopée des guerres de Religion dont la structure en diptyque lui a été inspirée par *Troïlus et Cressida*. *Le Vieil Hiver* dans le camp papiste, sous le signe de Ronsard et *Fragile Forêt* sous le signe de Du Bellay, chez les Huguenots. Entre les camps, une jeune otage et de nombreux morts-vivants comme dans le théâtre japonais, et les fantômes des veillées ardéchoises. En 1994, ce sont *Les Libertins*, une toute dernière version de *Bleus, Blancs, Rouges* qu'il avait créé en 1967 au Festival d'Avignon. Et en 1995, *Le Radeau de la Méduse*, entre l'Empire et la Restauration. Comme toujours chez Planchon, les temps de crise, de guerres civiles, de transition, quand s'affrontent les pères, les fils et les filles.

« J'ai voulu, à tort ou à raison, écrire un théâtre franco-français qui offre des rôles aux acteurs parce que tant de pièces modernes ne leur offrent rien à jouer, pas de blé à moudre et, parce qu'un jour – et cela peut faire ricaner les cyniques – Vilar me fit jurer, en levant la main, d'"écrire pour un public populaire. Même si sa présence dans nos salles est assez discrète", ajouta-t-il. »

Le programme de chaque saison du TNP a l'aspect d'un triptyque dont le troisième volet est constitué de spectacles invités que l'on cale entre les productions des deux metteurs en scène-directeurs. Chéreau parti, on espère toujours son retour à Villeurbanne. Et il revient. Un hangar d'aviation désaffecté depuis la guerre et aménagé par le TNP sera le seul lieu en province où l'on verra le premier Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, puis ce sera *Dans la solitude des champs de coton*. Il revient avec Marivaux, *La Fausse Suivante*, avec Shakespeare, *Hamlet*.

La règle du jeu fixée par Roger Planchon, Patrice Chéreau, Robert Gilbert et confirmée à son arrivée par Georges Lavaudant, c'est qu'il faut s'efforcer de faire du TNP la scène de France où convergent les plus importantes expériences théâtrales françaises et étrangères. Planchon et Chéreau savent ce que le Théâtre des Nations au Théâtre Sarah-Bernhardt de 1954 à 1965 a pu apporter au public et aux artistes français : Brecht, Brook, Strehler… Avec *La Dispute*, Chéreau et le TNP ont été parmi les premiers invités du Festival d'Automne à Paris et, en revanche, pendant trente ans, sans la moindre convention formalisée mais chaque fois que l'occasion se présentait, le TNP a accueilli les artistes internationaux hôtes du Festival d'Automne, du Festival d'Avignon, de la Maison de la culture de Bobigny… Les abonnés du TNP ont ainsi partagé le privilège d'entendre et de voir en scène les spectacles de Strehler et Ronconi,

« La règle du jeu, c'est qu'il faut s'efforcer de faire du TNP la scène de France où convergent les plus importantes expériences théâtrales françaises et étrangères. »

de Bondy, de Kantor et de Bene, de Wilson, de Zadek et de Grüber, de Brook et de Bondy, de Karge et Langhoff, de Müller et d'Ostermeier, de Dodine et de Nadj. C'est à Villeurbanne que Pina Bausch donna huit titres du répertoire de son Tanztheater Wupperetal. Et lorsque Giorgio Strehler et Jack Lang fondèrent l'Union des Théâtres de l'Europe, le TNP aux côtés de l'Odéon fut immédiatement invité à prendre place dans ce réseau, imaginé jadis par Firmin Gémier avec sa Société universelle du Théâtre.

Cette politique d'invitation concernait de la même façon le meilleur de la production française des centres dramatiques et des compagnies indépendantes. À Villeurbanne, de saison en saison, les spectateurs ont pu suivre les travaux de Mnouchkine, de Vincent, d'Engel, de Bourdet, de Françon, de Deschamps, de Bartabas, de Vitez, de Régy… et douze spectacles de Bruno Boëglin.

Seul à bord du vaisseau

Pendant dix saisons et dix-sept spectacles, de 1986 à 1996, Georges Lavaudant a donc partagé la direction artistique du TNP avec Roger Planchon. Nommé par le ministre François Léotard, il a pleinement participé à toutes les décisions qui engagent la vie artistique et administrative du théâtre. Le 1er avril 1993, la maladie emporta Robert Gilbert, élégant et discret à l'approche de la mort comme il l'avait été toute sa vie. Roger Planchon, déjà ébranlé par la mort de Jean Bouise en 1989, perdait maintenant l'ami de toujours dont l'adresse à gouverner l'avait déchargé de bien des soucis. En mars 1996, le ministre Philippe Douste-Blazy accueille favorablement la candidature de Georges Lavaudant à la direction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Il conseille à Roger Planchon de s'adjoindre un jeune metteur en scène partageant son exigence artistique et susceptible de prendre la relève.

La situation du TNP devient vite périlleuse. Il ne répond plus aux conditions de l'expérience de 1972, cette double direction artistique qui détermine la nature originale et le financement exceptionnel de l'institution et assure son rayonnement et son succès. Désormais seul directeur et actionnaire majoritaire de la société anonyme, Roger Planchon s'appuie sur Colette Dorsay qui a travaillé avec Robert Gilbert, puis avec Dominique Delorme qui prend en main la gestion de l'entreprise et sera son dernier administrateur.

Il met à l'affiche de la saison 1996-1997 son retour à Marivaux avec *Le Triomphe de l'amour* et la création de sa pièce *Le Radeau de la Méduse*. Dans cette décennie des années 1990, il s'entoure, comme il l'a toujours fait, de quelques comédiens confirmés mais avant tout il recrute une bande de jeunes talents qui apportent à ses spectacles la fraîcheur, l'énergie, l'insolence et la beauté. Ce sont Marie Bunel, Claire Borotra, Isabelle Gélinas, Thomas Cousseau, Micha Lescot, Régis Royer… et d'autres encore.

Parmi les metteurs en scène invités, Yves Beaunesne crée la surprise. Porté par Nathalie Richard, Stéphanie Schwartzbrod et Renaud Bécard, *Un mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev est du grand théâtre, fort simple en apparence et pourtant très raffiné. C'est un premier spectacle dont le metteur en scène, qui n'est plus un gamin – agrégation de lettres, doctorat en droit, puis assistant de Patrice Chéreau sur *La Reine Margot* et *Dans la solitude des champs de coton*… Il maîtrise à la fois la conduite du récit, la direction d'acteurs et l'esthétique scénique. Le TNP s'engage aussitôt dans la coproduction de *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind pour décembre 1997, puis accueille *Il ne faut jurer de rien* de Musset en 1998, *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz en 1999, et *La Fausse Suivante* de Marivaux en 2000. Les spectateurs de Villeurbanne se familiarisent avec son travail théâtral.

Planchon, pendant ce temps, construit un diptyque avec *Les Démons* de Dostoïevski et *La Dame de chez Maxim* de Feydeau, tourne *Lautrec*, son troisième film, joue Harpagon à la reprise de *L'Avare*… Enfin, il propose à Yves Beaunesne de réfléchir à la façon dont ils pourront s'associer et construire ensemble l'avenir du TNP.

Cependant, au ministère de la Culture, les conseillers et les hauts fonctionnaires qui dirigent le théâtre et les spectacles profitent de la promotion de Georges Lavaudant à la direction de l'Odéon pour amputer en conséquence la subvention du TNP dont ils jugent la singularité abusive et contraire à l'esprit de normalisation qui s'impose à l'aube du XXIe siècle. Le temps est venu de le faire « rentrer dans le rang » des centres dramatiques nationaux. Planchon résiste et confesse que l'héroïne chère à son cœur, c'est la chèvre de Monsieur Seguin.

Bouquet final avant la passation

Au cours d'une conférence de presse, le 7 juillet 2000 à Avignon, Catherine Tasca – qui succède à Catherine Trautmann à la tête du ministère de la Culture et de la Communication – annonce qu'elle « *n'est pas très favorable à un tandem artistique à la tête des grandes maisons* » et qu'elle confie la direction du TNP à Christian Schiaretti, à compter de septembre 2001. Elle invite Roger Planchon – il a soixante-dix ans – à créer une compagnie qui portera son nom pour « qu'il poursuive son action théâtrale et poursuive également son activité cinématographique en Rhône-Alpes ». Elle lui garantit que pendant trois saisons le ministère veillera à ce que le TNP coproduise et présente dans sa programmation une production de sa compagnie et qu'il pourra participer à l'organisation du trentième anniversaire du TNP décentralisé.

Je relis quelques lignes de la présentation de ce trentième anniversaire : « *Pendant trente saisons, Chéreau, Lavaudant et Planchon, et leurs invités par centaines, ont offert aux spectateurs de la métropole lyonnaise et de la région Rhône-Alpes – aux plus novices comme aux plus avertis, aux plus naïfs comme aux plus méfiants – l'essentiel de la production et de la recherche théâtrales françaises et une centaine de spectacles internationaux. Villeurbanne, et donc Lyon, est ainsi devenue, avec Avignon, Strasbourg et Paris, l'une des rares villes en France où le public peut vivre en direct le débat esthétique dramaturgique et politique du théâtre contemporain.* »

Du 5 octobre au 19 décembre 2002, au programme de ce trentième anniversaire du TNP et onzième festival de l'Union des Théâtres de l'Europe, douze spectacles saluent la fin de l'aventure. Les trois directeurs sont présents à Villeurbanne. Chéreau revient en solitaire sur le plateau où il a dirigé des équipes de soixante acteurs et techniciens. Il lit Dostoïevski, *Sur la neige mouillée*, seconde partie des *Carnets du sous-sol*. Georges Lavaudant présente *La Mort de Danton* de Georg Büchner. Planchon inaugure le Studio 24 avec *S'agite et se pavane*, une comédie dont Ingmar Bergman lui a confié la création mondiale.

Et c'est le bouquet final du TNP ! Une *Trilogia Genet* par Antonio Latella du Teatro Garibaldi de Palerme ; *La Fuite* de Mikhaïl Boulgakov par Nikita Milovojević du Théâtre national de Salonique ; *Médée-Matériau* de Heiner Müller par Anatoli Vassiliev de l'École dramatique du Théâtre de Moscou ; *En chasse*, d'après *Les Bacchantes* par Sándor Zsótér du Katona József Szinház de Budapest ; *Mnemonic* par Simon McBurney du Théâtre de Complicité de Londres ; *Die Spezialisten* par Christoph Marthaler de Zurich ; *Szent György és a Sárkány* de Sándor Weöres par Gábor Zsambéki du Katona József Skinház de Budapest.

Avec sa « jeune compagnie », de 2003 à 2008, Roger Planchon produit huit spectacles, son premier Tchekhov, *Le Génie de la forêt*, une première version d'*Oncle Vania*, puis un hommage à Harold Pinter, *Le Nouvel Ordre mondial*, où il rassemble les six courtes pièces politiques de ce poète du dialogue dramatique qui l'a souvent inspiré dans ses recherches d'écriture.

Durant ces années, Planchon publie chez Plon un volume de mémoires dont quelques exemplaires figurent encore au catalogue des bouquinistes. C'est un roman d'*Apprentissages*, « *foutu comme l'as de pique, une rêverie vagabonde* », auquel il donne la forme d'un dialogue fictif avec sa petite-fille Esmée. Il révise une dizaine de ses nombreuses pièces dont il retient huit pour un volume de *Théâtre complet*, « versions provisoires », chez Gallimard. Le 12 mai 2009, quelques heures après avoir lu à une amie la toute première version d'un *Diptyque Sade,* mise en théâtre de Roger Planchon et Max Schoendorff, à pleine voix comme il aimait à le faire pour sentir ce qu'il lui fallait encore travailler, Roger Planchon décède brutalement.

* * *

Si, dans les gares de notre enfance, « un train peut toujours en cacher un autre », aujourd'hui au théâtre un centenaire peut cacher un cinquantenaire. Ainsi, dans cette saison 2021-2022, après avoir célébré à l'automne le centenaire différé de la première manifestation du TNP de Firmin Gémier, au printemps, on pourra avoir une pensée pour le 19 mai 1972 où Patrice Chéreau inaugura le théâtre municipal, Théâtre de la Cité, refait à neuf et devenu ce soir-là TNP.

Michel Bataillon

La suite de l'histoire : Christian Schiaretti

Si le récit de Michel Bataillon s'achève avec la période de direction de Roger Planchon, l'histoire du TNP s'est poursuivie : durant ses dix-huit années de direction, Christian Schiaretti réaffirmera la mission de service public du TNP. Il mettra en place une troupe permanente d'actrices et d'acteurs et revendiquera un théâtre des idées faisant route commune avec la poésie. En septembre 2021, Jean-Pierre Jourdain, directeur artistique du TNP de 2007 à 2019, confiait : « ce Centenaire a beaucoup fait appel à la mémoire. Je pense que pour Christian Schiaretti et nous, l'équipe qui l'avons suivi, il est trop tôt pour la mémoire. Pour l'instant nous ne sommes que des souvenirs. Pour la mémoire, il faut du temps et on verra, dans le temps, ce qu'il reste de ce que nous avons fait. » La rencontre qu'il a menée durant le Centenaire esquisse les premières lignes de cette mémoire, autour de l'architecture, de la poésie et des comédiens.

Pour aller plus loin

Les rencontres du Centenaire en vidéo
sur la chaîne youtube Théâtre National Populaire - TNP ou sur tnp-villeurbanne.com, onglet « le TNP a 101 ans – L'histoire du TNP, d'hier à aujourd'hui ».

Merci !

Merci à vous, spectateurs et spectatrices du TNP, d'avoir partagé avec *Bref* vos souvenirs. Bribes de mémoire, fragments de plateau, réminiscences d'une voix ou d'une image, ces textes sont les précieux témoignages d'expériences aussi personnelles qu'éphémères. Ils sont la mémoire sensible et fugace du TNP. Une belle manière de clore les festivités du Centenaire.

Je me souviens au siècle précédent de Guillaumat dans *Le Poisson-scorpion*, assis ou marchant derrière cette table interminable barrant la scène, table jonchée de cartes géographiques, de notes, et jouxtée par une mappemonde ; je crois me souvenir de Chéreau et Malet dans *La Solitude des champs de coton*, déambulant d'un container à l'autre, entre deux longs gradins latéraux accueillant le public (mais était-ce bien eux ? dans quel bâtiment était-ce ?) ; je me souviens en ce siècle de Piccoli à l'aube de ses 80 ans, Lear géant arpentant la scène, et de Yordanoff-Coriolan, en monstre d'énergie botté parcourant mille lieues. Il n'y a pas si longtemps, cinq actrices occupaient tous les espaces de la prison de *Rebibbia*, transformant de façon prophétique un moment d'enfermement en moment de liberté.
Que de souvenirs de mouvements, de textes, de voix, de musiques, de lumières, de décors grandioses ou minimalistes, du *Bal aux Aviateurs*, d'*Une saison au Congo* de *Je suis Fassbinder*, mais les plus beaux souvenirs restent à venir.
Au plaisir d'être surpris !

François Mallet,
Villeurbannais depuis 1977

Pour aller plus loin

d'autres souvenirs de spectateurs
dans la version augmentée du *Bref*, tnp-villeurbanne.com

Peintre, auteur et metteur en scène, Valère Novarina connaît bien le TNP, où il présente ses spectacles depuis 1986, avec *Le Monologue d'Adramélech*. Suivront *L'Origine rouge* en 2000, *La Scène* en 2004, *Le Vrai sang* en 2011, *L'Atelier volant* en 2012, *Le Vivier des noms* en 2016 et *L'Animal imaginaire* en 2019. Pour la première création de Jean Bellorini en tant que directeur du TNP, il répond exceptionnellement à une commande d'écriture autour du mythe d'Orphée. Il imagine alors une communauté d'âmes en peine errant dans les Enfers, se souvenant de ce qu'a été la vie. Morceaux d'humanité échoués, éclats de vie qui transpercent le vide, tous les acteurs et actrices sont Orphée. Le monde brûle, l'univers se dérègle, et pourtant le petit orchestre est là. Partout la vie réapparaît, le jeu renaît, les corps – lieu où l'espace et la parole se croisent – s'animent. Car pour Valère Novarina comme pour Orphée, la parole est un chant, un sang qui circule, capable d'éveiller les sens. En écho aux représentations du spectacle, du 13 au 30 janvier, *Bref* laisse la parole à un poète sans mesure, pour qui le langage est une matière, insaisissable et agissante.

Valère Novarina et Jean Bellorini pendant les répétitions du *Jeu des Ombres* © Jacques Grison

Fragments (*Frage ?*)

Je voudrais qu'on éteigne la lumière sur le théâtre maintenant et que tous ceux qui savent, qui croient savoir, reviennent au théâtre dans le noir, non pour encore et toujours regarder, mais pour y prendre une leçon d'obscurité, boire la pénombre, souffrir du monde et hurler de rire. Souffrir du mètre, du temps, des nombres, des quatre dimensions. Entrer dans la musique.

L'acteur est aujourd'hui, plus que tout humanologue, programmaliste, sociologueur, recteur légiste, celui qui en sait plus sur la pratique mentale pure, l'usure parfaite, la combustion du corps et de l'esprit, la renaissance psychique, le rêve et les records de résurrection, sur la chute, la gloire, la rechute, sur les sources, sur le seau ; il en sait mille fois plus que tous les spécialistes en tout (psychique comparée, chimie du noyau, médecine sportive), parce qu'il est le seul à être dans l'impossibilité vitale de distinguer son corps et son esprit, le seul condamné à avancer toujours tout entier en même temps, le seul dont tout mouvement vient de l'esprit et toute pensée passe trente fois par le laboratoire de dedans.

Dans la scène carrée, dans le théâtre qui est comme un cube à huit dimensions et pas bêtement trois, l'acteur qui lance toutes les paroles à la tête du public et aux points cardinaux, sait bien que l'homme n'est pas dans l'espace comme un animal l'habitant mais comme un trou noir au milieu. Un invisible point qui parle. L'acteur le sait bien, qu'il va jouer jusqu'à devenir invisible. Qu'on entendra toutes ses chansons sortir d'ailleurs. Entre, acteur, sors-moi du cœur, flambe-moi les os ! Fais-moi rachever le monde avec ma tête et tout conduire jusqu'au son blanc, décréer tout, dézébrer l'homme, l'entendre parler ailleurs qu'avec une tête qui marche ! Entre, acteur et fais-le ! C'est l'acteur qui vient qui entre : il s'arrache à lui-même ses vêtements coutumiers.

L'acteur bien avisé, c'est un qui s'assassine lui-même avant d'entrer, un qui n'entre pas en scène sans avoir marché par-dessus son corps, qu'il tient pour un chien mort. Auquel il ne porte pas plus d'intérêt qu'à un cadavre qui reste. Tout bon acteur qui entre doit avoir marché par-dessus ça. Alors seulement il peut parler. En vrai dépossédé. Comme un qui a rien. Pas un qui sait. Un dénudé. Qui sait juste ce que son corps a appris et pas plus. Une bête bien anéantie. C'est à cette seule condition qu'il peut se souvenir des paroles, jeter les phrases aux animaux. Jetant tout, renoncé à lui-même, exterminant tous les gestes, soixante-six fois sur lui noué et dénoué, il entre en ne prenant non plus d'intérêt à lui-même qu'à un chien : il sait que la scène est un trou joyeusement. Tu feras joyeusement ton entrée en silence dans un monde sans musique.
« Un désespéré vient encore de se jeter en scène. » Si l'acteur n'était pas le plus grand de tous les désespérés qui soient, il n'entrerait pas ; il ne pourrait pas passer le passage, la porte par où entrer sur scène – qui est une terrible frontière mentale, pas une porte. Car il n'y a pas de porte pour entrer en scène. L'acteur passe plutôt sous un mur complètement, par son anéantissement. Ça se voit tout de suite, quand un acteur est entré, s'il est passé ou non *sous* la porte, s'il entre bien détruit, passé à néant ou non. S'il a passé ou non par-dessus son propre corps en entrant. Ça se voit à la lumière qui sort de lui, qui n'apparaît que sur ceux qui sont bien anéantis. Une gloire qu'il porte, qui ne vient pas des feux des projecteurs ou des éclairs photographiques – ça c'est de la gloriole petite – mais une gloire véritable c'est-à-dire une lumière qui transparaît, sort de dedans. Louis de Funès, au théâtre, sur son visage très pâle, très poussiéreux, la portait suprêmement.

Louis de Funès savait bien tout ça. Qu'être acteur c'est pas aimer paraître, c'est aimer énormément disparaître. Être acteur c'est être doué non pour contrefaire l'ominidien mais pour enlever ses vêtements humains, avoir une pente considérable à n'être rien, renaître des souffles, surgir de chair, jaillir des dépouilles, déposséder le monde de soi, montrer la parole aux animaux. Louis de Funès disait : « Le vrai acteur qui joue, aspire à rien avec autant de violence, qu'à pas être là. »

Louis de Funès ne venait jamais *se montrer* et démontrer – que l'argent est noir, les chiens dangereux, le peuple trompé, Œdipe aveugle, tout le monde coupable – mais avançait toujours à l'intérieur d'un rôle plus loin jusqu'à briser le personnage par tous côtés comme un condamné à interpréter l'homme et qui voudrait s'en défaire, pour entrer en solitude, publiquement, devant tous, sans musique. L'acteur, dans sa vie d'entrées à perpétuité, c'est un qui s'avance devant nous pour disparaître. On ne vient que pour ça. Qu'il sorte d'identité. Et non pour en savoir plus sur les lois du monde ou sur les caractères des sociétés. Car l'homme n'aspire qu'à ça : changer le corps donné. C'est la seule passion qui nous anime. Sortir du corps : par la guerre, par le sport, par l'amour, par les maladies, par l'ascèse, par l'orgie. Toute l'activité, toute la fièvre de l'homme n'est que pour ça : sortir de chair, carnavaler, changer les sexes et professions, faire l'animal, et même quitter la vie.

L'acteur n'entre pas sur le théâtre, l'acteur s'avance avec tout le théâtre entre ses dents. Le chemin qui va des coulisses à la scène n'est pas un passage de la pénombre à la lumière mais un passage de la lumière dans la nuit. Entrant en scène, l'acteur passe dans la nuit : il doit tout voir avec ses doigts, il avance sur scène comme un aveugle aux doigts qui s'écarquillent, un aveuglé par la lumière qui voit l'espace par ses membres, touchant, par ses yeux de dedans, tactiles. Il sait que l'homme n'avance pas dans l'espace sans l'espace d'abord dans sa tête. Les acteurs sont invoyants, avec l'espace à l'intérieur. Ils voient par toute la peau.

Louis de Funès entrait tout le temps en reculant et en repoussant le jour derrière lui. Comme font les grands acteurs intelligents. Il entrait toujours les yeux fermés et le pas décidé, comme un aveugle qui sait l'espace par cœur. Louis de Funès trouvait chaque soir son chemin dans le noir avec l'exactitude des grands égarés.

La scène est le lieu trépignant d'une *perpétuelle réinvention* de la figure humaine. Une fontaine de vie. C'est la *bonne nouvelle* que nous annonce l'homme renversé, l'homme à l'envers, l'homme renversant qui est là-bas, loin, sur la scène : l'acteur. « Acrobate intérieur, mime incompréhensible et trépasseur parfait », il lance loin la bonne nouvelle du théâtre : allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé !

Louis de Funès entendait tout ça parfaitement. Il le savait dans son jeu déchaîné. Il le sait maintenant que pour lui le nœud s'est dénoué. Toutes ses paroles d'un côté et les gestes, et toute la chair de l'autre. Il le sait, dans sa tombe peu profonde, que la parole lui avait été donnée pour descendre dans une autre langue. Parce que les tombes des acteurs sont profondes très peu. Un simple rideau de terre leur suffit. Pour qu'ils soient les premiers à toujours resurgir. Avec leurs corps légers, libres, volcaniens. Ils ont été des artistes si volatils, que s'il y avait un tombeau de l'Acteur Inconnu, mieux vaudrait rien mettre dedans.

Aujourd'hui où il se forme de l'image d'homme sans cesse, où l'homme se décline et se réplique à perpétuité, aujourd'hui où se concrétise, se solidifie *l'idée de l'humanité* — sans air dedans, sans appel, sans trou dedans — *l'humanité* comme le ciment d'un mot qui nous prendrait et unifierait d'un bloc, nous ordonnerait en tous lieux de *faire l'homme*, nous dicterait constamment les sentiments humains répertoriés — aujourd'hui où partout "*de l'homme*" prolifère sur un même modèle —, aujourd'hui où tout est sur-éclairé comme dans une devanture saturée de lumières humaines jusqu'à l'opaque, sans plus d'air qui passe au travers, sans plus d'ombre, plus de vide jamais — le théâtre nous offre un très vivifiant jeu de massacre où toute représentation se brise, est mise en pièces. Les automatismes mentaux, les épidémies du langage, les mornes idéologies sont opérées profond par des détails de cirque : un individu qui se divise, un mort qui revit, un objet cherchant refuge dans une phrase, une sortie feinte exécutée pour entrer, la prière d'un singe, le tabouret coloré d'un supplice comique, un mot d'animal.

La *source* de toute pensée (d'où elle naît, là d'où elle sort, sa *source*) — est le drame de la respiration : *agonie* et *antagonie*, retournement des jeux d'énergies, pertes et retrouvailles dans le labyrinthe du souffle, par ses carrefours de sens, ses croisements d'air autour du *point impensé*, autour du point insaisissable de son renversement.

La pensée procède de la respiration, ; elle vient *accomplir la respiration animale* ; animale, elle va animer ce qui est en face ; elle porte vie, voit en mouvement ; elle apporte la *contradiction de la vie* et le croisement respiratoire au monde inerte.
La pensée est un geste. La pensée, la parole — car *pensée* et *parole* sont magnifiquement synonymes —, offre la respiration au monde d'en face. La parole est un geste de vie. Elle applique la respiration animale au-*dehors* ; elle l'annonce à l'extérieur et dit que le *réel respire* ; elle dénoue, elle ouvre les pierres.

* * *

Sosie.
— La musique ouvre l'espace où se joue la pensée.
Autrui.
— La musique évide l'espace où le temps apparut.
Personne.
— La musique se recueille où la pensée s'est arrêtée.
Le Bonhomme de Terre.
— La musique devine la beauté du temps sans la dévoiler.
Le Personnage du Corps.
— La musique défait les figures de l'espace : La musique en sait plus que nous.
L'Homme d'Outre ça.
— La musique sait les pleins, les écarts, les déliés du langage.
Le Déléatur.
— Les langues ensemble (délivrées d'elles-mêmes) se réfléchissant, s'ajourant l'une l'autre, imaginant leur ancien lien profond.
Le Déséquilibriste.
— La musique s'achève à temps ; elle désoublie mais ne se souvient pas.
Le *E* Muet.
— La musique creuse l'espace où se terre la pensée.
L'Écrituriste.
— J'écris ce que je ne pense pas encore.

Valère Novarina, décembre 2021

Pour aller plus loin

Carnet de création à découvrir
sur tnp-villeurbanne.com,
page spectacle *Le Jeu des Ombres*

L'inquiétude rythmique

Dans cette exposition, Valère Novarina réunit peintures de grands formats, dessins et lithographies imprimées et éditées par URDLA. Qu'il peigne, écrive, dessine ou mette en scène, à chaque fois le geste, le mouvement sont au centre de sa création. Pour lui, « l'organe de la pensée, c'est la main ». Cet art du geste ne se limite pas à une discipline mais les convoque toutes pour les faire circuler, de l'espace sans dimension de la scène au blanc de la toile ou du papier. Au centre, reste l'Homme, sa main, son corps, sa voix, que Valère Novarina étudie à l'envers, à rebours, à la recherche d'un autre langage, de formes inconnues, qui n'appartiennent à personne. Ce faisant, l'exploration est infinie : « Allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé ! »
du 13 janvier au 12 mars à URDLA, Villeurbanne
visite commentée samedi 22 janvier à 15 h (gratuit, sur réservation)

La question des sirènes

L'œil du dramaturge

Autrice, metteuse en scène et comédienne, Tiphaine Raffier s'impose depuis une dizaine d'années sur la scène française. Artiste associée au TNP depuis 2020, elle présente du 3 au 12 février sa toute dernière création, *La réponse des Hommes* dont elle signe l'écriture et la mise en scène. Pour ce spectacle, elle trouve sa matière première dans les œuvres de miséricorde de la Bible : donner à manger aux affamés, accueillir les étrangers, assister les malades, sauvegarder la création, etc. Elle en sélectionne neuf, comme les neuf titres des histoires qui se succèdent et qui placent les protagonistes dans des situations de dilemme moral. À la manière du *Décalogue* de Krzysztof Kieslowski, Tiphaine Raffier dessine des trajectoires de personnages qui se croisent, se rencontrent ou non, se font discrètement écho. Les situations banales glissent peu à peu vers des interrogations fondamentales, mettant les spectateurs à l'épreuve. Car c'est l'empathie même de chacun, de chacune qui se trouve convoquée ici, cristallisée dans une question : dans quelle mesure peut-on partager les émotions d'autrui ? *Bref*, qui avait déjà commencé à présenter le travail de l'artiste dans le numéro #2 (janvier-février 2021), laisse ici la parole au dramaturge Daniel Loayza. Professeur de lettres classiques, traducteur, écrivain et conseiller artistique à l'Odéon–Théâtre de l'Europe de 1996 à 2021, il éclaire ici les questions fondamentales qui agitent *La réponse des Hommes*.

Tiphaine Raffier s'intéresse aux *no man's lands,* aux zones de combat. À toutes les frontières incertaines ? Sa compagnie s'appelle pourtant La femme coupée en deux, ce qui paraît trancher la question en faveur de la netteté. Soit, mais l'autrice, actrice, metteuse en scène, ne précise pas où passe la coupure ni quelle est sa nature, ou sa suture. Coupure spectaculaire, aussi impressionnante qu'invisible et finalement imaginaire, de l'assistante que le magicien scie en scène sous nos yeux, allongée dans sa boîte ? Coupure symbolique, blessure réelle de l'être féminin, séparation entre deux parts qu'il ne faudrait pas nécessairement chercher à réconcilier ? La « femme coupée » de Tiphaine Raffier ressemble peut-être à une sirène. Dans sa dernière pièce, un guide rappelle qu'« originellement, » dans la mythologie grecque, les sirènes étaient « des femmes-oiseaux qui délivrent des vérités insupportables »… Il n'ajoute pas que depuis Andersen, nous les imaginons plutôt femmes-poissons, partagées au niveau de la taille entre l'humain et l'animal (et l'on sait que sa petite sirène, pour quitter son monde profond et s'élever jusqu'aux lumières du nôtre, accepte en outre de laisser fendre sa part marine, au prix d'un supplice atroce et sans répit). Un chœur de sirènes se fait bien entendre à intervalles réguliers dans *La réponse des Hommes,* à chaque fois que certaines limites sont franchies. Mais la position de ces limites n'est jamais assignée explicitement, car le terrain éthique que l'œuvre propose d'explorer est trop mouvant pour se prêter aux définitions.

Un monde morcelé

Les décors de *La réponse des Hommes* sont multiples : hôpital, tribunal, musée ou établissement pénitentiaire. Le théâtre lui-même en est un, institution d'institutions, boîte faite pour contenir l'image d'autres boîtes. Uniquement des intérieurs, et le plus souvent des espaces fonctionnels où la circulation est réglementée (d'où le déclenchement des sirènes). L'absence de lieu commun n'est pas immédiatement sensible, mais on s'avisera en fin de lecture que l'humanité de cette pièce ne se sera jamais rassemblée sous la voûte d'un même ciel. Si monde il y a, nous le percevons morcelé. Ses différents fragments ne commencent à communiquer, ici et là, que de façon incertaine, ponctuelle, souterraine : une femme téléphone à un service de soutien psychologique anonyme, mais la ligne est presque aussitôt coupée ; une autre apprend à ses collègues quel verdict a été rendu dans un procès ; un détenu trouve le moyen de communiquer avec le dehors. Il est très rare que les personnages circulent physiquement de leur espace de référence à celui de leurs voisins, et quand cela se produit, les conséquences en sont, en général, au moins menaçantes : qu'un visiteur de prison s'entretienne avec un condamné, ou qu'un psychiatre spécialiste des comportements sexuels déviants revoie son frère musicologue, nous ne tardons pas à nous rendre compte que les tensions qui sous-tendent leurs dialogues ne sont que trop justifiées. Chacun paraît comme assiégé, plus ou moins à son insu, dans la case de taille variable mais toujours un peu étriquée où l'assigne son identité principale.

Une temporalité mouvante

Ce monde ne semble peut-être pas unifié, mais il s'agit bien du nôtre. L'action est clairement contemporaine. Elle s'ouvre dans un service de maternologie : le premier d'entre eux a été inauguré en France en 1987, et le nom même de la discipline n'est attesté dans les dictionnaires que depuis le début du XXIe siècle. Quelques allusions plus précises (à Carla del Ponte, à la catastrophe humanitaire en Syrie) confirment que nous sommes de plain-pied avec les personnages des multiples intrigues qui se déroulent et ne cessent de s'interrompre devant nous. Et pourtant, le temps paraît hors de ses gonds. Ce sentiment de chaos tient évidemment au bouillonnement des intrigues partielles, à la nervosité de leur montage, aux incertitudes de leurs interprétations : on ne cesse, dans *La réponse des Hommes,* de s'interroger sur ce qui vient de se passer, qu'il s'agisse de l'efficacité d'une procédure médicale, des règles d'un jeu familial, de l'issue d'un procès, d'un débat philosophique, de la morale d'une histoire, de la sincérité d'un sentiment ou de la vérité d'un témoignage… Mais il y a plus. Les différentes actions ont beau être contemporaines entre elles, il semblerait qu'elles relèvent de centres de gravité temporelle (si l'on ose dire) qui seraient propres à chacune, et qui tendraient à les désorbiter, à les écarter inexorablement les unes des autres, comme si la temporalité historique ne se laissait plus appréhender selon une perspective commune. C'est ainsi qu'un militaire, jugé pour cyberharcèlement (difficile d'imaginer plus contemporain en matière de qualification délictueuse), s'avère être, du moins d'après ses déclarations, doté de pouvoirs de prescience et d'exorcisme, et son recours à une « langue divine » nous confronte à une expérience sorcière du monde qu'on peut qualifier d'immémoriale (l'une des premières pièces de Tiphaine Raffier, *Dans le nom,* témoigne de son intérêt pour l'œuvre de Jeanne Favret-Saada et traite avec un sens presque ethnographique du détail gestuel ou verbal les rémanences et résurgences, à notre époque, de la pensée magique en milieu rural). Inversement, certaines pratiques laissent entrevoir un avenir où les désirs, codifiés et réifiés, seront désormais gérés chimiquement. La souffrance et l'aliénation réelles se laisseront retourner en exaltation psychotrope (déjà, dans un pays lointain où l'armée française a lancé une Opex, « tout le monde est camé au Tramadol »), tandis que les fantasmes à caractère pathologique ou présentant un risque de troubles à l'ordre social relèveront d'une nouvelle médecine préventive digne de *Minority Report* (dès à présent, les pulsions de l'un des personnages de *La réponse des Hommes* sont traitées au Decapeptyl). À la limite, l'identité la plus intime pourrait se laisser technologiquement manipuler, éditer, transférer ou effacer aussi facilement qu'une base de données : corps et âme ainsi coupés en deux, nous rejoindrions dès lors l'un des avenirs d'ores et déjà imaginés par Tiphaine Raffier et entrerions dans le siècle de *France-Fantôme*[1].

Tiphaine Raffier, le 15 décembre 2021 © Jacques Grison

Un kaléidoscope fractal

Possession ou dépossession ? Cure par la parole ou par la molécule ? Archaïsme ou science-fiction ? D'après le diagnostic que Raffier nous invite à poser, notre présent est pris au piège entre ces deux tendances. *La réponse des Hommes* est peut-être celle qu'ils donneraient à ce piège, si seulement ils savaient entendre la question qu'il implique. Il n'est pas sûr qu'ils y parviennent. Mais pour délimiter et nettoyer le champ opératoire d'une telle interrogation, le texte nous tend, comme autant d'éclats de miroir, des images partielles dont la superposition (ou parfois l'emboîtement) compose progressivement l'esquisse d'un inquiétant panorama. Devenue mère, une jeune femme doit apprendre à « décrypter » sur vidéo les signes d'une interaction avec sa petite fille. Cette même femme, qui décide finalement de confier son enfant en adoption, s'interroge par écrit sur l'éthique de l'extrême, sur sa vocation humanitaire (née peut-être d'une enfance nourrie des films catastrophe qu'affectionnait sa propre mère), et retourne à ses missions après s'être demandé « qui sauver quand on ne peut pas sauver tout le monde » (elle estime avoir la réponse, mais disparaît sans l'avoir énoncée). L'aide alimentaire qu'elle parachute presque au hasard du haut du ciel parvient ou non à destination : pas moyen d'en être sûrs, mais de cette incertitude peuvent naître des légendes elles-mêmes ambiguës. Sur un autre continent, une autre mère confie son bébé à un homme assis près d'elle puis saute à bas d'un bus juste avant qu'il ne bascule du haut d'un pont dans le vide – et le soldat qui assiste à l'accident, frappé par ce geste qui lui est incompréhensible, cherche en vain le corps minuscule dans les décombres. Histoire après histoire, la lancinante question du choix, de la priorité morale, se pose encore et encore – et chacun de ces choix en appelle un autre, qui s'intrique à son tour dans un troisième, comme si l'urgence, répercutée et reconduite à différentes échelles du kaléidoscope fractal qu'est ce théâtre (du local au global, du personnel au professionnel, du choix d'un itinéraire quotidien dans un labyrinthe urbain à celui de tout un arc biographique d'un bout à l'autre de l'existence), ne se laissait jamais résoudre tout à fait.

La question de l'éthique

Tous ces points de suspension convergent cependant vers un point final. Les Hommes sont pluralité ; la réponse, à en croire le titre de la pièce, doit s'énoncer au singulier. Mais comme le dit Cyprien à Samy lors de sa visite au parloir, « quelle est votre question ? » Ce pourrait être celle de l'origine du mal, qu'abordait déjà *Dans le nom*, et qui reviendrait se présenter ici sous une forme symétrique et inverse : celle de l'insoutenable nécessité du bien. Un bien nécessaire comme l'impératif catégorique, dont l'appel ne fait acception ni de personnes ni de circonstances. Un bien insoutenablement impossible : parce que nous ne cessons de nous débattre dans les filets de l'existence concrète ; parce que tout « absolu » se paie, au prix fort, du sacrifice de telle ou telle relation ; parce que même la beauté la plus sublime (que ce soit celle d'un tableau du Caravage célébrant les œuvres de miséricorde ou celle de la composition d'un autre artiste assassin, imaginaire celui-là, mais qui rappelle irrésistiblement Carlo Gesualdo) ne peut prétendre s'arracher tout à fait à l'impureté de l'existence ; et parce que – pour citer l'un des membres de l'étrange famille que nous voyons fêter le compte à rebours des dernières minutes avant Noël en pratiquant un drôle d'échange de cadeaux anonymes – nul ne sait si nos jeux sociaux sont d'ordre « compétitif ou coopératif », ni même si les participants y jouent sans arrière-pensée. Bon gré mal gré, chacun est condamné à interpréter les motifs d'autrui ainsi que les siens propres (même les saints doivent se méfier de leurs aspirations à la sainteté, même l'abnégation a besoin de son prochain pour jouir de se vouer à lui) avant de parvenir à ses conclusions personnelles : « à vous de voir ». Les œuvres de charité peuvent bien briller comme des astres pour nous orienter dans la nuit de nos actes, elles ne nous garantissent pas que la voie que nous aurons choisie ici-bas était la bonne (ainsi, nous saurons quel verdict est rendu dans le procès du soldat Dôle, mais Raffier nous laisse libres d'y adhérer ou non et de décider si le prévenu a menti, dit la vérité, ou mêlé les deux approches au point de ne plus s'y retrouver lui-même). Pour autant, serait-ce qu'il n'y a pas de réponse, que le problème, sans être illusoire, est en tout cas « insoluble, *indécidable* dirait-on en mathématiques » ?

Mais cette thèse, à son tour, n'en est encore qu'une parmi d'autres, et celui qui l'énonce dans la pièce est un criminel incarcéré qui en use pour manipuler son auditeur et en faire son instrument. Quant à celle que soutiendrait l'autrice, nous ne pouvons que la soupçonner. Peut-être serait-elle que la réponse des Hommes ne saurait qu'être interrogative, tâtonnante et suspendue, au risque de la tragédie, alors même que le temps presse ; mais qu'elle aura au moins consisté à ajouter aux œuvres de miséricorde énumérées par saint Matthieu et complétées par une tradition séculaire, une dernière injonction, insupportable vérité de la sirène – « sauvegarder la Création » – venue trop tard, peut-être, rappeler aux Hommes que l'Apocalypse aussi figure dans l'Évangile, et que nous ne sommes pas responsables de la seule humanité.

Daniel Loayza

Ce texte est initialement paru dans l'édition L'avant-scène théâtre de La réponse des Hommes *(octobre 2021).*

1 Le troisième spectacle de Tiphaine Raffier, créé en 2017.

Pour aller plus loin

Photos et extrait sonore
sur tnp-villeurbanne.com,
page spectacle *La réponse des Hommes*

« Agis dans ton lieu, pense avec le monde.»

Édouard Glissant

Rencontre avec Margaux Eskenazi et Alice Carré

La Compagnie Nova a vu le jour en 2007 aux Lilas, en Seine-Saint-Denis, à l'initiative de la metteuse en scène Margaux Eskenazi. Après des spectacles abordant des œuvres du répertoire, de Georg Büchner à William Shakespeare, la compagnie entame en 2016 un projet d'écriture originale, avec le diptyque « Écrire en pays dominé » ; l'autrice et dramaturge Alice Carré rejoint alors l'aventure. Le premier volet de ce diptyque, *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre*, est une traversée poétique, politique et musicale des courants de la négritude et de la créolité. Les combats de Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor ou Édouard Glissant transcendent leur époque et semblent parler pour plusieurs peuples, pour plusieurs continents, pour plusieurs archipels. L'année suivante, *Et le cœur fume encore*, le second volet du diptyque, propose une traversée des mémoires de la guerre d'Algérie. Construit autour de témoignages recueillis auprès des familles et des proches des artistes, ainsi que d'une investigation auprès d'historiens et d'associations, de poètes et d'intellectuels, le spectacle se joue des frontières et passe sans cesse de l'intime au politique, du témoignage au jeu, du réel à la fiction. Margaux Eskenazi et Alice Carré y développent une nouvelle façon de construire, penser et créer une dramaturgie consacrée aux poétiques de la décolonisation et aux amnésies coloniales dans la France d'aujourd'hui. Elles présentent ce spectacle au TNP du 4 au 14 janvier. Pour *Bref*, elles reviennent sur cette création, ainsi que sur l'histoire et les enjeux d'un travail à quatre mains. Elles évoquent également leur prochaine création, *1983*, à découvrir au TNP en octobre 2022.

La Compagnie Nova se distingue par un travail précis autour de la décolonisation, de ses enjeux politiques toujours actuels, et de la construction d'identités françaises plurielles. Ces enjeux ont-ils toujours été au cœur du projet de la compagnie ?

Margaux Eskenazi. Lorsque j'ai fondé la compagnie, en 2007, j'ai mis en scène des textes du répertoire : *Léonce et Léna* de Georg Büchner (2007), *Quartett* de Heiner Müller (2009), *Hernani* de Victor Hugo (2011), une adaptation de *Richard III* de William Shakespeare (2014). Mais à un moment donné, je n'arrivais pas à trouver la cohérence entre ce travail de mise en scène et l'inscription sur un territoire : dès le début, la compagnie était très implantée sur le territoire de la Seine-Saint-Denis. Je me sentais les mains liées avec ces textes du répertoire, un lien manquait. Or, à ce moment-là, j'ai découvert tout le mouvement de la négritude. *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire est devenu le texte fondateur d'un nouveau cycle. Quelque chose s'est ouvert. J'y ai vu une poétique et une façon de penser l'altérité, les identités françaises avec lesquelles je suis en total accord.

C'est à ce moment-là qu'Alice Carré a rejoint la compagnie ?

Margaux Eskenazi. Oui. Son travail, que je connaissais depuis longtemps, était également inscrit dans ces problématiques. Alors quand j'ai voulu monter un spectacle sur la négritude et la créolité, de Césaire à Glissant, je lui ai tout naturellement proposé de rejoindre le travail. On a commencé à travailler sur un cycle, « Écrire en pays dominé », en 2015, qui traite des poétiques de la colonisation, des amnésies coloniales et, au fond, de l'identité française.

Alice Carré. Avant de rejoindre la Compagnie Nova, j'avais travaillé avec des artistes des deux Congo et du Cameroun, qui m'ont éveillée aux questions coloniales, décoloniales et de discrimination raciale. Concernant Aimé Césaire, je connaissais moins sa poésie que la dimension politique de la négritude. C'est d'ailleurs à cet endroit que l'on s'est rencontré, sur la question politique des histoires bafouées de la colonisation.

Comment êtes-vous passées d'un volet à l'autre du diptyque ?

Margaux Eskenazi. Nous avons glissé assez naturellement d'un sujet à l'autre. Après avoir fini *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre*, la suite logique semblait être de parler des auteurs algériens. Le combat porté par Aimé Césaire est le flambeau d'une entreprise poétique et politique : par le verbe, il se fait le porteur d'une conscience indépendantiste. Et dans une démarche similaire, Kateb Yacine accompagne la Révolution algérienne par son écriture. On a donc commencé à lire ses poèmes, mais l'Histoire prenait le dessus. On pouvait difficilement s'emparer de ces textes sans revenir à des faits historiques – faits qui nous avaient été transmis en partie, ou mal, par des biais familiaux, nationaux, étatiques. Entre nous et cette Histoire-là, il y avait beaucoup de barrières. Le travail a consisté à les lever… Et en les levant, est née l'écriture du spectacle *Et le cœur fume encore*.

La compagnie est donc non seulement passée d'un répertoire classique à une matière plus contemporaine, mais également d'une matière théâtrale à une écriture originale à partir de composantes non théâtrales.

Margaux Eskenazi. C'est ici que la collaboration avec Alice a été essentielle. Venant d'un théâtre de texte, je n'avais jamais dirigé d'improvisation au plateau et écrit ensuite par exemple. Alors qu'aujourd'hui, c'est un matériau premier du travail.

Comment s'organise le travail, entre l'écriture et la mise en scène ?

Alice Carré. Dès le début, Margaux avait une expertise plus grande en mise en scène ; moi, davantage d'outils d'écriture et de pratique du théâtre documentaire. Mais la relation s'invente au fur et à mesure.

Margaux Eskenazi. Et de projet en projet. Pour notre prochaine création, *1983*, on accumule de la matière, on conçoit ensemble une architecture avec des problématiques. On partage forcément un regard commun, une théâtralité commune. Il est possible qu'à terme Alice signe l'écriture et que je prenne le relais en mise en scène. Il s'agit toujours d'être au plus proche de nos désirs à chacune : un duo de travail, c'est très précieux, et en même temps il faut que ça reste très doux et vivant. On reste vigilantes à ce que l'une et l'autre se sentent au bon endroit. Ce va-et-vient, toujours en mouvement, est fondateur pour le projet.

Dans quelle mesure les acteurs et actrices sont impliqués dans la création ?

Alice Carré. Notre idéal, c'est celui d'acteurs-chercheurs. On sait bien que quand un acteur sait ce qu'il défend au plateau, ça se sent. Les membres de la compagnie partagent un goût pour la recherche, un même engagement. Pour *Et le cœur fume encore*, l'implication s'est faite à plusieurs étapes.

Margaux Eskenazi et Alice Carré, Montreuil, le 8 décembre 2021 © Jacques Grison

D'abord, concernant la distribution, il nous semblait nécessaire de travailler avec des personnes d'origine algérienne, qui soient traversées, impliquées dans ces questions. Et plus que cela, on voulait que l'écriture parte des acteurs ; c'était important que les vécus de chacun, chacune puissent nourrir la pièce. Que les acteurs soient directement, intimement concernés par les histoires qu'ils revivent. Tout un spectre mémoriel est ainsi représenté au plateau.

On leur a donc demandé d'apporter un témoignage d'un proche ayant vécu la guerre d'Algérie ; des souvenirs magnifiques ont été recensés. Chacun et chacune a également pris en charge un exposé. Chaque présentation pouvait durer jusqu'à quatre ou cinq heures ! Tout cela a abouti à une matière première extrêmement diverse, mêlant sources textuelles et sonores : entretiens, poésie, discours, provenant d'un panorama littéraire multiple. À partir de cela, on a construit l'architecture de la pièce : la chronologie des scènes, les lieux, l'action centrale. Les comédiens ont ensuite pris part à l'écriture, par l'improvisation.

Au cœur même du projet de la compagnie, le travail artistique est dépendant d'un travail d'implantation et d'actions sur le territoire. Quelles interactions existe-t-il entre vos spectacles et ces actions ?

Margaux Eskenazi. On a en effet le souci permanent d'allier travail de création et réflexions avec et pour les publics. Depuis 2007, la compagnie a mené de nombreuses actions : mise en place d'une école du spectateur, temps de répétitions ouvertes, ateliers en établissements scolaires, participation au dispositif « la Culture et l'Art au Collège » du Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis, ateliers de récit, participation à une tournée des lycées en lien avec le Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis, interventions à la Maison d'arrêt de Bois d'Arcy, etc. Je viens tout juste de créer une petite forme itinérante [1], autour de la question des politiques d'urbanisme et des logements de masse en lien avec notre prochain spectacle, *1983*. Au cœur de tout cela, il y a la conviction de travailler avec les publics éloignés des établissements culturels.

Alice Carré. Et quand on place sa compagnie en Seine-Saint-Denis, on ne peut pas s'empêcher de vouloir réécrire une histoire de France qui soit incluante pour toutes les populations ignorées, mises à l'écart, qui habitent les banlieues. C'est toujours problématique de parler de « l'histoire de l'Algérie » ou de « l'histoire de l'Afrique » quand on parle de colonisation : c'est bien l'histoire de la France dont il s'agit, même si elle n'a pas voulu la (re)garder.

Margaux Eskenazi. Quand Jean Bellorini nous a invitées à faire notre prochaine création au TNP, on s'est d'abord interrogées sur ce qui ferait sens sur le territoire villeurbannais et lyonnais. On a commencé à recueillir des témoignages de personnes sur ce territoire.

En quoi cette prochaine création, *1983*, fait-elle le pont avec *Et le cœur fume encore* ?

Margaux Eskenazi. Avec ce spectacle, nous poursuivrons notre réflexion sur la construction des identités françaises à l'aune d'une pensée décoloniale. 1983, c'est vingt ans après la guerre d'Algérie. L'historien algérien Mohammed Harbi nomme ce moment « la fin du mythe du retour ». Jusque-là, les harkis, les militants du FLN immigrés en France, la main-d'œuvre ouvrière algérienne pensaient vraiment revenir au pays ; leurs enfants sont nés et ont grandi avec ce mythe-là. Mais dans les années 1980, ils ont passé leur enfance, leur adolescence en France. Pour eux, c'est leur pays. Se pose dès lors la question de l'intégration de ces enfants, dits de la seconde génération d'émigrés. Le lien avec la guerre d'Algérie est double : d'une part les descendants des harkis ou des militants FLN peuplent les banlieues dans des logements de masse ; d'autre part, de nombreux enfants de pieds-noirs ont intégré soit les forces de l'ordre, soit la justice, si bien que dans les affrontements des années 1980 entre jeunes des quartiers populaires et policiers semble se rejouer la post-guerre d'Algérie : pieds-noirs contre enfants d'Algériens.

Enfin, 1983, c'est la première année où le Front National emporte une ville : Jean-Pierre Stirbois devient maire de Dreux. La constitution de ce parti a bénéficié très directement du groupe terroriste de l'OAS. Différentes milices d'extrême droite ont trouvé en Jean-Marie Le Pen leur leader.

Pourquoi avoir choisi l'année 1983 en particulier ?

Alice Carré. Une interrogation sous-tend nos créations : d'où et comment regarder le monde d'aujourd'hui ? Or, l'année 1983 est un point de bascule pour comprendre la situation contemporaine. Elle est rythmée par de nombreux événements : la marche pour l'égalité et contre le racisme qui part de Vénissieux, le tournant de la rigueur opéré par François

1 *Alger, Chalon-sur-Saône, Cergy-Pontoise*, présenté au lycée Marie Curie de Villeurbanne le 13 décembre 2021.

Mitterrand, les premières mairies aux couleurs du Front National, le départ des classes moyennes des banlieues et la ghettoïsation des populations immigrées. C'est aussi une année d'espoir : on pense que le mandat de François Mitterrand va changer la donne ; on pense, dans une euphorie terrible, que la marche va faire cesser le racisme… Et quelques mois plus tard, une série de violences éclate dans les usines Talbot contre les ouvriers marocains, algériens et tunisiens. Ce heurt entre un espoir de changement et de profondes désillusions conduit aux blocages sociaux, aux ghettoïsations et aux relégations qu'on peut connaître aujourd'hui en France, et notamment dans les quartiers populaires.

Margaux Eskenazi. À travers ce retour sur les années 1980, on voudrait lancer une réflexion sur les relations complexes entre les dirigeants politiques et les quartiers populaires jusqu'à aujourd'hui.

Alice Carré. On aimerait raconter cette histoire à travers le prisme des médias. C'est le moment de l'explosion des radios libres, avec le monopole d'État levé par François Mitterrand. La télévision entre également en jeu dans l'élection présidentielle et dans la mise en scène du politique. Une question très actuelle se pose alors : comment les politiques occupent-ils ces médias ?

Margaux Eskenazi. À l'heure actuelle, les inspirations sont vastes : nous croisons des textes philosophiques, économiques, sociologiques. Évidemment, Carte de Séjour et Rachid Taha sont notre bande-son du moment, ils traversent toute cette époque. On a d'ailleurs rencontré en juin dernier à Lyon, Jérôme et Mokhtar, les deux musiciens du groupe. Leur poétique, leur musique nous accompagnent.

Diriez-vous que votre théâtre est documentaire ?

Alice Carré. Les formes évoluent, mais pour *Et le cœur fume encore*, on peut dire que c'est une main tendue entre le théâtre documentaire et la fiction. On a recours aux outils de la fiction pour raconter le réel. Nous ne sommes pas des puristes du théâtre documentaire : on

Margaux Eskenazi, Montreuil, le 8 décembre 2021 © Jacques Grison

s'autorise à combiner les témoignages, à les modifier parfois, même si nous n'inventons rien.

Margaux Eskenazi. Il s'agit toujours d'inventer des formes, des écritures. Ma question, c'est de savoir quelle théâtralité va s'inventer à partir de tel ou tel matériau. Et ce qui nous importe, c'est d'être précises. Savoir de quoi on parle. C'est pour cela qu'on travaille sur des temps longs (*1983* est en préparation depuis un an et demi !). On navigue entre une matière réelle, une matière brute, une transformation par le plateau et ce qui reste (et que l'on découvre) à la fin, c'est l'essence.

Qualifieriez-vous votre théâtre de populaire ?

Alice Carré. Oui, au sens très concret du terme : notre but, c'est de plaire autant à un public d'adolescents qu'à un féru d'histoire ou de sociologie.

Margaux Eskenazi. Ou c'est de plaire à une dame qui ne viendrait jamais au théâtre et qui franchirait les portes un soir par hasard… Ce qui nous importe, notamment dans *Et le cœur fume encore*, c'est l'ampleur des prises de parole des uns et des autres. Quand on rencontrait un harki, il parlait pour tous les harkis et finalement pour l'humanité tout entière. Je veux faire un théâtre où l'émotion parle à tous.

Alice Carré. Même si ça ne plaît pas à tous, ce qui est une autre question ! On n'a jamais théorisé cette idée de populaire, qui est un terme un peu galvaudé, mais de fait, oui, on s'y reconnaît.

Margaux Eskenazi. Ce qui est certain, c'est que le théâtre est notre outil pour s'inscrire dans la cité dans laquelle on vit.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenoi, décembre 2021.

Alice Carré, Montreuil, le 8 décembre 2021 © Jacques Grison

Pour aller plus loin

Photos et vidéo
sur tnp-villeurbanne.com,
page spectacle *Et le cœur fume encore*

Le coin lecture

Margaux Eskenazi et Alicé Carré partagent les lectures qui ont inspiré le spectacle *Et le cœur fume encore*.

→ ***La Question*, Henri Alleg** – autobiographie
→ ***L'Art de perdre*, Alice Zeniter** – roman
→ ***Le Poète comme boxeur*** et ***Le Cadavre encerclé*, Kateb Yacine** - recueils
→ ***La France des Belhoumi, Portraits de famille (1977-2017)*, Stéphane Beaud** – biographie romancée
→ ***La Torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie (1954-1962)*** et ***La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?*, Raphaëlle Branche** – histoire
→ ***La gangrène et l'oubli*, *La guerre expliquée à tous*, Benjamin Stora** – histoire

Aurélia Guillet, atelier à l'Université de Nanterre, le 18 novembre 2021 © Jacques Grison

Aurélia Guillet : porter à la scène un roman pour la vie

Après une adaptation très remarquée du *Train Zéro* de Iouri Bouïda en 2020, la metteuse en scène Aurélia Guillet se penche à nouveau sur une matière romanesque. *Les Irresponsables*, d'après l'œuvre-fleuve de Hermann Broch, création produite par le TNP, sera présenté du 3 au 19 mars 2022. Dans le sillon de ce romancier, dramaturge et essayiste autrichien qui écrit l'Histoire du point de vue de la réalité concrète des corps, Aurélia Guillet affronte par la scène la part obscure de la conscience humaine. Elle s'empare de cette œuvre qui, sans une once de didactisme, rappelle que la banalité du mal menace toujours et combien le cheminement vers une éthique de la responsabilité est à refaire continuellement.
En attendant la sortie d'un « Carnet de création TNP » consacré à ce spectacle, Aurélia Guillet confie à *Bref* ses intentions de mise en scène.

Injustement méconnu en France, Hermann Broch est un écrivain singulier, juif autrichien, dont l'expérience littéraire et humaine mérite d'être partagée aujourd'hui. L'écriture est pour Broch un outil d'investigation de l'humain, dans sa beauté et sa folie. Conscient des limites du langage, son art poétique se situe souvent à la lisière de la vie. Victime des nazis (emprisonné puis libéré grâce à l'appui de James Joyce), il cherche à écrire quelque chose de la catastrophe du IIIe Reich lors de son exil aux États-Unis, après-guerre ; cela donne, notamment, ce texte particulier qu'est *Les Irresponsables*, qui tente d'affronter ce trauma dans toute sa complexité et sa brutalité.

La dimension politique est ici indirecte, elle ne prêche aucune doctrine mais repose sur la description de l'humain dans ses tréfonds obscurs et énigmatiques. Affronter cette part obscure, ne transiger sur aucune zone d'ombre, y poser un regard par l'écriture et le théâtre est un acte en soi d'émancipation. Comme l'écrit Hannah Arendt à propos de ce « roman moderne », ici, Broch « ne conseille plus le lecteur, il n'est pas didactique mais confronte le spectateur directement à des problèmes. »

Les paysages intérieurs des personnages sont extrêmement prégnants et appellent à une forme de réalisme magique. Dans le prolongement de ma dernière mise en scène, celle du *Train Zéro* de Iouri Bouïda, la lumière, le son et la vidéo se répondront pour créer cet univers. Se jouant dans des pièces peu éclairées, où la lumière d'un dimanche après-midi filtrée par des stores ou celle de la nuit lovent des échanges d'une vérité nue et crue, la nature atmosphérique sera une composante essentielle des

© Jacques Grison

situations. Si certains objets peuvent appartenir au quotidien de la chambre, une lumière tamisée par un écran, sur lequel pourraient également apparaître subrepticement des images vidéo, donnerait une dimension surréelle à l'espace. Quelques faisceaux dirigés et ponctuels pourraient aussi moduler l'espace selon l'évolution du récit, comme des cadres ou des points de vue changeants.

Le flux de la conscience, à la limite du conscient, s'accompagne d'une attention à la perception tant visuelle que sonore, à la limite du perceptible. Le son pourra donc aussi venir rythmer la parole des personnages pour accompagner la musicalité de leur propre souffle. Un jeu entre voix *in* et voix *off* accompagnera aussi la présence physique de A., figure centrale du roman, habité par ses pensées. Pris dans un double mouvement d'incarnation et de distance, il regarde situation et personnage, dans un étrange retrait. Des contrepoints lyriques ramèneront l'urgence des enjeux et magnifieront les blessures évoquées.

Des poèmes sur le panorama historique, en arrière-plan, viennent trouer la narration linéaire du roman, ouvrant le champ de vision et de perception du spectateur, des extraits seront dits en voix *off* (*Voix de 1923* et *Voix de 1933*), passages poétiques sur lesquels résonneront des montages d'archives visuelles et sonores de l'époque. Certains personnages ou fils narratifs existeront aussi par l'image vidéo, comme la magnifique méditation sur le trajet de vie d'un éleveur d'abeilles, ou celui de sa fille sacrifiée, la belle Melitta.

L'intensité du jeu viendra du rythme profond de l'émotion. La parole interrompue, parfois assurée, parfois susurrée, suivra le chemin accidenté de la pensée des personnages, le bouillonnement des sensations qui, peu à peu, les mettra à nu, dans la confession pour Zerline ou dans la confrontation abrupte mais intransigeante de cruauté pour A. et Hildegarde, jouant de la frontière de l'inhumanité. Et c'est, d'ailleurs, par là, par la négative, que Broch soulève la question qui va clore cette œuvre : qu'est-ce qu'être humain ?

Aurélia Guillet

* * *

Homme, découvre-toi et souviens-toi
des victimes !

Ce qui est mauvais se tourne vers ce qui
lui ressemble :
ce sacrifice humain sinistre et spectral,
qui nous l'offre ? – un spectre ;
il se tient dans la pièce,
il sifflote, ce spectre petit-bourgeois,
ce spectre habitué à l'ordre ! [...]

La brèche dans l'écorce terrestre. Le rivage
tombe à pic dans la mer ;
le paysage ne forme plus un tout et, sur l'horizon
dehors,
recouvrant la mer :
le brouillard de la métamorphose.

Car les choses sont devenues la mesure
de l'humain et
Hier s'enfuit avant que la barque ne l'accueille.
Va au port ; tous les soirs les barques attendent,
Invisibles bien sûr, la flotte de l'humain. [...]

Y a-t-il jamais eu un hier ?
Hier il y avait encore ta mère, hier il y avait
encore quelque chose qui te tenait,
Aujourd'hui, plus de retour chez soi.
Non, jamais de retour chez soi, toujours des
rencontres.
Tu rencontres ce qui te prend pour cible.
Alors ne cherche pas, regarde.

« Voix de 1933 », *Les Irresponsables*,
Hermann Broch, traduction Irène Bonnaud,
montage et adaptation pour la mise en scène
Aurélia Guillet

Pour aller plus loin

Carnet de création à découvrir
dès le 1er mars, sur tnp-villeurbanne.com,
page spectacle *Les Irresponsables*

Bienvenue à :

André Markowicz, carte blanche d'Est en Ouest

Le poète et traducteur des grandes œuvres de la littérature russe André Markowicz donnera quatre soirées poétiques, mettant à l'honneur des grandes poétesses russes ou des chansons populaires bretonnes. Accompagné par la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton, la chanteuse Annie Ébrel, la contrebassiste Hélène Labarrière ou par la poésie de Françoise Morvan, il s'empare de cette carte blanche et invite à voyager dans les langues et les saisons, d'Est en Ouest !

Jean-Christophe Folly, l'homme et ses doubles

L'unique seul en scène de la saison sera intime et saisissant ! À travers l'histoire d'un homme qui entre dans un kebab et croise le regard d'une femme, Jean-Christophe Folly propose une dérive sur l'identité et l'appartenance. Il explore, avec virtuosité et humour, des questions liées à l'identité, brouillant les pistes entre fiction, autofiction et réalité… Son parcours d'acteur, déjà riche, se conjugue ici avec l'écriture d'un premier texte pour la scène : un monologue teinté de poésie, une belle méditation sur le théâtre.

Christophe Rauck dissèque la neige

Le metteur en scène récemment nommé à la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers revient à l'autrice suédoise Sara Stridsberg, dont il avait précédemment adapté *La Faculté des rêves*. Dans *Dissection d'une chute de neige*, Sara Stridsberg s'inspire du destin fascinant de la reine Christine de Suède, au XVIIe siècle, pour interroger au présent les normes et les rouages de l'identité. Le pouvoir échappe-t-il au genre ? Christophe Rauck s'engouffre dans cette brèche et signe un spectacle à l'esthétique sobre et tranchante, illuminé par l'interprétation incandescente de Marie-Sophie Ferdane.

Agenda

Kayaka'lo
exposition – Turak Théâtre
du 4 janvier au 2 février
→ **les jeudis du TNP**
• **visite commentée de l'exposition**
jeudi 27 janvier à 18 h 30

Et le cœur fume encore
Margaux Eskenazi
et Alice Carré
du 4 au 14 janvier
→ **les jeudis du TNP**
• **prélude**
animé par Christophe Mollier-Sabet, professeur relais de la DAAC de Lyon
jeudi 6 janvier à 19 h
• **rencontre après spectacle**
jeudi 13 janvier
• **audiodescription**
précédée d'une visite tactile du décor, 1 h avant le spectacle
en direct par Audrey Laforce
jeudi 13 janvier
en collaboration avec l'Université Lumière Lyon 2, dans le cadre du master Arts de la scène
→ **atelier d'écriture avec Alice Carré, autrice et dramaturge**
vendredi 7 et mercredi 12 janvier de 18 h 30 à 20 h30
samedi 8 janvier de 10 h à 13 h
→ **résonance**
Guerre d'Algérie : comment raconter les mémoires ?
lundi 10 janvier à 18 h 30,
Université Jean-Moulin Lyon 3 – Auditorium Malraux, Manufacture des Tabacs
avec Éric Carpano, président de l'Université Jean-Moulin Lyon 3, professeur des Universités, Faculté de Droit, modérateur ; Alice Carré, autrice ; Margaux Eskenazi, autrice, metteuse en scène ; Amine Khaled, conseiller littéraire, responsable du Comité de lecture du Théâtre du Rond-Point, Paris ; Paul Max Morin, doctorant au Cevipof, enseignant à Sciences Po Paris

Le Jeu des Ombres
Valère Novarina
Jean Bellorini
du 13 au 30 janvier
→ **les jeudis du TNP**
• **prélude**
L'infinie musique des mots
animé par Sidonie Fauquenoi, documentaliste au TNP et Guillaume Gladieux, comédien
jeudi 20 janvier à 18 h 30
• **rencontre après spectacle**
jeudi 20 janvier
→ **théâtromôme**
De l'ombre à la lumière !
un atelier ludique autour du théâtre d'ombres
dimanche 23 janvier à 15 h 30
8 € par enfant, goûter compris
→ **audiodescription**
précédée d'une visite tactile du décor, 1 h avant le spectacle
en direct par Audrey Laforce
jeudi 27 et dimanche 30 janvier
→ **atelier jeu théâtral**
avec Karyll Elgrichi, comédienne
les samedis 22 et 29 et dimanche 23 janvier de 10 h 30 à 13 h
→ **résonance**
La poésie, quête insatiable de l'immortalité ?
lundi 24 janvier à 12 h 30,
ENS de Lyon – Théâtre Kantor
avec Anne Pellois, maîtresse de conférences en études théâtrales (ENS de Lyon), modératrice ; Guillaume Carron, agrégé et docteur en philosophie, intervenant à l'Unipop Lyon ; Jean Bellorini, metteur en scène, directeur du TNP ; Valère Novarina, auteur ; Catherine Nicolas, dramaturge(sous réserve)
→ **projection**
Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire
projection suivie d'un échange avec Valère Novarina
lundi 24 janvier,
de 18 h à 20 h, ENS de Lyon – Théâtre Kantor

Carte blanche à André Markowicz
du 21 au 29 janvier 2021
• **Les Arbres**
Marina Tsvétaïeva
Sonia Wieder-Atherton
vendredi 21 janvier
• **Requiem**
Anna Akhmatova
Benjamin Britten
Sonia Wieder-Atherton
samedi 22 janvier
• **Avril**
Françoise Morvan
Annie Ébrel
Hélène Labarrière
vendredi 28 janvier
• **L'Oiseau-Loup**
Françoise Morvan
Jean Bellorini
Marc Plas
Mélodie-Amy Wallet
Anthony Caillet
samedi 29 janvier
→ **en-cas culturel**
Âmes slave : poésie et propos sur l'art
mercredi 19 janvier à 12 h 30
au musée des Beaux-Arts de Lyon

Prix Incandescences
concours de la création théâtrale régionale,
en collaboration avec les Célestins – Théâtre de Lyon
appel à candidatures
24 janvier – 4 mars
sur tnp-villeurbanne.com et theatredescelestins.com

Salade, tomate, oignons
Jean-Christophe Folly
du 26 janvier au 5 février
→ **les jeudis du TNP**
• **afterwork#2**
Identités virtuelles, profils numériques pluriels
jeudi 3 février à 18 h 30
• **rencontre après spectacle**
jeudi 3 février

La réponse des Hommes
Tiphaine Raffier
du 3 au 12 février
→ **rencontre après spectacle**
dimanche 6 février
→ **résonance**
Dilemme moral, normes sociales, quelle(s) représentation(s) de la liberté nous offre l'éthique ?
lundi 7 février à 18 h 30,
Université Lumière Lyon 2 – Grand Amphithéâtre, Berges du Rhône
avec Bérénice Hamidi, professeure en esthétique et politique des arts vivants à l'Université Lumière Lyon 2, modératrice ; Tiphaine Raffier, metteuse en scène ; Laura Foulquier, chercheuse associée à l'Université Lumière Lyon 2 et intervenante à l'Unipop Lyon ; Gaëlle Marti, professeure de droit public à l'Université Jean-Moulin Lyon 3

Trouble fête
Collections curieuses et choses inquiètes
exposition – Macha Makeïeff
du 3 mars au 15 mai
→ **les jeudis du TNP**
• **visites commentées de l'exposition**
jeudis 3, 24 mars et 12 mai à 18 h 30

Tartuffe - Théorème
Molière – Macha Makeïeff
du 3 au 19 mars
→ **les jeudis du TNP**
• **rencontre après spectacle**
jeudi 10 mars
→ **théâtromôme**
Menteurs !
Le mensonge est l'art du théâtre, mais comment être crédible ? En étant sincère !
dimanche 13 mars à 15 h 30,
8 € par enfant, goûter compris
→ **audiodescription**
précédée d'une visite tactile du décor, 1 h avant le spectacle
en direct par Audrey Laforce
dimanche 13 et jeudi 17 mars

Les Irresponsables
Hermann Broch
Irène Bonnaud
Aurélia Guillet
du 3 au 19 mars
→ **les jeudis du TNP**
• **prélude**
animé par Sidonie Fauquenoi, documentaliste au TNP
jeudi 10 mars à 19 h
• **Unipop**
jeudi 17 mars à 18 h 30
• **rencontre après spectacle**
jeudi 17 mars
→ **atelier de jeu théâtral**
avec Aurélia Guillet
samedis 5, 12 et 19 mars de 10 h à 13 h

Le Tambour de soie
Un Nô moderne
à la Maison de la Danse
Jean-Claude Carrière
Kaori Ito et Yoshi Oïda
11 et 12 mars

Sophonibe
sortie de résidence
Antoine Villard
Clémence Longy
24 et 25 mars

Nous serons toujours là
B!ME – GRAME
Kyoko Sekiguchi
Sugio Yamaguchi
24 et 26 mars

Dissection d'une chute de neige
Sara Stridsberg
Christophe Rauck
25 mars – 1er avril
→ **en-cas culturel**
Femmes de pouvoir
mercredi 30 mars à 12 h 30
au musée des Beaux-Arts de Lyon
→ **les jeudis du TNP**
• **lecture avant spectacle**
jeudi 31 mars à 18 h 30
• **rencontre après spectacle**
jeudi 31 mars

En souvenir de Ginette Orcel-Busseneau

Ginette s'est éteinte le mercredi 1er décembre, à l'âge de 69 ans. Depuis 2004, elle œuvrait aux côtés du service des relations avec les publics du TNP, intimement portée par la quête exigeante du renforcement des liens entre le théâtre et les habitants. Avec discrétion, générosité, ténacité et confiance, elle a accompagné et initié de multiples actions, lectures, rencontres, visites, discussions. Dans une grande sensibilité partagée, Ginette et le TNP ont tissé des liens, inventé des projets et partagé des temps forts. Toute l'équipe du théâtre, ainsi que les comédiennes et comédiens qui ont œuvré avec « la bande à Cusset » tiennent aujourd'hui à saluer l'engagement de cette spectatrice pas comme les autres : une femme tout aussi extra qu'ordinaire, une habitante villeurbannaise, une militante.