

direction Jean Bellorini

#9 • janvier-mars 2023

Bref

instants de la création

Dans ce numéro

Des entretiens avec Tatiana Frolova, avec Mathieu Coblenz et Marion Canelas du Théâtre Amer, avec François Hien pour L'Harmonie Communale, avec Émilie Flacher de la compagnie Arnica, un coin lecture et l'agenda des spectacles et autres rendez-vous !



Répétitions du *Suicidé*, vaudeville soviétique de Nicolaï Erdman, mise en scène Jean Bellorini, décembre 2022 © Jacques Grison

Éclairer les vivants

Au TNP, les premières soirées de l'année 2023 ont été dédiées à deux créations portées respectivement par Jean Bellorini, directeur du théâtre, et Mathieu Coblenz, artiste associé. Que ce soit *Le Suicidé*, vaudeville soviétique de Nicolaï Erdman, plongée virevoltante dans une Russie asphyxiée, ou *L'Espèce humaine* ou *L'Inimaginable*, où les voix de Marguerite Duras, Dionys Mascolo et Vassili Grossman racontent des épisodes infernaux de la Seconde Guerre mondiale, ces deux spectacles brossent des correspondances entre des récits du passé et notre monde contemporain. La question concrète de la mémoire, qui creuse en silence ses sillons dans les corps de chacun et chacune, est

au centre du travail de la metteuse en scène russe Tatiana Frolova. Aujourd'hui en exil à Lyon, elle a collaboré à la création du *Suicidé* et a raconté à *Bref* son parcours et ses préoccupations actuelles.

Au cœur de ce numéro, *Bref* met en lumière L'Harmonie Communale. La compagnie lyonnaise entame en février une résidence longue entre les murs du théâtre : durant un an, les artistes qui rayonnent autour de François Hien présenteront leurs créations et feront l'expérience d'un lien privilégié avec le public.

Enfin, *Bref* a rencontré Émilie Flacher, qui présentera en mars *Buffles* de l'auteur catalan Pau Miró. Metteuse en scène et marionnettiste, elle s'attèle à

renouveler les représentations du vivant à travers des dramaturgies qui croisent à l'envi des voix humaines, animales voire végétales et minérales...

Un *Suicidé* qui réveille les vivants, une *Espèce humaine* capable du pire comme du meilleur, des *Buffles* aux allures d'adolescents urbanisés... Les paradoxes ne manquent pas dans ces spectacles qui invitent à nuancer nos perceptions d'un monde aux multiples facettes. Et c'est avec les mots de Fernando Pessoa, qui soulèvent l'espoir d'une nuit éclaircie, que le TNP vous adresse ses vœux pour l'année à venir : « Tout jour devient un soir. Mais la lune se lève ».

En décembre 2022, Jean Bellorini et sa troupe créaient dans la grande salle du TNP *Le Suicidé, vaudeville soviétique* de Nicolaï Erdman, dont les représentations se poursuivent en janvier 2023. Si Jean Bellorini rêve à cette pièce depuis plusieurs années, une rencontre qu'il n'aurait pu prévoir s'est produite au tout début des répétitions. Cette rencontre, c'est celle de Tatiana Frolova, metteuse en scène russe exilée en France depuis le début de l'année 2022. Le metteur en scène raconte : « On crée un spectacle à un endroit, à un moment donné. Le monde influence le geste, et c'est précisément ce qui fait que notre art est vivant. Aujourd'hui, ce qui se passe en Ukraine et en Russie bouleverse notre raison de faire ce spectacle. Le théâtre, par sa construction, se fait dans un dialogue avec le monde ; un dialogue inconscient, imprévu, fait de coïncidences. Il se trouve que Tatiana Frolova est arrivée en France en mars 2022, avec la troupe du Théâtre KnAM. Leur fuite a mis un terme à trente-

sept ans de travail à Komsomolsk-sur-l'Amour, à l'extrême orient du pays. J'avais vu ses spectacles, présentés dans le cadre du Festival Sens Interdits. Nous nous sommes recroisés il y a quelques semaines, et une simple idée est née : que cette personne, avec son courage, sa puissance, et ce bouleversement dans sa vie, puisse assister aux répétitions du *Suicidé*, avec l'éventualité d'une intervention. Plus qu'assister aux répétitions, elle a véritablement rejoint la dynamique du travail. Son regard est très précieux : elle nous éclaire de son point de vue de femme dissidente russe, de ce que la pièce a pu raconter en Russie et de ce qu'elle pourrait raconter aujourd'hui. » Ainsi, au cœur du spectacle, lors d'une longue scène de banquet, le temps semble s'arrêter lorsque Tatiana Frolova fait la lecture d'une lettre que Mikhaïl Boulgakov écrivit à Staline en 1938, et dans laquelle il demande la protection de son ami, le dramaturge Nicolaï Erdman.

Tatiana Frolova, le courage vissé au corps

En janvier 2023, *Bref* a rencontré la metteuse en scène et directrice du Théâtre KnAM qu'elle a fondé en 1985 à Komsomolsk-sur-l'Amour, sa ville de naissance située dans la région de Khabarovsk. Sans jamais recevoir de soutien financier du gouvernement, sa troupe s'est employée, par ses propres moyens, à équiper et faire fructifier ce petit théâtre de résistance. Dans un article paru dans *Libération* en 1998, Jean-Pierre Thibaudat, alors correspondant à Moscou, qualifie Tatiana Frolova de « pile électrique ». Isolée dans une ville plutôt hostile, mais convaincue qu'on peut y travailler, elle déploie durant toutes ces années une énergie exceptionnelle pour faire vivre son théâtre et proposer aux habitants des œuvres contemporaines. Depuis une quinzaine d'années, elle s'est tournée vers le théâtre documentaire, un théâtre basé sur le recueil de témoignages. Ses spectacles mêlent histoires personnelles et grande Histoire, notamment celle de la Russie dont elle explore les angles morts pour éclairer la situation actuelle du pays.

Elle aborde la guerre de Tchétchénie, sujet tabou en Russie (*Une guerre personnelle*), la réécriture de l'Histoire (*Je suis*, consacré à la mémoire et l'oubli), le suicide (*Le Songe de Sonia*), la terreur (*Je n'ai pas encore commenté à vivre*), l'absence d'avenir (*Ma petite Antarctique*) et le bonheur (*Le Bonheur*). À Lyon, les créations du Théâtre KnAM sont présentées, depuis une dizaine d'années, dans le cadre du Festival Sens Interdits.

En mars 2022, suite à l'agression de l'Ukraine par la Russie, Tatiana Frolova quitte son pays avec une partie de son équipe. Elle s'installe à Lyon, où elle continue à faire rayonner son énergie rare et précieuse.

Cet hiver, vous avez rejoint l'équipe du *Suicidé, vaudeville soviétique*. La pièce de Nicolaï Erdman a eu un destin singulier : interdite avant même la première représentation en 1932, elle n'a pas été jouée avant 1982 en URSS. Quelle place cette pièce occupe-t-elle dans le paysage culturel russe ?

Tatiana Frolova. C'est une pièce très importante pour la société russe mais, comme souvent, elle n'a pas été immédiatement comprise. Et surtout, elle n'a jamais été bien mise en scène. Peut-être parce que les acteurs russes ont un rapport au corps qui les empêche de la jouer avec légèreté. Pour cette pièce, il faudrait presque une approche à l'italienne, proche de la *commedia dell'arte* ! On ne peut pas simplement se reposer sur le texte, il faut aller voir dessous, explorer les couches de jeu qu'il ouvre. Et ça, les acteurs russes n'arrivaient pas à le faire ; ils ne faisaient que dire le sens du texte. Ces mises en scène n'oblitéraient pourtant pas la grande satire à l'œuvre dans la pièce d'Erdman, qui critique en effet très explicitement la réalité du pouvoir soviétique. À la lecture de la pièce, on raconte que Staline était en rage ! À cette époque, on ne pouvait pas parler de la mort ou de la vie... La subtilité d'Erdman est d'amorcer et de clore sa pièce par cette histoire de saucisson de foie. Pour Staline, c'est ce qui suffisait à l'homme soviétique pour vivre : on lui donnait du saucisson pour qu'il se taise. C'est pour cela que la tirade finale de Sémione Sémionovitch est si forte, lorsqu'il demande : « Laissez-nous vivre, simplement vivre ». Ni Staline ni Poutine ne nous ont laissés vivre. C'est le même type de pouvoir délinquant, criminel, qui essaie de s'immiscer dans tous les aspects de la vie des gens, dans leur lit, dans leur pantalon, jusqu'à les posséder entièrement.

Vous évoquez une tradition théâtrale russe qui place les mots au-devant des corps. Le théâtre que vous développez, à l'inverse, fait la part belle aux corps des interprètes. Comment est-il reçu en Russie ?

Tatiana Frolova. Notre théâtre a toujours été considéré comme bizarre en Russie, précisément parce que notre travail est fondé sur une grande recherche autour du corps. Nous voulons changer jusqu'à la composante chimique du spectateur... Nous travaillons avec une énergie qui suppose qu'on ne peut pas simplement *dire* un texte. Il faut faire un avec la salle, respirer avec les personnes présentes. Les critiques moscovites ont toujours eu du mal à décrire notre théâtre... D'autant que nous prenons souvent position contre Poutine.

Vous avez rejoint assez naturellement le projet de Jean Bellorini. Pouvez-vous raconter la rencontre avec son équipe ?

Tatiana Frolova. La première fois que j'ai vu l'équipe en répétition, j'ai pensé : c'est ça ! Je n'arrivais pas à croire qu'ils puissent travailler aussi rapidement, avec une telle légèreté et une grande place laissée à l'improvisation. Les acteurs et actrices travaillent avec Jean Bellorini depuis des années et ils comprennent ses indications du premier coup. J'ai été très surprise et j'ai eu envie d'assister à la plupart des répétitions.

Les acteurs et actrices confient combien votre présence a été décisive durant le processus de création. Quelle a été la teneur de vos échanges ?

Tatiana Frolova. J'ai essayé de leur transmettre une idée de ce qu'est la Russie aujourd'hui. Je leur ai par exemple montré des photographies très récentes de la mobilisation. On y voit des jeunes gens les larmes



Tatiana Frolova et Jean Bellorini, répétitions du *Suicidé, vaudeville soviétique*, décembre 2022 © Jacques Grison

aux yeux, mais qui continuent de sourire. En Russie il faut sourire quand il s'agit de soi-même défendant la patrie. Je pense avoir réussi à leur parler de cette Russie cruelle, qui ne pardonne pas.

Vous intervenez au milieu du spectacle, par la lecture d'une lettre que l'écrivain Boulgakov écrivit à Staline au sujet de son ami, Nicolaï Erdman. C'est une lettre terrible, qui fait aujourd'hui écho à la situation de nombreux artistes mis sous cloche dans leur propre pays. Comment cette idée a-t-elle émergé ?

Tatiana Frolova. C'est Jean Bellorini qui m'a fait cette proposition. Et cela m'a semblé être parfait. Il ne fallait rien de plus.

Vous avez contribué à l'autre incursion dramaturgique du spectacle : la vidéo finale du rappeur Ivan Petunin, connu sous le nom de « Walkie », que vous avez partagée avec l'équipe quelques jours avant la première.

Dans cette vidéo, il explique combien le suicide est pour lui le seul acte de liberté encore à sa disposition. En octobre 2022, ce jeune homme s'est effectivement donné la mort.

Tatiana Frolova. Cette vidéo m'a semblé être un bon indicateur de ce qu'est la Russie aujourd'hui. Quand je l'ai montrée à Jean Bellorini, j'ai attiré son attention sur le fait que le nom de rappeur, « Petunin », est le même que celui du personnage dont on rapporte le suicide, à la dernière ligne de la pièce d'Erdman. Trois jours avant la première, Jean Bellorini m'a écrit pour me dire que cette vidéo allait clôturer le spectacle.

Qu'avez-vous pensé du choix de faire ainsi basculer le spectacle dans l'aspect le plus terrible de la réalité contemporaine ?

Tatiana Frolova. C'est génial. De tels hasards n'arrivent jamais. Le point final du spectacle est très fort.

C'est la première fois que Jean Bellorini ouvre une fenêtre aussi directe sur l'actualité dans l'un de ses spectacles. Dans les créations de votre compagnie, le monde actuel est la matière même de la dramaturgie : vous travaillez sur l'actualité en la mettant en lien avec une mémoire tronquée. Dans l'un de vos spectacles, un personnage dit, en parlant du peuple russe : « ce peuple n'a pas de mémoire historique » (*Je n'ai pas encore commencé à vivre*, 2016). Pouvez-vous préciser cette affirmation ?

Tatiana Frolova. La Russie a une histoire très sanglante et porte un regard fier, orgueilleux sur ce passé. Il est aujourd'hui impossible de revenir sur ces crimes et les reconnaître. À chaque génération, on passe un coup de gomme sur le passé et on le réécrit de manière plus héroïque. Cette réécriture de l'histoire, on peut la voir aujourd'hui à l'œuvre dans d'autres pays européens. Et c'est une catastrophe pour l'humanité.

En 2021, votre dernière création, *Le Bonheur*, était parcourue par cette question fondamentale : qu'est-ce que le bonheur ? Vous mettiez en tension l'idée du bonheur comme capacité à se projeter dans l'avenir et la réalité d'un pays figé, tourné vers le passé. L'exil, est-ce une manière pour vous de continuer à lutter pour la possibilité d'un avenir ?

Tatiana Frolova. À la fin de ce spectacle, nous avons posé un missile sur scène. Nous prédisions qu'il finirait par être tiré et par toucher quelqu'un. Et aujourd'hui, la guerre a en effet éclaté...

Il y aura un futur, personne ne l'empêchera. Mais pour arriver à une société démocratique en Russie, il nous faudrait au moins un siècle ! Le point de vue impérialiste, la certitude d'être supérieur pénètre le corps des gens, surtout des gens simples. Une grande agressivité infiltre ces corps et ils se mettent à voir des ennemis partout. Pour le Théâtre KnAM, ces trente-six dernières années ont été très difficiles à vivre. Nous étions vus comme des extraterrestres ! Nous étions incompris lorsque nous parlions du refus de la guerre, de la nécessité de développer la culture et les liens sociaux. Aujourd'hui, une partie des Russes est configurée pour que ces propos ne puissent pas être entendus. Le meilleur avenir qu'on puisse souhaiter à la Russie, c'est de perdre cette guerre. Il faudra ensuite que l'ensemble des membres du pouvoir actuel soient jugés pour ce qu'ils ont fait du pays.

Véritable îlot de résistance au milieu de l'immensité russe, le Théâtre KnAM a régulièrement présenté ses créations en Europe occidentale ces dernières années. Pour vous, il était essentiel de venir témoigner de réalités parfois ignorées ici. Quels sont les projets du Théâtre KnAM, désormais installé à Lyon ?

Tatiana Frolova. Pour moi, presque rien n'a changé. Je suis juste venue dans un monde plus doux. Nous continuerons à faire notre théâtre, ici, et à approfondir l'interrogation qui nous occupe : qui sommes-nous ? Cette enquête sur l'être, sur l'identité peut se faire



Tatiana Frolova en répétitions, décembre 2022 © Jacques Grison

L'Espèce humaine

Après *Fahrenheit 451*, présenté lors du Centenaire du TNP à l'automne 2021, Mathieu Coblenz poursuit son exploration des pages sombres de l'histoire du XX^e siècle. En 2018, il lit *L'Espèce humaine* de Robert Antelme. Publié en 1947, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce texte est à la fois un essai, un poème et le témoignage d'un homme déporté par les nazis dans un camp de travail. En juin 1944, Robert Antelme est en effet arrêté par la Gestapo puis emprisonné à Fresnes avant d'être déporté à Buchenwald et Gandersheim où il survit dix mois. Après la débâcle allemande, il est transféré au camp de Dachau où les nazis regroupent les derniers déportés. Retrouvé et libéré par ses amis, il rapporte de cette expérience terrible une pensée fondamentale, un évangile moderne, laïc et humaniste qui donne lieu à un essai majeur, *L'Espèce humaine*.

dans n'importe quel pays ! Pour reprendre des mots de Dostoïevski, même si on me donnait 1 m², je continuerais à penser et à réfléchir. Ce qui m'intéresse, ce sont les racines des gens. C'est une question que je pose aux Français, aux Belges, aux Allemands : où sont vos racines ? Quel que soit le territoire, le sujet de la mémoire est d'actualité. Au présent, la mémoire passe notamment par nos corps, qui reflètent énormément le passé. C'est dans le corps que s'inscrivent les habitudes alimentaires, quotidiennes, culturelles.

En arrivant ici, avec le Théâtre KnAM, nous avons eu la chance de travailler avec des migrants de plusieurs pays d'Afrique. Ils ignoraient ce qu'étaient la culture ou le théâtre en France. Ce qu'ils savaient, c'est qu'en France on peut mieux se nourrir. Cette rencontre a été incroyable. Nous sommes allés au théâtre avec eux, et ils ont reçu de nouvelles expériences, à travers leurs corps. Ces choses-là s'inscrivent en profondeur et permettent, à l'avenir, d'apporter le plus de bien possible sur Terre. C'est notre tâche : être le plus utile dans le lieu où nous nous trouvons et partager nos savoir-faire. Et nous avons aujourd'hui la chance de pouvoir le faire dans des conditions exceptionnelles.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenois, janvier 2023. Interprétation lors de l'entretien : Hugues Saint-Paul

Pour aller plus loin :

Carnet de création n° 3 autour du *Suicidé, vaudeville soviétique*, en vente à la librairie du TNP (3 €).

Robert Antelme est revenu des camps porteur d'une parole : toute tentative de hiérarchisation, de division en catégories, en classes, en races des êtres humains est une folie, une impossibilité absolue. L'humain ne peut être changé en autre chose ; il n'y a qu'une seule espèce humaine. L'égalité ainsi placée au centre refonde pour Mathieu Coblenz un humanisme moderne qu'il s'agit de faire entendre. C'est cette pensée que le metteur en scène s'engage donc dans un premier temps à déployer sur scène. Moins pour dire l'enfermement concentrationnaire que pour raconter le retour de cet Orphée mourant, pour chanter l'épopée d'un revenant et donner à penser ce trajet épique.

Dans un second temps, Mathieu Coblenz découvre les conditions qui ont rendu possible la production de l'essai de Robert Antelme : l'évasion de Dachau grâce à l'aide et au secours de son ami Dionys Mascolo, qui raconte cette traversée dans *Autour d'un effort de mémoire*. Sauvé d'une mort promise par son état de santé, Robert est soigné à Paris par son épouse de l'époque, Marguerite Duras. Dans *La Douleur*, l'autrice raconte les journées décisives de retour à la vie de l'être aimé. Mathieu Coblenz voit un chemin dramatique se dessiner, de l'arrestation de Robert à sa résurrection. Mais en 2022, alors que la création avance, l'équipe apprend qu'elle n'aura pas le droit de représenter le texte de Robert Antelme à côté de celui de Marguerite Duras. Après plusieurs tentatives d'obtention des droits de représentation, Mathieu Coblenz doit s'y résoudre : Robert Antelme ne parlera pas dans ce spectacle qui s'appellera pourtant bien *L'Espèce humaine*. Alors que faire de ce vide, de cette absence ?

Au cours d'une résidence, en août 2022, un nouvel auteur rejoint l'épopée : l'écrivain russe Vassili Grossman. Témoin méticuleux, journaliste en quête de vérité, il s'applique à décrire

l'effroyable réalité d'un camp d'extermination nazi dans *L'Enfer de Treblinka*. En plus d'être une description fidèle et pointilleuse de l'assassinat de masse, méthodique, industrialisé, ce texte ouvre le front russe, et l'Europe entière. Pour Mathieu Coblenz, c'est acté : il sera le fond historique d'où émergera le destin particulier de Robert Antelme raconté par les récits de Dionys Mascolo et Marguerite Duras. Avec *L'Enfer de Treblinka* s'ajoute la présence fantomatique et réelle de celles et ceux qui ne sont pas revenus. Une semaine avant la première, *Bref* s'est entretenu avec Mathieu Coblenz et Marion Canelas, dramaturge de la compagnie Théâtre Amer.

Après plusieurs rebondissements quant à la matière textuelle de cette adaptation, trois textes composent finalement votre spectacle : *La Douleur* de Marguerite Duras, *Autour d'un effort de mémoire* de Dionys Mascolo et *L'Enfer de Treblinka* de Vassili Grossman. Comment les trois écritures se font-elles écho ?

Mathieu Coblenz. Le projet initial était de parler d'un retour de l'enfer. Ce qui est bouleversant chez ces trois auteurs, c'est la manière dont chacun répond à cette même question : que peut-on rapporter de l'enfer ? Marguerite Duras le fait à l'endroit de l'attente, de l'impossible deuil, de l'horreur d'imaginer la disparition de l'autre ; Dionys Mascolo par l'action, le sauvetage et la réflexion presque mystique sur la résurrection dont il a été témoin (je pense à l'image christique de Robert dans une brasserie, à Verdun¹). Le rapport que ces deux auteurs entretiennent avec la matière historique est d'ordre mythologique. À partir du réel, ils élaborent des récits tellement puissants qu'ils traversent les années, perdurent dans l'histoire – comme les grandes tragédies ou les grands récits antiques. Les trois figures historiques qui témoignent dans ces textes

: redire l'inimaginable



Mathieu Coblentz et Pascal Gallepe répètent les manipulations en scène, décembre 2022 © Jacques Grison

sont avant tout trois grands écrivains. Ils ont la capacité, avec peu de mots, de peindre une toile plus large et de faire en sorte que l'imagination soit soulevée. Dans un même geste, ils nous font accéder à l'exigence de la pensée et à la force de la poésie. Cette capacité à penser le réel tout en le décalant, tout en ouvrant l'espace poétique est aussi ce qui m'intéresse chez Vassili Grossman. Extrêmement concret, il nous fait entrer dans une poésie terrible. Comme dans *La Divine Comédie*, il nous conduit petit à petit dans les différents cercles de l'enfer. Dès les premières pages, il pose ce rapport à Dante : « Aujourd'hui, les hommes ont parlé, les pierres et la terre ont porté témoignage, et nous pouvons, sous les yeux de l'humanité et devant la conscience du monde, parcourir l'un après l'autre les cercles de l'enfer de Treblinka, auprès duquel pâlit l'enfer de Dante. » Il y revient ensuite, comme un *leitmotiv*, car sa progression dans le camp est une plongée au fond des cercles de l'enfer. Sa pensée passe avant tout par l'observation.

1 « Nous sommes le lendemain à Verdun où nous nous arrêtons pour manger. Nous entrons dans une brasserie dont il nous faut traverser la vaste salle, bruyante et presque comble. Au ralenti, Robert marche entre nous deux. Son poids est passé de quatre-vingts à trente-cinq kilos. Nous ne le soutenons pas, sommes une ébauche de mandorle à ses côtés. À notre entrée, les conversations les plus proches s'interrompent, et la vague de silence gagne bientôt toute la salle. De table en table, on se lève à mesure que nous avançons. Le silence, l'immobilité, complète, durent jusqu'à ce que nous nous asseyions. Rien n'est dit, de part ni d'autre. Une telle manifestation spontanée d'émotion collective, je n'en connais pas d'exemple aussi pur. Ce que c'est : un *Ecce homo* sans sujet, n'exposant pas un homme, mais l'Homme réduit à son essence irréductible. » Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, éditions Maurice Nadeau, 1987.

Vassili Grossman était aussi journaliste et a cette qualité de la précision du détail, une précision graphique des images qu'il restitue. Il s'appuyait sur de nombreux témoignages qu'il retranscrivait de mémoire. Son écriture ne se présente pas comme un simple enregistrement. Elle opère un décalage, dans un style très accueillant, ouvert. Comme les très grands écrivains, il n'impose jamais une seule forme de compréhension. Il appelle à l'imagination du lecteur, l'invite à fabriquer une partie de l'histoire.

Comment avez-vous organisé, dans le montage, la circulation de ces trois voix très distinctes ?

Marion Canelas. Mathieu Coblentz a d'abord sélectionné dans les trois textes les passages les plus dramatiques, c'est-à-dire porteurs d'action pour la scène. Ensuite, au plateau, nous expérimentons comment les extraits peuvent se réfléchir, se faire écho. Les partitions distinctes (chaque comédien porte la parole d'un seul auteur – Mathieu Alexandre pour Vassili Grossman, Florent Chapellière pour Dionys Mascolo, Camille Voitellier pour Marguerite Duras) se sont peu à peu entrelacées. L'unité de chaque pensée est conservée mais des éclairages ou des frottements naissent de la juxtaposition des récits.

Les trois textes de votre premier montage suivaient la chronologie des récits de Robert Antelme, de Marguerite Duras puis de Dionys Mascolo. Avec l'arrivée de Vassili Grossman, cette continuité n'existe plus. Quel nouveau fil rouge avez-vous suivi ?

Mathieu Coblentz. La cohérence interne tient désormais à des effets de profondeur, comme dans un tableau. Au départ, le texte de Robert Antelme était la colonne vertébrale de l'adap-

tation ; autour, Dionys Mascolo et Marguerite Duras dessinaient une mandorle.

Il était bien sûr impossible de simplement substituer Grossman à Antelme. Même si le projet a fondamentalement changé, Robert Antelme est toujours là : c'est l'absent, la figure fantomatique de notre histoire. Sa pensée reste le fil rouge de notre adaptation : une pensée de l'unité de l'espèce, de la folie de croire en l'inégalité entre les hommes. Cela reste le cœur, le moteur du spectacle. Les trois auteurs qui seront entendus édifient une cathédrale à cette idée.

Marion Canelas. Grossman a ouvert la perspective. Son arrivée a donné une autre ampleur à notre récit puisqu'en plus de parler des revenants, nous évoquons désormais tous ceux qui ne sont pas revenus. Chez lui, l'enfer est sous les pieds de tous, comme un royaume des morts, un monde entier présent en permanence sous le monde visible.

Mathieu Coblentz. Ce souterrain, c'est aussi l'aboutissement du projet nazi. On ne raconte plus seulement l'histoire de détenus, de prisonniers politiques enfermés dans ces camps de concentration, mais l'histoire d'une pensée raciste déployée à son terme, au bout d'une logique de destruction et d'épuration. Avec Grossman, nous parlons très concrètement des chambres à gaz. Nous entrons dans le dernier cercle de l'enfer.

Marion Canelas. Ce texte nous permet d'aller au bout de cette raison déraisonnée qui consiste à nier une partie de l'humanité. Dans une certaine mesure, les opposants politiques enfermés dans les camps de travail étaient encore considérés comme des êtres humains qui pensent, punis pour cela même. Par les camps d'extermination, les nazis en sont venus à récuser à l'autre la capacité même de penser – erreur totale pointée par Robert Antelme : à nous réduire à une identité catégorisée, le S.S. accroît la conscience en chacun d'être avant tout humain.

Sans n'avoir jamais été ni leur ami, ni leur connaissance, Vassili Grossman englobe la destinée des autres personnages de cette histoire – y compris celle de Robert Antelme. La question de l'histoire collective – européenne, est-elle d'autant plus explicite ?

Mathieu Coblentz. Je crois que c'est en effet un spectacle qui pose et ouvre une pensée européenne de l'histoire. Grossman, par son parcours familial et politique, est porteur d'une parole multiple, à la fois russe, juive, ukrainienne, reflet de son identité complexe.

Comment orchestrez-vous la circulation des trois paroles sur scène et notamment dans les corps des comédiens ?

Mathieu Coblentz. Je travaille précisément sur ce principe d'orchestration, et je dirais que la musique est la quatrième parole de notre adaptation. Je cherche l'équilibre de manière sensible, intuitive. Avant d'entrer dans

son récit, chaque personnage est clairement introduit par un moment d'exposition. Ensuite, nous traversons de grands plans-séquences aux côtés de chacun. Il y a une dimension cinématographique dans le déploiement de ces différents récits, de ces vies parallèles.

Marion Canelas. En marquant le trait de la singularité de chacun des points de vue, l'union des voix se fait paradoxalement plus forte, leur communauté de pensée plus manifeste.

Mathieu Coblentz. Leur apparent isolement laisse sentir la présence des autres, les absents. J'aime l'idée très concrète d'une présence atmosphérique des disparus.

Quel espace avez-vous imaginé pour accueillir ces voix qui ne se rejoignent pas entièrement ?

Mathieu Coblentz. J'avais envie de fragments de décors qui, à un moment unique, forment une image complète, aux allures de visage. Cette intuition m'a permis de rencontrer la philosophie d'Emmanuel Levinas². Sur scène, un visage reconstitué apparaîtra brièvement, dans un éclat. C'est une invitation à toujours se mettre en quête pour retrouver ce visage, cette humanité. Aujourd'hui, je crois que nous devons réinventer une pensée à la hauteur d'un humanisme humble, empathique et fraternel, où l'on ne pourrait plus jamais dire des autres : « ce ne sont pas des gens comme nous ». Un humanisme qui reconnaîtrait l'autre comme soi et par là la responsabilité de chacun envers l'autre.

Le spectacle que vous proposez suit une dramaturgie que l'on pourrait qualifier d'opératique : les extraits choisis sont courts, percutants, et l'entrelacement avec le *Requiem* de Mozart ouvre des brèches. Comment se sont opérées les résonances entre les textes et la musique ?

Mathieu Coblentz. La place de la musique s'est trouvée au plateau. Je crois beaucoup à l'apparition, à l'alchimie permise par un groupe de personnes rassemblées. J'ai choisi de travailler autour du *Requiem* de Mozart mais c'est après coup que j'ai pris pleinement conscience du lien intime entre cette œuvre et l'histoire qui nous occupe. Évidemment, le *Requiem* est une messe des morts mais, par l'enchaînement des thèmes comme la signification des paroles, il intègre et complète notre récit d'une façon que je n'avais pas pressentie.

Marion Canelas. On retrouve la figure d'Orphée, qui nous accompagne depuis le début. Dans cette cérémonie, nous célébrons le retour d'un endroit dont on ne revient pas tout à fait entier – à supposer qu'on en revienne. Le *Requiem* a une immense force fédératrice, tout en étant une musique des larmes de l'adieu à une personne chère. Nous avons choisi le *Requiem* pour sa portée universelle, qui prend ici tout son sens : une messe pour tous, ceux qui sont rentrés, ceux qui ont été oubliés. Et puis cette œuvre musicale donne une unité très forte au spectacle. C'est comme une immense matière, très noble, dans laquelle les musiciens creusent, sillonnent, inventent.

Mathieu Coblentz. Le *Requiem* a ouvert un terrain de jeu. Au fur et à mesure du travail, nous nous sommes amusés à déstructurer la partition. Nous nous sommes mis à l'écoute



L'Espèce humaine ou L'Inimaginable, répétitions, décembre 2022 © Jacques Grison

des cohérences, des correspondances poétiques ou musicales entre ce qui est dit, ce qui est chanté et ce qui est joué. Comme souvent pendant la création, ces échos se font par hasard. Notre rôle est de guetter ces moments.

Marion Canelas. Ces moments où, par exemple, des phrases en latin chez Mozart semblent directement répondre à des mots russes de Grossman...

Comme dans un livret d'opéra qui ouvre des mondes en très peu de mots, vous semblez avoir choisi le fleuron de chacun des textes. Des petits cristaux qui, mis bout à bout, construisent ce récit resserré qui parle avec éclat de l'humanité. Le choix de la narration plutôt que l'incarnation directe pour raconter cette tragédie de l'humanité est-il lié à une volonté de pudeur vis-à-vis du sujet abordé ?

Mathieu Coblentz. Pour aborder cette matière, il est certain que nous ne pouvions pas entrer dans un rapport de jeu d'acteur, d'incarnation brute. Il était du moins nécessaire d'interroger cette part de jeu et de garder constamment une immense humilité. C'est d'une délicatesse infinie, d'autant qu'il y a de moins en moins de personnes qui peuvent encore témoigner.

Marion Canelas. La littérature permet de ne pas coller à ces histoires qui, approchées de trop près, brûlent. Les trois auteurs adoptent une forme de neutralité : voici ce qui s'est passé, semblent-ils dire. Je crois que cette posture humble est le propre des grands écri-

vains. Et paradoxalement, au théâtre, ce recul permet une implication plus directe des spectateurs, qui peuvent faire leur cheminement au sein de ce qui est raconté. C'est dans cette liberté que la littérature et le théâtre se rejoignent et s'épaulent.

Mathieu Coblentz. De manière plus générale, dans mon théâtre, j'explore peu le rapport d'un personnage qui vit une situation – c'était déjà le cas dans *Fahrenheit 451* où les figures venaient raconter leur histoire plus qu'elles ne la jouaient. J'aime explorer ce rapport au récit, à un acteur qui fait entendre une histoire. Pour moi, c'est lié à l'histoire de la transmission orale : cela fait 10 000 ans qu'on écrit, mais ça fait au moins 700 000 ans qu'on se rassemble pour raconter des histoires ! Il suffit des paroles, et parfois du son, pour soulever l'imagination.

La question de l'imaginaire, de l'image, est présente dans le sous-titre du spectacle : *L'Inimaginable*. Le poète René Char écrivait : « L'homme est capable de faire ce qu'il est incapable d'imaginer ». La question de la représentation de l'inimaginable prend de plus en plus son sens à mesure que les témoins directs s'éteignent. On peut aussi s'interroger sur la possibilité même de représenter ces événements³. Ces questions ont-elles parcouru le processus de création ?

Mathieu Coblentz. Dans leurs récits, les témoins de l'extermination et de la déportation

des Juifs d'Europe racontent très rarement ce qui s'est passé. Ils ne donnent pas d'images mais des faits, des dates... C'est donc inimaginable autant qu'indicible. Dans notre spectacle, nous restituons la parole de personnes qui ont vécu dans leur chair ces événements – nous ne nous substituons jamais à cette parole même si évidemment, par le geste de l'adaptation, nous inventons un certain récit...

Marion Canelas. Ce que nous représentons, c'est avant tout ces gens qui racontent ce qu'ils ont vécu. Nous nous sommes beaucoup demandé comment ne pas incarner ces personnes réelles tout en délivrant leurs propos. Les trois figures historiques ont fini par apparaître assez clairement mais ce sont leurs mots qui priment.

Mathieu Coblentz. Par leurs mots, on prend la mesure de ce qui s'est passé à ce moment-là. Aujourd'hui, redire ce que le mot « nazi » signifie est une réponse aux propos de Vladimir Poutine. À chaque génération, il faut reconstruire une mémoire, car l'oubli est synonyme de la possibilité d'un retour de l'enfer. C'est pour cela qu'il faut se mettre à l'écoute de ceux qui ont parlé, écrit, et également de ceux qui ont dû rester muets. Je pense à mes arrière-grands-parents, qui sont morts à Auschwitz : je ne sais presque rien d'eux si ce n'est qu'un jour, ils sont entrés dans une chambre à gaz. Il faut raconter cette histoire des vaincus, se rappeler que ce n'est pas seulement une chose qui peut arriver aux autres. C'est ce que dit Mascolo, dans un extrait qui ne figure finalement pas dans notre spectacle : combien, à cette époque, ils se sont tous, dans le groupe de la rue Saint-Benoît⁴, sentis « judéisés ».

Marion Canelas. Avec la notion d'« inimaginable », nous avons aussi en tête l'avant-propos de Robert Antelme dans *L'Espèce humaine*. Il y expose la disproportion entre ce qui a été vécu et ressenti comme réalité par les victimes et la restitution qui peut en être faite par les revenants. Il pointe la difficulté de rapporter cette vérité « qui dépasse l'imagination », comme on dit, et la nécessité pour ce faire d'en passer par la construction, c'est-à-dire par l'imagination de l'auteur comme du lecteur.

Mathieu Coblentz. Nous questionnons aussi le rapport à l'inhumain. On entend parfois cette idée que ce qui est « inimaginable » serait autre chose que l'espèce humaine. Or, Robert Antelme invite à penser exactement l'inverse lorsqu'il dit que les S.S. sont des hommes comme nous. Cette affirmation est inimaginable mais aussi incontestable.

La saison passée, à l'occasion du Centenaire du TNP, le Théâtre Amer présentait une adaptation de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Malgré la différence de nature entre les deux matières, l'une de science-fiction et l'autre historique, des liens intimes les unissent. D'une part, la puissance subversive des livres : dans son roman paru en 1953, Ray Bradbury scénarise cette idée à l'extrême ; en 1962, le livre de Vassili Grossman *Vie et Destin* est arrêté, censuré par l'Union soviétique. D'autre part, la question de la mémoire : les Hommes-livres de *Fahrenheit 451* font

de leur cerveau l'ultime espace de liberté et de résistance, en gardant en mémoire une connaissance qu'ils attendent de pouvoir restituer au monde ; dans leur geste d'écriture, Dionys Mascolo, Marguerite Duras et Vassili Grossman témoignent pour leur époque, comme pour les suivantes. Dans quelle mesure le théâtre peut-il être un espace de mémoire collective aujourd'hui ?

Mathieu Coblentz. Je crois que c'est le cœur même de ma présence ici : se mettre au service de la transmission voire de la fabrication de récits communs qui nous permettent de partager, de rêver, de faire société. Un théâtre au service de la civilisation, comme l'appelaient de ses vœux Firmin Gémier, tout premier directeur du TNP. J'aime l'image primitive du foyer où des hommes et des femmes se réunissent autour d'un feu, échangent des mots et tissent des liens.

Liens permettant, sans doute, la construction collective du futur. Nous sommes bien loin de la conception plus figée du « devoir de mémoire ».

Mathieu Coblentz. C'est ce que défend Edgar Morin. Être révolutionnaire, cela peut être revenir aux sources. Aujourd'hui, il est fondamental d'interroger ce qu'est la simplicité d'une relation à l'autre, aux autres.

Vous citez Edgar Morin, avec qui vous avez eu la chance d'échanger ces derniers mois. Comment sa pensée a-t-elle nourri la création ?

Mathieu Coblentz. Edgar Morin m'a dit une phrase qui nous a beaucoup accompagnés : « c'est aux vivants de réconcilier les morts ». Aujourd'hui, nous n'avons pas réussi à réconcilier Robert et Marguerite, mais heureusement l'histoire n'est pas finie.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenois, janvier 2023

Le coin lecture

→ *La Divine Comédie*, Dante Alighieri – poème

→ *Éthique et Infini*, Emmanuel Levinas

– philosophie

→ *Mémoires interrompus*,

François Mitterrand – mémoires

→ *Histoire(s) de vie*, Edgar Morin – entretien

→ *L'Art et la Mémoire des camps*.

Représenter, exterminer, Jean-Luc Nancy

– essai

→ *Amitié – L'Art de bien aimer*, Simone Weil

– essai

² Emmanuel Levinas (1906-1995) a développé une pensée autour du visage humain. Pour lui, le visage est ce qui contient l'humanité entière, et se pose ainsi comme l'interdit absolu de tuer. Voir notamment *L'Autre et son visage*, paru en 1981.

³ Voir Jean-Luc Nancy, « Il reste à vivre un monde désenchanté sans vouloir le réenchanter », *Le Monde*, 29 mars 1994.

⁴ Groupe d'amis, principalement composé d'intellectuels, qui se réunit de manière informelle au domicile de Marguerite Duras, au 5 rue Saint-Benoît à Paris, à partir des années 1940. Parmi eux : Maurice Blanchot, Francis Ponge, Edgar Morin ou Claude Roy.

« Des vies en bref »

Marguerite Duras (1914-1996)

Elle naît en 1914 au Vietnam, alors territoire français, l'Indochine. Elle rencontre Robert Antelme en 1936 et l'épouse en 1939. Leur enfant meurt à la naissance en 1942. La même année, Marguerite Duras rencontre Dionys Mascolo. Ils s'aiment. Début 1943, elle fait se rencontrer les deux hommes qui, immédiatement, se lient d'une profonde amitié. Tous trois s'engagent dans la Résistance en intégrant ce qui deviendra le Mouvement national des prisonniers de guerre et déportés (MNPGD) dirigé par François Mitterrand (sous le pseudonyme de Morland), lui-même évadé d'un camp de prisonniers de guerre. Ils adhèrent au Parti communiste français en 1944. Marguerite Duras fait paraître *La Douleur* en 1985, du vivant de Robert Antelme qui dès lors ne lui adressera plus la parole.

Vassili Grossman (1905-1964)

Issu d'une famille juive assimilée, il se porte volontaire pour le front lorsque la guerre éclate en URSS, en 1941. Journaliste de guerre auprès de l'Armée rouge, il participe aux principales confrontations avec l'armée allemande. Il suit l'Armée rouge dans son offensive vers l'Allemagne et entre à Treblinka en septembre 1944. Il en tire le récit *L'Enfer de Treblinka*, qui sert de témoignage lors du procès de Nuremberg. Après la guerre, il prend ses distances avec le régime. Il écrit des romans très critiques sur Staline et sur le sort réservé aux minorités, textes dénigrés par la presse officielle. Son chef-d'œuvre, le roman-fleuve *Vie et Destin* est achevé en 1960. Tout en racontant la victoire de la civilisation sur la barbarie, Vassili Grossman y met à jour l'analogie profonde entre nazisme et stalinisme. À sa publication, le livre est immédiatement saisi par le KGB. Il est publié en 1980 en Occident ; il faudra attendre 1989 pour qu'il le soit en Russie.

Dionys Mascolo (1916-1997)

Écrivain, philosophe, essayiste et éditeur, il est défini comme « ami » par nombre d'intellectuels comme Maurice Blanchot ou Albert Camus. L'amitié et le lien à l'autre sont au cœur de sa pensée politique et philosophique, dès son « Introduction » à des *Œuvres choisies* de Saint-Just (parue en 1946) et jusque dans *Le Communisme*, en 1953. Membre fondateur du Comité d'action contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord, il inspire aujourd'hui encore les mouvements libertaires et égalitaires. Relisant une lettre que lui adressa Robert Antelme en 1945, il publie en 1987 *Autour d'un effort de mémoire*, évocation du retour des camps de Robert Antelme.

L'Harmonie Communale : une c



François Hien répète avec les comédiennes de *La Crèche : mécanique d'un conflit*, décembre 2022 © Jacques Grison

Pendant une grande année, à cheval sur deux saisons, la compagnie L'Harmonie Communale va travailler, jouer et penser au sein du TNP. Cette compagnie créée et dirigée par Nicolas Ligeon et François Hien se donne pour vocation de créer les textes de ce dernier. Deux créations verront le jour : du 17 février au 1^{er} mars 2023, *La Crèche : mécanique d'un conflit* ; puis, début 2024, une grande pièce sur un établissement scolaire en lutte, *Éducation nationale*, que de nombreuses résidences et rencontres sur le territoire villeurbannais auront préparée. Entre les deux, d'une création à l'autre, la compagnie assurera une permanence artistique au TNP : elle jouera des pièces de son répertoire chaque mardi ; elle inaugurera un cycle de veillées ; elle proposera des conférences destinées à éclairer les processus de création en cours ; elle jouera en itinérance des petites formes tirées de ses créations. Les artistes de L'Harmonie Communale réunis autour de François Hien profiteront de cette permanence artistique pour approfondir leur quête d'un « théâtre de réconciliation », liant art et éducation populaire. Dans ce numéro, *Bref* met en lumière les promesses de cette installation durable.

« La proposition que nous a fait le TNP a correspondu à plusieurs envies fortes de la compagnie.

Celle, d'abord, de faire évoluer notre travail. Passer d'un théâtre d'écrivain, où le texte est souverain, à ce qui serait davantage un théâtre de troupe. Pour cela, je dois décaler le moment de produire le geste d'écriture, partir d'une enquête plus collective, proposer des temps de travail au plateau qui fassent émerger une théâtralité s'imposant à mon écriture... C'est cela que va nous permettre la permanence, le temps long de la présence dans une grande maison de création. Ce ne sera pas faire la même chose dans de meilleures conditions : ce sera tout renouveler.

L'envie de proposer notre répertoire comme une mosaïque de fiction, dont l'ensemble vaut davantage que la somme de ses parties. Nos pièces font écho les unes aux autres. Des motifs secrets apparaissent pour qui les verrait de manière rapprochée. Proposer au public, grâce aux mardis du répertoire, d'avoir l'intelligence de ce dessin global en cours de formation.

L'envie d'un registre de proposition théâtrale plus rapidement exécuté, comme un peintre présente ses esquisses, un compositeur ses études... Notamment

compagnie au cœur du théâtre

avec les veillées : des causeries que progressivement quelque chose fait dérailler, comme une poussée théâtrale qui dérègle le discours. Ou Millenal, pièce de science-fiction écrite pour des jeunes gens. Envie d'une présence au théâtre qui soit aussi de recherche ; dans cet esprit, proposer des rencontres et des échanges publics avec des personnes qui nourrissent l'écriture.

Comment faire groupe, comment construire des cultures communes de travail, des mémoires communes, sans s'enfermer dans l'entre-soi d'une communauté de travail trouvée une fois pour toutes.

L'envie de réunir dans la temporalité resserrée d'un grand projet composite les personnes incontournables de la compagnie, celles qui l'ont fait être ce qu'elle est ; donner à la troupe une consistance qui déborde la logique de projet et qui fasse vivre l'idée collective au cœur de L'Harmonie Communale. Mais aussi, travailler contre nos angles morts, nos impensés, et pour cela ouvrir radicalement notre groupe : les deux grandes créations se feront en partie avec des interprètes nouveaux, recrutés notamment grâce à notre partenariat avec le Geiq, dispositif d'insertion professionnelle que nous intégrons très intimement à notre projet au TNP. Une grande année pour nous demander comment faire groupe, comment construire des cultures communes de travail, des mémoires communes, sans s'enfermer dans l'entre-soi d'une communauté de travail trouvée une fois pour toutes.

L'envie de s'installer quelque part : dans un lieu, certes, mais aussi et surtout dans une ville. Et celle-là en particulier : nous avons des liens anciens et forts avec Villeurbanne. Nous connaissons ses quartiers, ses structures sociales, ses travailleurs et travailleuses. La proposition de permanence, le répertoire, nous voulons les décliner dans la ville. Cela fait plusieurs années que nous travaillons ces passerelles, que nous jouons nos spectacles dans des versions tout-terrain, que nous concevons notre travail comme à la lisière de l'art et de l'éducation populaire. Cette grande année nous permettra de ne plus être des prestataires d'interventions artistiques et culturelles – ce qu'on nous demande trop souvent d'être – mais une compagnie qui tente d'articuler le plus finement possible la création et l'adresse,

Autoportrait d'une compagnie

Nous pratiquons un théâtre simple, reposant principalement sur le texte, le jeu et une adresse directe à l'intention du public. Nous défendons l'idée d'un théâtre d'acteur : la fonction de mise en scène est assumée le plus souvent collectivement, par les comédiens au plateau.

Les pièces que nous montons sont souvent inspirées d'histoires réelles, ou de débats de société brûlants. Pour autant, il ne s'agit pas d'un théâtre d'actualité, ni d'un théâtre documentaire. Il s'agit simplement de convoquer sur scène un arrière-plan de fièvre et de débat, qui donne urgence et intensité aux histoires que nous déployons. Nos pièces sont parfois créées à la faveur de travail participatif et d'ateliers, qui font partie intégrante du processus.

Nous jouons dans des théâtres et des lieux non théâtraux. Nous aimons

ayant le temps d'un droit de suite avec les publics destinataires de nos actions.

Et puis enfin, et surtout : l'envie de construire – ou de consolider, plutôt – un rapport au public différent de celui qu'autorise le calendrier de création classique des compagnies. La permanence, la diversité des propositions, la production d'écrits, la circulation de formes artistiques sur le territoire créeront, je l'espère, une continuité de préoccupation et d'échange avec une communauté de spectateurs et spectatrices : nous espérons que le public d'un mardi du répertoire ait la curiosité de découvrir le vendredi suivant l'une des veillées ; ou d'arriver plus tôt le mardi suivant pour assister à la conférence qui précède la pièce. Qu'une préoccupation commune pour un sujet se crée avec les personnes qui auront assisté aux conférences préparant la grande création finale. Que le public qui découvrira tout le répertoire y découvre des résonances auxquelles nous-mêmes n'avions pas pensé. Nous espérons un public complice et témoin.

Pendant un an, nous serons des artistes qui ont une maison. Cette grande année au TNP sera un rêve de théâtre, un bonheur de troupe. Une intense expérience artistique et politique. Elle signera la fin d'une histoire de plusieurs années, qui nous aura vus créer et jouer beaucoup dans la métropole lyonnaise. Et le début d'autre chose, certainement. Nous la concevons explicitement comme un point d'orgue, un bilan et une réinvention.

François Hien

travailler à faire venir des publics peu habitués aux sorties culturelles. Nous concevons notre travail comme à la lisière de l'art et de l'éducation populaire. Nous voulons que notre théâtre soit accueillant, que personne ne s'y sente mal à l'aise parce qu'il serait entré avec la mauvaise opinion, ou sans le bagage culturel suffisant.

Nous ne pratiquons pas un théâtre du chaos. Nous aimons croire que le théâtre peut donner du sens, s'attaquer aux sujets les plus embrouillés et les éclairer. Nous croyons à la possibilité d'un « théâtre de réconciliation ». Mais cela ne se décrète pas : cela s'obtient par un travail précis et documenté, où chacun se reconnaît, se sent reconnu, et consent à se laisser déplacer.

L'Harmonie Communale

Pour ouvrir cette longue période de résidence, L'Harmonie Communale présente, du 17 février au 1^{er} mars 2023, **La Crèche : mécanique d'un conflit**. Cette pièce écrite par François Hien et mise en scène de manière collective s'inspire d'une histoire réelle, l'affaire Baby-Loup. Celle-ci débute en 2008 quand la direction de la crèche Baby-Loup, située dans les Yvelines, licenciée Fatima Afif pour faute grave. Le motif : cette salariée refuse de retirer son voile sur son lieu de travail. Après un véritable feuilleton judiciaire et plusieurs jugements contradictoires, le licenciement de Fatima Afif est finalement confirmé par la Cour de cassation.

Dans l'adaptation de François Hien, l'histoire se déroule à Puits-Hamelin, un quartier populaire d'une grande ville imaginaire. Après s'être absentée cinq ans pour congé parental, Yasmina revient à la crèche Bicarelle dont elle est la directrice adjointe. Elle porte un voile islamique et refuse de le retirer à l'intérieur de l'établissement, contrairement au règlement. Sa directrice, Francisca, la licenciée. Yasmina porte plainte pour discrimination. C'est le début d'un conflit qui va prendre à partie tous les habitants du quartier puis écopier d'une résonance nationale. Militants, philosophes, intellectuels, journalistes, responsables religieux ou citoyens, la société tout entière s'empare de la question. Dans sa pièce, François Hien met en lumière la polysémie des événements. Il examine les rouages d'un conflit capable de dresser les habitants les uns contre les autres, dans une logique d'escalade des crispations et de durcissement mutuel des deux

« camps » qui se forment. Sur scène, le dispositif bifrontal place les spectateurs au cœur de la tourmente des opinions : observateur et observé, chacun assiste *in fine* à la perplexité des autres. Il en résulte l'image d'une société plurielle qui, par le théâtre, est tenue de se mettre au travail sur ses contradictions. Au spectateur est rendu sa responsabilité d'écouter, de penser, de juger en conscience et en connaissance, de formuler son opinion, de conscientiser sa position, de se laisser surprendre par l'empathie. C'est à cette condition que *La Crèche : mécanique d'un conflit* peut se faire non seulement le portrait d'un événement passé, mais aussi le miroir de ses échos actuels.

Déjà éprouvée sur scène en 2017, la pièce est ici recréée avec une nouvelle distribution, une mise en scène enrichie et un texte ajusté au plus près de l'évolution du climat politique et du changement de perspective introduit par de nouvelles approches militantes. Dans cet entretien avec *Bref*, François Hien revient sur la genèse de ce projet ainsi que sur son rapport à l'écriture et à la création collective.

La Crèche est votre première pièce de théâtre. Elle a été écrite en 2016 et créée pour la première fois en 2017. Pourquoi cette recréation, six ans après les premières représentations du spectacle ?

François Hien. Je considère réellement ce spectacle comme une création : j'ai écrit un nouveau texte, dans lequel j'explore de nombreuses zones d'ombre de la première version. Nous avons conservé, bien entendu, ce qui nous semblait fonctionner de cette première version et ce dont on gardait un souvenir fort, tout en se donnant les moyens d'aller beaucoup plus loin. Le travail d'équipe, fondamental, nous permet d'incarner plus précisément certains aspects de l'histoire.

En somme, j'ai eu envie de repartir de cette histoire, que je trouve passionnante, et d'en faire le support pour un autre spectacle. En 2016-2017, j'ai l'impression de ne pas avoir eu les moyens, en termes de temps de travail au plateau comme en termes d'écriture (c'était ma première pièce) de donner à cette histoire toute l'ampleur qu'elle peut avoir.

La distribution est assez grande, bien qu'elle ait été légèrement resserrée (neuf interprètes pour onze en 2017). Pourquoi avoir, en majorité, fait appel à de nouveaux interprètes ?

Le groupe qu'on formait à l'époque n'avait pas réellement été pensé. Nous avons réuni des personnes disponibles au moment de la création. Je continue à travailler avec ces personnes sur d'autres spectacles mais de toute évidence, nous n'étions pas tout à fait le bon groupe pour porter cette histoire. J'y ai été plus attentif cette fois-ci.

Quelles « zones d'ombre » avez-vous tenté d'éclaircir dans l'écriture de ce nouveau texte ?

En 2016, j'ai fondé mon écriture sur une enquête au cœur du quartier de Chanteloup-

les-Vignes, auprès de la crèche où l'histoire réelle s'est déroulée. La pièce est une fiction et ne prétend en aucun cas dire la vérité sur ce qu'a été cette affaire, mais l'écriture s'est largement appuyée sur ce travail d'enquête. Or, je n'ai jamais pu rencontrer la salariée licenciée de la crèche Baby-Loup. J'ai rencontré ses connaissances, mais elle-même n'a jamais donné suite à mes sollicitations. Dans la première version, j'ai essayé de suppléer à ce manque comme je l'ai pu, en inventant un personnage que j'imaginai cohérent au vu des informations dont je disposais. Mais le fait d'avoir passé beaucoup de temps avec l'une des deux protagonistes principales sans jamais avoir rencontré l'autre créait *de facto* un déséquilibre. J'avais cherché à le compenser, sans vraiment y parvenir, et en définitive un personnage était bien plus identifié que l'autre. C'est ce vide que, collectivement, nous cherchons à combler. La plupart des interprètes sont aux prises avec ces questions : certaines ont pu être victimes de racisme, d'islamophobie ou ont grandi dans des familles où ces questions se posent, pour diverses raisons, de manière aiguë. Il était nécessaire de constituer un groupe de personnes concernées, de ne pas se passer d'elles pour les raconter et les représenter. Et pour autant, à l'intérieur de ce groupe, nous tenons à ce qu'il y ait une circulation des rôles. Personne n'est assigné au rôle correspondant à son origine, à son vécu, à son histoire. Je tiens à ces croisements. C'est une manière de sauver l'idée que le théâtre reste un endroit de transformation, de travestissement.

La Crèche met en jeu de nombreux personnages. Comment avez-vous établi la distribution, à partir de la double injonction que vous évoquez ?

Dans cette histoire collective, il y a des rôles emblématiques, qui ont fonction de porte-parole. On s'est vite rendu compte que ceux-ci devaient être incarnés par les personnes concernées. Je dirais donc qu'on a opté pour une grande plasticité des rôles, jusqu'à un

certain point... Dans notre travail, pour que le groupe se sente en harmonie, certaines paroles ne peuvent être portées que par certaines interprètes.

C'est une chose nouvelle dans votre travail ?

C'est en tout cas une chose sur laquelle j'ai évolué, en contact avec cette équipe. J'avais l'idée qu'à partir du moment où l'on est un groupe suffisamment conscient et divers, on pouvait se donner l'autorisation implicite de jouer des choses qu'on n'est pas. Il me semble que ça reste une possibilité, mais pas une loi. Pour certains rôles, c'est problématique.

Vous signez la mise en scène de manière collective. Quelle force tirez-vous de ce travail en commun ?

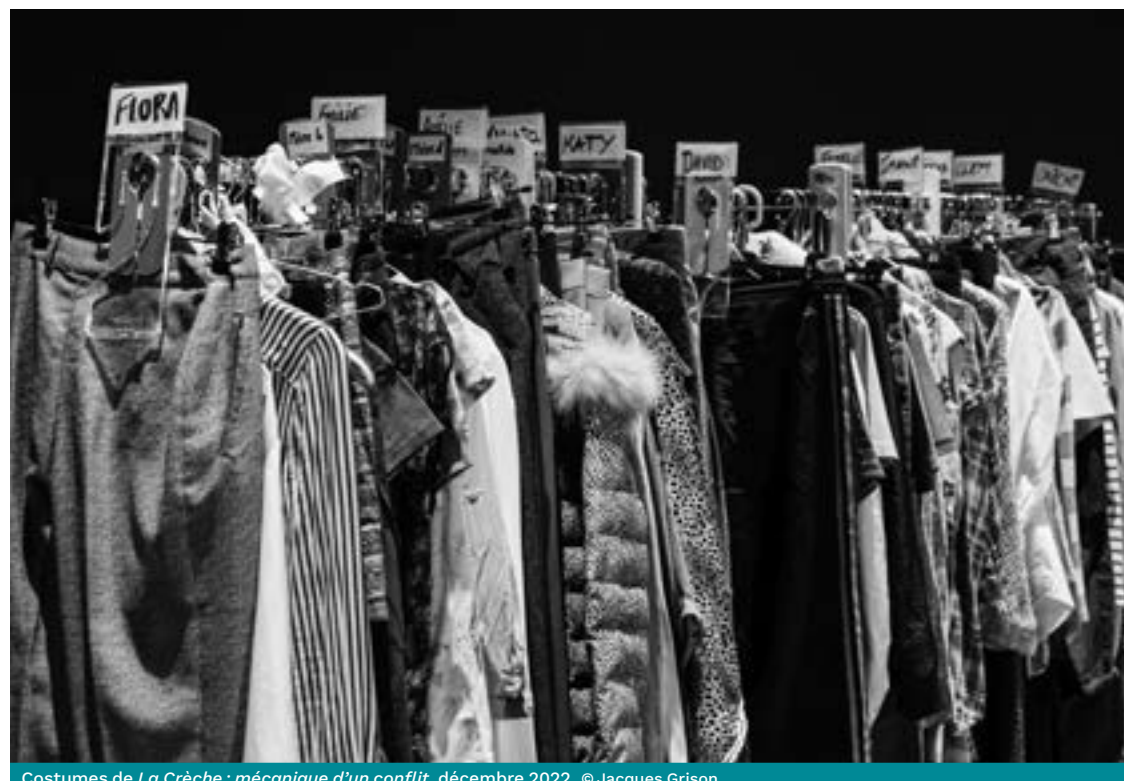
Mon idée première était de rassembler un groupe le plus intelligent possible, c'est-à-dire un groupe qui repousse ses angles morts. La diversité interne permet que chacun et chacune puisse toujours être en mesure de soulever un contre-champ – auquel tout seul, lors de l'écriture, je n'aurais pas pu penser.

Vous signez en effet un texte qui s'appuie en partie sur des improvisations collectives. Quelle est la part d'écriture issue de ce travail au plateau ?

Pour l'essentiel, je suis arrivé avec une structure établie. En revanche, j'avais besoin de repartir d'improvisations pour l'écriture des scènes de la vie de la crèche. Ces scènes ont un enjeu narratif moindre, mais permettent de faire découvrir le quotidien, les rapports qu'entretiennent les travailleurs et travailleuses. J'avais donc besoin que les interprètes s'approprient plus intimement leur fonction et leur personnage.

Comment la nouvelle équipe s'est-elle familiarisée avec les sujets qui traversent le spectacle ?

La Crèche : mécanique d'un conflit est une pièce d'affrontement. On assiste aux stra-



Costumes de *La Crèche : mécanique d'un conflit*, décembre 2022 © Jacques Grison



Imane Djellalil et Amélie Zekri répètent *La Crèche : mécanique d'un conflit*, décembre 2022 © Jacques Grison

tégies croisées entre deux parties qui, séparément, sont en train de construire un dossier prud'homal. En octobre, nous avons eu un mois de travail avec l'équipe et, sans nécessairement repasser par l'improvisation, nous avons beaucoup parlé de ces enjeux-là. Nous avons rencontré des avocats et avocates, des personnes voilées ayant été confrontées à des licenciements pour discrimination, des éducatrices de jeunes enfants, etc. Nous nous sommes parfois placés sous leur regard, en jeu, pour retoucher certaines scènes. Tout cela a été l'occasion de nombreuses discussions. Nous avons notamment parlé du personnage de Yasmina, de sa trajectoire, des manquements de la pièce et de ce que nous voulions éviter de montrer.

En 2017, toujours en lien avec cette affaire, vous avez publié l'essai *Retour à Baby-Loup. Contribution à une désescalade* (éditions PETRA). Comment distinguez-vous l'écriture de l'essai de celle d'une pièce de théâtre ? Quelle marge de manœuvre supplémentaire trouvez-vous dans l'écriture dramatique vis-à-vis de l'essai ou du reportage documentaire ?

La Crèche : mécanique d'un conflit est née d'une volonté documentaire, mais fonctionne dans une logique de personnages très forte. C'est certainement notre pièce la plus incarnée. Les protagonistes ont une épaisseur et je me suis autorisé à introduire des personnages relativement inutiles à la conduite de l'histoire, qui ne font que graviter autour du nœud central – ils peuvent être impactés de près ou de loin, mais ne sont pas indispensables. De toutes mes pièces, *La Crèche : mécanique d'un conflit* est celle qui ressemble le plus à un roman. Ces personnages, je finis par les connaître. J'aime les écouter, les faire parler... Cela m'est aussi arrivé avec *L'Affaire Corra*, où l'écriture par épisodes permettait de retrouver et de suivre l'évolution de certains personnages. Je retrouve ce même

plaisir ici. Mais cette question est étonnante, parce que j'envisage assez peu mon travail sous l'angle de la littérature.

Vous ne vous considérez pas comme auteur ?

Être vu comme un auteur est presque un effet secondaire, qui ne correspond pas vraiment à une sensation intérieure. Je suis édité et intégré au champ littéraire, mais je ne me dis jamais que je fais de la littérature. Ma pratique, au fond, c'est d'écrire des scénarios de spectacle. Je fais parler des personnages comme je les entends et parfois, certains d'entre eux donnent lieu à des passages plus stylisés, à des monologues, parce que c'est la meilleure manière de les atteindre. D'autres, que j'apprécie tout autant, n'évoluent que par interaction et c'est au gré de ces frottements qu'ils acquièrent leur densité.

Au regard du débat public sur la question du voile, quels éléments se sont déplacés ou ont été réinterrogés dans la pièce, depuis 2017 ?

Je dois insister sur le fait que la pièce n'est ni sur la laïcité, ni sur le voile, ni sur l'islamophobie. C'est l'histoire d'un groupe humain qui se trouve déchiré, dévasté par l'irruption de ces questions-là. Néanmoins, il me semble qu'une chose majeure a changé. Dans la foulée du mouvement #MeToo, je crois que les mouvements féministes ont connu un renouveau profond sur les questions d'intersectionnalité. L'intégration de voix minoritaires au sein du féminisme a déplacé beaucoup de choses. Cela m'a conduit à historiciser la pièce en la plaçant en 2008, à l'époque des événements. Je crois qu'à cette date, il allait de soi qu'être féministe, c'est être contre le port du voile. Le féminisme blanc, bourgeois, était surreprésenté et dans ce cadre, féminisme et antiracisme étaient comme deux camps opposés. C'est intéressant de poser un regard historique là-dessus. Il y a une quinzaine d'années,

certaines féministes étaient embarrassées à l'idée de prendre position sur cette affaire ; pour les jeunes femmes avec qui je travaille aujourd'hui, cela semble plus clair.

Dans quelle mesure l'écriture des contradictions qui animent une société est-elle tenable, en tant qu'auteur, avec vos propres opinions sur les sujets que vous abordez ? À quel endroit prenez-vous, ou non, parti ?

Je crois que, dans cette histoire, les personnages toxiques apparaissent comme tels. Mais nous cherchons à pratiquer un théâtre de bonne foi, c'est-à-dire que nous donnons à ces figures des arguments que leurs modèles pourraient signer, dans lesquels ils pourraient se reconnaître si d'aventure ils étaient dans la salle¹. La prise de parti est produite par la structure, les enchaînements causaux – le fait que les interventions de tel ou tel personnage génèrent des effets nocifs ; nous nous interdisons en revanche la moindre caricature ou exagération. C'est cela que j'appelle le théâtre de bonne foi : il n'y a pas d'ennemis faciles, de personnages repoussoirs. En revanche, cela n'empêche pas une grande clarté du propos, je crois, ni la production de vrais effets de dénonciation.

Plus généralement, ce qui m'intéresse, c'est moins d'avoir une opinion arrêtée sur le sujet que d'observer comment les crispations s'emparent d'un groupe. C'est mon seul endroit de souveraineté dans l'écriture. Sur les questions politiques, notre équipe reste en débat permanent et s'offre comme garante des propos qui se déploient dans la pièce.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenois, décembre 2022

¹ Voir François Hien, *Un théâtre sans absent*, La rumeur libre, 2022.

L'animal théâtral : quand le vivant entre en scène

À l'heure où des réponses politiques aux problématiques écologiques se font urgentes, la scène théâtrale contemporaine s'empare de plus en plus directement de ces questions. Au TNP, cette saison, trois spectacles ont l'ambition de raconter une certaine relation à la nature : *Alberta Tonnerre* de Chloé et Valentin Périlleux, une histoire de transmission qui se déploie dans l'écrin d'une forêt (du 23 janvier au 3 février) ; *Buffles* de Pau Miró, mis en scène par Émilie Flacher, où loi du règne animal et société humaine se côtoient et se troublent (du 7 au 11 mars) ; *Que ma joie demeure* de Jean Giono, qui sera adapté et mis en scène en fin de saison par Clara Hédouin, au gré d'une randonnée-spectacle dans la campagne beaujolaise (les 3 et 4 juin). Très distincts dans leur forme, ces trois spectacles cherchent à inventer une forme théâtrale originale pour aborder des sujets liés à l'environnement et au regard posé sur ce qu'on appelle communément « la nature ». Pour la chercheuse Julie Sermon, également dramaturge du spectacle *Buffles*, « les artistes peuvent non seulement contribuer à produire des idées et des valeurs en phase avec l'urgence écologique, mais surtout, ils ont le pouvoir d'agir sur nos sensibilités et nos représentations (en altérant, transformant, renouvelant nos imaginaires).¹ »

Renouveler les imaginaires est l'une des préoccupations d'Émilie Flacher, qui dirige depuis 1998 la compagnie Arnica, basée à Bourg-en-Bresse, dans l'Ain. Pour ce faire, elle développe une recherche autour de la marionnette, sous toutes ses formes, au service d'écritures contemporaines. Début janvier, alors qu'elle finalise la création de *Notre Vallée* de Julie Aminthe au Théâtre de Bourg-en-Bresse, la metteuse en scène s'est entretenue avec *Bref* autour des enjeux écologiques et éco-poétiques² de sa démarche.

La compagnie Arnica crée depuis plus de vingt ans des spectacles qui associent des écritures dramatiques contemporaines à des marionnettes. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette combinaison ?

Émilie Flacher. Nous cherchons comment ces deux matières peuvent se rencontrer. Comment la marionnette peut-elle venir raconter des histoires sur un plateau ? Comment peut-elle se mettre au service de certaines dramaturgies ? Par exemple, en lisant *Buffles*, il m'a semblé que la marionnette pouvait révéler quelque chose du texte de Pau Miró. Parfois, je collabore directement avec des auteurs ou autrices, comme c'est le cas pour *Notre Vallée*. Avec Julie Aminthe, nous cherchons main dans la main les chemins pour tisser un rapport entre les différentes couches de narration et les marionnettes.

La dimension écologique a-t-elle toujours été présente dans votre travail ?

Émilie Flacher. Il y a eu une bascule dans l'histoire de la compagnie, en 2017. Je sortais d'un cycle de plusieurs années de travail autour des relations entre la France et l'Algérie, et j'ai eu envie de questionner mon désir de théâtre. Avec *Clairière*, j'ai revisité un lieu de ma petite enfance, un territoire naturel. Ce spectacle a permis de réconcilier ma nécessité de théâtre et mon rapport au territoire, à la nature, aux animaux. Depuis, ces deux volets sont présents dans tous mes spectacles.

Je précise que la dimension écologique de mon travail n'est pas née d'une volonté politique. Même si je suis écolo depuis longtemps, j'étais avant tout désireuse de trouver un terrain d'entente pour deux parts de ma vie qui me paraissaient en contradiction : ma volonté de faire du théâtre (pratique très urbaine) et mon goût pour la ruralité (où je suis née et où je vis). Avec *Clairière*, je me suis aperçue que la marionnette, par sa force d'évocation et sa capacité de représentation, était un outil formidable. Qu'est-ce qui naît du surgissement d'une marionnette animale sur la scène ? Comment les dimensions scénographiques s'ouvrent-elles et permettent-elles d'explo-

rer la surface terrestre comme ses dessous ? En somme, un immense terrain de jeu et de réflexion s'est ouvert.

Par vos marionnettes ni totalement animales ni totalement humaines, vous inventez sur le plateau un troisième terme, un ailleurs qui vient dépasser l'opposition désuète nature/culture. Plutôt que chercher vainement à reproduire la nature sur scène, vous élaborez des jeux de correspondances, de déplacements, de transformations. Dans *Buffles*, comment gérez-vous l'équilibre entre un certain anthropomorphisme et une volonté de désanthropocentrer le regard ?

Émilie Flacher. Après *Clairière*, nous avons créé *Buffles* ainsi qu'une trilogie de fables animalières. Tout ce cycle nous a permis de plonger dans ces grandes questions.

Le garde-fou, je crois, c'est la dimension très documentée de notre travail. Par exemple pour *Les Acrobates*, qui met en scène une tribu de cachalots, nous avons visionné de nombreux documentaires, nous avons rencontré un homme qui plonge auprès de ces animaux, nous nous sommes renseignés sur leurs façons de vivre, de respirer, de faire des petits... Ces recherches éthologiques ont inspiré à la fois la conception des objets et le jeu des comédiens.

Et puis, par rapport à cette question vertigineuse de la nécessité de ne pas anthropomorphiser les animaux, je réponds souvent cela : quand on fait un spectacle, on ne s'adresse pas à une tribu de cachalots ! *Homo sapiens* est la seule espèce, à ma connaissance, fabulatrice. Nous avons cette capacité, ce besoin de représentation.

Vouloir recréer la vie sous toutes ses formes (humaine, animale, végétale, minérale) dans la boîte noire d'un plateau de théâtre peut paraître paradoxal, chimérique. Êtes-vous tentée par la création en plein air ?

Émilie Flacher. Cette fin de saison, la compagnie se lance dans une expérience avec la Comédie de Valence. Nous invitons les ha-

¹ Voir « Théâtre et paradigme écologique », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 3, no. 3, 2019, pp. 525-536. Julie Sermon est professeure en Histoire et esthétique du théâtre contemporain à l'Université Lyon 2.

² L'éco-poétique désigne l'étude de la façon dont les artistes rendent compte de la nature et des problèmes écologiques ou de la manière dont les œuvres d'art font apparaître l'animal, le végétal ou le minéral.

³ Baptiste Morizot, *Raviver les braises du vivant*, Actes Sud, 2020.

⁴ Technique qui consiste à manipuler la marionnette en hauteur, souvent depuis un pont.



Buffles de Pau Miró, mise en scène Émilie Flacher © Michel Cavalca

bitants de Valence à une enquête : quelles sont les formes de vie disparues sur le territoire de Valence depuis 600 millions d'années et quelles traces ont-elles laissées ? Les échanges avec les participants et les recherches faites sur le territoire donneront lieu à une balade-spectacle écrite par Gwendoline Soublin. Nous avons choisi un parc « espace naturel sensible », dans lequel la biodiversité s'épanouit librement. Nous y mènerons nos expériences marionnettiques.

Dans son essai *Raviver les braises du vivant*, le philosophe Baptiste Morizot se penche sur des expériences de forêts laissées en libre évolution, où le vivant peut se déployer dans ses temporalités propres, à l'inverse des pratiques extractivistes ultra-majoritaires. Il écrit : « Le tissu du vivant dont nous sommes des fils se déchire tout autour de nous, fragilisant nos futurs possibles. Nous le savons, et pourtant le sentiment d'impuissance domine. Pourquoi ? C'est qu'on défend mal ce qu'on comprend mal. Et si nous nous étions trompés sur la nature de la "nature" ? On imagine volontiers le monde vivant aujourd'hui comme une cathédrale en feu. Mais le tissu du vivant, cette aventure de l'évolution qui trame ensemble toutes les espèces de la biosphère, n'est pas un patrimoine

figé et fragile. Il est une force dynamique de régénération et de création continue. Le vivant, ce n'est pas une cathédrale en flammes, c'est un feu qui s'éteint. »³ Quels liens peut-on faire entre cette philosophie du vivant et le processus de création d'un spectacle ? En particulier, sur scène, comment trouver l'équilibre entre le fait de laisser les choses advenir et la maîtrise de ce qui prend forme ?

Émilie Flacher. Je crois que cela dépend de la dramaturgie. Dans le cas de *Notre Vallée*, le texte de Julie Aminthe est une partition très serrée. L'autrice propose un cadre très fort, qui délimite le processus de création des interprètes. Tout l'enjeu de ces derniers jours de création est précisément de retrouver de la vie, du souffle à l'intérieur de cette structure.

Pour *Buffles*, c'est un peu différent. Après avoir identifié les tremplins pour raconter la fable de Pau Miró, nous avons cherché à ramener du présent à travers les buffles et les mouvements des marionnettes. Comment est-ce qu'un buffle rumine, respire ou se déplace ? Le récit de Pau Miró est écrit au passé et l'animal-marionnette permet de ramener immédiatement au présent de ce que ces buffles ont vécu.

Plus généralement, la question du vivant sur un plateau peut se poser sur n'importe quel spectacle. Elle est peut-être simplement mise en exergue par ce travail.

À plus forte raison dans une dramaturgie comme celle de *Notre Vallée*, où s'enchevêtrent les voix de plusieurs vivants (humains, animaux, végétaux, minéraux) sur un même territoire.

Émilie Flacher. Il y a un grand paradoxe dans ce processus de recherche du vivant sur scène : rendre une marionnette très vivante nécessite de passer par une technique extrêmement précise. On laisse assez peu les choses se faire – au départ en tout cas.

Il existe de très nombreuses techniques marionnettiques. Comment celles-ci évoluent-elles, dans le paysage théâtral contemporain ?

Émilie Flacher. Depuis une trentaine d'années, la marionnette contemporaine connaît de très grandes transformations. Les artistes reviennent à des techniques traditionnelles, très codées : la gaine, le fil, la marionnette portée ou le bunraku japonais. L'enjeu est de confronter ces arts ancestraux à des langages théâtraux contemporains pour les bousculer, chercher des dimensions différentes, des jeux d'échelles, un nouveau rapport à l'acteur. Ces dernières années, on assiste ainsi à la constitution d'un champ exploratoire très dynamique.

La compagnie Arnica est-elle attachée à une technique particulière ?

Émilie Flacher. Nous explorons une nouvelle forme de marionnette en lien avec chaque dramaturgie. Nous nous formons en permanence et à mesure que nous prenons conscience de l'étendue de ce qu'il est possible de faire, notre travail est de plus en plus précis. L'an dernier par exemple, j'ai participé à un laboratoire sur la marionnette à fil long⁴ auprès d'un maître roumain, au Grand Théâtre de Genève. Jusqu'alors, je pensais la marionnette sur des plans horizontaux. Cette technique a ouvert les possibilités de la verticalité, des hauteurs. J'ai envie de continuer cette exploration, en lien avec la machinerie des théâtres.

Le partage de ces savoir-faire et métiers permet de découvrir en permanence de nouveaux outils pour faire du théâtre. Il s'agit parfois d'un retour à l'essentiel – ici, la prise de conscience de tout ce que l'on peut faire avec les perches et les poulies qui équipent les théâtres.

L'une des particularités de vos spectacles tient au rapport qui s'établit entre la marionnette et l'interprète. Comment qualifieriez-vous ce rapport ?

Émilie Flacher. C'est très brechtien : l'interprète montre sans cesse qu'il est en train de créer une histoire. C'est par la distance, par le point de vue assumé que nous avançons dans chaque histoire. En plus d'être vecteur de jeu, cette prise de parti revêt une dimension politique : comment prendre la parole ? Comment impliquer le public dans les transformations opérées sur scène ? Au-delà d'une recherche sur la manière dont se meut une couleuvre ou un buffle, nous observons avant tout des acteurs se poser ces questions-là. Quel lien entretiennent-ils avec ces animaux, avec ce paysage ?

En plus de la question de l'animal, Buffles interroge la notion de corps étranger, y compris à soi-même puisque les personnages imaginés par Pau Miró sont des buffles adolescents, en pleine transformation.

Émilie Flacher. C'est d'ailleurs un spectacle qui fonctionne très bien auprès des jeunes. Ils n'ont aucune difficulté à regarder la coexistence qui se déploie sur scène (notamment entre corps animal et corps humain), peut-être parce qu'ils ont l'habitude de voir plusieurs réalités superposées. Pour eux, la porosité entre les buffles et les *sapiens* n'est pas un problème. Ils se passionnent pour l'histoire, sont très attentifs à la manière dont ces buffles adolescents se transforment et grandissent.

Avec Buffles, c'est la première fois que vous montez, à la virgule près, une pièce qui a priori n'est pas destinée à la marionnette. Tout texte peut-il être déployé en marionnette ?

Émilie Flacher. Pendant plusieurs années, j'ai participé à un comité de lecture autour de cette question-là. Au terme de ce comité, nous nous sommes accordés sur le fait que tout texte peut effectivement être déployé en marionnette. J'avais appris, dans mes études, que certains textes étaient plus adaptés que d'autres à la marionnette. Il me semblait par exemple que le théâtre de Tchekhov, tout en intériorité, avec peu d'actions, était très peu adapté à cet art. Et puis j'ai participé à un laboratoire et je me suis rendu compte à quel point la marionnette est très forte pour faire entendre tout ce qu'il se passe dans les dessous des personnages...

Je crois que la marionnette, par tous les paramètres qu'elle implique (le rapport à l'acteur, aux dimensions, à la scénographie) peut rencontrer de nombreux univers.

Aujourd'hui, on redécouvre la portée très large de cet art encore souvent associé au théâtre jeune public. Dans l'histoire

5 La chercheuse Emma Merabet précise : « Avec [son] cycle consacré aux fables contemporaines et à ses bestiaires, Émilie Flacher réaffirme son désir d'« entrer dans un écosystème », pour « donner la parole aux êtres vivants qui l'habitent ». Entendus comme des systèmes reposant sur l'interaction réciproque d'une communauté d'existants et de leur milieu, les écosystèmes qui retiennent l'attention d'Émilie Flacher sont matérialisés par le caractère dynamique et composite du « castelet-paysage », jouant son rôle propre dans la dramaturgie. Conçu pour être aisément transporté et disposé dans une salle de classe, celui créé pour la première fable, *L'agneau a menti* (2018), s'offre ainsi comme « une tranche de nature prélevée et posée là » : incluse au cœur du castelet, la marionnettiste Faustine Lancel conte l'histoire écrite par Anaïs Vaugelade, mettant en scène un troupeau de moutons, un patou, un vautour, une tique, une digitale et un jeune agneau esseulé, cherchant tous un terrain d'entente sur le morceau de pâture que chacun cherche à défendre. ». Article complet à lire en ligne : E. MERABET, « Déplacements : trois itinéraires éco-poétiques autour de l'animal, du végétal et du minéral (Michaël Cros, Émilie Flacher et Benoît Sicat) », *thaître*, Chantier #4 : Climats du théâtre au temps des catastrophes, juin 2019.

de la compagnie Arnica, ce n'est que très récemment que vous avez créé des spectacles destinés explicitement à la jeunesse, avec les fables animalières.

Émilie Flacher. Mon envie de faire de la marionnette est née après une représentation du *Cid* de Corneille monté par Émilie Valantin. Dans sa mise en scène, des marionnettes de glace fondaient à mesure que le drame avançait. Lors de la bataille finale, la glace giclait dans tous les sens, sur fond d'un éblouissant travail de lumière. Dans sa confrontation directe avec la matière, le texte prenait une puissance incroyable. Ça a été mon point de départ, l'illumination première. C'était d'emblée très loin du théâtre de marionnettes jeune public tel qu'on peut l'imaginer !

On peut penser que le théâtre d'objets tend à mettre de côté le matériau textuel. Ce n'est pas du tout le cas de votre théâtre, dans lequel texte et matière avancent main dans la main.

Émilie Flacher. La dimension plastique a toujours été très présente pour moi, notamment parce que je suis fille de peintre. En voyant le spectacle d'Émilie Valantin, j'ai senti combien la matière pouvait accroître la possibilité de se mettre à l'écoute d'un texte. La distance impliquée par l'utilisation des marionnettes permet sans doute de mettre l'œuvre en avant : celle-ci prend le pas sur l'égo.

Je suis donc en quête de textes dont la marionnette pourrait venir « révéler » quelque chose. Je ne mets pas l'un au service de l'autre, mais je cherche l'interaction, la rencontre.

À chaque spectacle, vous inventez un habitat à même d'accueillir vos marionnettes. On retrouve un autre lien à l'écologie dont la racine étymologique est *oikos*, la maison. Comment imaginez-vous ce que vous nommez les « castelets-paysages » de vos spectacles ?

Émilie Flacher. La scénographie est pensée en amont, mais elle évolue beaucoup au contact des marionnettes, puisqu'elle est en interaction constante avec elles. C'est en partie lié à des questions techniques : dans le théâtre de marionnettes, on n'entre jamais de la coulisse. La scénographie doit donc permettre l'apparition et la disparition (le castelet étant la structure qui permet de créer ces illusions).

Nous avons poussé cette réflexion lors de la création des fables animalières. Comme il s'agissait d'inventer des histoires avec des animaux vivant entre eux, il était impossible de ne pas considérer leur milieu. Nous avons donc imaginé des scénographies où l'interaction est la plus forte possible. Ce n'est pas seulement un espace où raconter des histoires, mais un milieu dans lequel l'interprète s'immerge pour raconter cette histoire⁵.

Depuis les débuts de la compagnie, vous défendez votre implantation à Bourg-en-Bresse, territoire où vous œuvrez en majorité. Y a-t-il nécessité, aujourd'hui, de repenser la création à l'échelle locale ?

Émilie Flacher. C'est ce que j'ai toujours défendu. Quand j'ai commencé le théâtre, à la fin des années 1990, il y avait beaucoup d'expériences de théâtre contemporain en milieu rural, avec

la volonté d'une nouvelle phase de décentralisation.

Ce qui est intéressant sur le territoire de Bourg-en-Bresse, c'est que la ruralité s'est beaucoup transformée ces dernières années. Le rapport à la nature, à l'environnement est en mutation complète. Il y a une vingtaine d'années, les vaches pouvaient passer sous les fenêtres... Aujourd'hui, il n'y a plus de bouses de vaches dans les villages. Les artistes doivent pouvoir parler de ces mutations – des artistes qui vivent et côtoient ces réalités. Si les artistes vivaient à des endroits très divers, cela ouvrirait nécessairement de nouvelles préoccupations, représentations et façons de voir les choses.

L'implantation, l'enracinement sont autant de perspectives qui amènent à repenser notre rapport au temps, à la lenteur.

Émilie Flacher. À cet égard, défendre l'idée de faire de la mise en scène et d'habiter à la campagne paraît très contradictoire. Je suis contre les injonctions de notre monde libéral à changer sans cesse de lieu de vie, de travail, etc. Mais aujourd'hui, défendre la réimplantation forte sur les territoires ne va pas sans paradoxe : dans le cas de la compagnie Arnica, quelques membres habitent ici, mais la plupart, notamment les jeunes comédiens, vivent à Paris. Et s'ils veulent du travail, ils n'ont pas vraiment le choix. Il faudrait réimaginer la présence de troupes entières partout sur le territoire.

Cette question était d'ailleurs au cœur des réflexions et expériences de théâtre populaire qui foisonnèrent au début du xx^e siècle. On pense à Maurice Pottecher à Bussang, au milieu des Vosges, ou plus tard à Jacques Copeau à Pernand-Vergelesse, en Bourgogne.

Émilie Flacher. Je suis très attachée à cette histoire. Au fond, habiter dans un petit village, être au milieu des gens qui y vivent, me ramène à ma volonté d'un théâtre populaire, qui parle à tous.

Dans cette perspective, aimeriez-vous avoir votre propre théâtre ?

Émilie Flacher. J'adorerais avoir un outil de création. Depuis 2017, la compagnie a à sa disposition un lieu de fabrication de marionnettes, mais il nous manque un lieu de répétition, de laboratoire. En France, les lieux ne manquent pas. Ce sont des théâtres fonctionnels, très bien équipés, mais essentiellement dédiés à la diffusion. Dans l'Ain, en particulier, il manque un lieu uniquement voué à la création, aux résidences longues. Du point de vue de l'énergie, de l'écologie, de la qualité de travail et des relations humaines, ce serait absolument bénéfique. Nous pourrions concentrer l'énergie sur ce qui compte vraiment, c'est-à-dire créer et rencontrer le public.

Enfin, l'autre enjeu, pour nous, c'est d'être très actifs au niveau local tout en continuant à jouer ailleurs. Pour la vie du spectacle comme pour le renouveau artistique, c'est primordial. Nous cherchons en permanence à concilier ces deux aspects.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenois, janvier 2023

Bienvenue à

Jean-François Sivadier, *Othello*

Le TNP retrouve le metteur en scène Jean-François Sivadier avec *Othello*, de William Shakespeare. Entre ses mains, la célèbre tragédie du Maure de Venise apparaît sous son versant cruellement comique. Une mise en scène qui fait résonner au présent l'irrépressible jeu de dupes auquel s'adonnent les êtres humains, mais aussi leur quête permanente d'authenticité... Pour *Bref*, les deux acteurs qui portent la pièce, Adama Diop et Nicolas Bouchaud, se sont prêtés au jeu du portrait chinois.

Adama Diop / *Othello*

Si *Othello* était

une couleur ? **Le bleu du ciel et de l'océan**

Un animal ? **L'aigle royal**

Une émotion ? **La colère**

Une chanson ? **« A change is gonna come » de Sam Cooke**

Un mot ? **Solitude**

Un livre ? **Rester Barbare de Louisa Yousfi**

Nicolas Bouchaud / *Iago*

Si *Iago* était

une couleur ? **Vert**

Un animal ? **Le scorpion**

Une émotion ? **L'effroi**

Une chanson ? **« Sympathy for the devil » des Rolling Stones**

Un mot ? **Rien**

Un livre ? **Le Démon d'Hubert Selby Jr.**

Jacno, d'hier à aujourd'hui

Derrière « Jacno », il y a plusieurs hommes : le typographe, l'amoureux des lettres, le designer, le dessinateur d'alphabets, l'affichiste signataire de l'image de marque du Théâtre National Populaire ou des trois clés du Festival d'Avignon et le graphiste, enfin. C'est à cet artiste de l'ombre, dont les œuvres sont restées plus célèbres que le nom, que le TNP souhaite rendre hommage, à travers l'accueil de deux expositions. *Signé Jacno*, programmée en partenariat avec l'Association Jean Vilar/Maison Jean Vilar, revient sur l'homme au travail à travers un choix d'esquisses ou de travaux préparatoires bruts ; *Oh Jacno!*, portée par Philippe Delangle, mettra en lumière le rayonnement et la pertinence actuelle de l'œuvre de Marcel Jacno, grâce aux créations sur-mesure de vingt affichistes français et internationaux. L'occasion de découvrir les héritages et le renouveau portés par les graphistes d'aujourd'hui, parmi lesquels Fanette Mellier, Anette Lenz, Helmo ou Pierre di Sciuolo.

Agenda

Installations sonographiques

exposition

Sébastien Trouvé
jusqu'au mercredi 1^{er} mars

Alberta Tonnerre

pour tous dès 7 ans
Chloé et Valentin Périlleux
du lundi 23 janvier au
vendredi 3 février

→ un samedi en famille, « Découvrir la manipulation des marionnettes », atelier de pratique artistique parents-enfants

samedi 28 janvier
accueil à 16 h, atelier de 16 h 30
à 18 h, spectacle à 18 h 15
8 € par personne + prix
du spectacle

Inscription sur la billetterie en ligne
au moment de l'achat du spectacle.

→ passerelle Musée des Arts de la marionnette

Avant le spectacle, le MAM
– Musée Gadagne propose
une courte découverte de la
marionnette, ses origines et
ses multiples usages à travers
le monde.
mercredi 1^{er} février à 14 h
gratuit

Othello

William Shakespeare –
Jean-François Sivadier
du jeudi 26 janvier au
samedi 4 février

→ stage de pratique théâtrale Animé par Véronique Timsit, assistante à la mise en scène.

découverte du spectacle

vendredi 27 janvier

atelier

samedi 28 janvier de 14 h à 17 h
et dimanche 29 janvier
de 10 h à 13 h

→ rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle jeudi 2 février

La Crèche : mécanique d'un conflit

François Hien –
L'Harmonie Communale
du vendredi 17 février au
mercredi 1^{er} mars

→ théâtre môme

« On improvise ! »

Une découverte de
l'improvisation : entre invention
et réinvention, elle est souvent
une étape de la construction
d'un spectacle!

dimanche 26 février à 15 h 30
(accueil à partir de 15 h 15)

8 € par enfant, goûter compris
Inscription sur la billetterie en ligne
au moment de l'achat du spectacle.

→ rencontre autour des écrits publiés de François Hien, suivie d'une séance dédicace samedi 25 février à 18 h

L'Harmonie Communale

→ La Peur

François Hien et Arthur Fourcade
mardis 7 et 28 mars, 11 avril
et 2 mai à 20 h 30

→ Olivier Masson doit-il mourir ?

Estelle Clément-Bealem,
Kathleen Dol, Arthur Fourcade,
François Hien, Lucile Paysant
mardis 14 mars, 25 avril et 9 mai
à 20 h 30

visite tactile du décor mardi 14 mars à 19 h 30

→ L'Affaire Correra

Collectif X
mardis 21 mars et 4 avril à 20 h 30

visite tactile du décor mardi 4 avril à 19 h 30

→ Un impromptu : Millenal vendredi 10 et jeudi 16 mars à 20 h 30

→ Les ateliers

atelier #1 – *La pédagogie*
mardi 7 mars à 18 h

atelier #2 – *L'institution*
mardi 4 avril à 18 h

atelier #3 – *La dimension
politique de l'enseignement*
mardi 9 mai à 18 h
ateliers gratuits, réservation sur
tnp-villeurbanne.com

→ Les Veillées

Veillée #1 – *L'invention du jeu*
jeudi 27 avril à 20 h 30, au TNP

Veillée #2 – *Qui fait du théâtre
et pourquoi en faire ? (et
pourquoi ne pas s'en foutre ?)*
jeudi 11 mai à 20 h, au Bac

à Traille – Théâtre de la
Renaissance, Oullins
7 € plein tarif / 5 € tarif réduit

Le Dragon

Evgueni Schwartz –
Thomas Jolly
du jeudi 23 au dimanche 26 février

→ rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle vendredi 24 février

→ théâtre môme

« On improvise ! »

dimanche 26 février à 15 h 30
(accueil à partir de 15 h 15)
8 € par enfant, goûter compris
Inscription sur la billetterie en ligne
au moment de l'achat du spectacle.

→ audiodescription précédée d'une visite tactile du décor, en direct par Audrey Laforce dimanche 26 février à 14 h 30

Buffles

Pau Miró – Émilie Flacher
du mardi 7 au samedi 11 mars

→ passerelle avec le MAM – Musée Gadagne, rencontre avec Émilie Flacher

découvrez les secrets de
fabrication du spectacle *Buffles*
samedi 4 mars à 16 h,
au MAM – Musée Gadagne
gratuit, réservation sur
gadagne-lyon.fr

→ rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle jeudi 9 mars

→ audiodescription précédée d'une visite tactile du décor, en direct par Audrey Laforce jeudi 9 mars à 19 h

Hommage à Jacno

2 expositions

Signé Jacno

Maison Jean Vilar

et

Oh Jacno !

20 graphistes, 20 affiches
Silvana Amato, Atelier 25,
Baldinger Vu-Huu, Sarah
Boris, Bureau 205, Change
is good, Pierre di Sciuolo,
Helmo, Anette Lenz, Michel
Lepetitdidier, Harmen
Liemburg, Anja Lutz, Fanette
Mellier, Richard Niessen,
Sandrine Nugue, Poste 4,
Tereza Ruller, Stéréo Buro,
Studio aperçu, Silvia Sfligiotti
du dimanche 19 mars
au mercredi 14 juin

→ conférence de Michel Wlassikoff

lundi 27 février à 17 h,
à l'ENSBA Lyon
gratuit sur réservation sur
tnp-villeurbanne.com

→ vernissage

mercredi 22 mars à 18 h 30

→ chez nos voisins

dès le 23 mars, une affiche
de l'exposition *Oh Jacno!*
sera mise en valeur chaque
mois au sein du Musée
de l'Imprimerie et de la
Communication graphique
de Lyon
plus d'infos sur imprimerie.lyon.fr

Bluthaus

(La Maison du crime)

Georg Friedrich Haas – Händl
Klaus – Claudio Monteverdi
Peter Rundel – Claus Guth
du dimanche 19 au
vendredi 24 mars
en partenariat avec
l'Opéra de Lyon

Fête du livre jeunesse

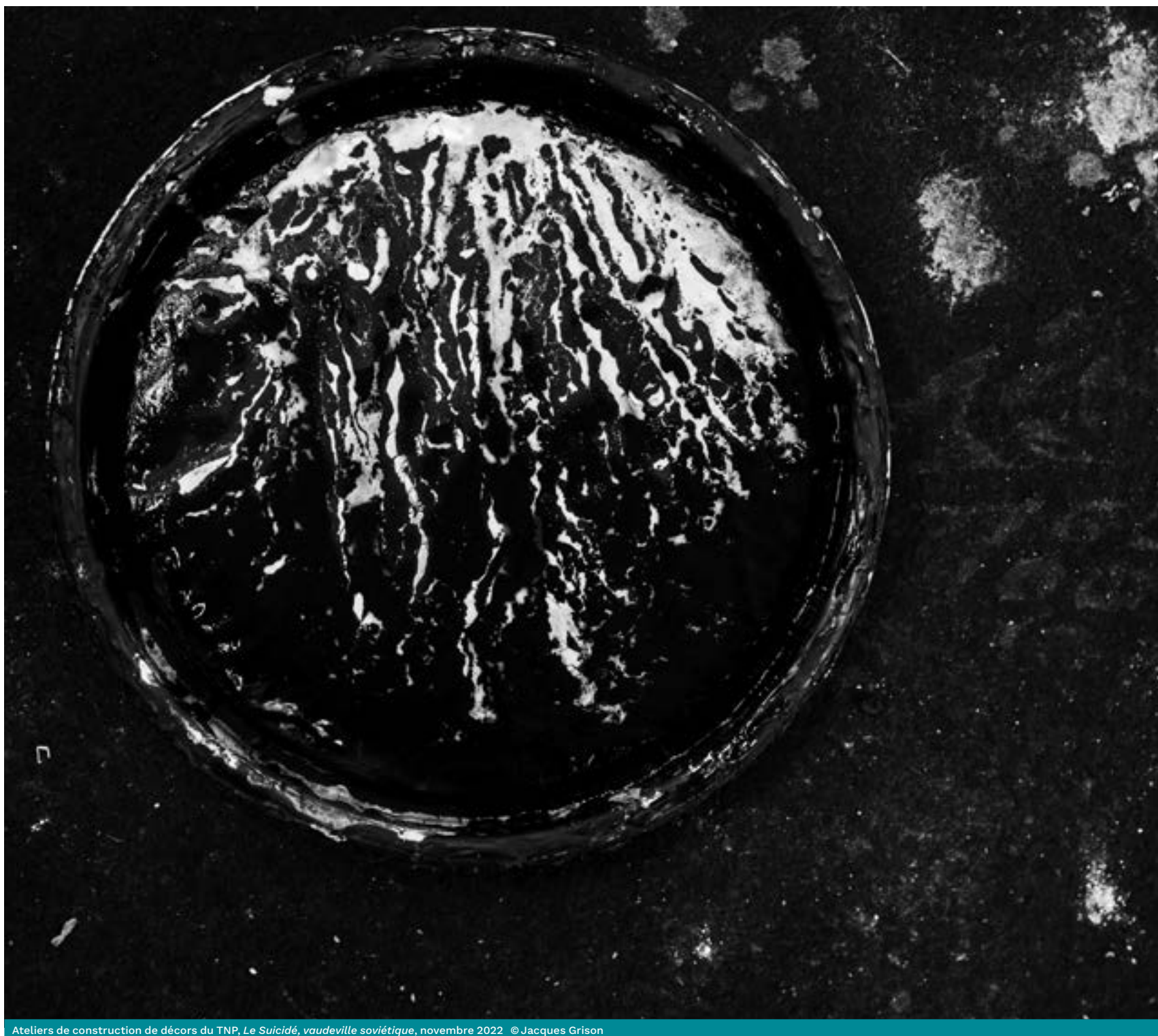
→ rencontre avec Marion

Fayolle, illustratrice

vendredi 31 mars à 18 h
gratuit

Soirée Christophe Honoré

Lecture et rencontre avec
Christophe Honoré, réalisateur
et homme de théâtre, suivies
de la projection du film
Les Bien-aimés (2011, 2 h 19).
jeudi 2 mars à 19 h 30
en partenariat avec
le Festival Écrans mixtes
12 € / 8 €
réservation sur
tnp-villeurbanne.com



Ateliers de construction de décors du TNP, *Le Suicidé*, vaudeville soviétique, novembre 2022 © Jacques Grison

Bref #10, à paraître en avril 2023

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 Fauquenois**
conception graphique et réalisation
Philippe Delangle et **François Rieg**, Dans les villes
réalisation au TNP **Caroline Coquelet**
Imprimerie FOT, janvier 2023

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.

