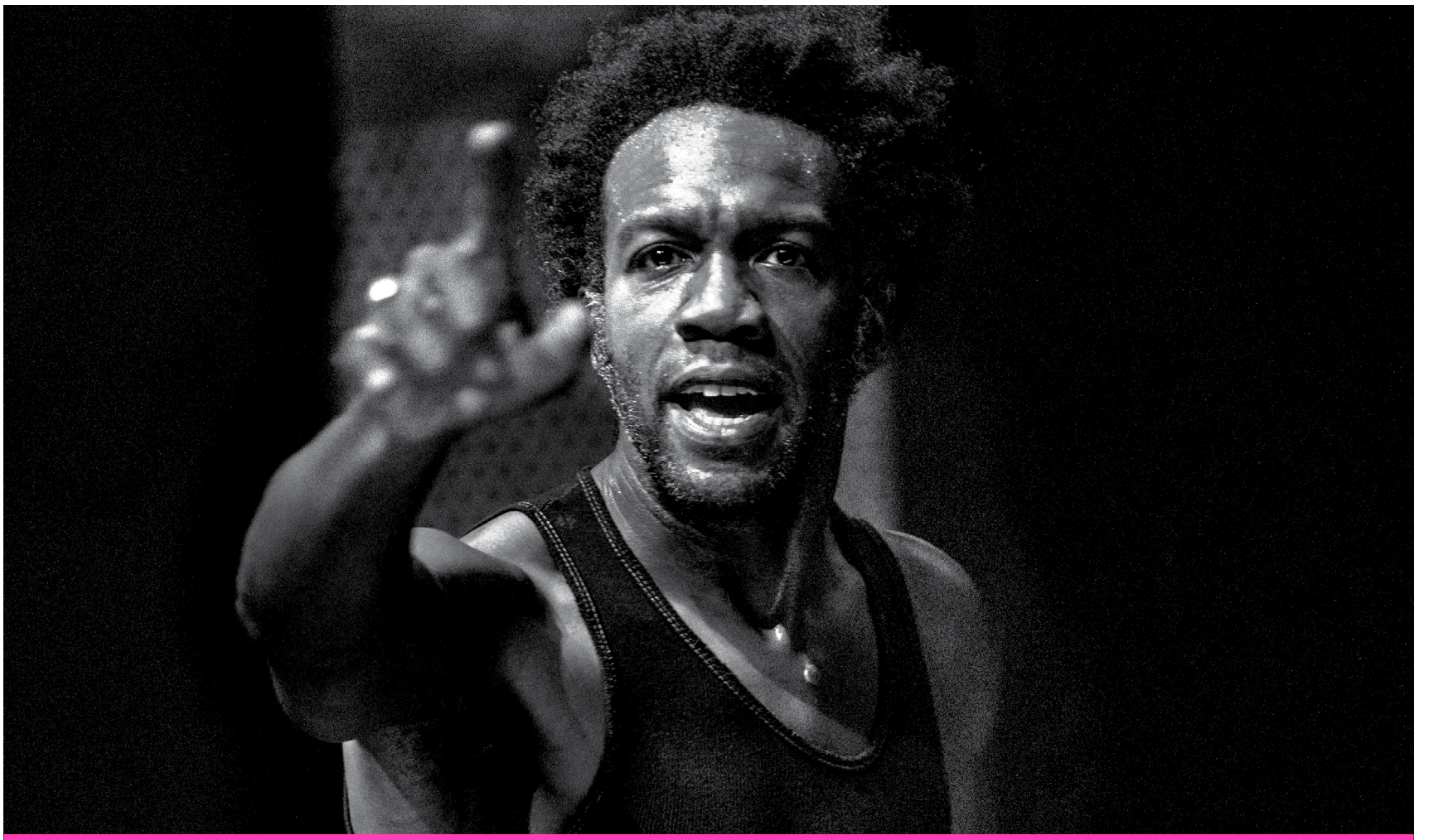
THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE
TNP
direction Jean Bellorini
#13 • mars-juin 2024

Bref

instants de la création

Dans ce numéro

Claude Leprêtre présente un diptyque de Lars Norén, Macha Makeïeff monte *Dom Juan*, un dossier sur le costume de scène, la Troupe éphémère 2024, un hommage à Patrice Chéreau, l'agenda des spectacles et autres rendez-vous.



Jean-Christophe Folly, *La Nuit juste avant les forêts.* © Jean-Louis Fernandez

Molière, Koltès, Norén : le théâtre du désir et de la violence

Jusqu'au mois de juin, le plateau sera le lieu privilégié pour observer la violence et le désir qui animent les êtres, les corps, la société. Les mécanismes de la violence sociale ou familiale, passés au scalpel par le dramaturge suédois Lars Norén, sont au cœur du diptyque édifiant imaginé par Claude Leprêtre, *Froid/Biographies d'ombres*. Du 9 au 22 mars, la création *Dom Juan* de Molière par Macha Makeïeff met en exergue le désir pulsionnel d'un séducteur devenu dangereux prédateur. En s'emparant du texte puissant de Bernard-Marie Koltès *La Nuit juste avant les forêts*, le metteur en scène Matthieu Cruciani fait entendre la marginalité et l'exclusion ; en creux, le comédien Jean-Christophe Folly peint le portrait d'une humanité en mal de fraternité et en quête d'amour. En fin de saison, Christiane Jatahy revisite *Hamlet* de William Shakespeare et imagine un héros devenu une femme dans la maturité, aspirant à changer l'avenir en luttant contre la violence du système patriarcal.

Enfin, violence et désir se mêlent tragiquement dans *L'Homme blessé*, un film de Patrice Chéreau projeté dans le cadre d'un hommage rendu au metteur en scène, en partenariat avec le Festival Écrans Mixtes.

En réponse à la violence du monde, les voix des plus jeunes clament leur désir d'émancipation et de liberté : dans *À tous ceux qui…*, d'après des textes de Noëlle Renaude, les jeunes interprètes de la Troupe éphémère dirigés par Mélodie-Amy Wallet font valoir leur révolte intérieure ; dans *Zazie dans le métro*, adaptation théâtrale et musicale du roman de Raymond Queneau, Zabou Breitman célèbre la témérité d'une petite fille qui dit tout, et surtout ce qui ne se dit pas.

Ce numéro est complété par un dossier sur le costume de scène. La chercheuse Gaëlle Viémont invite à poser le regard sur une pratique pas suffisamment connue, indispensable au déploiement des corps, qu'ils soient empreints de violence, de désir ou de liberté.

Anatomie de la violence : Claude Leprêtre à l'écoute de Lars Norén

Les 13, 14 et 15 mars, deux pièces de l'auteur suédois Lars Norén sont présentées en salle Jean-Bouise, réunies par la metteuse en scène Claude Leprêtre au sein d'un diptyque percutant, *Froid/Biographies d'ombres*, spectacle lauréat du premier Prix Incandescences coorganisé par le TNP et les Célestins – Théâtre de Lyon, en 2022.

À travers trois tableaux, *Biographies d'ombres* suit l'évolution d'une famille populaire dont le fils, Magnus, est en voie de radicalisation. Derrière le vide angoissant des échanges, des fautes impardonnables pèsent lourdement. Dans *Froid*, Keith, Anders et Ismaël, trois amis de lycée fascinés par les théories de la suprématie blanche, se retrouvent à la fin des cours. Karl, un camarade de classe d'origine coréenne adopté par une famille aisée, croise leur chemin, cristallise leur fureur et finit battu à mort.

Écrites au début des années 2000, ces deux pièces se répondent. Dans les deux récits, la violence s'impose comme seul moyen d'être au monde : sourde et familiale dans le premier volet, elle est le terreau d'un grave secret ; sociale et explosive dans le second, elle conduit de jeunes gens à devenir bourreaux. Brute et minimale, la mise en scène se glisse impeccablement dans l'écriture de Lars Norén.

Comédienne, chanteuse et metteuse en scène, Claude Leprêtre travaille avec le Collectif 70 autour des mécanismes de la violence, à partir de textes du répertoire contemporain. Respectant les partitions textuelles à la lettre, elle conçoit la création comme une enquête dirigée par l'écriture, ses ombres, ses obsessions, ses rythmes. Pour mieux comprendre son cheminement, *Bref* a rencontré cette artiste profondément inspirée par les auteurs et autrices qu'elle côtoie.

Vous travaillez en tant que metteuse en scène au sein du Collectif 70. Comment ce collectif s'est-il constitué ? Comment travaillez-vous ensemble ?

Claude Leprêtre. Les membres du Collectif 70 – acteurs, actrices, techniciens, techniciennes – sont issus d'une même promotion de l'ENSATT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre). Nous nous sommes retrouvés en 2019 autour de la pièce de Harold Pinter *Le Retour*, avec une petite forme initiée par la comédienne Maud Roulet et présentée à l'école. En tant que regard extérieur, j'ai apporté des outils de jeu que j'avais appris à l'École Premier Acte, à Villeurbanne, des outils liés à la segmentation du geste et de la parole, à l'attention au phrasé… Nous nous sommes très vite accordés sur la façon de travailler ensemble, à partir de ces codes de jeu. À l'issue de cette première création, pour explorer davantage cette grammaire commune, nous avons donc monté une structure de compagnie et créé *Le Retour* en intégralité. Louise Vignaud, qui dirigeait alors le Théâtre des Clochards Célestes, à Lyon, nous a programmés et proposés de devenir compagnie associée au théâtre – ce qui impliquait une aide pour une seconde création. J'ai alors proposé que l'on travaille sur Lars Norén, un auteur que j'ai beaucoup lu. En lisant *Biographies d'ombres* et *Froid*, j'ai vu apparaître un diptyque. Les deux pièces parlent à la fois de violence et de fracture, avec d'un côté la fracture familiale et la violence sous-jacente et de l'autre la fracture sociale et la violence physique. J'avais envie de confronter ces deux pièces qui, par ailleurs, ont été écrites à un an d'intervalle et sont éditées dans le même recueil. On y trouve énormément de récurrences : la mention d'un chien écrasé par une voiture, de la station-service, le traumatisme d'un fils… Ce ne sont que des liens supposés, suggérés, mais il est difficile de croire qu'ils reposent seulement sur des tics d'auteur.

Nous sommes entrés dans le travail par une semaine de dramaturgie, à laquelle tout le collectif a participé. Chacun a ensuite décidé s'il voulait s'engager sur le projet, puis la distribution s'est faite, de manière assez évidente.

Disparu en 2021, Lars Norén a laissé une œuvre très vaste. En plus du théâtre, il a écrit de la poésie, des romans. Au-delà des deux textes que vous montez, dans quelle mesure sa pensée vous influence-t-elle ?

Claude Leprêtre. À côté de son œuvre littéraire, il y a aussi des écrits dans lesquels il relate ses expériences en milieu carcéral, les ateliers qu'il a menés, sa volonté de donner la parole à celles et ceux qui ne sont pas représentés, aux minorités. C'est flagrant dans la pièce *Catégorie 3.1*, qui se présente comme une immense place publique où se croisent les laissés-pour-compte et les marginaux qui tour à tour viennent s'exprimer. Ce positionnement m'intéresse. Si on ne laisse pas la place à cela, au théâtre, je me demande bien ce que l'on

Le Collectif 70, *Froid / Biographies d'ombres* de Lars Norén, mise en scène Claude Leprêtre. © Pierre Langlois

vient y faire et y dire. À force de se dire que le théâtre est principalement adressé à une bourgeoisie, à une élite, ne risque-t-on pas de ne parler qu'à cette classe dominante et d'abandonner l'essence même de cet art ?

Lars Norén revendiquait haut et fort la nécessité de travailler hors des théâtres, dans les hôpitaux, les prisons, et même parfois face à des dirigeants politiques. Le théâtre, chez lui, dépasse largement le moment de la représentation. Le Collectif 70 se place-t-il dans ce sillon ?

Claude Leprêtre. Les créations que l'on propose s'inscrivent en effet dans un parcours d'actions culturelles. Les ateliers et les rencontres sont indispensables pour nous. Et je dirais même que c'est l'endroit où s'épanouit le théâtre – *a fortiori* quand nous jouons au TNP, qui relève du service public, notre mission va plus loin que de faire un spectacle et d'en discuter en bord de scène. Pour *Froid/Biographies d'ombres*, par exemple, je travaille avec le SPIP (Service pénitentiaire d'insertion et de probation) et avec l'UEAJ, un centre de protection judiciaire pour les mineurs. C'est un public qui se sent concerné par les problématiques que le collectif aborde, à savoir les mécanismes et les origines de la violence au sein de notre société. Il n'y a pas de crispation sur ces sujets, mais au contraire une envie d'en parler, de comprendre et d'y réfléchir ensemble. Il s'agit pour moi, en dépit de ma vision profondément pessimiste sur l'état du monde, de ne surtout jamais cesser de se questionner sur les manières de refaire société ensemble. Ou pour reprendre les mots d'Antonio Gramsci : « Avoir le pessimisme de l'intelligence et l'optimisme de la volonté ».

En plus d'avoir permis d'établir le vocabulaire scénique du collectif, votre première création, *Le Retour* de Harold Pinter, a posé les fondements de vos réflexions autour de ces mécanismes de la violence. Quels ponts tendez-vous, du dramaturge britannique au dramaturge suédois ?

Claude Leprêtre. Sur ce premier travail, nécessairement, notre identité de compagnie n'était pas encore aussi nette qu'à l'heure actuelle. Harold Pinter a écrit cette pièce dans les années 1960, et la réception a d'abord été mauvaise. Je le contredis un peu en l'abordant sous l'angle de la violence, puisqu'il a dit : « Bon, en réalité, si vous voulez savoir la vérité, je croyais traiter de l'amour dans *Le Retour* ». Mais quelque part, il y a un peu de violence dans les tentatives d'amour avortées qui rythment la pièce. Celle-ci se déroule dans les années 1960 et raconte le retour d'un fils dans un quartier de la banlieue londonienne. Deux frères, leur père et leur oncle, vivent dans cet espace uniquement masculin. On assiste au retour du fils et de sa femme, en pleine nuit. Cette arrivée bouleverse l'ordre d'une famille qui s'est repliée sur elle-même depuis des années, dominée par une figure patriarcale écrasante et misogyne – des thématiques que l'on retrouve dans *Froid* et *Biographies d'ombres*. L'arrivée de la femme, notamment, déstabilise la structure. Elle pose des questions, affronte, constate et ne répond à aucune des projections ou fantasmes que l'on peut lui renvoyer. C'est une pièce qui vient tirailler énormément de choses, sans jamais être moralisatrice. L'auteur y montre une femme qui, à un moment donné, s'émancipe d'une situation par le biais de la prostitution. Mais il n'émet pas de jugement. Il pose des individus qui parfois agissent, parfois sont agis. Je crois que la démarche de Lars Norén est comparable.

« À force de se dire que le théâtre est principalement adressé à une bourgeoisie, à une élite, ne risque-t-on pas de ne parler qu'à cette classe dominante ? »

Claude Leprêtre

Chez Harold Pinter comme chez Lars Norén, les dialogues sont grevés de silences et de sous-entendus. Comment guidez-vous les interprètes, dans ces écritures en pointillé ?

Claude Leprêtre. Alfred Hitchcock disait diriger moins les acteurs et les actrices que le regard du spectateur et de la spectatrice. Au-delà du souci de cibler les enjeux, les problématiques et d'assurer la continuité dramaturgique d'un texte, c'est cela qui me préoccupe. Je mets en place une mécanique. J'aborde le texte comme une partition, sur laquelle je note les points, les virgules, les pauses, les temps. Avec l'équipe, nous commençons par travailler cela, scrupuleusement et minutieusement. Cette enquête autour des indices laissés par l'auteur ou l'autrice vise à faire entendre du mieux possible le texte. En tant que metteuse en scène, je ne suis garante que de cela, et je pousse les acteurs et actrices à ne pas trop assouplir la partition. C'est un travail rigoureux, jusqu'à chercher parfois la note précise qui rendra justice au texte. Pour moi, c'est une manière de rester certaine de ce que l'on raconte. Un temps prolongé de cinq secondes au lieu de trois peut venir dire une toute autre chose, de même qu'une phrase ouverte à la place d'une phrase

affirmée. Et puis, en parallèle de cette partition verbale, je travaille beaucoup sur la partition corporelle. D'un côté le texte qui avance, la partition qui reste identique, presque à la seconde près ; de l'autre la partition physique qui évolue, se déploie.

Pouvez-vous expliciter la teneur de cette partition physique, dans un travail autour de dramaturgies qui présentent des situations assez fixes, dans lesquelles le dialogue domine ?
Claude Leprêtre. Pour moi, le mouvement est avant tout intérieur. Mais une action physique, cela peut être un regard, une main qui se pose sur une table, un bruit de doigt sur un verre… Mon idée, c'est de mettre la focale sur des micro-mouvements, et donner ainsi l'impression qu'ils sont bien plus grands. Nous luttons contre la gesticulation ou la dispersion de l'énergie. La maîtrise de chaque geste, de chaque pas, fait que tout devient signifiant et nous pouvons être très clairs dans ce que nous proposons de donner à voir. L'immobilité et la suspension rendent très lisibles les moindres mouvements. Si tout bouge en même temps, à l'inverse, le champ est libre et nous ne sommes plus en maîtrise de ce que l'on fabrique. Et en dernière instance, l'interprétation de ces signes appartient au spectateur ou à la spectatrice. Je ne fais qu'indiquer où regarder. Ce qu'il faut penser, ce n'est pas de mon ressort.

Vous parlez de mouvement intérieur, mais il ne s'agit pas de psychologie.
Claude Leprêtre. Exactement. C'est pour cela que je me sens assez proche de la biomécanique. Dans cette pratique, l'on apprend que c'est le mouvement qui teinte le texte, qui fait naître une émotion particulière chez l'acteur ou l'actrice. J'invite donc les interprètes à conscientiser tous leurs mouvements, à être purement dans leurs sensations.

Cela peut paraître contradictoire avec l'idée de la partition qui ne bouge pas.
Claude Leprêtre. Elle ne bouge pas dans le *tempo*, mais elle peut bouger dans sa coloration. Mais si l'on cherche à maîtriser cette coloration, l'on risque de forcer quelque chose, de voir l'acteur ou l'actrice qui fabrique volontairement une émotion… Et cela ne m'intéresse pas. Pour les interprètes, cela fait beaucoup de paramètres à prendre en compte : la précision, la gestuelle, l'intensité, la maîtrise. C'est comme si l'on essayait de reproduire le flux mental d'informations qui nous traversent en permanence, dans la vie, et que l'on ne conscientise pas. Pour mettre les acteurs et actrices dans un état de présence et faire en sorte que quelque chose peut-être leur échappe, je les invite à décortiquer cet immense flux de signaux. Cela requiert une grande attention à soi et aux autres sur le plateau. Au fur et à mesure des répétitions, ils intègrent tout ça, comme une chorégraphie.

Comme dans *Le Retour*, *Froid/Biographies d'ombres* offre des situations en huis clos. Comment les interprètes se positionnent-ils vis-à-vis du public ?
Claude Leprêtre. Dans *Froid/Biographies d'ombres*, il est clair qu'il y a un quatrième mur puisqu'il n'y a pas d'adresse franche aux spectateurs et spectatrices. Cela n'empêche pas les interprètes d'avoir la conscience permanente d'être regardés ; ils n'oublient jamais ce lien qui les unit au public, même si ce dernier est là en témoin.

La particularité de ce spectacle, c'est que les acteurs et actrices qui ne sont pas en jeu sur le *ring*, formé par les praticables au centre du plateau, sont sur des bancs, à vue, textes en main, et lisent les didascalies. Parfois, ils regardent le public. Je voulais créer un triangle, faire sentir l'assemblée théâtrale. Nous indiquons de manière très explicite que nous sommes des acteurs et actrices qui venons poser des problématiques sur scène.

« Je voulais créer un triangle, faire sentir l'assemblée théâtrale. Nous indiquons de manière très explicite que nous sommes des acteurs et actrices qui venons poser des problématiques sur scène. »

Claude Leprêtre

La situation et la langue étant très violentes, cela peut aussi faire office de sas de décompression, de respiration. Nous, nous ne sommes qu'au théâtre… Nous sommes là pour réfléchir aux mécaniques de la violence plutôt que d'essayer de la vivre ou de la faire subir – l'intérêt serait limité. Les acteurs et actrices sur les bancs font donc aussi office de relais avec le public, avec qui ils établissent un lien tacite de confiance. Avec cet espace, je rappelle au public qu'il est toujours libre de partir.

Après le décor réaliste du *Retour*, vous optez ici pour un espace scénographique nettement plus abstrait. Quelles sont les raisons de ce tournant esthétique ?
Claude Leprêtre. Les choix qui ont été faits dans *Froid/Biographies d'ombres* sont nés de notre travail sur *Le Retour* de Harold Pinter, que nous avions monté de manière assez intuitive. On nous a souvent « reproché » que les acteurs n'avaient pas l'âge des rôles, et que le réalisme en pâtissait. J'ai beaucoup réfléchi à cette question du réalisme. Je crois que si l'on cherche obstinément le réalisme, au théâtre, nous sommes battus d'avance ! Le théâtre n'est que la représentation du réel, ce n'est pas le réel. On le constate sans arrêt : dès lors que le réel entre dans la salle (un spectateur qui entre ou sort, un téléphone qui sonne, un technicien qui apparaît en coulisse), nous sommes bien plus happés par cela que par ce qu'il se passe au plateau. Nous avons donc imaginé un dispositif qui donne clairement un code non réaliste. Au théâtre, c'est peut-être en décollant le plus possible du réalisme que l'on parle le mieux du réel.

La seconde pièce du diptyque, *Froid*, porte au comble la mécanique de la violence, et se clôt par un meurtre abominable. Pouvez-vous dire un mot des personnages qui sont impliqués dans l'intrigue, et de la manière dont vous les avez appréhendés au plateau ?
Claude Leprêtre. Il y a d'abord Keith, le leadeur du trio. Il est en décrochage scolaire depuis au moins un an, et a fréquenté le même lycée qu'Anders et Ismaël, qui ont un an de moins que lui. Ces deux-là sortent tout juste de la remise de diplôme, à la fin de l'année scolaire. D'emblée, Keith apparaît très endoctriné, il répète des discours qu'il a probablement entendus – on sent en effet qu'une autre figure flotte au-dessus de ce personnage. Il est assez solitaire et se parle à lui-même plus qu'aux autres. Cela a été un axe fort pour Théo Costa-Marini, qui a créé le rôle ensuite repris par Julien Girard. Keith est plus avancé dans le chemin de la radicalisation idéologique. Il répète, il ressasse. Nous avons tout de même cherché à créditer le fait qu'il soit avec Anders et Ismaël : entre eux, il y a quelque chose d'une camaraderie, avec des relations de pouvoir et de domination.
Anders, quant à lui, cherche en permanence l'aval de Keith. Ce sont des enfants en quête d'une figure d'autorité, de quelqu'un qui les accepte et les écoute. Ils cherchent un foyer, tout simplement. Ils veulent trouver une place qu'ils n'ont pas, que ce soit dans leur famille ou dans la société. Et là, il y a une place. Alors, quelle que soit la cause, ils y vont. Parmi les trois, Anders est le plus animé par des fantasmes de violence. Il a besoin de combler un vide existentiel et tuer semble être la seule réalisation possible, comme un horizon mortifère dans lequel il s'accomplirait. Cette acmé lamentable ne laisse pourtant place qu'au vide et au silence. Ce meurtre, c'est presque un suicide. Tu tues, mais tu te tues. Rien ne peut exister après.
Enfin, Ismaël nous est très vite apparu comme un gamin qui se trouve là par hasard. Lui-même est musulman et il fréquente ces deux gamins racistes. Sa présence au sein de ce groupe est très étrange – est-ce, là encore, le seul endroit où on l'a accepté ? Nous ne voulions pas caricaturer ces trois figures. Je voulais créditer leur sincérité, leur naïveté, leur jeunesse. Leur colère aussi, leur fureur démesurée.

Pourquoi sont-ils là ? Qu'est-ce qui fait qu'ils vont passer à l'acte ? Chacun apporte sa pierre à la structure macabre. Sans l'un des trois, le crime n'aurait pas lieu. Pour finir, il y a ce quatrième personnage, Karl, un camarade de classe d'Anders et Ismaël. D'origine coréenne, il a été adopté par une famille aisée des environs. Pour les trois autres, il représente l'injustice de leur sort et de leur condition sociale. C'est l'ennemi juré, mais il n'a pas de visage : il est le symbole de tout ce qui dysfonctionne dans leur vie. Karl, lui, croit à une forme de communication. Même s'il a peu d'issues de secours possibles, il reste. Il parle. Il ne veut ni fuir, ni se victimiser. La perspective d'un dialogue l'anime. Il voudrait être entendu.

Et même si l'on perçoit très bien le piège se tendre autour de ce personnage, on ne le sent pas absolument condamné.
Claude Leprêtre. Nous ne voulions pas qu'il entre en scène condamné, sinon la pièce est vraiment insupportable. Karl ne se laisse pas faire, mais il ne doit pas être arrogant… Les trois mecs face à lui sont ses ennemis, il le sait. C'est l'un des parcours de jeu les plus difficiles. Nous tentons de trouver une zone de flou, de complexité, tout en sachant qu'il finit battu à mort. Je l'indique dès le programme de salle, parce que ce n'est pas le sujet. Il n'y a pas de suspense sur le fait qu'il va vivre ou mourir. La pièce est écrite comme une tragédie, tout est annoncé. Nous savons que l'on tend à ce meurtre, la question est de savoir pourquoi et comment on y arrive.

Comment avez-vous choisi de représenter cette scène de meurtre, glaçante, écrite par Lars Norén ?
Claude Leprêtre. J'avais en tête de ne pas acculer le spectateur ou la spectatrice à une situation d'extrême violence. J'avais pensé à plusieurs artifices de déréalisation : un ralentissement, une image fixe, de la musique, un jeu de lumière… Mais tout cela détonnait avec les choix de plateaux effectués tout au long de la pièce : dans la mise en scène, il y a peu de musique, une lumière assez statique. La seule façon de déréaliser, c'était finalement que les coups soient portés à distance de la victime. Karl se relève et Ismaël continue de frapper dans le vide, sur un corps invisible.
Malgré la distance, c'est très violent à percevoir. Surtout la force avec laquelle il frappe le sol et la façon dont Keith lui hurle dessus de le faire. C'est cela qui me bouleverse le plus : j'ai moins le regard sur Karl, la victime, que sur Keith. Je ne comprends pas cette chose qui déborde de lui et qui pousse Ismaël, pris dans un rapport de domination, à commettre ce crime. Au final, la violence est bien plus forte que ce que j'avais voulu. Mais le texte va précisément à cet endroit-là. Le titre est clair : *Froid*. C'est glacial. C'est un constat, posé là. Si j'avais voulu maquiller la violence, ajouter de la musique, de la lumière, je l'aurais peut-être stylisée, et je serais tombée dans l'écueil de la fascination de la violence.
Je m'appuie beaucoup sur cette phrase de Lars Norén : « L'espoir au théâtre réside dans le public, dans la réaction du public ». C'est peut-être là qu'il y a *catharsis*. On peut être pessimiste en regardant le monde, mais optimiste en essayant d'en parler et de l'imaginer autrement.

Le titre du spectacle est *Froid/Biographies d'ombres*, mais l'ordre du diptyque est inversé : l'on assiste d'abord à *Biographies d'ombres* avant de voir *Froid*. Pourquoi cet enchaînement ?
Claude Leprêtre. Il était impossible de regarder quelque chose après *Froid*. J'ai d'abord voulu les monter dans l'ordre inverse (car je craignais un raccourci grossier qui laisserait penser que les personnages de *Froid* sont devenus ainsi, simplement du fait de la sphère familiale dans laquelle ils ont grandi), mais cela résistait. Après cette heure dense, verbale, explosive, il était très difficile de se mettre à l'écoute de *Biographies d'ombres*. C'était beaucoup plus cohérent de partir des petits mouvements en dentelles de *Biographies d'ombres* pour arriver ensuite à la déflagration de *Froid*.

La dramaturgie de *Biographies d'ombres* est très diffractée, avec des sauts temporels, des allusions, des non-dits. Les personnages se donnent à lire de manière beaucoup plus cryptée que les quatre jeunes hommes de *Froid*. Comment avez-vous travaillé ce premier volet ?
Claude Leprêtre. Ce n'était pas du tout la même difficulté. Nous avons travaillé le même temps sur les deux pièces, alors que *Biographies d'ombres* est quasiment moitié plus courte que *Froid*. C'était un travail d'orfèvre : nous avons dû enquêter, écarter sans cesse des possibilités. Dans cette pièce, les sens sont toujours ouverts. Pour moi, c'est là que le théâtre est le plus passionnant. Au final, ce premier volet se situe davantage dans la continuité du *Retour* de Harold Pinter, avec un huis clos familial et des intentions masquées.

La sphère familiale sera de nouveau abordée dans votre prochaine création, *Histoires de famille*, une pièce de l'autrice serbe Biljana Srbljanović parue en 2002. Quelles sont vos premières intuitions de travail autour de ce texte ?
Claude Leprêtre. J'ai découvert cette autrice récemment, avec *La Trilogie de Belgrade*. La pièce *Histoires de famille* a été un coup de cœur. Nous parlerons encore des mécanismes de la violence, depuis le point de vue de jeunes enfants au sortir de la guerre. Comment est-ce que l'on construit son rapport au monde, à l'autre, lorsque l'on a connu seulement la violence et la guerre comme règles de vie ?
La pièce place l'intrigue à Belgrade, après les guerres de Yougoslavie. Trois gosses jouent à reconstituer la famille, autour d'un bac à sable. Ils bouclent quotidiennement un scénario à la fin duquel, systématiquement, les parents meurent – souvent c'est l'enfant qui les tue. Une quatrième enfant observe cela, cachée derrière un bac à ordure. Elle s'introduit peu à peu dans le jeu, et consent au rôle du chien. On sent qu'elle a vécu un traumatisme et qu'elle cherche à se faire une place au sein du groupe : c'est le seul endroit où l'on peut l'accepter. L'autrice précise que ces enfants doivent être joués par des adultes qui jouent à des enfants – ce qui remet du théâtre dans le théâtre, et permet d'entrevoir les adultes en devenir.
On voit donc des enfants qui tentent de s'approprier des règles qu'ils ne comprennent pas, les règles illogiques et changeantes d'une guerre civile. Âgés de neuf à onze ans, ils ont déjà intégré tellement de manières d'agir, de dominer ou d'être dominé (pour la femme, une fois de plus). Ils répètent les gestes et les paroles des parents, tout en essayant de se les approprier, en vain.
En temps normal, les enfants rejouent ce qu'ils vivent pour se l'approprier. Mais dans le jeu post-traumatique, les enfants qui ont été mis face à des situations extrêmes se retrouvent condamnés à répéter en boucle un jeu qu'ils ne comprennent pas. Le traumatisme est tellement grand qu'il prend toute la place. Et cette boucle perpétuelle semble ne jamais pouvoir s'enrayer. J'avais envie de parler de la boucle de la violence, et comment ceux que l'on désigne comme des monstres sont souvent ceux que l'on a fabriqués. Qu'il s'agisse de ce qu'il se passe en Ukraine ou en Palestine, les échos sont malheureusement retentissants aujourd'hui.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenoi,
février 2024

« L'espoir au théâtre réside dans le public, dans la réaction du public. »
Lars Norén

Dom Juan, du séducteur au prédateur

Metteuse en scène, autrice et plasticienne, Macha Makeïeff a notamment dirigé La Criée – Théâtre national de Marseille. Elle publie des essais, conçoit des expositions comme *Trouble fête, collections curieuses et choses inquiètes*, présentée au TNP au printemps 2022. Depuis 2014, elle conçoit les costumes de plusieurs spectacles de Jean Bellorini. Pour ses propres créations théâtrales, elle s'entoure d'artistes fidèles, comme Jean Bellorini à la lumière ou Sébastien Trouvé à la création sonore. Récemment, elle a monté *Trissotin ou Les Femmes savantes* de Molière, *La Fuite !* de Mikhaïl Boulgakov, *Lewis versus Alice*, spectacle d'après Lewis Carroll créé au Festival d'Avignon 2019, et *Tartuffe Théorème* de Molière, programmé au TNP en mars 2022. Cette saison, elle poursuit son investigation autour de la figure de l'homme prédateur et s'attaque à *Dom Juan*. Créée au TNP, la pièce joue du 9 au 22 mars 2024.

Dans cette mise en scène, le blasphémateur est au bord du gouffre, traqué. Sous un clair-obscur très XVIIIe siècle français, le scénario de la défaite se resserre autour du héros qui a tué, transgressé, trahi, abandonné. Dans une atmosphère sadienne, le décor fait sentir la sensualité épidermique d'un siècle où triomphe la figure du libertin, jusqu'aux plus grands excès – jouissance des étoffes et odeur de lit défait irradient le plateau.

Sous l'œil de Macha Makeïeff, Dom Juan sera libertin – non pas celui du Grand Siècle, penseur brillant et libre, mais celui du XVIIIe siècle, scandaleux et insolent. Poursuivi, asocial, malfaisant, il séduit, ment, méprise. Et surtout, il se donne en spectacle et y puise une énergie vitale. Mais la société ne tolérera plus longtemps la figure du grand dérèglement. En s'emparant de cette grande comédie, Macha Makeïeff s'interroge : où en sommes-nous de la séduction, du désir, de l'emprise.

Macha Makeïeff. © Jacques Grison

Trois ans après *Tartuffe*, présenté sous le titre *Tartuffe Théorème,* vous montez *Dom Juan* de Molière. Le lien historique étroit entre les deux pièces, écrites quasiment dans un même geste entre 1664 et 1665, invite à placer Dom Juan dans le sillon de Tartuffe. La notion de « transgression » guide votre approche de ces deux figures, de ces deux œuvres. Qu'est-ce qui est transgressé, au juste, par les deux héros éponymes ? Et qu'est-ce qui est transgressé dans chaque pièce ?

Macha Makeïeff. Il y a en réalité trois séquences. Après *Tartuffe* en trois actes dont le texte est perdu, Molière écrit *Dom Juan,* un an après. La pièce reste quinze jours à l'affiche au Palais Royal ; son édition est venue bien après, en 1682. Le scénario jamais repris du vivant de Molière, pour être génial, est empreint d'une certaine rugosité inspirante. Il m'autorise à entretenir une conversation de plateau avec l'auteur. Dans la foulée, Molière rédigera en 1667, son *Tartuffe* en cinq actes. Il y a de fait, une porosité entre ces deux œuvres. Tartuffe, séduisant Orgon, veut tout, sa fille, sa femme, sa maison, le compromettre, le jeter hors de chez lui. Dom Juan sait être un Tartuffe à l'Acte IV. Même charisme qui opère dans l'emprise chez les deux personnages, mais les enjeux de Dom Juan vont plus loin, il est d'une force irrésistible, séduction et violence revendiquées. Le Ciel, si souvent invoqué, est vide. À cet endroit, *Dom Juan* est un éloge superbement implicite de l'athéisme. Ce qui m'importe dans la figure du transgresseur de toute loi, sacrée, sociale, humaine, c'est la question d'un homme en perdition, la figure de ce prédateur acharné, son vide, sa toxicité. Que sont le désir frénétique et l'insatisfaction de cet être ? La figure du voyou, du criminel est l'endroit de révélation du cœur humain. Quel est cet étrange mystère de la jouissance du séducteur ? D'où vient cette énergie sadienne à pervertir tout autour de lui ? Séduire, mentir, et diviser chaque femme approchée, et infiniment. Être libre de proposer le Mal insolemment comme règle du jeu. Et voir quelle sera la réponse de la société qui l'encercle. Tartuffe est tout instinct, il s'introduit dans une famille bourgeoise et névrosée, révèle à chacun son ambivalence, sa part noire. Il suit une feuille de route, celle d'une secte, reflet d'une compagnie de dévots, vrai contre-pouvoir politique. Frénétique, criminel, mais pas libre. Dom Juan affirme une dynamique libertaire et son absolu qui le mènent au crime. Il proclame avec insolence un manifeste du séducteur. Chez lui, tout se passe selon la stratégie implacable du désir, de la pulsion violente, de l'audace, de l'orgueil jusqu'à la mort.

Pour faire voir et entendre ce désir omniprésent, vous placez votre *Dom Juan* en plein XVIIIe siècle français, qui est aussi le siècle de la transgression.

Macha Makeïeff. Je fais glisser la figure de Dom Juan vers le libertin du XVIIIe siècle, à coup sûr pour la sensualité plastique d'une époque, et pour le miroir sadien. Sade et son valet Latour ont été une clef de l'inspiration. Le tandem maître-valet maléfique, ses frasques. Sade, enfermé, traqué, empêché, exalté, et même embastillé, se fait donner le théâtre. Il m'importe de faire sentir une société au bord du gouffre, un Ancien Régime sur le

point de craquer, une aristocratie qui veut effacer « le grand seigneur méchant homme », libertin déréglé qui la met en danger. Dom Juan se teinte du Don Giovanni de Mozart et da Ponte ; et à cet endroit, Sganarelle se rapproche de Figaro. Il tente de faire valoir des opinions singulières. Il est sous la coupe physique de son maître qui le fascine, il aime ça. Aujourd'hui, ce XVIIIe siècle nous éclaire, qu'il s'agisse de liberté pervertie, de craquement social, de l'émancipation des femmes, de leur refus de l'inadmissible.

La pièce se présente comme une errance. À chaque acte, Molière plante un nouveau décor. Au-delà de l'inscription dans la mécanique du théâtre à machines, genre florissant à l'époque classique, cet espace mouvant et fuyant tend un miroir à Dom Juan. Dans quel espace évoluera votre Dom Juan ?
Macha Makeïeff. Ici, un décor unique, une tension resserrée, la violence s'exprime, se décide dans le lieu de l'intimité. Dom Juan est chez lui. En alerte, dans une impasse ; on le cherche. Je le prends au bout de son errance. L'extérieur est menaçant. On ne le laisse pas en paix. La dramaturgie est celle de l'empêchement. Aucun de ses désirs n'aboutit – pas même le souper qu'il réclame. Je le montre reclus, rendu fou par une suite incessante d'intrusions et de sommations. Plutôt que le théâtre à machines et les cinq décors de l'itinérance, la perdition sera ici plus psychique que géographique.

Dans un geste suavement narcissique, Dom Juan s'intéresse à la représentation de lui-même. À la manière de Sade, il se donne le plaisir de la représentation de soi comme prédateur en action. Le théâtre dans le théâtre, effet baroque, effet de vérité cruciale. Et dès la première scène, l'éloge du tabac que fait Sganarelle ne serait qu'un éloge du théâtre[1] ! Derrière lequel l'on entend Molière qui jouait Sganarelle alors qu'on vient d'interdire son *Tartuffe*, accusé de toutes les perversions par l'archevêque de Paris…

Dans l'antre intime, psychique où se cloître Dom Juan, comment faites-vous entendre le scandale qu'il provoque dans la société ?
Macha Makeïeff. Dom Juan, en effet, met en danger le système aristocratique de l'Ancien Régime. Si bien que celles, ceux de son milieu sauront éliminer l'un des leurs, devenu encombrant et dangereux. L'insolence de Dom Juan vis-à-vis de la société est odieuse : il refuse un dogme social. Face à son père, le courtisan, il prend le masque de Tartuffe, du faux dévot, et s'amuse à la tromperie. Molière invente un dispositif retors et troublant, mettant la vérité de la mécanique cynique de la société dans la bouche du criminel.

Il y a quelques années, vous avez créé *Trissotin ou Les Femmes savantes*, un spectacle qui revendiquait joyeusement « l'illimité du désir féminin ». Avec *Dom Juan,* le regard posé sur « l'illimité du désir masculin » est nettement plus inquiétant. Comment faire entendre ces *Femmes savantes*, sous l'ombre du prédateur ?
Macha Makeïeff. C'est ici un désir masculin dévoyé, terrible, celui du séducteur égotiste, mufle, arachnéen. Il aimante ses proies qu'il choisit sans défense, croit-il. Mais quelque chose se grippe dans le « système Dom Juan » qui n'aboutit pas, le met en échec. Les proies se cabrent et échappent, la toute-puissance du prédateur se consume. L'inacceptable est démantelé. Mathurine et Charlotte s'émancipent sous nos yeux. Elles ont compris la manœuvre du double mensonge, et se sauvent. Parmi les personnages de femmes, il y a encore celles qui chantent, dansent dans la maison du libertin. Divers destins féminins croisés qui révèlent une société.

1 Voir Paul Audi, *La Riposte de Molière*, Verdier/poche, 2022.
2 Judith Chemla, *Notre silence nous a laissées seules*, Robert Laffont, 2024.

La figure féminine majeure, dans *Dom Juan,* c'est évidemment Elvire. Vous la revendiquez puissante, à l'initiative d'une révolte. Comment (re)donner toute sa puissance à un personnage qui n'intervient qu'à deux reprises, dans une pièce où tout semble organisé autour de son oppresseur ?
Macha Makeïeff. Ici, Elvire n'est pas le personnage éploré et plaintif, la grande déçue de l'amour. Cette femme apparaît à travers une suite d'aveux. Elle est divisée, comme on peut l'être face à la perversité. Le corps ne cesse pas d'aimer du jour au lendemain ; il y a les traces d'un désir qui dure et encombre. L'emprise du séducteur se lit dans cet être bouleversé. On pense à *Gaslight* de George Cukor qu'Hélène Frappat évoque au sujet du lien de domination qui pousse une femme à la folie. Bientôt, par le retour sur soi, quelque chose se construit chez Elvire. Nombre de femmes qui témoignent aujourd'hui, comme récemment Judith Chemla[2], ne se désignent pas comme des victimes : elles s'interrogent sur leur sidération face à la violence. Et affirment un autre destin. Bientôt, Elvire fait entendre à Dom Juan, à deux reprises un « non » libérateur. C'est pour elle une véritable métamorphose. Molière n'écrit pas un personnage de simple victime. Lui-même fréquentait et vivait parmi des comédiennes, femmes libres, exceptionnellement fortes, comme la Béjart, qui écrivait de la poésie, chantait, dansait, vivait comme elle l'entendait, hors des normes que la société imposait aux femmes, au risque du déclassement. Celle que j'entends, et qui me touche, est une Elvire ironique et meurtrie, qui a été la proie d'un séducteur, mais qui n'en restera pas là. Elle prévient Dom Juan de la menace qui le guette, et de sa vengeance de femme blessée. Et un court temps encore entre ces deux amants-là, une onde de chaleur continue d'exister et peut se refermer comme un piège sur Elvire. À chacune de leur rencontre, l'arme fatale de la perversité de Dom Juan, c'est le silence. Elvire questionne, il se tait. Il se détourne. Il blesse, méprise, humilie. Ces silences d'un homme sont d'une violence inouïe. Ils disent : « Tu n'existes pas. Tu as existé dans mon lit, dans mon désir, dans mon plaisir, dans mon assouvissement, mais privé de moi, tu n'existes pas ». Xavier Gallais est extraordinaire aussi à cet endroit ; il dit les silences d'une façon étonnante. Son silence est d'une cruauté implacable, destructrice.

« Les silences de Dom Juan sont d'une violence inouïe. Ils disent : "Tu n'existes pas. Tu as existé dans mon lit, dans mon désir, dans mon plaisir, dans mon assouvissement, mais privé de moi, tu n'existes pas". »
Macha Makeïeff

Essayage costumes : le comédien Pascal Ternisien et Mathilde Brette (cheffe d'atelier). © Jacques Grison

Ce personnage qui refuse tout lien, qui a été érigé par les Romantiques du XIXe siècle comme figure de l'absolu, de l'individualité, est en fait lié à tout : par sa filiation, par le mariage contracté puis refusé, par le lien avec Sganarelle qui lui permet d'exister… Dom Juan n'existe que lié.
Macha Makeïeff. Dom Juan cherche en permanence son valet, son double, celui qui va venir le compléter. Dom Juan est vide de quelque chose. La mécanique perverse vient souvent d'un manque. Ce désir sans limite de femmes qu'il séduit et qu'il jette, vient comme pour remplir cette béance. Car pour lui rien ne s'accomplit du côté de l'amour. Il n'y a que consommation. Il saisit les corps mais rien d'autre, jamais. Il se perd dans la multiplication des conquêtes. Dom Juan *fait du chiffre*.

À côté de la relation du père au fils, la relation du maître au valet structure la pièce. Quelles ambivalences se jouent, entre Dom Juan et Sganarelle ? Qui est ce valet qui ouvre et referme la pièce, en témoin privilégié voire complice ?
Macha Makeïeff. La filiation, ce lien défait, refusé, est une clé première dans *Dom Juan*. Dom Louis, le père terrible de Dom Juan, ne fait pas la leçon à son fils, il affirme qu'il n'est pas digne de sa lignée, autrement dit que son fils n'a pas d'existence. Lorsqu'un père exprime à son fils « la honte de [l'] avoir fait naître », il y a de quoi fabriquer un révolté définitif. J'aime bien faire entendre que les salauds, on les a souvent façonnés. Parfois les pères tuent psychiquement leur fils, ce concurrent mâle superflu. Pour le duo maître-valet, le lien est fort. Complices et en miroir, ils sont dans une forme d'amitié sensuelle et illusoire, d'un impossible social, malgré l'attirance réciproque. Cet empêchement rend Dom Juan très violent. Sganarelle n'est pas là comme un benêt. Il manie une forme d'ironie de manière instinctive. Il sent bien que la façon de vivre de son maître ne fait pas ses affaires. Si Sganarelle a une fâcheuse tendance à abandonner son maître dans la difficulté, ce n'est pas seulement par couardise. Il reste à sa place sociale et refuse d'endosser les habits de son maître, ceux de l'aristocrate. En décrivant cette impossible amitié, Molière met le doigt sur une cassante mécanique sociale. Là encore pas d'accomplissement pour Dom Juan.

Cette série de relations avortées finit par dessiner un héroïsme en creux, comme une coquille vide. Cela va presque à l'encontre de l'idée du manipulateur qui agite les fils, du séducteur qui, selon l'étymologie, amène à soi.
Macha Makeïeff. Dom Juan m'intéresse aussi à cet endroit. Il n'est pas le mythe cartonné, coincé dans une prédestination. C'est un homme, qui nous révèle ce qui se passe dans le corps et dans le psychisme du séducteur. De bout en bout, il *est agi*. Il est épuisé, traqué.

Et pourtant, même fatigué, Dom Juan n'en reste pas moins un esthète raffiné, savant, cultivé. Molière dépeint une figure d'oppresseur très loin d'un vulgaire jouisseur.
Macha Makeïeff. Voilà encore de la séduction. Et de la division. Le comportement de prédateur d'un homme qu'on admire, qui a pouvoir et élégance, c'est puissant. Les exemples se multiplient aujourd'hui. Face à quelqu'un de talent qui se comporte de façon criminelle à l'égard des femmes, comment se tenir ? Elvire nous fait entendre notre propre division. Molière, comme tout grand poète, rappelle notre part trouble, ne donne pas la solution. Il ne s'agit pas d'aplatir la force poétique du théâtre. Comme dans un film de Hitchcock, l'énigme du mal demeure. Le regard de la société évolue à cet endroit de l'emprise. Quelque chose d'irréversible s'est passé à ce jour. Cette évolution est bien une révolution.

Macha Makeïeff et Florence Demingeon (cheffe d'atelier). © Jacques Grison

Mais comment ne pas céder à la fascination ? Comment représenter cet héroïsme si paradoxal ?
Macha Makeïeff. Nous allons y céder. Il y a une jouissance à voir évoluer un criminel. En définitive, la vraie fascination s'exerce par le théâtre, par la virtuosité des acteurs. La fascination est moins dans Dom Juan que dans le jeu de Xavier Gallais. Et puis, je n'efface pas du tout la comédie. Le rire, l'humour, l'écriture comique, c'est l'intelligence absolue. Les acteurs sont sur un chemin de crête entre la comédie et l'étonnement du drame ; cela nécessite une grande souplesse, un vrai talent. Et j'ai une troupe brillante !

Ce *Dom Juan*, enfin, sera une nouvelle aventure spectaculaire.
Macha Makeïeff. Plus que le surnaturel, c'est le surréel que je montre. Il m'importe de susciter l'imaginaire du public, pas seulement l'intelligible. La part plastique du théâtre est pour moi essentielle, corps, couleurs, géométrie, matériaux, bruits, musique, lumière, toutes choses d'une éloquence incroyable. Il y a la lumière surnaturelle de Jean Bellorini, le son de Sébastien Trouvé, les mouvements de Guillaume Siard. Nous travaillons sur des artifices, comme des peintres. Il se joue alors autre chose – sur la rétine, sur la peau, sur la sensibilité. Ce qui m'importe, c'est la trace physique, physiologique, laissée sur le public. Le frisson qui perdure. Le souvenir d'une couleur qui, plus tard, ramènera à un instant de théâtre.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenoi,
février 2024

Lever le voile sur le costume de scène

Depuis fin janvier, l'atelier costumes du TNP est en ébullition. De la confection à la réalisation, chacun et chacune s'affaire à la création des costumes du spectacle *Dom Juan*.
Pour mettre en lumière l'art du costume de scène, *Bref* laisse la parole à une spécialiste des costumiers et costumières, Gaëlle Viémont. Docteure en études théâtrales de l'Université de Strasbourg (2018), titulaire d'un diplôme de conception costume (ENSATT, 2010) et d'un DMA costumier-réalisateur de La Martinière-Diderot (2006), elle est aujourd'hui co-responsable du département conception costume de l'ENSATT. Son expérience du terrain a nourri ses travaux de recherche. Dans une quête de valorisation artistique et intellectuelle d'un domaine mésestimé, elle cherche à comprendre les enjeux et les motifs historiques, culturels, sociaux et genrés d'un défaut de reconnaissance objectivable. Ses recherches récentes portent sur les masculinités contemporaines et leurs vestiaires mais aussi sur les impensés du costume de scène. Elle dresse ici un panorama d'une pratique qu'elle propose de renommer « costumigraphie ».

Essayage costumes : la comédienne Khadija Kouyaté dans le spectacle *Dom Juan*. © Jacques Grison

Lorsqu'il est question de dresser un panorama des manifestations du costume de scène, viennent aisément à l'esprit deux grandes voies : le costume d'époque, autrement nommé l'historique, et le costume contemporain. Ces deux pôles, en apparence majeurs, sont aussi facilement pensés comme antagonistes. Schématiquement, le premier est canonique et se présente sous des dehors magistraux quand le second, d'apparence plus prosaïque, est réputé montrer le temps présent. Dans cette perspective, on peut se demander si les professionnels du domaine exercent réellement les mêmes métiers quand il s'agit de déployer l'une ou l'autre esthétique scénique. À cette question, il n'y a bien sûr pas de réponse simple et univoque. Mais il peut être fécond de partir de cette typification pour déployer un argumentaire visant à illustrer la densité et la richesse de l'art de concevoir des costumes de scène. Et puisque ce dernier n'a toujours pas de nom dans la langue française, nous proposons de lui donner celui de « costumigraphie ».

Au-delà des évidentes dichotomies

Une costumigraphie historique, ou plus librement théâtralisée, relève, dans son idéal-type, d'une procédure académique relativement fixe et sanctifiée. Elle met en jeu un projet costumier sous la forme de maquettes (dessins, photographies, textes, collages, 3D…), ou d'intentions (références documentaires, indications), qui seront validées par différents interlocuteurs et interlocutrices amenés à se positionner sur sa faisabilité et les moyens de sa faisabilité. La remise de maquettes a typiquement lieu bien en amont des répétitions et participe à la définition du programme esthétique initial projeté pour le spectacle. Les temps de la coupe et de la réalisation interviennent ensuite, selon la force de travail qui a pu être mobilisée, et informent à leur tour le projet costumier final. Cette procédure, conventionnelle et opérationnelle, toujours observable dans les structures qui ont des possibilités financières non négligeables, est héritière d'une longue tradition artisanale. Elle est issue d'un monde où le vêtement avait une valeur pécuniaire évidente, où le tailleur et la couture étaient les deux faces expertes d'une industrie nationale et dynamique.

À l'inverse, le contemporain, qui est à la fois le parent pauvre du costume de scène et le plus répandu, se construit plus volontiers en temps réel. Les processus de travail en jeu sont variés et s'adaptent à l'évolution du projet. Il peut s'agir de la constitution

de vestiaires, à partir de stocks, pour différents personnages et mis à disposition des interprètes. Il peut être issu de multiples essayages de recherche, de dessins qui se font sur l'observation des répétitions, d'achats nombreux et au fil de l'eau, de recompositions et de réalisations ponctuelles. S'il est évident qu'un temps initial est également dévolu à la définition des axes esthétiques et des besoins costumiers, une costumigraphie contemporaine relève davantage d'un art du collage et du *ready-made*. Elle se doit d'être en symbiose avec la scène, avec ce qui en émane, de faire corps avec la création dramaturgique en acte, jusqu'à la co-écrire quand cet espace lui est laissé. Dans ce cas, l'atelier, s'il y a, intervient davantage en réponse aux demandes du plateau, dans une temporalité difficilement anticipable, et selon une énergie fluctuante. Il doit alors souvent composer entre des intentions initiales, qui ne feront pas toujours leur chemin jusqu'à la première, et les nécessités, urgentes, apparues en répétition.

On comprend aisément qu'il s'agit là de procédures qui n'engagent pas les mêmes postures vis-à-vis de la scène et de l'atelier pour celui ou celle qui signe les costumes. Mais encore, il apparaît de manière évidente que la première procédure est plus gratifiante pour l'atelier et ses savoir-faire, quand la seconde est plus aléatoire et potentiellement moins intéressante d'un point de vue artisanal. Si cette dichotomie persiste dans la pensée collective, c'est donc probablement davantage parce qu'elle traduit des tensions internes au domaine, lesquelles émanent d'intérêts différenciés et d'horizons de déploiements distincts, que d'une variabilité dans le processus même de penser une costumigraphie. Nous pouvons ainsi poser que s'il existe bien des distinctions entre les manières de procéder à une conception costume suivant le type de commande passé, celles-ci ont davantage trait aux enjeux de l'écriture scénique et aux moyens alloués qu'au style costumier lui-même. Il reste que lorsque le désir d'une esthétique puissante est émis, le budget suit davantage que lorsque la recherche de discrétion est poussée à son paroxysme. En retour, la mise à disposition d'un atelier autorise un projet costumier démonstratif, au demeurant pas nécessairement historique.

Dans le choix s'exprime l'art

La dichotomie décrite, entre le contemporain et le théâtralisé, rend aussi compte d'une appréciation différentielle entre ce qui est supposé relever de l'invention et ce qui est supposé être issu de l'emprunt. L'approche canonique semble, à première vue, davantage suivre un protocole créatif, avec une idée initiale et une mise en œuvre concrète qui en découle. La seconde procédure s'apparente plutôt à une sélection sur le vif qui, parce qu'elle puiserait dans l'existant, serait moins fondamentalement créative. Pourtant, l'histoire des Beaux-Arts a maintes fois fait la démonstration que la valeur et la qualité d'une œuvre n'étaient pas intrinsèquement liées à sa facture, celle-ci n'en étant qu'une composante. À cet égard, il n'y a pas moins de créativité dans le collage costumier contemporain que dans la définition de silhouettes théâtralisées. La plus-value du travail mené se situe à l'endroit de la décision, *a fortiori* quand on considère le projet costumier comme un cadavre exquis aux références multiples.

Conjointement, l'expertise technique que la coupe et la réalisation de costumes exigent est moins mise à l'épreuve par une hiérarchie entre époque et contemporain que par les lignes costumières recherchées et les contingences matérielles du projet spectaculaire. En d'autres termes, la signature visuelle d'une conception costumière, ou sa grandiloquence, n'est pas nécessairement le gage du défi que représente sa mise en œuvre. Une costumigraphie sobre et idoine, qui se déploie avec rythme et enchâssements, peut être infiniment plus délicate et intéressante à élaborer. Mais encore, certaines pièces vestimentaires d'allure actuelle peuvent être particulièrement ambitieuses à confectionner. À cet égard, tout spectacle, qu'il fasse preuve d'une ambition esthétique certaine ou qu'il soit d'apparence plus humble, bénéficie grandement de la présence d'un atelier. Enfin, par le processus artistique mis en branle, il peut exister des conceptions costumières théâtralisées nettement moins créatives que des projets costumiers contemporains. Dans ce cas, les premières relèvent davantage de l'emprunt et les secondes de l'invention. C'est alors essentiellement la capacité de celui ou de celle qui regarde à discriminer, à porter un regard analytique sur ce qui est montré, qui entre en jeu. Ce qui fait ainsi principalement défaut à une reconnaissance artistique totale est d'abord l'inexistence d'un jugement critique éclairé.

Si nous souscrivons à l'idée que la costumigraphie est un art, alors son intérêt est d'abord relié à ce qu'il charrie, relativement au contenu, et à la tradition disciplinaire, plutôt qu'à son apparat, aussi splendide soit-il. Une telle posture permet en retour de ne pas être leurré par une surface attrayante, pour questionner toujours et encore en quoi celle-ci est d'abord idoine et justifiée. La représentation est de fait toujours appauvrie d'un sous-traitement ou d'un sur-traitement de l'appareil vestimentaire, que ceux-ci soient recherchés ou subis par les professionnels du costume de scène. Il est aussi peu pertinent de fuir que de partir en quête de l'effet costumier, l'un ou l'autre cas limitant la profondeur et la richesse de l'expérience artistique globale. Le costume peut exister pleinement, et jouer un rôle non entravé dans le paysage créatif, dès lors qu'il est investi pour ce qu'il est : une œuvre collective dans l'œuvre collective.

La *maestria* d'un art de l'à-propos

Là est sans doute une caractéristique majeure du costume de scène : il est plus volontiers le résultat de forces chorales qu'une production attribuable à une personne unique. Bien sûr, les costumes de scène sont signés par un individu qui prend la responsabilité artistique des choix opérés et qui est, à ce titre, l'auteur du projet costumier. Mais les costumes de scène sont le produit de décisions plurielles dans lesquelles interviennent des considérations multiples et pas nécessairement de nature esthétique ou dramaturgique. Au-delà des strates artisanales dont il a été question, les costumigraphes embrassent la complexité de l'être humain et font d'elle une matière créative : qu'il s'agisse du corps, de l'image individuelle, des projections, des désirs, des manques, des peurs, des uns, des unes et des autres. Les professionnels construisent une œuvre visuelle à la confluence d'ambitions artistiques plurielles et pas toujours harmonieuses. Ils et elles composent avec leurs expertises et leurs connaissances, pour le moins polyvalentes, hétéroclites et érudites, une partition d'équilibriste. Nous pouvons alors ajouter au talent de manier le sens, le style et la forme, celui de naviguer en eaux troubles.

Si le costume est un puissant outil d'écriture scénique, celles et ceux qui le conçoivent sont d'habiles identités artistiques qui créent et recréent en permanence à mesure que le spectacle prend forme. À ce titre, ils et elles génèrent un co-discours, avec une langue textile aux denses ramifications, plus qu'ils et elles ne plaquent une esthétique figée sur un sujet donné. De la même manière que le jeu est éprouvé et affiné sur scène, le costume se façonne et trouve sa quintessence expressive *via* la recherche, les essais, les échecs et les trouvailles, en synergie avec le plateau et les êtres humains qui l'habitent. C'est par cette porosité aux choses de la scène et cette plasticité à régénérer et à adapter la partition costumière que les costumigraphes déploient l'étendue de leur *maestria*. Et c'est ainsi que le projet costumier s'ancre aussi dans le temps présent, qu'il parle toujours de l'ici et maintenant, même quand il va puiser dans des référents séculaires. Il faut prendre la mesure du fait que la maquette, ou l'idée de costume, n'est jamais que l'ébauche d'un tableau à venir. La costumigraphie est donc l'art et la pratique de concevoir l'appareil costumier d'une production spectaculaire, donnant aux personnages l'épaisseur du réel et de la fable, accompagnant l'expression dramatique et poétique en donnant à l'audience des possibles d'identification.

Ce mot n'est pas un décorum et il n'a pas été choisi au hasard. Il est le résultat de longues recherches que nous avons menées et qui ont permis de remonter aux origines des termes usuels de « costume » et « costumier ». Ce dernier, néologisme apparu dans le dernier quart du XVIII^e^ siècle, était déjà le résultat d'une quête de reconnaissance, d'une volonté d'identifier une expertise vestimentaire enrichie au prisme de l'érudition historique. Mais il se rapportait davantage à la pratique de la coupe et à l'art du tailleur sous l'Ancien Régime qu'à la conception de costumes. À la même période, le vocable de « dessinateur d'habits » dominait. Plus tard, ce fut celui de maquettiste ou bien de décorateur, même si ce dernier ne signait pas nécessairement les décors. Tous ces mots se référaient à la définition d'un projet dessiné comme essence même de la partition costumière. Or, le monde a changé, les pratiques scéniques ont été transformées, et tous ces mots sont devenus désuets. Il y a donc un manque dans la terminologie professionnelle, manque qui se surajoute à l'inexistence, en français, d'un vocable désignant la discipline elle-même, manque auquel il est grand temps de pallier.

Par costumigraphie, nous pouvons retisser le lien historique et fondateur avec la langue italienne, qui n'a pas distingué l'objet de la pensée qui le constitue. Par costumigraphie, nous pouvons affirmer que la partition costumière est une écriture et une image, une forme et un fond, un écosystème esthétique, poétique et didactique. Par costumigraphie, nous pouvons construire une terminologie performative, selon une analogie linguistique avec la scénographie. Par costumigraphie, nous pouvons revendiquer que la conception de costumes est un art total avec tout ce que cela implique de génie et de singularité. Par l'appellation épicène de costumigraphe, nous pouvons finalement embrasser l'avenir et faire éclater, au moins symboliquement, les parois enserrantes du patriarcat et de l'économie libérale qui ont maintenu les professionnels du costume dans des postures servicielles.

Gaëlle Viémont, février 2024

Pour compléter la réflexion de Gaëlle Viémont, *Bref* s'est entretenu avec une professionnelle du costume de scène, Sigolène Pétey.

L'atelier de costumes du TNP. © Jacques Grison

Depuis quelques années, vous travaillez avec François Hien et L'Harmonie Communale. Pour les deux dernières créations de la compagnie, *La Crèche : mécanique d'un conflit* et *Éducation nationale*, la collaboration a pris une ampleur supplémentaire puisque vous signez également la scénographie et cosignez la mise en scène, aux côtés de François Hien. Le costume, la mise en scène, la scénographie : comment liez-vous ces différents aspects de la création ?

Sigolène Pétey. *Éducation nationale* est un projet assez tentaculaire. Beaucoup de personnes y sont impliquées, pour articuler les dimensions documentaires et fictionnelles d'une part, pour permettre notre collaboration avec les établissements scolaires et la rencontre avec les élèves d'autre part. En ce qui concerne la mise en scène, le travail est partagé, car nos regards sont orientés par nos différentes fonctions. Me concernant, je l'aborde d'abord du point de vue de l'espace. Et pour moi, le traitement de l'espace passe par le traitement du costume.

Au fil des différents projets, comment s'est inventée votre collaboration avec L'Harmonie Communale ?

Sigolène Pétey. Lorsque nous avons commencé à travailler ensemble, il n'y avait pas de modalités de travail instaurées. Je pense qu'à ce moment-là, François Hien ne se posait pas réellement de questions sur le costume. C'est une chance de travailler avec des gens qui ne se conforment pas à des schémas préexistants. J'ai donc été très libre. Je n'ai jamais eu besoin de produire une maquette, un dessin ou un argumentaire en amont. J'arrive d'emblée avec un vestiaire, c'est-à-dire un ensemble de propositions concrètes, pour en faire l'expérience.

L'écriture de François Hien, très éloquente, permet ce fonctionnement. Quand je lis ses textes, les choses sont évidentes. Je ne suis pas là pour recouvrir le texte, je le complète en quelque sorte. Bien sûr, les intuitions doivent être vérifiées, précisées et approfondies, grâce à une grande part d'investigation.

Sur les premiers projets partagés avec cette compagnie, la méthodologie de travail était différente. J'intervenais après la réflexion et parfois même après la réalisation scénographique, ce qui m'obligeait à m'adapter à elle avant de faire corps avec le texte. Aujourd'hui, mon travail fait partie intégrante de l'écriture du spectacle.

Quand vous avez commencé à exercer en tant que costumière-conceptrice, aviez-vous une appétence particulière pour la scénographie ?

Sigolène Pétey. Au contraire ! Quand j'ai commencé à exercer dans le domaine du costume, je regardais la scénographie avec une forme d'aigreur. Bien souvent, lorsque l'on fait le budget d'un spectacle, il y a écart immense entre la part allouée à la scénographie et celle dédiée aux costumes. Pour la scénographie, l'on pense tout de suite au coût des matériaux, au salaire des constructeurs, au temps de réalisation ; mais l'on peine à faire l'analogie avec les costumes. La scénographie a l'avantage d'être très palpable : elle est souvent majestueuse, difficile à porter et à transporter, et semble moins accessible en termes de mise en œuvre. Le costume, à l'inverse, peut se trouver dans des magasins ou dans sa propre armoire, il peut se transporter dans une simple valise et la couture paraît plus à portée de main.

Souvent, dans les grosses productions théâtrales, on implique très tôt un ou une scénographe, on valide une maquette, un espace, et dans un second temps on fait appel à un ou une costumière, qui s'adapte à cet espace ; dans les petites productions, on pense également à la scénographie, et seulement s'il reste des sous, on embauche un ou une costumière mais il n'est pas rare que cette fonction soit finalement prise en charge par telle ou telle personne qui a quelques compétences en couture ou qui aime faire les fripes… Il y a une grosse opacité sur notre métier, et elle a toujours existé dans l'histoire du spectacle vivant. C'est la même chose au cinéma : lors des premières réunions artistiques, on convoque le réalisateur, le chef décorateur mais rarement le chef costumier.

Le costume est souvent oublié, alors qu'il peut être un endroit fondamental de la création. Évidemment, pas sur tous les spectacles. Mais de la même manière, la scénographie n'est peut-être pas fondamentale sur toutes les créations, alors même qu'on a tendance à lui faire une place systématiquement. C'est un réflexe méthodologique qui nous vient d'un long héritage : on pense d'abord la scénographie et ensuite les costumes. Pour ma part, je trouve cela plus pertinent de les penser conjointement, en harmonie et complétude, sans redite ni lourdeur.

Vous dites penser l'espace *via* le costume. Peu de scénographes traitent l'espace de cette manière. Pouvez-vous préciser les avantages liés à cette manière de travailler ?

Sigolène Pétey. Pour moi, les costumes prennent en charge beaucoup de codes et d'indices : le temps qui passe, le passé, les personnalités, le lieu ; ils portent une valeur temporelle et spatiale, et n'ont souvent pas besoin d'un décorum supplémentaire.

Dans un second temps, je m'interroge sur ce que la scénographie peut venir compléter : pourquoi a-t-on besoin de segmenter matériellement l'espace ? Parce qu'on veut raconter plusieurs choses en même temps ? Ou parce qu'on a pragmatiquement besoin d'accueillir une trentaine d'élèves sur un plateau, comme sur *Éducation nationale* ? Les objets les plus gros sont-ils les plus pertinents pour situer spatialement et temporellement l'histoire que nous racontons ? Quelles sont les sensations que je ne parviendrai pas à faire ressentir au public avec un ensemble de costumes ? Je me pose peut-être les questions à l'inverse de ce qui se fait habituellement.

Cette inversion vous laisse-t-elle une marge de manœuvre supplémentaire ?

Sigolène Pétey. Je pense que c'est une question de méthodologie. Sur *La Crèche* comme sur *Éducation nationale*, les costumes sont des éléments de jeu fondamentaux. J'ai tenté de les mettre à disposition le

« Il y a une grosse opacité sur notre métier, et elle a toujours existé dans l'histoire du spectacle vivant. […] Le costume est souvent oublié, alors qu'il peut être un endroit fondamental de la création. »

Sigolène Pétey

« Il y a de multiples manières pour qu'un vêtement passe au statut de costume, mais c'est surtout une question d'incarnation, une façon de l'investir d'une responsabilité de jeu. »

Sigolène Pétey

plus tôt possible. *La Crèche* est un long marathon durant lequel les interprètes font apparaître plus de deux cents silhouettes ; sans ce mouvement constant et virtuose, le spectacle n'aurait pas la même texture. Ici, la technicité du costume et l'urgence à s'en emparer représentent une vraie contrainte dans le *tempo* de la création.

Pour *Éducation nationale*, j'ai poussé plus loin cette réflexion du lien entre costumes et éléments scénographiques. Par exemple, pour trouver comment habiter l'espace de la cage de scène et la meilleure succession de configurations spatiale, nous avons fait de nombreuses tentatives ; toutes avaient un impact profond sur l'écriture du spectacle. Avec L'Harmonie Communale, la scénographie comme les costumes sont des outils de jeu que l'on met immédiatement à l'épreuve. Pratiquer pour mieux créer : c'est à l'opposé de créations que je peux mener avec l'opéra par exemple, où il faut produire une maquette des mois avant les répétitions, détachée des interprètes et de l'expérience.

Depuis plusieurs années, vous situez votre démarche artistique dans un sillon éthique et écologique. Comment cela se concrétise-t-il ?

Sigolène Pétey. Il est certain que nos métiers, liés aux textiles et à l'industrie du vêtement, s'inscrivent dans des fonctionnements sociétaux extrêmement polluants. Mais nous pouvons aussi créer en recyclant, réparant, recréant de la matière à partir de ce qui existe déjà. C'est complexe car il faut trouver un processus permettant d'allier la capacité d'adaptation que nécessite notre art et le souci social et environnemental. Dès qu'un projet s'y prêtait, j'ai donc noué des relations avec des structures sociales intéressées par de potentiels échanges. L'Harmonie Communale, sensible à cette démarche, me permet de poursuivre cette initiative. Je collabore régulièrement avec des centres de réinsertion, pour contribuer au cercle vertueux de récupération textile. Nous leur achetons des éléments vestimentaires un peu « dégradés » (tachés, décousus ou légèrement troués). Les salariés apprécient de retrouver des pièces sur scène. Et, quand c'est possible, la compagnie joue des extraits sur leurs lieux de travail.

Ces procédés de sobriété et de réemploi peuvent être mis en place du côté de la scénographie. Sur *Éducation nationale*, le mobilier est issu de stock de rebut d'établissements scolaires ; la structure des châssis a été récupérée auprès d'une compagnie. Et puis, voyager léger est une autre gageure : comment créer un spectacle sur l'immense plateau de la salle Roger-Planchon, tout en étant en capacité de tourner dans un camion de vingt mètres cubes ? La moitié du camion est déjà occupée par les tables dont nous aurons besoin pour les trente élèves qui nous rejoignent chaque soir ; il faut ajouter à cela plus de cent soixante silhouettes de costumes. L'on pourrait avancer qu'il n'est pas essentiel de disposer d'autant de silhouettes mais, en contrepartie, cela me permet d'avoir un décor sobre. Comme je ne fais pas de maquette, je ne me mets pas en quête d'un résultat. Je cherche une matière disponible et, à partir de cela, j'orchestre les éléments. Je préfère passer du temps à transformer des choses qui existent. Il y a une part d'inconnu et de risque mais c'est un choix collectif, et l'on se fait mutuellement confiance.

Les pièces de François Hien sont souvent ancrées dans notre époque, adoptant une perspective quasi-documentaire. Sur ce type de projets, à quel endroit votre créativité de costumière s'épanouit-elle ?

Sigolène Pétey. Lorsque l'on adopte une perspective documentaire, l'on est amené à faire des recherches, à enquêter ; c'est ainsi que j'entre dans la création. Quand je suis sortie de ma formation, je mettais le costume historique sur un piédestal. C'était la consécration ! J'ai mis beaucoup de temps à m'émanciper de ce fantasme. J'aime toujours beaucoup le costume historique mais j'ai rapidement compris que le costume de spectacle vivant est bien plus vaste. Pour moi, le costume est avant tout une matière à jouer ou à danser. C'est un costume-agrès chargé de sens.

Aujourd'hui, les films ou les spectacles primés dans la catégorie « costumes » sont essentiellement des projets à costumes historiques. Lorsque l'on va voir un film ou un spectacle situé dans notre époque, on peut presque avoir l'impression qu'il n'y a pas de création costume ; je dirais que cette impression, c'est au contraire la preuve du travail qui a été fourni. Comprendre et s'emparer des codes qui fondent notre quotidien demande une vraie inventivité.

Au théâtre, la question se pose encore différemment. Il faut rendre compte de la complexité d'un corps, d'une situation ou d'un milieu social, sans le biais du plan rapproché. C'est pour cela que nous avons autant de silhouettes sur *La Crèche* ou sur *Éducation nationale* ; si un personnage apparaît vingt fois, et qu'il s'agit de vingt jours différents, il n'est pas vêtu de la même manière. En multipliant ses représentations, on lui donne de la densité et de l'épaisseur, on donne à voir le temps qui passe et on révèle parfois des états d'âme implicites. Cela implique deux défis. Le premier : des changements de costume très rapides (en moyenne trente secondes) ; le second : il faut que ce personnage reste reconnaissable, jusqu'au dernier rang de la salle. Une complexité supplémentaire s'ajoute : dans les productions de L'Harmonie Communale, même s'il y a une dizaine d'interprètes, ce n'est pas suffisant pour interpréter la trentaine de personnages convoqués par l'auteur. Donc, si chaque interprète joue trois ou quatre rôles, il faut qu'il y ait suffisamment de différences entre toutes les silhouettes de tous ces personnages, pour garantir la lisibilité de l'histoire.

Dans une pièce où les codes vestimentaires sont contemporains, qu'est-ce qui distingue un costume de théâtre d'un vêtement du quotidien ?

Sigolène Pétey. Je dirais que l'on fait toujours du costume à partir de vêtements. Le terme le plus large, c'est la vêture, au sens de ce qui enveloppe le corps. Elle regroupe à la fois le costume de jeu, le costume historique, le déguisement et le vêtement. Il y a de multiples manières pour qu'un vêtement passe au statut de costume, mais c'est surtout une question d'incarnation, une façon de l'investir d'une responsabilité de jeu. Il y a toute une histoire du verbe se « vêtir », dans lequel il y a « investir », « revêtir » et aussi revêtir une responsabilité. À partir de là, n'importe quelle pièce est potentiellement un costume ! Qu'il s'agisse d'un vêtement préexistant ou non, à partir du moment où il est choisi, pour lui-même, pour interagir avec une certaine morphologie ou pour être composé avec d'autres éléments vestimentaires, le vêtement s'inscrit dans une démarche artistique. Chaque élément de costume, qu'il soit fabriqué, modifié ou sélectionné, génère un rendu spécifique. Il crée une attitude, qui suggère une posture, fait écho au texte, amplifie un geste ou une morphologie. C'est intéressant de revenir sur ces distinctions, car cela rappelle pourquoi nous exerçons ce métier.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenoi,
décembre 2023

Pour aller plus loin

- « Des costumiers aux costumières. Processus et conséquences d'une féminisation d'un secteur professionnel », *in* Doyon, Raphaëlle, Katuszewski, Pierre (dir.), « Genre et arts vivants », *Horizons/Théâtre*, nº 10-11, PUB, 2018.
- « Recherches et expérimentations sur le costume spatial-plastique. "La Figure d'Art" d'Oskar Schlemmer », *in* Losco-Lena, Mireille (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Rennes, PUR, 2017.
- *Artisans de la scène, la fabrique du costume*, collectif, Paris, Somogy éditions d'art, 2017.

En répétition avec la Troupe éphémère

Depuis 2020, chaque saison, une Troupe éphémère naît et fleurit entre les murs du TNP. Une vingtaine de jeunes amateurs de théâtre, vivant à Villeurbanne ou ses environs, travaille à la création d'un spectacle présenté sur le grand plateau du théâtre. Cette saison, après avoir codirigé plusieurs troupes éphémères, à Villeurbanne ou à Saint-Denis, Mélodie-Amy Wallet prend les rênes. Comédienne, metteuse en scène et collaboratrice artistique de Jean Bellorini, elle est épaulée par Clément Durand, autre acteur de la troupe de Jean Bellorini. Ensemble, ils signent la quatrième création de la Troupe éphémère villeurbannaise : *À tous ceux qui…*, d'après plusieurs textes de l'autrice Noëlle Renaude. En attendant de découvrir le spectacle les 15 et 16 mai, *Bref* s'est glissé en répétition.

La Troupe éphémère 2024 en répétition. © Jacques Grison

Ce samedi de janvier, les jeunes de la Troupe éphémère entament un nouveau week-end de répétition, dans la salle Jean-Bouise du TNP.

Quelques éléments du décor de *Vie et Mort de Mère Hollunder*, dont neuf représentations seront données la semaine qui arrive, jonchent le plateau : un miroir au lointain jardin, une caisse en bois sur le côté jardin et l'impressionnant escalier en colimaçon au centre de la scène, légèrement à cour. Ces objets scénographiques rappellent très concrètement combien la troupe travaille au rythme de la vie du théâtre, répétant au fil des spectacles qui y sont programmés toute la saison.

Mais ce qui donne vie à cet espace, aujourd'hui, ce sont d'abord les corps des adolescents et adolescentes qui y sont rassemblés. Quelques minutes avant la reprise du travail, on observe des complicités, des amitiés peut-être, des éclats de rire. Ce qui travaille ces jeunes gens réunis par le goût du théâtre dépasse largement le théâtre, l'art ou le jeu.

À l'échelle d'une saison, cette Troupe éphémère est paradoxalement la seule troupe permanente du TNP. Depuis l'automne et jusqu'à la création du spectacle, au printemps, elle parcourt les murs et les salles de répétition, elle se familiarise avec les espaces de travail et les équipes du théâtre.

Aujourd'hui, Sophie Bouilleaux-Rynne, responsable de l'atelier de costumes du TNP, a apporté trois grands portants de vestes, robes, manteaux et chapeaux. Avant de monter sur scène, chacun et chacune enfile un vêtement, comme une seconde peau. Comment un tissu, une texture, une forme, viennent-ils déplacer un corps, le contraindre, le redresser, l'élever ? C'est ce que Mélodie-Amy Wallet, metteuse en scène, cherche à faire sentir aux jeunes comédiens et comédiennes. Toucher du doigt ce qui fait que l'on est sur scène soi-même comme un autre.

Comment se laisser emporter ailleurs tout en restant entièrement, absolument présent ici et maintenant ? Cette présence à soi, fragile et puissante, est comme un préalable à la présence aux autres. Aux autres dans la salle, à qui l'on apprend à s'adresser, les yeux grands ouverts (« les grands yeux », répète Mélodie-Amy Wallet) ; aux autres sur le plateau, avec qui l'on fait groupe, avec qui l'on fait corps. Sans hasard, pour entrer dans le travail, la metteuse en scène propose « l'exercice du toast », une exploration face public entre corps individuel et corps collectif. L'on pressent que l'exercice est devenu un rituel pour le petit groupe, qui plonge dedans avec joie.

Le passage de relai entre l'individu et le groupe sera l'objet de la répétition, puis de tout le travail de création : d'une part dessiner, partir à la rencontre de la silhouette de chacun et chacune ; d'autre part inventer un code commun, écrire une grammaire pour l'ensemble de la troupe, chorégraphier une grande fête collective.

La colonne vertébrale de toute cette recherche, c'est le texte. Après avoir essayé différents matériaux, en début de saison, la troupe s'est très vite accordée autour d'une écriture, celle de Noëlle Renaude. Une rencontre évidente pour la metteuse en scène, qui a vu les jeunes gens « s'allumer » à la lecture de ces mots. Parmi les nombreuses pièces de l'autrice, elle s'est concentrée sur *À tous ceux qui,* en y ajoutant des extraits de *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre* et du *Renard du nord*.

Chaque jeune interprète est ainsi porteur d'une parole qu'il s'agit d'adresser, de faire parvenir, de laisser résonner dans son corps et dans l'espace. Dans *À tous ceux qui*, Noëlle Renaude fait défiler une trentaine de tirades portées par des personnages âgés de 4 à 100 ans. Une seule indication didascalique, à l'orée du récit, précise : « Journée d'été à la campagne, à la fin des années quarante ». Inscrites dans ce temps historique de l'après-guerre, les voix racontent les traumatismes, les difficultés mais aussi les lueurs, les espoirs.

Mélodie-Amy Wallet accompagne les jeunes gens dans un travail délicat à travers les mots. Comment dire le texte avec sa voix, avec son être, avec son intuition ? Ici, il ne s'agit pas d'être un bon élève – et encore moins de tricher. L'espace du plateau est bien loin des bancs de l'école. Et pourtant, l'on apprend. L'on découvre qui l'on est. L'on se surprend. L'on s'étonne d'être plein de couleurs.

Les mots de Noëlle Renaude sont un véritable tremplin pour toucher à cet état d'être. Ils charrient des images précises, brillantes, nettes et saillantes, invitent tantôt à plonger dans la rêverie, tantôt à clamer haut et fort un élan d'amour, un désir de vivre, un goût de la fête. Chaque phrase est comme une petite perle enfilée sur le fil d'un collier, un petit caillou déposé sur un chemin, une goutte qui tombe du ciel, que l'on suit du regard et dont on écoute l'écho, une demi-seconde, avant de poursuivre sa traversée.

Encore faut-il se laisser le temps de l'écouter, cet écho si précieux, encore faut-il oser le silence, accepter le vide, la lenteur et l'arrêt. Un par un, une par une, les jeunes interprètes se dressent face à une salle encore vide. Ils découvrent peu à peu l'immense et délicieuse responsabilité de l'acteur, de l'actrice : celle de donner vie à des mots choisis à dessein par une autrice, celle d'offrir cette parole et de faire briller un texte comme jamais.

Sidonie Fauquenoi,
janvier 2024

Diamant noir

Pour la seconde année consécutive, le TNP accueille une projection dans le cadre d'Écrans Mixtes, festival de cinéma *queer* de Lyon et de la métropole. Du cinéma au théâtre, c'est l'occasion de rendre hommage à un metteur en scène, réalisateur prolifique et codirecteur du TNP de 1972 à 1981, disparu en 2013 : Patrice Chéreau.

Théâtre, cinéma, opéra : Patrice Chéreau a laissé une trace unique dans tout ce qu'il a entrepris. Deux soirées lui sont consacrées : le 8 mars, la projection du documentaire de Marion Stalens, *Patrice Chéreau, irrésistiblement vivant* ; la veille, la projection de *L'Homme blessé*, réalisé en 1983. Pour resituer les enjeux de ce film très personnel, *Bref* invite Didier Roth-Bettoni à prendre la plume. Journaliste, historien du cinéma, auteur et producteur de documentaires pour France Culture, il s'intéresse à la représentation de l'homosexualité au cinéma. Il a publié *L'Homosexualité au cinéma* et *L'Homosexualité aujourd'hui*. En 2019, il contribue à l'ouvrage collectif coordonné par Christophe Triollet, *Homosexualité, censure & cinéma*.

L'Homme blessé commence dans une gare, sur un quai. Nous sommes gare du Nord mais on ne sait où le train va nous mener, pas plus que le film. Quel train d'ailleurs ? On ne quittera la gare qu'arpente Henri, 18 ans, que pour ses alentours. *Ceux qui m'aiment prendront le train*, l'autre grand film homo de Patrice Chéreau, pédé plutôt, ce sera pour plus tard, pour après le pic du sida, et le train mènera ses voyageurs à un enterrement. *L'Homme blessé* est un film de juste avant, avant le départ, le grand départ, avant le deuil de la jeunesse, et ce n'est pas un hasard si son scénario a été coécrit laborieusement, longuement, au fil de treize versions étirées de 1975 à 1982, avec Hervé Guibert, encore inconnu, qui deviendra bientôt le symbole de la cohorte des jeunes hommes maigres qui s'apprêtent sans le savoir à mourir du sida, le premier grand écrivain français de la maladie.

Ceux qu'aimera ou qui aimeront Henri durant le court et fiévreux laps de temps que va durer *L'Homme blessé*, dans cette gare ou ailleurs, ceux-là ne prendront pas le train — mais sans doute nombre d'entre eux attraperont-ils le sida. On n'en est pas là.

Reprenons. *L'Homme blessé* débute sur un quai de la gare du Nord. Une famille, celle de Henri, accompagne la sœur de celui-ci, et attend. Parmi ses membres, il y a donc ce garçon (la révélation Jean-Hugues Anglade), fébrile, timide et pâle, engoncé dans ses vêtements sans âge et sans grâce comme il est engoncé dans son quotidien familial étouffant, ce garçon perdu, éperdu, irrésistiblement attiré par les mouvements qu'il surprend autour de lui, ces ballets de la drague qu'il devine sans vraiment les comprendre et qu'il va suivre jusque dans les toilettes où il fait la rencontre qui va bouleverser sa vie, qui va la faire dérailler en quelque sorte.

Il ne prend pas le train, nous non plus, mais ni lui ni le film ne vont être immobiles. Bien au contraire. Tout bouillonne, tout bouge, tout court et tourbillonne, les corps, les sentiments, la caméra. Henri suit le mouvement, des yeux d'abord, puis de tout le corps. Il y a un homme qui le regarde, puis qui le suit et qu'il fuit, un quinquagénaire triste et digne écrasé par le poids de son manteau et d'un chagrin qui le ronge de l'intérieur, Bosmans (Roland Bertin). Il va être l'instrument du destin, c'est lui qui mène Henri là où tout va se jouer en un instant, l'espace d'un échange de regards avec un inconnu aux yeux clairs.

Voilà, c'est fait. Au tour de Henri de devenir le suiveur, le poursuiveur de celui qui immédiatement l'obsède, Jean (Vittorio Mezzogiorno, doublé par Gérard Depardieu), magnétique et viril caïd sorti du néant, de ce nulle part séminal que sont les toilettes de la gare du Nord, qui saisit le visage de Henri et le force à un baiser puissant qui le laisse pantelant, tout comme nous qui assistons à cela, et qui allons suivre le cours chaotique de cette passion intense et dangereuse. Triste et sordide diront certains à l'époque. D'autres le pensent encore, il suffit de lire les commentaires sur Allociné, qui condamnent cette homosexualité noire, ce désir homosexuel des marges de la société et de la ville, des bas-fonds de la gare, irréductible aux aspirations à la normalité gay et au mariage pour tous — une revendication dont il n'était pas question en cette aube des années 1980.

Ce n'est pas de cette homosexualité-là dont nous parle le film, et c'est bien ce qui choque, et qui heurte, et qui met mal à l'aise alors comme aujourd'hui, c'est d'une homosexualité qui ne se montre pas d'habitude et qu'il ne faut pas laisser deviner, nocturne, rapide, clandestine, la dérangeante homosexualité des lisières symbolisée par le parking abandonné où Bosmans entraîne Henri un soir de brouillard, où se déroule la ronde du sexe à la sauvette.

Et puis de toute façon, Chéreau l'a assez répété, de Cannes où le film provoque de beaux remous aux multiples interviews qu'il donne dans la foulée, « Ce n'est pas un film sur l'homosexualité ». Comme l'écrit joliment Jacques Siclier dans *Le Monde*, c'est bien plutôt « le film d'une passion traversant l'homosexualité, en tempête. »

L'Homme blessé n'est pas un film sur l'homosexualité, c'est un film d'initiation et d'amour fou. D'initiation à l'amour fou, dans tout ce que cela peut avoir de violent, de cruel et de tragique, et le film de Chéreau est tout cela ô combien.

Et pourtant ce film qui n'est pas un film sur l'homosexualité est le seul grand film homosexuel français de la décennie, le seul film où le désir, la passion, la sexualité homosexuels dans leur singularité et leur universalité à la fois, sont au centre de tous les plans. Cinq ans plus tôt il y a eu *La Cage aux folles*, neuf ans plus tard il y aura *Les Nuits fauves*. Et puis au milieu de ce grand écart, rien. *L'Homme blessé* seulement, et des silhouettes, des allusions, des sous-intrigues, des gags, des redites, quelques films au cercle de spectateurs réduit. *L'Homme blessé* et rien, ou disons, et si peu de choses. À part. Unique. Sidérant dans sa façon de faire de l'homosexualité une évidence et rien d'autre, qui ne s'explique ni ne s'excuse. On n'a jamais vu ça alors, et surtout pas dans un film d'auteur certes, mais grand public. *L'Homme blessé*, diamant noir, brut et brutal.

Il y a du Genet dans ce Chéreau-là, le Jean Genet des voyous, des tapins, des arrière-cours du désir et de la mort qui rôde. Et du Fassbinder bien sûr. D'ailleurs Genet et Fassbinder, c'est pareil, il suffit de penser à *Querelle* pour s'en convaincre. Rainer Werner Fassbinder mort un an plus tôt. Fassbinder le quasi-jumeau disparu à 37 ans, juste après *Querelle*, quand Chéreau en a 38 lorsqu'il entame *L'Homme blessé*. Dans les lumières un peu blafardes. Dans les décors réalistes et fantasmés à la fois. Dans les corps exposés, qui se frottent, s'aiment et se déchirent. Dans cette façon de n'être jamais égal en amour, de s'abandonner pour l'un, de se vendre littéralement, et de ne jamais se donner vraiment pour l'autre. Comment ne pas penser au *Droit du plus fort* ? Comment ne pas penser à ce titre magnifique, *L'amour est plus froid que la mort* ? Comment ne pas penser à cet autre titre, celui du seul film de Genet, *Un chant d'amour* ? Tout *L'Homme blessé* est là. Désespéré et magnifique. Impur et sublime.

C'est l'histoire d'un jeune homme innocent qui marche dans une gare, qui s'égare et qui va se trouver quitte à en crever. Ou à en tuer l'objet de son amour, comme dit Oscar Wilde et comme le chante Jeanne Moreau chez Genet et Fassbinder réunis. « Each Man Kills the Thing He Loves ».

L'Homme blessé constitue à lui seul un moment de l'histoire des représentations de l'homosexualité au sein du cinéma français. Pas une comédie où l'on rit des homos — on ne dit pas des gays en ce temps-là. Pas un film militant. Pas un exercice d'autofiction. Pas un documentaire. Pas un porno non plus. Pas un film sur l'homosexualité donc, mais un film profondément homosexuel, héritier et dépositaire d'une histoire, d'une culture et d'une fantasmatique minoritaires. Wilde, Genet, Fassbinder, Chéreau, Guibert…

« Je ne vois pas à quelle tradition du cinéma français on pourrait rattacher *L'Homme blessé*, expliquait Patrice Chéreau en 1995, dans une interview aux Inrockuptibles. La seule référence qui m'a encouragé à penser que faire ce film n'était pas une folie totale, c'est Fassbinder. Tant et si bien qu'à un moment donné on a failli le faire en Allemagne. Mais rajouter la gare de Berlin, un certain réalisme du cinéma allemand à cette histoire, je n'ai pas eu envie. »

Il n'y a pas de trains dans *L'Homme blessé*. Il n'y a qu'une gare. Une gare pour partir ou pour arriver. Et entre ce départ et cette arrivée, entre un hôtel, quelques appartements presque vides, une fête foraine déserte et autres lieux désolés, entre les solitudes qui s'y frôlent un instant, il y a la vie d'un jeune homosexuel saisi entre le temps de la libération sexuelle et celui du sida, la vie blessée de Henri, qui prend corps sous nos yeux.

Didier Roth-Bettoni, février 2024

Bienvenue à

Matthieu Cruciani

La Nuit juste avant les forêts
de Bernard-Marie Koltès
Ce monologue mythique résonnera haut et fort en salle Roger-Planchon, porté magistralement par Jean-Christophe Folly. Après *Salade, tomate, oignons*, présenté en 2022, l'acteur revient au TNP avec ce texte qui conduit aux confins d'une humanité rongée par son époque ; une humanité en mal de fraternité et en quête d'amour.

Zabou Breitman

Zazie dans le métro
d'après Raymond Queneau
Cette adaptation théâtrale et musicale célèbre l'immense liberté d'une petite fille qui dit tout, et surtout ce qui ne se dit pas. Chaque mot, chaque tournure est un régal d'argot, d'humour et de poésie joyeusement porté une grande équipe d'acteurs, chanteurs et danseurs. Le Paris des années 1960 et ses cabarets donnent le ton de ce spectacle coloré, émouvant et drôle, teinté de cette fausse légèreté qui parsème le roman de Raymond Queneau.

Christiane Jatahy

Hamlet
Pour clore la saison, le TNP accueille, en partenariat avec Les Nuits de Fourvière, la dernière création de la metteuse en scène brésilienne. Entre ses mains, le héros shakespearien traverse quatre siècles pour atterrir aujourd'hui, sans avoir rien perdu de ses élans ni de sa complexité fascinante. À l'issue d'une si longue histoire, la lutte contre la violence patriarcale du système sera menée par un personnage féminin interprété par Clotilde Hesme : Hamlet. La tragédie rencontrera la question qui foudroie toute l'œuvre de Christiane Jatahy : comment identifier les leviers du changement ?

Agenda

Dom Juan
Molière – Macha Makeïeff
du 9 au 22 mars

→ **passerelle Musée**
carte blanche à Macha Makeïeff dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon
vendredi 15 mars de 12h30 à 13h30
billet d'entrée au musée + 3 €, réservation sur mba-lyon.fr

→ **passerelle Cinéma**
projection du film *The Servant* de Joseph Losey (1966, 1h56)
samedi 16 mars à 11h15
au Comœdia suivie d'une rencontre avec Macha Makeïeff et d'une visite de l'atelier de costumes du TNP à 16h
réservation sur cinema-comoedia.com

→ **stage de pratique théâtrale**
avec Joaquim Fossi, comédien
samedi 16 mars de 13h30 à 16h30 et dimanche 17 mars de 10h à 13h
stage ouvert dès 18 ans, plein tarif 50 € / tarif étudiant 20 € + prix du spectacle
inscription sur la billetterie en ligne

→ **théâtromôme**
« De Tabarin à Scapin : qui est le plus grand farceur du théâtre ? »
garderie artistique le temps du spectacle, un atelier ludique pour plonger dans l'univers de la farce !
dimanche 17 mars 15h30 à 18h30
10 € par enfant, goûter compris, inscription sur la billetterie en ligne au moment de l'achat du spectacle

→ **audiodescription en direct**
par Audrey Laforce
dimanche 17 mars à 15h30
(précédée d'une visite tactile du décor à 14h30)

→ **les jeudis du TNP**
jeudi 21 mars
rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle

Froid / Biographies d'ombres
Lars Norén – Claude Leprêtre
Lauréat du Prix Incandescences 2022
du 13 au 15 mars

→ **les jeudis du TNP**
jeudi 14 mars
représentation recommandée pour le public déficient visuel
visite tactile du décor à 19h, suivie du spectacle à 20h
visite gratuite sur réservation auprès de Sylvie Moreau : s.moreau@tnp-villeurbanne.com

→ **rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle**
les 13, 14 et 15 mars

→ **Découverte du lauréat du Prix Incandescences 2022, catégorie maquette**
Gloria Gloria, de Marcos Caramés-Blanco, mise en scène Sarah Delaby-Rochette,
du 3 au 13 avril 2024
aux Célestins – Théâtre de Lyon
Prix Incandescences organisé par Les Célestins et le TNP
réservation sur theatredescelestins.com

La Nuit juste avant les forêts
Bernard-Marie Koltès – Matthieu Cruciani
du 3 au 12 avril

→ **les jeudis du TNP**
jeudi 4 avril

prélude (présentation du spectacle en quelques clefs de lecture)
par Sidonie Fauquenoi à 18h30
gratuit, ouvert à tous

représentation recommandée pour le public déficient visuel
visite tactile du décor à 18h30,
visite gratuite sur réservation auprès de Sylvie Moreau : s.moreau@tnp-villeurbanne.com

rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle

→ **passerelle Médiathèque « Le monde sur un plateau »**
Comment supporter la violence de la solitude, l'injustice ? Comment vivre dans une telle précarité ? Comment donner la parole aux laissés-pour-compte ? Dialogue avec Matthieu Cruciani, modération Nadja Pobel.
samedi 6 avril à 14h30
à la Médiathèque de Vaise
gratuit sur réservation via tnp-villeurbanne.com

→ **théâtromôme « À la découverte des coulisses du théâtre »,**
garderie artistique le temps du spectacle
dimanche 7 avril à 15h30
10 € par enfant, goûter compris, inscription sur la billetterie en ligne au moment de l'achat du spectacle.

La Troupe éphémère
À tous ceux qui…
Noëlle Renaude – Mélodie-Amy Wallet
avec 25 amateurs de 12 à 20 ans
les 15 et 16 mai

→ **les jeudis du TNP**
rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle
jeudi 16 mai

Zazie dans le métro
Raymond Queneau – Zabou Breitman
du 22 au 25 mai

→ **les jeudis du TNP**
rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle
jeudi 23 mai

→ **audiodescription en direct**
par Audrey Laforce (précédée d'une visite tactile du décor à 17h)
samedi 25 mai à 18h

Les Contemporaines
Festival EN ACTE(S) et Les Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre
du 31 mai au 8 juin

Hamlet
CRÉATION
William Shakespeare – Christiane Jatahy
du 11 au 13 juin
avec les Nuits de Fourvière

→ **audiodescription en direct**
par Audrey Laforce (précédée d'une visite tactile du décor à 19h)
12 et 13 juin à 20h

Prix Incandescences 2024
organisé en collaboration avec Les Célestins – Théâtre de Lyon
du 18 au 22 juin

Rien de grave
Marguerite Bordat – Pierre Meunier
dans le cadre des Invites de Villeurbanne, avec Les Ateliers Frappaz, Centre national des arts de la rue et de l'espace public
21 juin

Histoire d'un Cid
CRÉATION
Les Fêtes Nocturnes 2024 du Château de Grignan
Pierre Corneille – Jean Bellorini
du 27 juin au 24 août

EN TOURNÉE

Le Suicidé, vaudeville soviétique
Nicolaï Erdman – Jean Bellorini
du 1er au 16 mars,
Théâtre de Carouge, Suisse

Vie et Mort de Mère Hollunder
Jacques Hadjaje – Jean Bellorini
du 26 mars au 6 avril,
Théâtre des Îlets – centre dramatique national de Montluçon, et hors les murs sur le territoire de Montluçon

Le Jeu des Ombres
Valère Novarina – Jean Bellorini
du 25 avril au 5 mai,
Théâtre des Bouffes du Nord, Paris

ET AUSSI

→ **colloque « Spectacle vivant et déficience visuelle »**
24 et 25 mai 2024
en partenariat avec L'Université Lumière-Lyon 2, Laboratoire Passages arts & littératures (XX-XXI) et l'Institut de recherche en études théâtrales – Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
gratuit sur inscription via un formulaire numérique dès avril 2024.
Pour plus d'infos, contacter laetitia.dumont-lewi@univ-lyon2.fr ou s.moreau@tnp-villeurbanne.com

Croquis et échantillons de costumes du spectacle *Dom Juan*. © Jacques Grison

Bref #14, à paraître à la rentrée 2024

Formulaire d'abonnement

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

Nom_____ Prénom_____

Adresse_____

Courriel_____

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

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

Licences : 1-20-5672 ; 2-20-4774 ; 3-20-5674
directeurs de la publication
Jean Bellorini et **Florence Guinard**
responsable de la publication **Carine Faucher-Barbier**
rédaction **Sidonie Fauquenoi**
rédactrice invitée et rédacteur invité **Gaëlle Viémont** et **Didier Roth-Bettoni**
conception graphique et réalisation
Philippe Delangle et **François Rieg**, **Dans les villes**
réalisation au TNP **Laura Langlet**
Imprimerie FOT, février 2024

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.