

théâtre Ouvert

Le Journal



n° 20

janvier / février / mars 2008

2 €

LE JOURNAL 20

MAIN DANS LA MAIN

- 3** *Lucidité et humanisme* / Gunilla Koch de Ribaucourt
5 *J'ai envie de donner de la matière aux comédiens* /
Questions à Sofia Fredén
7 *Une mise à distance de la misère par l'humour* /
Entretien avec Edouard Signolet

THEATRE JEUNE PUBLIC

- 12** *Le théâtre jeune public en Suède* / Margareta Sörenson
15 *LAB007, cinq jours à Örebro* / Karin Serres
18 *Pourrie, une vie de princesse* / Sofia Fredén
22 *Des écritures théâtrales pour l'enfance* / Catherine Anne,
Joseph Danan, Joël Jouanneau
25 *Priorité au théâtre jeune public* / Jean-Claude Grumberg

EBAUCHE D'UN PORTRAIT

- 29** *Vivre le théâtre et sa vie* /
Extrait d'un entretien avec Jean-Luc Lagarce
32 *% de présent = 100* / Entretien avec Laurent Poitrenaux

40 *Comédie-Française : répertoire et théâtre contemporain* /
Entretien avec Muriel Mayette et Laurent Muhleisen

MAIN DANS LA MAIN



Le théâtre européen a régulièrement été marqué depuis Strindberg et Ibsen par la dramaturgie scandinave, portée bien souvent par une fantasmagorie plutôt ludique et amusée : un combat avec l'absurde.

Après Lars Norén, Jon Fosse, et bien d'autres, voici qu'apparaît en France une nouvelle auteure suédoise, Sofia Fredén, héritière de ces écritures dans lesquelles – signe des temps – elle accentue la violence dérisoire et l'humour distancié.

Dans sa pièce décapante, *Main dans la main*, cette jeune dramaturge dresse un

portrait vivant et explosif d'une jeunesse d'aujourd'hui. Nous vous proposons d'aborder cette pièce sous différents angles : la traductrice, Gunilla Koch de Ribaucourt, nous livre quelques notes sur le travail particulier que lui a demandé cette pièce pour passer du suédois au français ; l'auteure, Sofia Fredén, répond dans un bref échange à quelques-unes de nos questions ; le metteur en scène Edouard Signolet nous fait part de quelques réflexions sur son travail.

Main dans la main, du 18 janvier au 9 février 2008, avec Geoffroy Barbier, Amaury de Crayencour, Nicolas Gaudart, David Gérard, Lionel Laget, Ludovic Lamaud, Neta Landau, Véronique Lechat, Anne-Lise Main, Alys-Yann Schmitz, Jean-Luc Vincent.

La pièce est publiée aux Ed. Les Solitaires Intempestifs. L'Arche est l'agent théâtral du texte.

Lucidité et humanisme

Quelques clés : Gunilla Koch de Ribaucourt, traductrice de *Main dans la main*, raconte sa rencontre avec la pièce et l'écriture de Sofia Fredén.

Sofia Fredén a écrit *Main dans la main* (*Hand i hand*) en 1998 pour répondre à une demande de la compagnie Unga Klara du Théâtre de la Ville de Stockholm qui souhaitait inciter les jeunes à venir plus nombreux assister à des spectacles vivants.

Jeune elle-même, elle connaissait déjà une enviable réputation. Sa production compte depuis plusieurs autres pièces pour adultes et pour jeune public, des scénarios de films et des drames radiophoniques.

En 2000, le festival La Mousson d'été à Pont-à-Mousson, qui avait eu connaissance de la pièce et souhaitait l'intégrer à son programme de jeunes écritures théâtrales (consacré cette année-là, notamment, aux auteurs nordiques), m'en demanda une traduction. Je l'effectuai avec plaisir car le langage de la pièce est fluide et limpide. Le texte français fut publié à l'occasion du festival par les éditions *Les Solitaires Intempestifs*. Une lecture à plusieurs voix en fut alors faite sous la direction de Grégoire Oestermann.

Le Centre Culturel Suédois à Paris programma ensuite une mise en jeu de *Main dans la main* comme une avant-première de la création en langue française de la pièce par Jacqueline Ordas. Au mois de janvier 2008, *Main dans la main* est sur la scène de Théâtre Ouvert à Paris. Cette pièce écrite pour répondre à une demande ponctuelle, il y a dix ans, garde donc tout son intérêt. Elle reste bien en effet toujours d'actualité. Les problèmes que connaissent les jeunes pour se loger, pour trouver du travail, pour s'aimer entre eux, voire simplement pour se trouver n'ont pas changé, non plus que la violence, la revendication, l'égoïsme. Sofia Fredén en fait l'illustration telle une fable, hors le temps, elle provoque en jouant de l'humour noir, elle nous divertit et nous secoue tout à la fois. Elle dit vouloir un théâtre agressif, énergique, qui enflamme, mais son écriture est avant tout celle de la lucidité et de l'humanisme.

Elle a un ton personnel et sa langue est nette et claire, à peine argotique, jamais vulgaire. La traduction suit fidèlement, sans effort, les dialogues suédois et les longs monologues de Gary ou de Nina sont transcrits pratiquement mot à mot. Il n'y a pas de barrière de langue. Jeunes Suédois et jeunes Français se ressemblent.

On peut noter que l'auteur, durant un entretien, a fait observer que le public français pourrait y trouver intérêt d'autant plus que « par tradition » les Français aiment les mots et que ses personnages parlent, beaucoup.

Tout en montrant le repliement aride sur soi-même que suscite notre société de prétendue communication, la pièce traduit le désarroi de la solitude, de l'isolement qui en découle et invite à une approche de l'autre qui, affranchie d'une crainte de rivalité, devienne source d'enrichissement réciproque.

La musique, par la place apaisante qu'elle tient dans la vie de Nina, contribue à la portée méditative intemporelle de la pièce.

Gunilla Koch de Ribaucourt

Gunilla Koch de Ribaucourt est née à Göteborg (Suède) en 1936. Elle vit et travaille en France depuis 1958. En poste au Centre Culturel Suédois à Paris de 1970 à 2001, avec les fonctions de co-directrice à partir de 1988, chargée entre autres de la promotion de la littérature et du théâtre suédois en France, elle a traduit de nombreux auteurs de poésie, théâtre, roman : Pär Lagerkvist, Peter Weiss, Stig Dagerman, Lars Norén, Sofia Fredén, Öyvind Fahlström, Majgull Axelsson... ainsi que des articles et des catalogues d'art et d'expositions.

J'ai envie de donner de la matière aux comédiens

Quelques questions posées à Sofia Fredén

Bribes de conversation à distance, entre la France et la Suède, par mail, avec l'auteure de *Main dans la main*.

Les thèmes abordés dans *Main dans la main* sont très parlants sur l'état de la société et de la jeunesse. S'agit-il d'un constat sur l'état de la jeunesse en Suède aujourd'hui ? D'une critique amusée ?

J'ai écrit cette pièce il y a dix ans, ou plus, et à cette époque-là je crois que c'était le portrait de la jeunesse dans une grande ville. C'est plus un constat qu'une critique – ce n'est pas facile de devenir adulte et les choses ne sont pas facilitées quand on n'a pas l'occasion de vivre la vie d'un adulte avec un logement, un travail, de la liberté et le sentiment de savoir qui et où on est.

Quelles seraient selon vous les qualités du metteur en scène idéal pour *Main dans la main* ?

De l'humour, je crois. Et de la noirceur, qu'il faut à tous les metteurs en scène qui travaillent avec l'humour. Et le sentiment que tous les mots n'auront pas la même valeur, et que tous les personnages ne disent peut-être pas ce qu'ils pensent et ne savent même pas ce qu'ils disent et encore moins ce qu'ils pensent...

Dans quelle filiation vous sentez-vous par rapport à la grande tradition du théâtre suédois ? Et par rapport à ceux qui y écrivent du théâtre aujourd'hui ?

Ceux qui écrivent en Suède aujourd'hui, les jeunes, écrivent pas mal de théâtre jeune public, exactement comme moi. Souvent on retrouve chez ces jeunes auteurs un même esprit : beaucoup d'humour et une certaine tendance à être didactique, mais avec beaucoup de sérieux et d'engagement. Je crois que je suis de plus en plus attirée par la psychologie après avoir passé quelque temps à travailler plus sur la forme. C'est peut-être la grande tradition suédoise qui m'attire, même si celle-ci n'est représentée en gros que par un seul nom, Strindberg. J'apprécie de plus en plus de regarder les comédiens exercer leur art et j'ai envie de leur donner de la matière pour qu'ils créent... si j'y arrive. Il y a des jeunes aujourd'hui qui jouent avec les genres d'écritures et je me réjouis de voir ce qu'ils vont écrire.

Comment se porte l'écriture dramatique contemporaine en Suède ? Les institutions sont-elles actives dans ce domaine ?

Je trouve que la situation n'est pas trop mauvaise. Surtout si on écrit pour le jeune public. Mais il y a en même temps une grande méfiance envers les textes contemporains de la part du public et des théâtres. Une incertitude sur sa possibilité d'attirer des spectateurs, de raconter des « grandes histoires ». Il y a moins d'argent aujourd'hui et il va y en avoir encore moins.

En quoi votre activité d'auteur associé à un théâtre, à Stockholm, a-t-elle nourri votre écriture ? Ecrivez-vous pour des acteurs précis ? Sur des sollicitations, des commandes ?

Actuellement, je travaille toujours au Théâtre de la ville de Stockholm, mais comme dramaturge, je ne suis plus auteure dramatique associée. C'était à la mode à un moment donné d'avoir un auteur associé, tout le monde devait en avoir un, mais c'était plutôt un titre qu'une véritable prise de position pour l'écriture contemporaine. Oui, j'écris sur commande, presque toujours.

Vous écrivez des pièces de théâtre pour adultes mais aussi des pièces pour la jeunesse. Quelle est selon vous la différence essentielle : simplement les thématiques abordées ? ou bien une approche radicalement différente du théâtre et dans ce cas, laquelle ?

Ce n'est pas si différent, en dehors du fait qu'écrire une pièce plus longue avec plus de personnages demande plus de travail. Mais tout dépend probablement sur quoi et dans quelle forme on écrit. Il y a dans les textes écrits pour les enfants une légèreté qui me manque parfois dans ce qui s'écrit pour les adultes. On n'a pas peur d'être direct quand on écrit pour les enfants. Pour moi les thèmes se ressemblent, qu'ils soient pour les enfants ou non : la séparation, la peur, la honte, le complexe d'infériorité, le désespoir...

Traduction : Marie Kraft

Une mise à distance de la misère par l'humour

Entretien avec Edouard Signolet

Edouard Signolet, dont la mise en voix de *Main dans la main*, de Sofia Fredén, avait remporté le Prix du Jury et le Prix France Culture lors des Paris *Ouverts*¹, en 2005, revient à Théâtre Ouvert pour réaliser sa mise en scène de la pièce. L'occasion de faire un peu mieux connaissance avec ce jeune metteur en scène de théâtre et d'opéra, féru de cinéma.

A l'issue du séminaire que proposait Théâtre Ouvert au sein du Master 2 *Mise en scène, dramaturgie et jeu d'acteur* de l'Université Paris X-Nanterre, des Paris *Ouverts* – mises en voix de textes contemporains – ont été proposés aux étudiants du séminaire. Pour ces Paris *Ouverts*, tu as pris en main un projet, choisi un texte, des acteurs, et tu as mis en voix *Main dans la main*, de Sofia Fredén.

J'avais très envie de diriger une mise en voix. J'étais l'assistant de Véronique Bellegarde², et je lui avais parlé de la proposition de Théâtre Ouvert, elle m'a donné pas mal de textes à lire, dont *Main dans la main*. Je l'ai lu, et immédiatement, j'ai voulu le monter. C'était évident. Il y avait là cette noirceur terrible et cette drôlerie absurde que j'adore. Je suis un grand admirateur des Monty Python... et de Terry Gilliam avec *Brazil*, *L'Armée des douze singes*... J'ai perçu cette drôlerie tout de suite à la lecture, mais certains comédiens me disaient qu'ils voyaient surtout la noirceur du texte. Ce décalage de lecture, je crois qu'il montrait que j'avais déjà un propos de mise en scène, j'avais une lecture qui n'était pas celle de tout le monde.

Tu parles beaucoup de cinéma : quels sont les réalisateurs qui te passionnent ?

J'aime énormément Gus Van Sant, Tim Burton, Peter Greenaway, Quentin Tarantino. Je peux idolâtrer des films très différents comme *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, et *Trainspotting*, de Danny Boyle.

¹ Paris *Ouverts*, Festival de la jeune création : mises en voix de textes dramatiques contemporains par les étudiants de l'Université Paris X-Nanterre ayant suivi dans le cadre de leur Master un séminaire d'initiation et de sensibilisation aux dramaturgies contemporaines à Théâtre Ouvert en 2004-2005.

² Véronique Bellegarde, comédienne et metteur en scène, collaboratrice de Michel Didym à la Mousson d'été pendant plusieurs années, dirige la compagnie Zéphyr.

Trainspotting et Main dans la main ont beaucoup d'éléments en commun.

Les deux mettent en scène la marginalité. Dans *Trainspotting*, la drogue est très présente, contrairement à *Main dans la main* ; mais dans les deux on voit des jeunes qui essayent de s'en sortir, malgré une société appauvrie qui les écrase et qui ne sait pas quoi faire de leur énergie... Et dans les deux, malgré une certaine dureté, l'humour est très présent : il y a ce côté *uppercut* mêlé à l'humour, qui arrive à mettre à distance la misère et à s'en moquer. Cette problématique me touche directement.



Main dans la main –
David Gérard, Ludovic Lamaud,
Amaury de Crayencour

Main dans la main –
Amaury de Crayencour, Nicolas Gaudart

© Jean-Julien Kraemer

Ce qui a contribué à te donner le prix du Jury et le prix France Culture lors des Paris Ouverts³, c'est ce côté très actuel des jeunes avec des problèmes d'appartements, de relations entre eux, et en même temps cette vitesse, cette drôlerie.

Je trouvais les situations au cœur du texte tellement énormes que je me suis dit : « on va les grossir encore plus. » J'ai pris des acteurs qui étaient capables de prendre en charge cette chose-là. Je crois que si on entre dans le pathos : « la vie est difficile, c'est difficile de trouver un appartement... », ça ne marche pas du tout. En mettant les choses à distance grâce à l'humour, il me semble que le propos apparaît plus clairement et qu'il est plus percutant. Mais le comique c'est quelque chose de compliqué, on ne peut pas être sûr que ça marche à tous les coups...

³ *Main dans la main*, de Sofia Fredén, mise en voix d'Edouard Signolet, avec Amaury de Crayencour, Nicolas Gaudart, David Gérard, Christophe Hurelle, Lionel Laget, Neta Landau, Ludovic Lamaud, Véronique Lechat, Alys-Yann Schmitz, le 17 novembre 2005 à Théâtre Ouvert, lors des Paris Ouverts, Festival de la jeune création.

Blandine Masson, conseiller de programmes pour la fiction à France Culture, t'a proposé ensuite une réalisation radiophonique de la pièce avec la même équipe. Quelle a été ta place ?

Les enjeux étaient différents, tout à coup. Jean Couturier – le réalisateur – m'a donné une grande liberté. J'avais fait un travail préalable avec les acteurs et je pensais que l'on allait partir sur le dynamisme, comme pour la mise en voix. Mais en fait les micros changent considérablement les choses. Les techniciens nous conseillaient beaucoup. De la réalisation au montage, j'étais là tout le temps. Scène par scène je disais si cela convenait ou s'il fallait refaire. On enregistrait tout le temps, sauf quand, dans certains passages difficiles, il fallait d'abord travailler avec les comédiens. On avait très peu de temps : 2 jours, avec 9 comédiens ! Certains passages du texte ressortaient beaucoup mieux. Le travail pour la mise en voix avait été très court (4 services de 4 heures de répétition) et l'on s'était attaché à trouver très vite les personnages. En travaillant de nouveau sur le texte pour la radio, je me suis aperçu de choses qui vont m'aider pour le spectacle à Théâtre Ouvert : en me penchant plus sur la dramaturgie, je me suis posé plus de questions sur les enjeux, sur certains personnages à qui j'avais fait d'abord un sort radical. C'était une seconde étape.

Comment envisages-tu le travail de répétition pour le spectacle ? Tu vas redistribuer les rôles ?

Je vais repartir de la mise en voix, mais comme des acteurs ont changé, j'ai envie de tout remettre à zéro, renouveler et approfondir l'approche. Il n'y a que le rôle du père que j'ai redistribué, et un rôle de Didascalie que j'ai ajouté : pour une question de rythme, j'ai doublé le rôle de la Didascalie. Je voudrais que tout aille plus vite, et se fasse à vue pendant le spectacle. Les comédiens une fois rentrés sur scène n'en sortent plus. Je n'ai pas envie de « faire théâtre », de faire croire, quand le personnage sort, qu'il continue sa vie ailleurs. Du coup, les deux personnes qui ont le rôle de Didascalie ont aussi un rôle de régisseur, de mise en place du cadre.

Le texte est très atypique et très fou ; pour cette raison-là il nécessite un cadre très précis.

Va-t-il y avoir un décor ?

On reprend le principe de la mise en voix, qui était le traçage au sol. Quand j'avais choisi ce procédé, c'était sans penser à *Dogville*, de Lars Von Trier, mais comme tout le monde m'en a parlé, j'ai revu le film, et en fait, la référence ne me gêne pas du tout. Cela a dû être aussi une source d'inspiration, que j'assume complètement.

Le film s'inspire d'un principe théâtral...

...Et moi je repars vers le théâtre ! La tonalité que Sarah et Laurianne (les scénographes-costumières) et moi voulons donner est une tonalité de jeu de société : un principe de cases, de pions. Il me semble que dans *Dogville* on est plus dans une transparence que dans un jeu,

dans une volonté de briser les murs que de faire un jeu de société. Et puis là, pour *Main dans la main*, on est sur un plateau de théâtre... les dimensions n'ont rien à voir avec celles d'un studio de cinéma !

Nous allons juste surélever la scène avec un praticable. Je trouve intéressant, toujours suivant cette idée de jeu de société, que les personnages aient leur propre plateau de jeu. Il y a des histoires d'appartements, de jeu, de règles, d'argent : pour moi, les personnages vont de case en case, comme des pions dans un jeu de Monopoly, même si la scénographie, bien sûr, ne représentera pas le jeu de façon réaliste. Et les deux Didascalies sont là pour rappeler le principe de maîtres de cérémonie. C'est comme si c'étaient elles qui s'amusaient à placer les pions. Il y aura des strates de jeu : les Didascalies, qui racontent des choses horribles (incendie, jambe coupée) seront prises en charge par deux charmantes jeunes filles souriantes, ce qui sera forcément décalé ; les 6 rôles principaux (Nina, Allan, Petter, Aron, Nadja, Gary) vivront vraiment les choses, et ne seront jamais dans la caricature ; les deux rôles secondaires : le propriétaire et le réceptionniste, clownesques, auront un jeu extrême.

La pièce est très intelligemment construite. Dans les moments où le lecteur ou spectateur pourrait s'épuiser, un personnage annexe arrive et relance l'action. Ce sont à chaque fois, pour le réceptionniste et le propriétaire, des moments courts, mais qui peuvent être très forts.

Tu as d'autres projets ?

Au théâtre j'ai le projet de mettre en scène *Peanuts*, de Fausto Paravidino, et *Le Vélo*, de Sofia Fredén ; à l'opéra, avec Jeanne Roth⁴, nous allons monter *La Traviata* à Grenoble, en février, juste après *Main dans la main*, et *Le Winterreise*, de Schubert, réinterprété par Zender, est en préparation, pour 2009 à la Maison de la musique de Nanterre, en collaboration avec l'orchestre « Les siècles » de François-Xavier Roth.

Tu as rencontré Sofia Fredén ?

Je vais la rencontrer si comme je l'espère elle vient en janvier voir *Main dans la main* à Théâtre Ouvert.

Entretien réalisé par Pascale Gateau et Valérie Valade

RENDEZ-VOUS

28 janvier à 19 h

Le Vélo, de Sofia Fredén, pièce pour enfants et adultes,

mise en voix par Edouard Signolet, avec Céline Groussard, Elsa Tauveron,

Guillaume Riant, Nicolas Gaudart, Geoffroy Barbier, Arnaud Guillou,

au Centre Culturel Suédois, Hôtel de Marle, 11 rue Payenne, 75003 Paris.

Entrée libre. Renseignements : 01 44 78 80 20

THEATRE JEUNE PUBLIC

Sofia Fredén, l'auteure de *Main dans la main*, écrit également souvent pour l'enfance. Pour donner un aperçu de la vitalité du théâtre jeune public, en Suède, en plein essor également en France, voici un ensemble d'articles donnant la parole à différents acteurs ou observateurs des deux pays : la journaliste Margareta Sörenson nous livre un panorama de la vitalité suédoise en ce domaine ; l'auteure française Karin Serres rend compte des échanges franco-suédois lors d'une semaine de festival en mai dernier ; Sofia Fredén dévoile quelques pages inédites de l'une de ses pièces pour enfants : *Pourrie, une vie de princesse* ; quelques auteurs de théâtre français répondent à une question sur ce qui peut distinguer – ou non – l'écriture pour le jeune public du théâtre pour adulte. Enfin, Jean-Claude Grumberg nous dévoile comment il a été amené à écrire pour la jeunesse et pourquoi il y trouve un plaisir si particulier.

⁴ En 2005, Jeanne Roth et Edouard Signolet ont monté ensemble l'opéra *Cenerentola-valise*, de Rossini.

Le théâtre jeune public en Suède

Tour d'horizon, par une journaliste suédoise, de quelques pratiques théâtrales jeune public bien vivantes, aujourd'hui, en Suède.

Fifi Brindacier a ouvert la voie

L'art et la culture pour les enfants jouissent d'une position très forte en Suède par rapport à bien d'autres pays. Divers facteurs y contribuent : une longue tradition scolaire qui aspire à faire connaître à tous les enfants l'art et la littérature de qualité, un vif intérêt pour la pédagogie et le souci d'adapter l'école à son temps. Mais le plus important est sans doute une vision relativement égalitaire des enfants. Le respect de l'enfant en tant que personne qui inspire la Convention des Nations unies relative aux droits de l'enfant est depuis l'après-guerre l'esprit qui sous-tend tout ce qui concerne la condition des enfants en Suède. Des générations de Suédois peuvent avoir une pensée reconnaissante pour *Fifi Brindacier* (d'Astrid Lindgren), un livre qui a très vite été adopté par les petits et les grands et qui a permis aux enfants de mettre en question les normes et de penser par eux-mêmes.

Les compagnies indépendantes, pionnières du théâtre jeune public

Quand a éclaté le boom théâtral des années 1970, le terrain était déjà bien défriché. Il était généralement reconnu que l'art pour les enfants n'est ni plus facile ni moins valable, mais la multiplication des jeunes compagnies indépendantes a fait progresser le savoir-faire et la vision de pouvoir faire un théâtre nouveau et captivant.

Les enfants n'ont pas autant d'idées reçues que le public adulte sur ce qu'est ou doit être le théâtre. Cela permettait une grande liberté, et les moyens financiers particulièrement modestes dont disposait le milieu théâtral dans les années 1970, rendaient indispensable une grande ouverture aux formes nouvelles en dehors des espaces théâtraux traditionnels. Le théâtre de marionnettes, le mime et les formes pluridisciplinaires ont fait fleurir le théâtre jeune public. Il faudra toutefois attendre jusqu'aux années 1990 pour que des chorégraphes contemporains commencent à leur tour à créer pour un public d'enfants.

Diversité et sérieux

Diversité des formes et approche sérieuse des grandes problématiques, qu'elles soient d'actualité ou universelles – le trait le plus frappant du théâtre jeune public suédois est peut-être qu'il n'opère pas avec d'autres critères de qualité que le théâtre pour adultes – richesse, pertinence, actualité. Il est manifeste que dans le monde du théâtre suédois, les metteurs en scène, dramaturges et acteurs passent aisément de la scène pour enfants à celle pour adultes. L'innovation dramatique commence souvent dans les pièces jeune public pour ensuite être diffusée vers un public adulte.

L'ampleur du répertoire, la diversité et le foisonnement des petites compagnies sont la marque du théâtre suédois pour les enfants, mais il y a aussi des personnalités clés. Suzanne Osten, avec bientôt quarante ans de théâtre pour les enfants à son actif, tient une place toute particulière. En tant que professeur de mise en scène à l'École supérieure de cinéma, radio, télévision et théâtre (Dramatiska Institutet, DI) elle veille à transmettre aux jeunes dramaturges et metteurs en scène sa connaissance et sa vision d'un théâtre qui répond aux attentes des enfants. Le « projet Enfance » de DI fait appel à de nombreuses catégories professionnelles en cours de formation et doit permettre à tous les étudiants de faire l'expérience d'un travail pour le public d'enfants dont les réactions sont spontanées, engagées et imaginatives.

Les nouveaux auteurs de pièces pour enfants

Dans le domaine du théâtre jeune public émergent sans cesse de jeunes auteurs dramatiques qui méritent d'être suivis. **Mattias Andersson** a débuté comme acteur au théâtre Backa de Göteborg ; menant de front l'écriture et la mise en scène, il fait du « sur mesure » pour le travail d'une troupe. **Lucas Svensson** et **Sofia Fredén**, après une formation DI, ont produit un grand nombre de pièces, le premier pour le Dramaten, la seconde pour diverses autres scènes, dont le Théâtre municipal de Stockholm.

Les théâtres nationaux comme les théâtres régionaux ont l'obligation de réaliser des productions pour le jeune public. Ainsi, des pièces nouvelles sont commandées et jouées dans les théâtres régionaux comme Östgötateatern, à Norrköping-Linköping et le Théâtre régional de Växjö pour les départements de Kronoberg et du Blekinge. Unga Riks, la section jeune public du Théâtre national itinérant, a un répertoire très ambitieux composé en majeure partie d'oeuvres contemporaines et de réalisations audacieuses au plan artistique, et s'essaie aussi à des formes pluridisciplinaires telles que le théâtre dansé.

Autres formes artistiques

Le mime et le théâtre de marionnettes ont des caractéristiques artistiques marquées. Pantomimteatern et Teater Pero pratiquent un langage scénique reposant entièrement ou en partie sur le mime. Marionetteatern, le plus ancien des théâtres d'art pour le jeune public, fait désormais partie du Théâtre municipal de Stockholm et continue de travailler sur la base des techniques mixtes du théâtre de marionnettes moderne. Le théâtre d'ombres, en particulier, a pris une place importante au Pygmeateatern, qui a trouvé une tonalité contemporaine bien à lui, fleurant la bande dessinée, le rock et l'art de la rue.

Le théâtre de marionnettes Tittut a suscité un grand intérêt, y compris en dehors de la Suède, pour ses productions destinées aux tout-petits. Ses beaux spectacles s'adressent essentiellement à un public d'enfants de deux à quatre ans. Une collaboration avec le Teatro Gioco Vita (Italie) a permis d'affiner la technique des ombres chinoises, sans formalisme, mais dans une palette riche de couleurs. Il s'est avéré que même pour les plus petits il est parfaitement possible d'employer un langage esthétique élaboré, comme par exemple dans l'adaptation de *Kattresan* (Voyage à chat), l'album classique de Ivar Arosenius (1878-1909), ou dans *Mera musik, pappa!* (Encore de la musique, papa !) sur Debussy et sa suite *Children's Corner*.

Babydrama, théâtre pour bébés

Nombre de théâtres commencent à s'intéresser aux productions pour les tout-petits et en 2006, Suzanne Osten a monté pour Unga Klara un *Babydrama* destiné aux enfants de six à douze mois. Une œuvre d'art scénique très accomplie autour de la naissance d'un être humain, un spectacle qui captive les tout-petits et amène les adultes qui les accompagnent à s'interroger sur l'universalité de la perception artistique.

La famille et l'enfant sont souvent au cœur du théâtre jeune public actuel. L'enfant en tant qu'individu et ses possibilités de s'épanouir librement est un thème de prédilection, et la famille est la première référence de pouvoir dans la vie d'un enfant. L'individualisme croissant des adultes est un autre thème récurrent, illustré entre autres par des divorces qui bouleversent du jour au lendemain la vie des enfants.

Sur ce point aussi, le théâtre pour enfants est à l'image du théâtre pour adultes en Suède : un chant de solitude et d'exclusion, l'expression d'un sentiment d'aliénation. Les générations de Suédois qui ont grandi dans la Suède du milieu du XX^e siècle et la sécurité d'un « foyer du peuple » homogène, se sentent souvent étrangers aux nouveaux modes de pensée d'un monde globalisé. Un pluralisme apparemment sans limite et une vision marchandisée de l'individu du berceau à la tombe, entraînent de nouveaux comportements. Le théâtre est un des lieux où ces questions sont discutées intensément. Peut-être parvient-il à donner à son public le courage d'affronter la vie dans ce monde nouveau.

Margareta Sörenson

Extrait de *Culture suédoise* « Le théâtre en Suède », 2006



Babydrama,
d'Ann-Sofie Bárány,
mis en scène par Suzanne Osten

© Lesley Leslie- Spinks

Margareta Sörenson, critique de théâtre et de danse au quotidien *Expressen*, collabore à la revue de danse *Danstidningen* et est l'auteur d'essais et d'autres ouvrages, notamment sur le théâtre pour les tout-petits et les marionnettes. Elle participe à la rédaction d'une nouvelle histoire du théâtre suédois.

LABOO7, cinq jours à Örebro

de retour de la Teaterbiennalen, 23-27 mai 2007

Sofia Fredén, l'auteure de *Main dans la main*, fait partie de LABOO7, un réseau européen de travail autour de l'écriture contemporaine pour le jeune public initié par des Français et des Suédois. Depuis le début de l'année 2007, différentes activités ont été proposées dans le cadre de cet échange : ateliers de traductions, commandes d'écriture, résidences d'artistes, stages professionnels, séminaires, coproductions... En mai 2007, plusieurs auteurs, traducteurs, metteurs en scène et programmeurs français ont ainsi participé à la Biennale du théâtre suédois dans la ville d'Örebro. L'auteure française Karin Serres nous livre ici le récit des quelques jours passés en Suède lors du festival.



© Lesley Leslie- Spinks

Comment comprendre le théâtre d'un autre pays ? Comment comprendre toutes ses différences pour recevoir chacun de ses textes, de ses spectacles dans sa plus grande justesse ?

Après le séminaire parisien de Suzanne Osten en janvier dernier, puis la lecture de beaucoup de pièces suédoises jeune public contemporaines, j'avais faim d'en savoir plus. Et c'est ce que m'a apporté cette vraie rencontre face à face : ces 5 jours à Örebro m'ont vraiment plongée au cœur de la vie théâtrale suédoise contemporaine au sens large.



© Paulina

J'ai découvert un théâtre actif, qui avance en travaillant, profondément, directement et se questionne régulièrement. Tous les spectacles, tables rondes, lectures auxquels j'ai pu assister et toutes mes discussions avec celles et ceux que j'ai rencontrés là-bas m'ont passionnée.

Deux grands chocs, d'abord : *Babydrama*¹ d'Ann-Sofie Bárány, mis en scène par Suzanne Osten et *Invasion* de Jonas Hassen Khemiri, mis en scène par Farnaz Arbabi.

En regardant les minuscules spectateurs de *Babydrama* regarder eux-mêmes ce spectacle si fort, j'ai VU cet instinct théâtral inné pelotonné au fond de chacun de nous, qui attend juste qu'on vienne l'éveiller. J'ai VU ces bébés rire et se taire, soudain émus. Marcher à quatre pattes pour venir toucher les comédiens ou sauter de joie. Pencher doucement la tête face aux masques qui leur ressemblaient trait pour trait... C'était inimaginable et évident à la fois ! J'ai aimé aussi l'intensité de l'adresse à ces tout petits spectateurs, la justesse de l'écriture et de la mise en scène de ce spectacle qui leur est destiné. Sa force théâtrale aussi, son esthétique et sa richesse qui m'ont très vite embarquée, émue et touchée autant qu'eux ! *Invasion*, lui, est un magnifique poème rock contemporain sur la douleur de l'immigration. Sur la force de la langue aussi, le pouvoir d'un seul mot, sur la solitude urbaine et sur la manipulation... etc. Avec l'humain au cœur de la représentation et autant d'humour que de violence et d'émotion. Destiné aux adultes et aux adolescents qu'il doit toucher droit au cœur comme rarement. Comment oublier les poignants balbutiements de l'immigré bouc émissaire en suédois et son lyrisme fascinant, au contraire, en farsi ? L'horreur de la fausse traduction ? L'anti-chronologie de la scène de la boîte de nuit qui se répète et hoquette ? L'incroyable pêche des interprètes qui déchaînent les rires et, deux secondes après, nous bouleversent ? Pourvu que ces deux spectacles puissent un jour venir en France !

Rencontre avec deux lieux-théâtres de Stockholm aussi, aussi différents qu'animés d'une même effervescence dramaturgique et artistique : Unga Klara, dirigé par Suzanne Osten et Scenario, régi par un collectif d'artistes autour de Daniela Kullman, dont la Farnaz Arbabi d'*Invasion*, Malin Axelsson et Gertrud Larsson. Avec Malin et Gertrud, j'ai beaucoup parlé travail, écriture, langue, chemin personnel. Ces deux théâtres actifs et ouverts se questionnent avec force et invention sur le rapport au public, à la contemporanéité, et sur la dramaturgie contemporaine, la langue, la narration, la fiction... dans une réflexion en perpétuelle progression qui ne peut que rencontrer la nôtre.

Ce que j'ai découvert aussi à travers tous les spectacles et lectures de la Teaterbiennalen c'est l'humour, le clownesque, l'absurde avec lequel ces pièces suédoises crues, réalistes, impliquées dans le drame social sont montées alors qu'en France, on les lit dans le premier degré avec lequel on les monterait, ce qui n'amène pas du tout au même endroit.

Et puis le sérieux et l'intensité des comédiens envers le public enfant ou adolescent, leur même engagement artistique dans leur travail qu'envers un public adulte : un pur bonheur ! Et puis la spontanéité comme partie prenante de la théâtralité, avec ces lectures distribuées en direct qui sonnent si juste.

¹ Cf article de Margareta Sörenson, pages précédentes.

Et puis la vraie considération du public, la profonde attention qu'on a pour lui qui, du coup, réagit si ouvertement, si généreusement en retour.

Et puis le souffleur disparu chez nous, ici assis au premier rang avec sa petite lampe bleue ! Et puis encore... la chanson de *Babydrama*. Nos plumes multicolores plantées dans les cartons. Le vert pomme des T-shirts de la Biennale. Le mot "preciss". Le caquetage d'oies sauvages de la foule de pros sous la grande tente blanche-bar, le soir, quand on ferme les yeux (C'est "Ank ! Ang !", ils sont là !). Toutes les jeunes bacheliers en robes de bal surannées qui viennent danser à l'hôtel dès la nuit tombée. La statue de plomb du cheval vert dans la cour calme. Les adolescents gothiques (si Strindberg était jeune aujourd'hui !). Le parfum des lilas violets. Les parapluies de lumière dans la salle de restaurant presque vide. L'odeur claire du vent froid. "Morgon", "vi ses", "det er bra". Le goût de la réglisse salée. La musique de la langue suédoise. Les longues américaines déglinguées des raggare qui traversent lentement la ville, fenêtres ouvertes, rock à fond. Et le jour qui se lève déjà, la dernière nuit, à deux heures et demie du mat', quand on rentre à l'hôtel, heureux et épuisés d'avoir tellement parlé et dansé...

Ces cinq jours de mai 2007 à Örebro ont été la passionnante première marche de notre projet qui va prendre son élan maintenant, un pied dans chaque pays. Merci de nous avoir offert cet espace et ce temps pour commencer à nous rencontrer vraiment ! Oui, dans le domaine du théâtre jeune public, je crois que la solide expérience suédoise et l'explosion actuelle française peuvent beaucoup s'apporter. Nous avons un vrai chemin à faire côte à côte, un territoire commun à inventer et faire grandir jusqu'à ce vaste champ d'expérimentation théâtrale que nous pourrons arpenter ensemble dans toute la richesse de nos différences. Ces cinq jours à Örebro ont aussi été pour moi une vraie première plongée dans une Suède qui me parle intuitivement, profondément. Je veux revenir un jour travailler dans ce pays au théâtre si direct, si juste et si proche de la réalité subjective. Je veux revenir poursuivre tous ces échanges commencés avec Erik, Malin, Suzanne, Anna, Ann-Sofie, Gertrud et les autres. Je veux revenir écrire dans ce pays de lacs et de ciel, me nourrir de cette lumière du Nord et me replonger dans ce rapport sensible et instinctif à la nature, aux sensations, ce silence solitaire bouleversé d'émotions sauvages qui sont les miens, aussi, depuis que j'écris. Hej då !...

Karin Serres

Karin Serres, née en 1967, est auteure, metteur en scène et décoratrice de théâtre. Elle a écrit une quarantaine de pièces éditées à l'Ecole des Loisirs-Théâtre, Lansman, Théâtrales Jeunesse ou l'Avant-Scène, ainsi que de nombreuses pièces radiophoniques (France-Culture), des romans et des albums (Ecole des Loisirs, Père Castor Flammarion) ; elle a mis en scène quatre de ses pièces : *Minuit crétiens* (1997), *La culotte à fleurs* (1997), *Les deux sœurs* (1999), *Colza* (2004).

Contact LABOO7 pour la Suède, Marie Kraft, Centre Culturel Suédois à Paris : marie.kraft@ccs.si.se

Pourrie – une vie de princesse

de Sofia Fredén

Extrait d'une pièce jeune public encore inédite en français.

[...]

3.

C'est le matin dans le monde normal. Eugénie marche dans une rue normale. Elle a mis des habits normaux sur sa robe et sa couronne de princesse est couverte d'un bonnet normal.

EUGENIE

Qu'est-ce que c'est agréable et normal ici. Personne ne me connaît. Quand tu es normal, personne ne te reconnaît. Personne ne dit bonjour. C'est dans la normalité. Quel temps agréable et normal il fait ici. Ni soleil ni nuages. Il ne fait rien du tout. C'est là.

Eugénie frappe à une porte d'entrée ordinaire. Personne n'ouvre. Eugénie frappe encore. Anders ouvre la porte, en peignoir.

EUGENIE

Bonjour. Anders Andersson, gardien de nuit ?

ANDERS

Oui, c'est moi. Bonjour.

EUGENIE

Je m'appelle... Linda et je suis votre enfant normal. Je vais habiter chez vous. Si vous ne me croyez pas j'ai une lettre pour vous ici.

ANDERS

Ah bon ?

Anders prend la lettre qu'Eugénie lui tend.

ANDERS *lit*

« C'est enfant doit vivre une vie normale dans ton appartement. Le Roua »

EUGENIE

Merci. En peignoir à midi ?

ANDERS

Oui. Je sais... Annette va arriver d'un moment à l'autre. La voilà.

Annette entre dans l'appartement.

EUGENIE

C'est elle, Annette ?

ANNETTE

Oui ?

ANDERS

Elle dit qu'elle va habiter ici.

ANNETTE

Ah bon ?

Eugénie lui tend la main. Annette enlève son manteau, elle n'a qu'un seul bras. Eugénie prend peur.

EUGENIE

Annette ! Tu n'as qu'un bras !

ANNETTE, *surprise*

Oui, regarde ! Où il peut être ? J'en ai perdu un quand j'ai eu l'accident, avec la moto.

EUGENIE

Ah bon. Je voudrais qu'on mange tous les jours à six heures. Des plats normaux comme des saucisses avec de la purée. Pas de fromage de chèvre. Après manger je veux qu'on regarde la télé et ensuite je veux qu'on...

ANNETTE

On n'a pas de télé.

EUGENIE

Et ensuite on pourrait se coucher à neuf heures et se lever à sept heures, prendre le petit déjeuner et se dépêcher pour aller à l'école et au travail. On pourrait faire ça ? Et quand l'été arrive on pourrait partir au Danemark et avoir un peu chaud dans la voiture ? Juste être normaux ?

ANDERS

Sept heures ? Je ne peux pas me lever à sept heures. Je travaille la nuit et je rentre à sept heures.

EUGENIE

Rentre à sept heures ?

ANDERS

Six heures et demie, sept heures.

Eugénie regarde autour d'elle.

EUGENIE

Qu'est-ce que vous avez fait des enfants ? Dans une famille normale il y a au moins un enfant et demi.

ANDERS

On n'en a pas.

ANNETTE

On a deux rats du désert qui s'appellent Gobi et Sahara et qui habitent dans le lave-linge. Il faut se le rappeler quand on va faire une machine. Pour ne pas faire de la mousse de rats.

ANDERS

Nous allons te trouver une place pour dormir. Elle va dormir où ?

ANNETTE

On a un hamac qu'on peut accrocher au plafond.

EUGENIE

Merci mais je voudrais dormir dans un lit normal. Je ne veux pas dormir chez vous. Je veux habiter chez des gens normaux.

ANDERS

Je suis normal. C'est Annette...

ANNETTE

Moi ? C'est Anders qui a toujours été très bizarre.

ANDERS

Moi ? Qu'est-ce que j'ai de bizarre ?

Eugénie reprend la lettre et quitte Anders et Annette.

EUGENIE

Ce n'étaient pas mes parents. Des rats du désert, pas d'enfants et un seul bras. Ce n'était pas normal.

Eugénie s'en va et continue son chemin.

[...]

Traduction : Marie Kraft

Des écritures théâtrales pour l'enfance

Pour poursuivre notre « enquête » sur les écritures¹, et pour aborder les écritures théâtrales pour la jeunesse, nous nous sommes adressé à quelques auteurs de théâtre et nous leur avons posé la question suivante : *Vous écrivez des pièces de théâtre pour adultes mais aussi des pièces pour la jeunesse. Quelle est selon vous la différence essentielle : simplement les thématiques abordées ? ou bien une approche radicalement différente du théâtre et dans ce cas, laquelle ?*

Joseph Danan

La différence ne se situe certainement pas au niveau des « thématiques », d'abord parce que ce n'est pas ça qui est déterminant (pour moi) dans un projet d'écriture, quel qu'il soit ; ensuite parce que, de ce fait même, des thèmes identiques traversent ce que j'écris, que ce soit en direction des enfants ou pas. J'élargirais cette remarque au « sujet » des pièces, lorsqu'il y en a (plus ou moins) un. C'est, ainsi, le même sujet apparent, le meurtre en série, qui informe *R. S/Z. Impromptu Spectre*² et *Les Aventures d'Auren, le petit serial killer*³. Cet exemple me permet de mieux marquer où se situent les différences. Si je dis, en jouant sur les mots, que *Les Aventures d'Auren* reprennent « en mineur » le sujet et les motifs de *R. S/Z.*, c'est d'abord que le protagoniste en est un enfant. Voilà une constante (pour moi) si je me réfère aux deux pièces pour enfants que j'ai déjà écrites et à la troisième que j'ai en projet. Ces pièces mettent un enfant au centre et, du coup, nous mettent (me mettent, moi le premier) au plus près du regard de l'enfant. Mais dire que c'est une écriture en mineur, c'est aussi dire, dans ce même exemple, que le traitement de la violence y est atténué. Le meurtre du père n'est plus que symbolique dans *Les Aventures d'Auren*, et la mère n'est pas morte du tout. L'horreur de la description du double



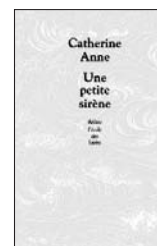
¹ cf l'article de Daniel Lemahieu sur les ateliers d'écritures théâtrales (*Journal de Théâtre Ouvert* n°18).

² Ed. Théâtre Ouvert, coll. Tapuscrit.

³ Ed. Actes Sud-Papiers, coll. Heyoka Jeunesse, 2003.

parricide et de certains actes violents, d'instinct et de raison je l'ai écartée des *Aventures d'Auren*. La violence y est tout de même abordée frontalement, mais d'une manière qui me semble recevable pour des enfants. Je vais le dire autrement. Lorsque j'écris une pièce pour les enfants, j'ai à me soucier de la réception de la pièce, ce que je ne fais pas (ou pas sur ce plan-là) lorsque j'écris pour les adultes. Un point de vue « moral » me semble nécessaire qui m'interdit de laisser l'enfant sans recours face à l'horreur ou à l'absurdité du monde. L'adulte a à se débrouiller avec le vertige final de *R. S/Z*. A l'enfant je me dois de proposer un dépassement, ou une issue. Ce n'est pas lui faire la leçon. C'est simplement ne pas le priver de tout espoir. Quant à savoir si cela autorise à parler d'une « approche radicalement différente du théâtre », je ne le crois pas. D'un déplacement plutôt. Mais que celui-ci nourrisse et déplace à son tour l'écriture pour adultes, voilà qui n'est pas impossible.

Dernière pièce parue : *Jojo le récidiviste*,
Ed. Actes Sud-Papiers, coll. Heyoka Jeunesse, 2007.



Catherine Anne

Je crois que je ne me pose pas la question de l'adresse lorsque j'écris. C'est même l'absence d'une adresse précise qui me semble distinguer l'écriture littéraire de tous les autres champs d'écriture (utilitaire, pratique...). Cette pensée est très discutable et de nombreuses œuvres semblent la contredire. Pourtant, en ce qui me concerne, je crois que, en écrivant, j'évite de penser au lecteur, au spectateur et même à l'acteur. Je pars du centre, de ce qui m'émeut, me meut dans une histoire, et je tente, en l'écrivant, de régler ou d'approfondir ce qui me lie secrètement à cette histoire. Sans me soucier de ce qui sera reçu. Croyant que plus je serai juste, profondément sincère et personnelle, plus je serai capable d'atteindre les autres. Pourtant, il semble y avoir une petite exception à cette règle, puisque, lorsque j'écris une pièce accessible aux enfants, je le fais consciemment, dans le désir de toucher ces spectateurs jeunes. Et ce désir influence le choix du sujet, le dessin des personnages. Il me semble aussi écrire de façon plus rythmique, plus « musicale », lorsque la pièce doit être accessible aux enfants. Mais ce sont des petites nuances, et le travail d'écriture est quasiment identique. Une fois l'histoire lancée, je cherche, encore et toujours, à éclaircir quelque chose, et d'abord pour moi-même. Artisanat du mot juste. Du mot qui sonne juste. Du mot qui donne du sens, de la saveur, du plaisir et de l'émotion. D'ailleurs mes pièces accessibles aux enfants séduisent les adultes ; et il m'est arrivé, au moins une fois, avec *Ah ! Anabelle*⁴ d'écrire un texte pour adultes, qui rencontre un franc succès auprès des enfants...

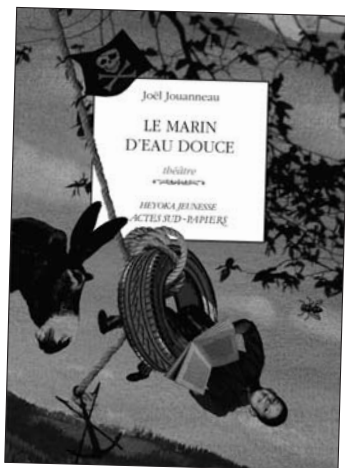
Dernière pièce parue : *Une Petite sirène*,
Ed. L'Ecole des loisirs, 2007.

⁴ Ed. L'Ecole des loisirs, 1996.

Joël Jouanneau

Non, on ne peut pas *tout dire* aux enfants, ils n'aiment pas, ils savent bien eux que ça ne se peut pas, que tout dire ne veut rien dire, que c'est un mensonge tout dire, rien qu'une bêtise. Et non encore, écrire pour eux ce n'est pas pareil qu'écrire pour les grands, c'est bien mieux, ça du moins je peux le dire, même si c'est souvent plus difficile au demeurant. L'enfant ne se laisse pas oublier quand je lui écris. La grande personne si. Elle, lui écrivant je peux m'en passer, et même je ne lui écris vraiment que si, le faisant, je ne l'ai, ni aucun autre destinataire, dans la tête. L'enfant lui, est toujours là, s'impose, se rappelle à moi dès que je le fuis, me dit tout haut Pourquoi tu me fuis ?, il n'aime pas, aime moins encore que je me prenne pour lui, que je fasse semblant, c'est comme grande personne qu'il veut que je lui écrive, mais il ne veut pas pour autant que je lui signifie comment il doit vivre, s'il doit mettre son index ou le pouce dans le nez pour le curer, il n'a pas besoin de moi pour ça, il veut savoir tout simplement qui j'étais moi enfant, et comment je m'y suis pris pour grandir, Oui comment tu t'y es pris toi ? il me demande, c'est le comment qui l'intéresse, car pour ce qui est du pourquoi il sait qu'on n'a pas le choix si on veut pas mourir tout de suite on peut pas faire autrement, et quand je lui écris comment j'ai fait jusqu'à aujourd'hui pour me tenir debout et avoir des cheveux blancs, ce que j'aime bien, c'est que je fais chanter au clavier les 26 lettres de l'alphabet autrement que je ne le fais pour les grandes personnes, et si vous voulez savoir pourquoi c'est à l'enfant que j'étais qu'il faut le demander.

Dernière pièce parue : *Le Marin d'eau douce*,
Ed. Actes Sud-Papiers, coll. Heyoka Jeunesse, 2007.

**Priorité au théâtre jeune public**

Modeste manifeste

Jean-Claude Grumberg, compagnon de route de Théâtre Ouvert depuis ses débuts¹, dont la dernière pièce *H.H.* vient de paraître aux Ed. Actes Sud-Papiers après avoir fait l'objet d'un Chantier² de Théâtre Ouvert en 2005, écrit depuis quelques années aussi du théâtre pour l'enfance. Il évoque ici sa pratique, avec enthousiasme.



Pourquoi écrire pour les enfants ? En fait je n'ai jamais eu l'occasion de me poser la question. *Le petit violon*, ma première pièce pour la jeunesse, n'étant qu'une réponse amicale à l'amicale commande que me passa un soir à table, entre poire et fromage, Nicolas Kent, directeur d'un théâtre londonien, qui avait déjà monté *L'Atelier*, *Dreyfus* et *Zone libre*. N'osant lui dire non, tout en n'ayant pas très envie, et surtout ne sachant pas comment m'attaquer à ce genre d'exercice, je fis le mort quelques mois, pensant que ça lui passerait. Ça ne lui passa pas. Pire, il insista. Ce que j'ignorais c'est que, derrière l'amitié, il y avait une réelle attente. Tous les théâtres subventionnés du Royaume-Uni devaient cette année-là, sous peine de sanction financière, créer une pièce inédite à destination du jeune public. Les auteurs anglais étaient submergés de commandes. Il insista donc, vint me voir plusieurs fois à Paris pour me dire ce qu'il entendait par « pièce pour la jeunesse ». Ça devait parler des jours de la semaine, des mois de l'année, des couleurs, de la nature, du grand et du petit, des chiffres, des lettres, de l'enfance, que sais-je encore. En fait il visait des enfants de six-sept ans. Je fus terrorisé.

Un soir, au téléphone, il me dit qu'il lui fallait la pièce à la fin de la semaine, il devait la faire traduire d'urgence afin de la mettre en répétition. N'ayant toujours pas trouvé le courage de lui dire non, j'écrivis donc, sans trop réfléchir, *Le petit violon*, persuadé qu'il allait me renvoyer l'ouvrage et renoncer à la production. Ce fut lorsque je me rendis à Londres pour assister à la première de ce *Little violin*, lorsque je vis les six-sept-huit ans envahir ce

¹ Notamment avec les mémorables *En r'venant d'Expo*, mise en espace par Jean-Pierre Vincent, et *L'Atelier*, travaillée dans une *Cellule de création* animée par Maurice Benichou avant sa création.

² *H.H.*, de et par Jean-Claude Grumberg, *Chantier* n°16, du 17 janvier au 4 février 2005, avec Salima Boutebal, Jean-Paul Farré, Olga Grumberg, Joseph Menant et Christophe Vandeveld.

petit théâtre du Nord de Londres situé dans un quartier où l'on parle, dit-on, soixante-dix langues, lorsque je vis ces enfants de toutes couleurs garnir les bancs du Tricycle Theatre, lorsque je vis les enfants sourds muets, les enfants aveugles se glisser au coude à coude avec les autres enfants et que je découvris que sur la scène aussi les acteurs étaient de toutes couleurs et de tous handicaps confondus, que je compris qu'il ne s'agissait pas là uniquement de théâtre, qu'il s'agissait de fabriquer dans ce petit lieu clos non pas de futurs spectateurs pour théâtre adulte, mais de fabriquer des citoyens capables, malgré leurs différences d'origine, de culture, de religion, de rire, de s'émouvoir, de pleurer, coude à coude, ensemble, d'une seule voix.

Voilà. Le théâtre pour la jeunesse m'apparut soudain comme une formidable machine à fabriquer des citoyens libres et égaux en droit. *Le petit violon* ensuite fut créé en français par la compagnie Am Stram Gram de Genève, dans une magnifique et très poétique mise en scène. C'est ainsi que je suis devenu, sans y penser, sans l'avoir voulu ni souhaité, un auteur « jeune public ». Un an ou deux après, il y eut en France des élections présidentielles avec au deuxième tour une finale inédite : Chirac / Le Pen. Lors de la manifestation, forcément unitaire, entre les deux tours – je pense que c'était un premier mai – manifestation contre le fascisme, la dictature, l'intolérance, etc, etc, je suis resté à la maison et j'ai écrit *Marie des grenouilles* que j'ai qualifiée sans peur ni reproche de « pièce antifasciste pour enfants ». C'est en écrivant *Marie des grenouilles* cette après-midi là que je m'aperçus qu'écrire pour la jeunesse ne me posait aucun problème, et qu'au contraire je ressentais une liberté, une joie, une insouciance quasi inédites. Il suffisait d'y avoir un peu pensé avant de se mettre à table, avec appétit disons, et de se laisser aller, tout venait, tout coulait de source.

Aujourd'hui j'en suis à ma septième, toutes éditées dans la magnifique collection *Heyoka Jeunesse* chez Actes Sud. Sept pièces dites pour la jeunesse qui me paraissent refléter les mêmes préoccupations, aborder les mêmes thèmes que mes pièces dites pour adultes. Ce qu'il y a de profondément différent, outre cette liberté, cette allégresse, cette énergie que nous communiquent les enfants, c'est cette sensation d'être nécessaire, attendu, espéré. Avant même que vos pièces soient représentées, dès la parution disons, elles circulent, les enfants et leurs maîtres s'en emparent, les lisent et les jouent en classe, vous recevez les lettres, des questions, des dessins, des conseils, des recommandations – « Continue tu vas finir par être connu » m'écrivit un jour un jeune lecteur de dix ans – certaines classes vous envoient des suites, ou même de nouvelles fins. Après quarante-cinq ans d'écriture assidue pour des spectateurs, des metteurs en scène, des directeurs et des critiques, repus, blasés, submergés, baillant d'avance à l'idée de voir ou de lire un de vos ouvrages, écrire pour la jeunesse me paraît non seulement une sorte de récréation mais surtout une activité – peu lucrative il est vrai – une activité d'utilité publique.

Au-delà des enfants, j'ai découvert des auteurs magnifiques écrivant pour la jeunesse d'authentiques chefs d'œuvre de théâtre. Je n'en citerai que trois que j'aime et admire particulièrement : *L'Ogrelet*, de Suzanne Lebeau, *Le Pays de rien*, de Nathalie Papin, et

La Révolte des couleurs, de Sylvie Bahuchet. Trois pièces d'aujourd'hui, parlant du monde d'aujourd'hui, à des enfants d'aujourd'hui. Moi, je ne sais pas si je vais continuer à écrire pour la jeunesse, sept me paraît un bon chiffre. Sept pièces comme les sept nains de *Blanche Neige*, les sept femmes de *Barbe Bleue*, les sept d'un coup du *Petit tailleur*, les sept fils enfin des pauvres bûcherons, sans oublier les sept malheureuses filles de l'ogre.

En guise de conclusion – soyons cuistre – je ne peux que conseiller aux pouvoirs publics, à l'éducation nationale, aux responsables de tous poils, de rendre obligatoire, comme en Angleterre, ne serait-ce qu'une année, la création par tous les théâtres subventionnés de la République, quelle que soit la taille de leur salle ou de leur subvention, d'au moins une œuvre inédite pour la jeunesse. Le reste, le plaisir, la joie, la liberté, l'invention, suivront, et même, avec un peu de chance, qui sait, la fabrique de citoyens se mettra à fonctionner et à porter ses fruits.

Jean-Claude Grumberg

Dernière pièce jeune public parue : *Mon étoile*,
Ed. Actes Sud-Papiers, Coll. Heyoka Jeunesse, 2007

EBAUCHE D'UN PORTRAIT

Pour faire suite à la mise en espace par François Berreur en avril 2007 à Théâtre Ouvert de *Une vie de théâtre (Ebauche d'un portrait)*, d'après le *Journal* de Jean-Luc Lagarce, avec Laurent Poitrenaux, *Ebauche d'un portrait*¹ est proposé en spectacle dès le 10 mars 2008 avec la même équipe artistique.

Entre temps, le *Journal 1977-1990* de Jean-Luc Lagarce est paru et les différentes manifestations de l'année Lagarce² ont suivi leur cours. Autre événement non négligeable de cette saison, Jean-Luc Lagarce est au programme du baccalauréat théâtre avec *Nous, les héros*³ et *Juste la fin du monde*.

Voici un extrait du dernier entretien de Jean-Luc Lagarce en 1995 et un entretien avec Laurent Poitrenaux, interprète d'*Ebauche d'un portrait* à Théâtre Ouvert.

¹ *Ebauche d'un portrait*, d'après le *Journal* de Jean-Luc Lagarce, collage et mise en scène de François Berreur, avec Laurent Poitrenaux, à Théâtre Ouvert, du 10 mars au 5 avril 2008.

² www.lagarce.net

³ *Nous, les héros* a été publié pour la première fois en Tapuscrit par Théâtre Ouvert en 1995.

Vivre le théâtre et sa vie

Extrait du dernier entretien de Jean-Luc Lagarce, dans *Mégaphonie*¹, sur France Culture

Jean-Luc Lagarce, en 1995, quelques semaines avant sa mort, a confié à Lucien Attoun quelques réflexions émouvantes sur sa vie, l'écriture et le théâtre. En écho à *Ebauche d'un portrait* et à la publication du *Journal* de Jean-Luc Lagarce aux Ed. Les Solitaires Intempestifs², nous vous livrons quelques extraits de ce dialogue, paru dans la revue Théâtre/Public³ dans la transcription d'Alain Etienne.

(...)

Lucien Attoun : Vous tenez régulièrement, je crois, un journal intime ?



© Quenneville — Jean-Luc Lagarce

Jean-Luc Lagarce : Oui. Mais je ne crois pas que ça me soit particulier. Beaucoup de gens tiennent leur journal...

L.A. : Pourquoi, pour qui tient-on un journal ?

J.-L.L. : Je le tiens d'abord, je crois, pour moi-même. Mais il y a si longtemps — dix-huit ans — cela représente un si grand nombre de pages... que, maintenant, avec le recul, je me demande s'il ne s'agit pas aussi de la mise en coffre d'un long message destiné aux gens qui me sont proches et qui — au cas où... — pourront lire des confidences que je ne leur ai pas faites de vive voix... Pourtant, je crois que ce journal relève surtout de l'intime. C'est une thérapie. Du reste, pour une

grande part, j'y note des choses anodines. Quand j'y remets le nez, ce qui me surprend le plus, c'est la rapidité avec laquelle on change d'avis !

¹ *Mégaphonie*, émission de Lucien Attoun, le 5 septembre 1995.

² Edition fondée par Jean-Luc Lagarce et François Berreur, dans laquelle aujourd'hui paraît l'intégralité de l'œuvre de J.-L. Lagarce.

³ Théâtre/Public n°129, mai-juin 1996.

Joëlle Gayot : J'ai lu, dans le deuxième numéro des *Cahiers de Prospéro*, que vous écriviez ce journal à la main, alors que vous utilisez l'ordinateur pour vos autres textes. Est-ce que cela participe aussi de cette intimité ?

J.-L.L. : Oui... oui... Quoique... ça pourrait changer... De toute façon, les ordinateurs, même portables... dans les poches ou les sacs à dos ! Mais c'est vrai : le cahier correspond bien à l'intimité de cette activité. Avec, même, des rites : un type de cahier particulier, à l'ancienne, écriture au stylo-plume...

Pour ce qui concerne mes textes à publier, j'ai fort heureusement renoncé à l'écriture manuscrite – car je suis illisible.

(...)

L.A. : Le stylo, le cahier à l'ancienne... Vous aimez l'ancien ?

J.-L.L. : Je me sens bien un homme de la fin du XX^e siècle. Je vis dans des meubles modernes. Ce qui relèverait, dans une certaine mesure, de « l'ancien », c'est ma collection de photos. Je collectionne les photos banales de la vie quotidienne. On en trouve maintenant en quantité industrielle dans les Brocantes, les Pucés. Photos de mariages, de classes, de groupes...

(...)

Boltanski – qui est très important pour moi – a fait certaines de ses compositions, de ses montages, à partir d'interrogations sur les traces qu'ont laissées des gens... et la mort qui, entre temps, a fait son œuvre...

L.A. : Je me souviens que vous étiez venu ici au moment où vous prépariez *Les solitaires intempestifs* – un titre à plusieurs clefs – pour présenter ce spectacle fait à partir d'un collage de textes. Vous le considérez comme une sorte de bilan...

J.-L.L. : Oui. Bilan de trente ans. A l'origine, cela devait s'appeler *1957-1987*. Divers aléas ont fait que je l'ai monté en 1992. J'ai donc changé le titre. On retrouve là quelque chose qui nous ramène au principe du *Journal*...

L.A. : Dans le théâtre, vous êtes animateur de compagnie, metteur en scène, acteur à l'occasion... et auteur. Surtout auteur, peut-être. Si on écrit, pourquoi écrire du théâtre ?

J.-L.L. : Oui. Pourquoi ne pas écrire du roman... qui se publie, se lit, se vend plus facilement ? Du reste, j'ai essayé. Pour le moment, ça n'a pas abouti. Je crois que je suis très porté vers la parole. Les mots, mais les mots *parlés*... Les mots avec leurs *sons*, leurs *rythmes*. Les romanciers que je préfère sont ceux qu'on peut lire à voix haute. Proust... Thomas Bernhard romancier...

L.A. : Les mots, leurs sons, leurs rythmes jouent effectivement un rôle important dans vos pièces. Je pense, par exemple, à ces sortes de « mises en scène » du langage dans son mouvement même... où on voit, où on entend le langage hésiter, se tromper, revenir en arrière, repartir, renchéir, ou se renverser brutalement en son contraire, etc... etc... Il y a là comme un jeu avec le spectateur...

J.-L.L. : Oui. Et c'est peut-être cela qui me pousse vers l'écriture théâtrale. Par exemple, je suis fasciné par la manière dont, dans la vie, les conversations, les gens – et moi en particulier – essaient de préciser leur pensée à travers mille tâtonnements... au-delà du raisonnable. Cela concerne aussi la mémoire. Quelques personnes ont en commun tel souvenir d'un événement. Chacun s'efforce de le faire revenir en le racontant aux amis... Mais les versions sont bien différentes les unes des autres.

Cela dit, soyons réaliste. Si j'ai commencé par écrire du théâtre, c'est aussi parce que, en province, à l'époque, il était plus facile d'écrire que de mettre en scène. Du reste, c'est toujours vrai aujourd'hui. Ecrire ? Il suffit d'un stylo. Mettre en scène, c'est un gros travail, c'est beaucoup de monde – beaucoup d'egos à harmoniser –, beaucoup – relativement – d'argent. Et beaucoup, beaucoup d'énergie.

L.A. : J'ai l'impression que vous écrivez au futur antérieur... En tout cas jamais au présent...

J.-L.L. : Oui... Mais il me semble que j'écris un peu plus au présent aujourd'hui. Vous savez, on finit par... se croiser. Pendant tout un temps, on regarde devant soi... Et puis la vie qui avance vous amène à pivoter lentement... jusqu'au moment où, sans doute, on finit par regarder derrière. Bientôt, j'écrirai au passé. Mais c'est le présent qui est le plus difficile. On a besoin du décalage qui renvoie les choses dans un « hier » ou un « demain ». Du reste, en tant que spectateur, je n'arrive pas à croire au présent du théâtre : non, ça ne se passe pas là, devant moi, en ce moment ! Je ne peux pas m'empêcher de considérer ce qui a lieu sur la scène comme ayant déjà été entendu... Et les spectacles qui prétendent ne pas tenir compte de cela ne me paraissent pas justes. Je n'aime pas les acteurs qui jouent en feignant de ne pas savoir comment l'histoire va finir.

(...)

% de présent = 100

Entretien avec Laurent Poitrenaux

Interprète du *Journal* de Jean-Luc Lagarce, acteur que l'on peut voir dans chaque spectacle du metteur en scène Ludovic Lagarde, notamment avec des textes d'Olivier Cadiot, Laurent Poitrenaux fait partie de ces comédiens réjouissants qui allient à une pratique subtile de leur métier le talent de savoir en parler. Rencontre.

Connaisais-tu l'œuvre de Lagarce avant d'interpréter son journal ?

De son vivant je n'ai rien vu de lui, ni ses mises en scène, si ses textes, mais j'avais lu certaines pièces, comme *Juste la fin du monde* ou *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*¹. Nous avons exactement dix ans d'écart, et nos parcours professionnels ont quelques points communs : des gens, des lieux. Ce qui est drôle, c'est que dans son journal Lagarce fait référence à la première des *Dramaticules*, de Beckett, à Belfort, qui était le premier spectacle de Ludovic Lagarde, dans lequel je jouais.

Ebauche d'un portrait
mise en espace, 2007,
Laurent Poitrenaux



¹ Commande de Théâtre Ouvert écrite pour un chantier animé par Philippe Minyana en 1994, publiée en *Tapuscrit* l'année suivante, qui fut créée par Stanislas Nordey en 1997 à Théâtre Ouvert (Prix de la Meilleure création en langue française du Syndicat de la critique).

De quelle manière ce journal de Lagarce, écrit dans les années 80-90, résonne-t-il en toi, maintenant ? Est-ce que tu t'en sens proche ?

Il y a deux choses. Je crois, d'abord, que si François Berreur est venu me chercher pour ce projet, *Ebauche d'un portrait*, c'est notamment parce que je n'étais pas un proche de l'homme Lagarce. J'ai pris le journal comme une matière, sans lien affectif particulier pour la personne.

Ensuite, il est vrai que je sens une certaine proximité par rapport à ses goûts, aux livres qu'il a lus, aux films qu'il a vus, qu'il liste dans son journal. J'ai demandé à François de pouvoir citer par exemple *Journal intime*, de Nanni Moretti, parce que c'est vraiment le film que j'emmènerais sur une île déserte. J'avais un peu peur au début que le spectacle soit une « curiosité pour spécialistes », mais l'adaptation qu'en a fait François évite cet écueil-là : on ne s'attarde pas trop sur les noms cités. Les spectateurs – même les plus jeunes – sont touchés par un effet « Je me souviens », à la Perec. Avec les dates qui défilent comme un compte à rebours, j'ai l'impression – je ne l'avais pas imaginé avant – que les gens se positionnent beaucoup en se demandant ce qu'ils faisaient eux-mêmes à telle ou telle date. Cela tient à la fois au journal et à la façon dont François a décidé de le mettre en scène.

Il y a quelque chose de très ludique dans l'attitude de Lagarce. Si c'était un vrai journal intime, pas du tout pensé par l'auteur pour être entendu, ce serait peut-être plus impudique, mais là il y a cette idée, « j'écris pour qu'on me lise après ma mort », qui est assez joyeuse à porter. Il parle de choses intimes en s'adressant, de l'au-delà, à un lecteur ou à un auditeur, avec son humour si particulier. Il me semble que l'on peut rapprocher cela des vraies-fausse pistes autobiographiques qu'il donne dans ses pièces. C'est un jeu, un trouble avec lequel il joue : c'est un peu lui, mais pas tout à fait lui non plus. Et puis il a ce style plein d'humour, de distance, d'ironie qui lui permet d'éviter le pathos.



Comment as-tu trouvé, en tant qu'acteur, cette distance entre l'humour et l'incarnation ?

J'ai envie de dire : comme je le fais avec n'importe quel texte, en suivant au maximum l'écriture organique de l'auteur. J'imagine que son ironie résonne chez moi parce que c'est un humour un peu anglais que j'aime beaucoup mais je ne prétends pas incarner Lagarde. Ce n'était pas du tout l'intérêt de ce projet. En fait j'ai abordé le texte comme un texte théâtral, comme une partition.

Comment abordes-tu les textes d'Olivier Cadiot qui ne sont justement pas théâtraux ?

Ils ne sont pas théâtraux mais ils sont faits pour l'oralité. Olivier vient de la poésie sonore et ça s'entend : ses textes s'écoutent autant qu'ils se lisent. Du coup, le passage à la scène se fait assez facilement, il n'y a pas à porter le texte là où il ne voudrait pas aller.

En tant qu'acteur, dans *Le Colonel des Zouaves*², tu passes une heure et demie quasiment sans bouger. Comment as-tu travaillé ?

Pour moi il y a eu un avant et un après *Le Colonel des Zouaves*. Cette expérience a complètement chamboulé mon rapport au texte, à l'incarnation, au personnage, au jeu. L'esthétique de Ludovic Lagarde s'est vraiment dessinée sur ce projet-là et le travail avec la chorégraphe Odile Duboc m'a fait comprendre des choses fondamentales sur le fonctionnement du corps, notamment sur la manière d'économiser et de canaliser son énergie. Elle m'a donné une « boîte à outils » et la possibilité de l'utiliser en toute conscience. Je trouve passionnant chez elle ce rapport à la dépense physique qui n'est jamais dans la performance ou la douleur.

Tu t'en sers pour jouer *Ebauche d'un portrait* ?

Bien sûr, je m'en sers depuis, pour tout ce que je fais. Avec Odile il s'agit de chercher « comment recharger chaque soir un geste de sa vérité du moment. » C'est évidemment ce que doit faire un acteur, mais ce n'est pas toujours ce qu'on lui apprend. Pour moi, un acteur ne doit pas



Le Colonel des Zouaves,
Laurent Poitrenaux

© Pascal Vicotr

être une très bonne photocopieuse quadrichromie qui refait tous les soirs parfaitement la même chose. Être acteur, c'est faire tous les soirs avec le vivant de la soirée, ce qui est beaucoup plus complexe.

D'ailleurs, ce que tu fais dans *Ebauche d'un portrait* est assez différent d'un soir à l'autre.

Bien sûr : chaque soir l'humeur personnelle de l'acteur se conjugue avec celle des gens en face de lui. Quand tu as un public qui est plutôt rieur, tu te dis « oh là là ! ils démarrent au quart de tour sur n'importe quoi, c'est chaleureux mais ça va peut-être être difficile de faire entendre d'autres choses plus subtiles », donc tu fais... l'effet glaciation ! Des choses que tu fais d'habitude de manière « boumboum tagadère », là tu les retiens. Et petit à petit, tu essaies d'emmener les gens dans une autre humeur. Et une fois qu'ils sont redescendus, qu'ils sont refroidis, tu relâches du mou. Au contraire, quand tu as des salles qui sont tétanisées,

tu y vas d'une humeur plus bonhomme, plus souple. Organiquement, tu joues avec ça.



Fairy queen,
Philippe Duquesne, Valérie Dashwood,
Laurent Poitrenaux

Tu aimes bien être seul sur le plateau ?

Je n'ai pas de fascination pour cet exercice. Je n'ai eu que deux expériences : *Le Colonel des Zouaves*, et *Ebauche d'un portrait*. D'une certaine manière, c'est plus simple d'être seul

sur un plateau... on peut se tromper dans le texte, personne ne s'en rend compte ! Olivier Cadiot m'a dit à Lorient, il y a dix ans, quelque chose de fondamental pour mon travail, qui m'a libéré. On ne se connaissait pas encore très bien, j'avais une grande admiration pour son œuvre et j'étais impressionné. Il nous avait laissé travailler sans lui sur l'adaptation du *Colonel des Zouaves*. Après avoir vu le spectacle pour la première fois à la générale, il me dit à un moment dans la discussion : « Bon, de toute façon, tu es le boss, tu fais ce que tu veux sur le plateau, s'il y a un truc que tu n'as pas envie de dire un soir, tu le sautes, moi je fais ça en lecture. Ou si tu veux reprendre, tu reprends ! » Il le disait très sérieusement. C'est un cadeau, d'entendre l'auteur dire tout à coup que son texte t'appartient. Ce qui me fait rire par rapport à certains auteurs de théâtre, qui sont beaucoup moins souples, qui ont des exigences parfois décalées par rapport à une écriture. Ils chipotent sur un point alors que toi tu sais que, organiquement, ça ne marche pas ! Ça marche dans la tête de l'auteur, mais pas sur le plateau. D'une certaine manière, Olivier, qui n'est pas du tout du théâtre, et qui a une exigence folle sur son écriture, a cette intelligence et cette modestie de dire : « au moment du passage au plateau, ils vont avoir besoin d'autres résolutions pour faire entendre mon écriture, qui ne seront pas forcément celles que j'ai trouvées dans le roman. »

² Laurent Poitrenaux a joué dans tous les textes d'Olivier Cadiot mis en scène par Ludovic Lagarde : *Sœurs et frères* créé en 1993, *Le Colonel des Zouaves* en 1997, *Retour définitif et durable de l'être aimé* en 2002 et *Fairy queen* en 2004.

Et ça m'est arrivé, certains soirs, de recommencer un passage du texte que je venais de dire mais dont je n'étais pas content. Je joue avec un micro dans ce spectacle, ma voix est sonorisée. Gilles Grand, au son, me suit en direct, il sait que ça peut m'arriver, je prends un temps de quelques secondes pour qu'il se rende compte que je n'enchaîne pas, et je reprends à un endroit où lui n'a pas un effet tout de suite à balancer, pour qu'on se retrouve. J'ai joué le spectacle 130 fois environ, et je ne l'ai pas fait plus de 25 fois, mais je sais, à chaque fois que je commence le spectacle, que j'ai cette possibilité.

Et Gilles Grand, il prend ça comment ?

C'est comme du jazz ! Il se prend au jeu, il lui arrive d'intégrer des variations sur le son, il s'amuse avec ça. Olivier Cadiot est en accord avec ce qu'il dit dans ses textes : « % de présent = 100 »³. Il travaille avec le présent. Et quand je reprends le texte, je m'amuse vraiment à le reprendre autrement. Le texte du *Colonel des Zouaves* le supporte parce que c'est un personnage complètement délirant qui veut toujours refaire très bien les choses : le service, les courses, comment emballer la rousse... donc évidemment, ça colle au texte. Jamais personne n'est venu me voir pour me demander pourquoi j'avais recommencé un chapitre ! Du coup, j'ai toujours ça en tête, quel que soit le spectacle que je joue. Je ne peux évidemment pas toujours le faire, mais le fait de se dire « Si je veux, je reprends », me donne une grande liberté.

Dans *Ebauche d'un portrait*, il y a quelque chose de très troublant pour le spectateur : lorsque tu dis les passages où Jean-Luc Lagarce commente son propre journal, plusieurs années après, en ajoutant des notes, on a l'impression que c'est toi qui prends la parole pour commenter ce que Lagarce a écrit.

On est venu me voir pour me demander pourquoi j'avais rajouté des choses ! C'est là où il est malin, Lagarce, il le sait aussi, ça. Je pense qu'il ne va pas y avoir une différence gigantesque entre la mise en espace de 2007 et le spectacle de 2008, mais le deal, c'est que pour le spectacle, je saurai le texte intégralement, je ne lirai pas. Pour avoir justement encore plus de liberté et provoquer plus de trouble chez les gens entre les passages que je ferai semblant de lire et ceux que je dirai, comme ça, comme une confidence. Pour que les spectateurs se demandent « Mais quoi, il est en train de lire son journal ? Il pense en direct ? » C'est très musical, justement, ces passages où Jean-Luc Lagarce commente ce qu'il a écrit. Parler, puis s'arrêter et dire par exemple « Là, c'est péremptoire ! », c'est du beurre pour un acteur ! Rythmiquement, c'est écrit avec une très grande précision qu'il suffit de suivre. L'idée de l'instant présent dont je parlais tout à l'heure est fondamentale pour ce genre d'objet.

³ In *Sœurs et frères*, d'Olivier Cadiot, Ed. P.O.L.

Ça ne t'angoisse pas d'être sur un plateau ?

Ça dépend des projets, mais pas trop. J'ai 40 ans maintenant, et je commence à comprendre une phrase de Strehler que j'avais lue quand j'avais 17-18 ans, qui dit : « C'est facile d'aimer le théâtre dans l'ivresse de la jeunesse. C'est encore facile lorsque tu as appris ce qu'est le métier. Puis arrive la jouissance d'être un peu sûr, de savoir tout de suite ce qu'il faut faire. Et puis vient le moment où le chirurgien se dit : "Ah, encore un pancréas !" Mais il doit se dire qu'en-dessous il y a un être vivant, alors il y va. Le théâtre, c'est la même chose. Tu continues quand même, pas par habitude, pas par lâcheté. Avec plus de doute, de fatigue, de tristesse. Tu n'aimes plus avec la passion, avec le sang, avec le sexe. Là, tu touches au vrai amour du théâtre. »⁴ Evidemment je n'en suis pas là, je ne suis pas assez fatigué ! Je suis plutôt dans ce moment où je commence à maîtriser mon outil, c'est agréable, mais je sens bien, dans *Richard III*⁵, que je joue actuellement et qui est un spectacle particulier, que parfois, avant d'y aller, je suis dans l'appréhension de ne « pas être au rendez-vous ». Une fois que je joue je suis très heureux, mais avant que le spectacle commence, maintenant, contrairement aux débuts, je suis dans la conscience de tout ce qu'il va falloir aller chercher en soi et je sais très bien que si je ne vais pas chercher ça, il ne se passera rien, que ça ne marchera pas.

C'est très physique, *Richard III* ?

C'est physique, mais c'est aussi un travail intérieur éprouvant. Je dis ça sans romantisme. Mais il faut bien aller puiser chez soi des imaginaires sombres pour que toute cette morbidity et cette sexualité présentes dans *Richard III* existent. Je ne me plains pas du tout, mais je sais ce que cela demande physiquement et psychologiquement. C'est très différent par rapport à il y a 10 ou 15 ans. Au moment du plateau, c'est toujours incroyable, mais avant, c'est plus difficile. Je ne pars pas du principe que les dieux sont forcément avec nous. C'est du travail.



Richard III - de Peter Verhelst, d'après la pièce de Shakespeare, mise en scène par Ludovic Lagarde, Laurent Poitrenaux

⁴ Propos de Giorgio Strehler cités dans *Libération*, 20 septembre 1995.

⁵ *Richard III*, de Peter Verhelst, d'après la pièce de Shakespeare, mise en scène par Ludovic Lagarde, avec Anne Bellec, Laurent Poitrenaux, Geoffrey Carey, Antoine Herniotte, Samuel Réhault, Christèle Tual, Francesca Bracchino, Pierre Baux, Camille Panonacle, Suzanne Aubert.

Après, tu peux sortir de scène en sachant que tu n'as pas été au rendez-vous et recevoir des compliments... Et d'autres fois, un spectacle est mal perçu, mais tu sais que tu étais là. Ça peut être très déprimant, ça m'est arrivé sur *Le Colonel* : tu sais que tu es loin de ce que tu rêves de faire sur le spectacle, pour une raison ou une autre, et là quelqu'un vient te dire « mais c'était... à pleurer ! » Donc tu te dis que le spectacle, quoi qu'il en soit, existe. Mais évidemment tu aurais voulu que les spectateurs aiment le spectacle à l'endroit où tu le places. Bon, je ne vais pas aller leur dire « excusez-moi mais vous avez vu une daube ce soir ! », c'est agaçant les acteurs qui te disent « ouais, mais tu sais, je ne l'ai pas trop senti ce soir... » Si les gens disent qu'ils ont aimé, bon, ils ont aimé, tant mieux ! Tu ravales ta bile, et tu te dis que demain tu seras au rendez-vous.

J'aime bien l'idée que le talent c'est 50% de travail et puis 50% de travail. Je n'aime pas trop le côté romantique des acteurs qui se sont sentis « inspirés ».

Quand as-tu trouvé ta famille de théâtre ?

La deuxième année où j'étais à Paris, venant de Vierzon, je suis entré à Théâtre en actes, l'école que venait d'ouvrir Lucien Marchal. C'est là que j'ai rencontré Ludovic Lagarde, nous sommes restés trois ans élèves comédiens dans cette école, avec Philippe Duquesne, qui a quitté l'école un peu plus tôt pour partir chez les Deschiens, mais que l'on a retrouvé par la suite⁶. J'ai travaillé pendant les 10 ans qui ont suivi grâce aux rencontres que j'y ai faites. De jeunes compagnies venaient présenter leurs travaux : c'est là que j'ai pu voir entre autres les premiers spectacles d'Olivier Py.

Ensuite, Ludovic Lagarde et toi avez été engagés à la Comédie de Reims par Christian Schiaretti.

Oui, Christian Schiaretti avait dirigé un stage dans l'école puis notre spectacle de sortie et dans la mesure de ses moyens, il a engagé ensuite les comédiens. C'est comme ça que j'ai joué dans *Le Laboureur de Bohême*. Ludovic est devenu son assistant — je crois que très vite il s'est rendu compte qu'il avait plus envie d'aller vers la mise en scène.

Tu as joué du théâtre contemporain, mais aussi pas mal le répertoire classique.

Globalement, mon parcours est plutôt lié au contemporain. Ce sont des hasards, ou pas... Ceux avec qui j'ai travaillé tout de suite après la sortie de l'école m'ont surtout dirigé dans des textes du XX^e siècle. Avec Christian Schiaretti, après *Le Laboureur de Bohême*, un texte de la fin du moyen-âge, j'ai joué Pirandello, Vinaver, Badiou, Witkiewicz, Vitrac... Ensuite, avec Ludovic Lagarde, il y a eu Beckett, Schwajda, Tchekhov, et puis la rencontre avec Cadot.

⁶ Dans deux textes d'Olivier Cadot mis en scène par Ludovic Lagarde : *Retour définitif et durable de l'être aimé*, et *Fairy queen*.

Tu as voulu devenir acteur très jeune ?

Vers 14-15 ans. Dans ma famille, il y avait un certain goût pour le spectacle : mon père était postier, ma mère secrétaire dans une usine de porcelaine, mais leur vraie vie c'était l'opérette qu'ils pratiquaient en amateur. Ma sœur, de 12 ans mon aînée, m'a amené très jeune voir des spectacles de Matthias Langhoff, Patrice Chéreau, Antoine Vitez... la crème de la crème ! Quand j'avais 16 ans, c'est elle qui m'a offert mon premier voyage au festival d'Avignon, où j'ai découvert Kantor, Brook, Vitez avec l'intégrale du *Soulier de Satin*.

C'est après, que tu es venu suivre des cours à Paris ?

Le deal avec mes parents c'était que je continue mes études à la fac, donc jusqu'au niveau Licence j'ai suivi en parallèle des cours dans des écoles de théâtre (chez Jean-Laurent Cochet puis à Théâtre en actes), et des cours à Censier-Paris III. En fait j'étais très content de faire les deux et, grâce à cet espace plus intellectuel de la fac, d'éviter l'enfermement dans le milieu des écoles de théâtre. La fac permet de croiser des gens qui s'intéressent à des choses différentes. C'est une chose que je dis souvent maintenant aux élèves, qu'il est important de maintenir un cap ailleurs, et pas simplement dans le jeu. Sinon au bout d'un moment... on se sclérose.

Tu étais fasciné par les acteurs ?

A 16 ans au Festival d'Avignon, tu es fasciné par tout ! C'est l'effervescence totale. En ce qui concerne particulièrement les acteurs, j'ai été très marqué par Ariel Garcia Valdès dans la Cour d'honneur, jouant *Richard III* — ce sont les hasards de la vie... — dans la mise en scène de Georges Lavaudant. Il génère une électricité digne de celle d'un chanteur de rock ! Et puis dans *Le Soulier de Satin*, il y avait Didier Sandre, Ludmila Mikaël, Jany Gastaldi, Dominique Valadié, Nada Strancar, Robin Renucci...

Propos recueillis par Pascale Gateau et Valérie Valade

Comédie-Française : répertoire et théâtre contemporain

Entretien avec Muriel Mayette et Laurent Muhleisen

Au premier semestre 2008 ont lieu à la Comédie-Française deux manifestations qui ont retenu particulièrement notre attention : une commande singulière faite à Emmanuel Darley, auteur que nous suivons depuis ses débuts au théâtre, et des lectures de textes contemporains francophones sélectionnés parmi les manuscrits reçus par le comité de lecture de la Comédie-Française. Pour en savoir un peu plus, nous avons rencontré Muriel Mayette, administrateur, et Laurent Muhleisen, responsable du bureau des lecteurs.

Micheline Attoun : Le spectacle *Bonheur* ? qui sera joué dès le 26 mars au Théâtre du Vieux-Colombier, est un projet très particulier, comment a-t-il vu le jour ?

Muriel Mayette : J'ai rencontré le metteur en scène Andrés Lima, grâce à Laurent Muhleisen, quand je suis allée à Madrid l'année dernière et j'ai été séduite par le projet qu'il m'a proposé... C'était la première fois qu'un metteur en scène que je rencontrais ne me disait pas « J'ai envie de monter du classique à la Comédie-Française »... Il m'a simplement dit « Jusqu'à présent, j'ai fait des spectacles politiques et là j'ai envie de faire un spectacle sur le bonheur. Je crois que la première question que je vais poser aux acteurs c'est : comment est-ce que vous aimeriez mourir ? » J'ai trouvé que parler du bonheur en partant de cela était une idée absolument magnifique. Je ne lui ai rien demandé d'autre, j'ai dit oui tout de suite. Il y a une part d'instinct dans une programmation ; c'est important de sentir ce qui peut provoquer la troupe, l'enrichir. Je me fais un devoir de faire la programmation la plus diversifiée possible à la Comédie-Française, pour représenter toutes les esthétiques. Il faut absolument que l'on se confronte aujourd'hui à d'autres formes, amenées par des artistes venus de l'extérieur, qu'ils soient français ou étrangers.

Laurent Muhleisen : Andrés Lima a fait un spectacle saisissant en Espagne sur le mariage de la fille d'Aznar, entre le happening et le théâtre documentaire. Le public était assis autour d'une table de banquet, un verre à la main, et quatre acteurs jouaient l'ensemble des personnages de la noce, du personnel de sécurité à Aznar lui-même, en passant par les serveuses et les mafieux complotant avec les hommes politiques. C'était une critique féroce.

Ses spectacles, en général basés sur l'improvisation, sont souvent très politiques. On a pu voir dans le cadre du Festival Don Quichotte à Paris l'an dernier son spectacle *Hamelin* écrit, à partir d'improvisations, par Juan Mayorga, sur le tabou de la pédophilie en Espagne.

Muriel Mayette : Andrés a rencontré Emmanuel Darley, qui, il se trouve, venait d'écrire un livre qui s'appelait *Le Bonheur*, même si ce projet n'a rien à voir avec son roman... Il a rencontré une partie de la troupe, a fait un stage, et a gardé les acteurs qui étaient « accrochés » au projet : Catherine Hiegel, Céline Samie, Gilles David, Gérard Giroudon, Alexandre Pavloff et Shahrokh Moskhin Ghalam. Alors que certains comédiens se connaissent depuis 20 ans, c'est comme si, à travers cette expérience, ils se redécouvraient.

Micheline Attoun : Sans faire de comparaison entre la Comédie-Française et le modeste Théâtre Ouvert, j'ai eu l'impression de retrouver là, dans cette espèce d'atelier, la démarche que nous avons dans ce que nous appelons nos « cellules de création », ou nos « chantiers ». Comment la troupe en général vit-elle cette prise de risques très particulière ? La démarche est inédite dans la maison puisque cette pièce est programmée avant même d'être écrite.

Muriel Mayette : Je crois que les comédiens sont gourmands des démarches qui peuvent les enrichir. Ce qui est beau dans la vie de cette troupe, c'est la diversité des pratiques qu'il lui faut adopter, digérer, qui la rassemblent à chaque fois dans une nouvelle difficulté. La troupe est toujours partante pour cela. C'est important de trouver à l'intérieur même de la maison de quoi brasser des esthétiques différentes et de ne pas être obligés de prendre des congés pour se confronter à d'autres choses. Si les rendez-vous sont toujours les mêmes, quelque chose meurt.

Micheline Attoun : Tu as assisté à la semaine d'improvisation sur le bonheur ?

Muriel Mayette : Je ne me serais pas permise ! Je suis trop comédienne pour ne pas savoir que dans le travail on a besoin d'une grande intimité. D'autant plus avec ce genre de travail. Mais je sais que ça s'est très bien passé. Ce sont pourtant des personnalités extraordinairement différentes. Il y avait même Gilles David qui vient à peine d'arriver dans la troupe. Andrés est venu me voir un soir pour me dire à quel point il était content de ce stage. Et on a la chance d'avoir un auteur comme Emmanuel Darley qui va pouvoir mettre tout cela en forme.

Laurent Muhleisen : Andrés Lima fait travailler les comédiens sur leur intimité, mais il n'est pas un simple accoucheur, il sait très bien où il veut aller et il réinvestit le sujet avec des directives précises. Il leur dit « Tu m'as parlé de ça, très bien, maintenant tu me crées une scène où

tu mets un peu de fiction, au milieu tu chantes une chanson. » Et Emmanuel écrit. La phase de travail avec Emmanuel, ensuite, c'est de garder de ce travail-là ce qui va faire le texte. Donc je pense qu'il y aura une série de scènes qui vont être tissées entre Andrès et Emmanuel sous l'œil complice des comédiens, comme une toile, pour faire la trame du spectacle.

Micheline Attoun : Toutes proportions gardées, ça pourrait être comparable à ce qu'a pu faire le Théâtre du Soleil avec un auteur comme Hélène Cixous, pour *L'âge d'or* par exemple. Il y avait ce côté tissage. C'est singulier et intéressant pour une maison qui reste, dans l'imaginaire collectif, attachée à l'idée de patrimoine, de conservation. On sait bien que cela n'empêche pas le renouvellement, et quand par exemple Matthias Langhoff monte *Lenz*, on ne sait pas où finit le patrimoine et où commence la revisite totale...

Laurent Muhleisen : La question de la revisite des classiques fait partie de notre activité et du cycle de nos « grands débats » au Vieux-Colombier. Le prochain s'appelle justement, avec un brin de provocation : « Des classiques : des textes à défigurer ? »

Muriel Mayette : Aujourd'hui j'essaye de lutter contre cette idée qu'ont les gens que, à partir du moment où on fait du classique, cela doit être poussiéreux. J'ai toujours envie de répondre : c'est forcément contemporain puisqu'on joue ici, maintenant, avec nos corps. On a parfois un drôle de rapport avec notre répertoire français et on est par exemple beaucoup plus libre avec le répertoire anglais ou allemand. Je ne suis pas du tout pour la destruction, au contraire, mais par moments on a besoin pour entendre un texte, pour faire des ponts avec la vie aujourd'hui, de simplification, ou de la liberté de considérer que le texte est une matière et pas forcément une forme définitive. La frontière est compliquée à trouver, surtout dans un théâtre dont la mission principale est de donner à entendre le répertoire. Mais pour moi la priorité est de le donner à entendre de la façon la plus pertinente possible.

Micheline Attoun : Il y a une autre innovation à la Comédie-Française qui m'intéresse beaucoup. Outre le grand comité qui fait entrer des pièces au répertoire, salle Richelieu, il y a aussi un comité de lecture plus restreint et plus interne qui lit les textes que vous recevez.

Muriel Mayette : Nous recevons des textes tous les jours et nous avons mis sur pied un bureau des lecteurs, dont Laurent Muhleisen est le responsable et qui a la mission de lire et de sélectionner quelques textes qui seront lus publiquement en fin de saison. L'un d'entre eux sera mis en scène la saison suivante. C'est une résolution modeste mais je crois qu'il est important de pousser le processus de lecture jusqu'au bout pour que ce bureau soit fertile.

Laurent Muhleisen : En dépit de la diversité et de la force des personnalités qui composent le bureau des lecteurs, leur conjonction crée une sorte de ligne, de goût, qui permet de créer un répertoire contemporain, un vivier de pièces dans une certaine couleur.

Micheline Attoun : Je vois bien ce que tu veux dire. Nous avons nous-mêmes notre comité de lecture à Théâtre Ouvert, composé de l'équipe permanente, les nouveaux venus s'y incorporent et on voit se dégager petit à petit une sorte de mémoire commune.

Muriel Mayette : Il y a aussi des textes qui sont sélectionnés par ce bureau des lecteurs, mais qui, parce qu'ils ont déjà été joués par exemple, sont simplement conservés comme des textes intéressants parmi lesquels on pourrait puiser en fonction des circonstances, des besoins, des contraintes etc. Ce qui fait qu'on programme une pièce dépend de tellement d'autres choses que simplement de l'engouement... Il y a la distribution, la disponibilité...

Micheline Attoun : Tu penses que tu auras le temps de continuer à faire de la mise en scène ?

Muriel Mayette : Je n'ai que peu de temps pour le moment et mes responsabilités ne me permettent pas de me consacrer à une activité artistique qui demande une disponibilité totale. Mais je tiens beaucoup à cette part de mon travail.

Micheline Attoun : Et la comédienne que tu es ?

Muriel Mayette : Je n'ai pas du tout cessé de jouer, je viens de remplacer Madeleine Marion aux Etats-Unis dans les *Fables* de La Fontaine mises en scène par Bob Wilson. J'ai joué cette année le rôle de Toinette dans *Le Malade imaginaire* de Molière, mise en scène de Claude Stratz. Je fais le même métier mais pas au même endroit, seulement là aussi mes activités m'empêchent de me démultiplier.

Micheline Attoun : C'est une belle aventure

Muriel Mayette : Oui, c'est passionnant et cela me permet de faire face à toutes les dimensions de nos métiers.

Depuis la publication en *Tapuscrit* par Théâtre Ouvert de sa première pièce, *Badier Grégoire*, en 1998, Emmanuel Darley a vu certaines de ses pièces publiées, mises en voix, en espace ou en scène à Théâtre Ouvert : *Une Ombre* (publiée en 2000, lu par Jean-Quentin Châtelain en 2003, par Maurice Benichou en 2005), *Badier Grégoire* (mise en Chantier et en espace par Michel Didym en 2000), *Souterrains* (publiée en 2001 et mise en espace par Delphine Lamand en 2002), *Pas bouger* (mise en scène par Jean-Marc Bourg en 2001), *Xitation, Qui va là et Indigents*, mis en voix par Jean-Marc Bourg en 2001, *Quelqu'un manque*, mis en voix par Joël Jouanneau en 2003 avec les élèves du Conservatoire. En 2006, lors de sa Carte Blanche, Emmanuel Darley a lu son roman *Le Bonheur*, et a invité Laurent Gaudé et Michel Vinaver à lire certains de leurs textes ; il a également présenté sa pièce *Flexible, hop hop !*, mise en scène par Patrick Sueur et Paule Groleau.

Bonheur ? d'Emmanuel Darley, mise en scène Andrés Lima, avec Catherine Hiegel, Céline Samie, Gilles David, Gérard Giroudon, Shahrokh Moskhin Ghalam, Alexandre Pavloff.
Théâtre du Vieux-Colombier, du 26 mars au 27 avril 2008.

Cycle de lectures d'auteurs contemporains

Théâtre du Vieux-Colombier, les 30 juin, 1^{er} et 2 juillet 2008.

Avec :

Habiller les vivants, de Marc Dugowson

Les idiots, de Claudine Galea

Burn baby burn, de Carine Lacroix, Ed. l'Avant-scène théâtre

L'incarcéré, de Timothée Laine

Le bruit des os qui craquent, de Suzanne Lebeau

Maman est folle, de Frédéric Mauvignier, Ed. Théâtre Ouvert / *Tapuscrit*

Le chant du Muezzin, de Jacques Probst

Time Bomb, de Dorothée Zumstein

A l'issue des lectures : annonce des pièces distinguées par la Comédie-Française, par France Culture et par le public.

Théâtre Ouvert

Le Journal 20

Directrice de la publication :
Micheline Attoun

Comité de rédaction :
Lucien Attoun, Pascale Gateau, Nathalie Lux, Valérie Valade

Collaborations :
Catherine Anne, Joseph Danan, Sofia Fredén, Jean-Claude Grumberg, Joël Jouanneau, Gunilla Koch de Ribaucourt, Marie Kraft, Muriel Mayette, Laurent Muhleisen, Laurent Poitrenaux, Karin Serres, Edouard Signolet, Margareta Sörenson

Secrétaire de rédaction :
Valérie Valade

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Photographie de couverture :
Jean-Luc Lagarce ©Quenneville ; Laurent Poitrenaux ©Jean-Julien Kraemer

Edité par l'Association Recherche-Action-Théâtre Ouvert
ISSN : 1634-6858

L'équipe permanente du théâtre est composée de :
Lucien Attoun, *direction* / Micheline Attoun, *direction* /
Natalie Gaillard, *intendance* / Pascale Gateau, *dramaturgie* /
Didier Grimel, *administration* / Agnès Lupovici, *presse* /
Nathalie Lux, *assistanat* / Sylvie Marie, *secrétariat* /
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / Michel Paulet, *régie* /
Aurélie Rouillac, *relations publiques* / Fanny Trochet, *secrétariat* /
Valérie Valade, *publications, archives* / Emily Vallat, *accueil*

THÉÂTRE OUVERT
Centre Dramatique National de Création
subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
la Ville de Paris et la Région Ile-de-France

Jardin d'hiver - 4 bis, cité Véron - 75018 Paris - M° Blanche
T : 01 42 55 74 40 F : 01 42 55 55 40 Loc : 01 42 55 55 50
www.theatre-ouvert.net theatre.ouvert@theatreouvert.com

ABONNEMENT

Théâtre Ouvert

Le Journal

Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro 21

Nom
Prénom
Profession
Adresse
Code Postal
Ville
Pays
Tel
E.mail

Je désire également recevoir
les informations concernant
certaines activités de Théâtre Ouvert :

- les spectacles
 les lectures
 les publications Tapuscrit/Enjeux

Bon de commande à déposer à l'accueil
du théâtre ou à retourner
accompagné du règlement à :
Théâtre Ouvert / Le Journal
4 bis, cité Véron - 75018 Paris
(chèque de 5 euros
à l'ordre de Théâtre Ouvert)

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en janvier 2008
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur : XXXXXX



RENDEZ-VOUS

THÉÂTRE OUVERT

1^{er} trimestre 2008

SPECTACLE

18 janvier - 9 février

Main dans la main,

de **Sofia Fredén**

mise en scène par

Edouard Signolet

avec **Geoffroy Barbier,**

Amaury de Crayencour,

Nicolas Gaudart, David Gérard,

Lionel Laget, Ludovic Lamaud,
Neta Landau, Véronique Lechat,

Anne-Lise Main,

Alys-Yann Schmitz,

Jean-Luc Vincent

et

au Centre Culturel Suédois

le 28 janvier

Le Vélo,

de **Sofia Fredén**

mise en voix

par **Edouard Signolet**

avec **Céline Groussard,**

Elsa Tauveron, Guillaume Riant,

Nicolas Gaudart,

Geoffroy Barbier,

Arnaud Guillou

suivi d'une rencontre

avec l'auteur

SPECTACLE

10 mars - 5 avril

Ebauche d'un portrait

d'après le *Journal*

de **Jean-Luc Lagarce**

collage et mise en scène

de **François Berreur**

avec **Laurent Poitrenaux**