



Temporairement Contemporain

LE JOURNAL DE LA MOUSSON D'ÉTÉ



ÉDITO POLITIQUE, OU PAS

Ce n'est pas rien d'ouvrir une Mousson sur une pièce qui s'intitule *Dévastation*. Pas rien dans un monde qui se dit dévasté, dans une Europe, qui à l'image du texte de Zinnie Harris, a basculé dans ce qui lui semblait lointain, hors de ses frontières ; pas rien dans une Europe mise à mal de l'intérieur par le Brexit dont Nathalie Fillion parlait jeudi soir devant un parterre d'élèves de science-po.

Ces derniers n'ont pas dû être dépayés par les lectures auxquelles ils ont assisté tant les sujets étaient « politiques ». Mais quand l'autrice a évoqué les agissements des « politicards », l'écart entre les termes politique et politicard ne pouvait que sauter aux yeux.

Le théâtre est politique, oui, et cela pourrait être une banalité de le dire. Mais avec l'écriture contemporaine, il a cette particularité de réagir rapidement aux événements que l'on traverse. Blandine Péliissier évoquait justement l'urgence de traduire le texte de Zinnie Harris dans notre contexte. Et par son texte *De plus belles terres*, Aïat Favez fait résonner la polémique hypertrophiée de ces dernières semaines sur les burkinis. Qui plus est, par la mise en lecture, nous pouvons être plus encore aux prises avec l'actualité que ce que permet habituellement le temps de production théâtrale.

Pourtant on n'a pas directement parlé des derniers attentats. Ni dans les textes, ni, semble-t-il, dans les discussions informelles. Le sujet est évoqué, tout au plus.

Il faut dire que la place publique est de plus en plus occupée par le déferlement des opinions. Un véritable spectacle qui, comme le

disaient les deux comparses du *Grand Entretien* « bouffe » la pensée. Alors il n'est pas anodin d'entendre dans les bouches de tous les intervenants de l'université d'été, le souci de dépasser les opinions.

Difficile de reprendre la parole sur la place publique sans ajouter une énième prise de position. On sent dans chaque texte présenté à la Mousson une tentative d'être aux prises avec l'actualité sans être coincé dans le réel. Comme le raconte bien Alexandre Dal Farra, les auteurs tentent de se connecter au réel par un niveau plus profond, plus souterrain. En s'assumant comme subjectif, en ramenant l'humain, l'émotion ou l'humour entre autres, ils tentent de décaler notre perception voire notre compréhension de l'actualité. Et ce, quel que soit notre accord éventuel avec leur propos. Ce kaléidoscope de visions s'inscrit ainsi en faux avec le spectacle des débats d'idées et des discours forçant l'adhésion.

Ici, il est question de regarder ensemble, de cesser *L'anesthésie*, pour reprendre le titre d'un des derniers textes mis en lecture, voire d'aborder des sujets qui ne participent pas de « l'actualité brûlante ».

Ce faisant, les auteurs se réapproprient l'espace de réflexion. Le terme « politique » revêt un sens précis cette année. N'est pas politique ce qui fait l'objet d'une polémique. Est politique ce que nous décidons enfin de regarder ensemble, et le fait que nous osions sortir de nos points de vue étroits pour regarder autrement.

Charlotte Lagrange





LA SCÈNE EST EN POLOGNE, C'EST-À-DIRE...

NOTRE CLASSE

DE TADEUSZ ŚŁOBODZIANEK (POLOGNE) - TEXTE FRANÇAIS DE CÉCILE BOCIANOWSKI

SPECTACLE DES AMATEURS DU BASSIN MUSSIPONTAIN

MISE EN SCÈNE : ÉRIC LEHEMBRE (ASSISTÉ PAR AGNÈS FRANCFORT)

Notre Classe, de Tadeusz Śłobdzianek¹, constitue un texte remarquable en ceci qu'il a l'ambition de saisir un large pan de l'histoire polonaise du XX^e siècle à travers la vie d'un petit groupe d'habitants ordinaires de la ville de Jedwabne. Du coup, cette histoire si douloureuse et, surtout, si complexe n'est plus tout à fait celle des manuels. L'histoire n'est pas illustrée par l'héroïsme de grand hommes ; elle est portée à bout de bras par des petits, des sans-grades, des oubliés que ballotent, de part et d'autre, des différends religieux et politiques qui les dépassent et précipitent leurs destins, en même temps qu'ils mettent à feu et à sang l'ensemble de la société. De toute évidence, les tenants et les aboutissants de ces terribles conflits échappent aux individus sans grandeur qui les incarnent, cependant, avec une certaine conviction. À l'échelle de ces modestes paysans, artisans et ouvriers, le désir égoïste de s'emparer de la maison ou de la femme du voisin prend souvent le pas sur celui de servir le Parti, l'Église ou la Nation. Des conduites de fuite et d'évitement tiennent lieu de courage et de dévouement. Le talent singulier de Śłobdzianek est de broser une fresque gigantesque à petits traits, sans schématisme, sans langue de bois et, surtout, sans grandiloquence pathétique. Cela laisse le lecteur (ou le spectateur)

pantois face aux conséquences d'un désastre monstrueux et absurde. Ici, le « sens de l'histoire » est mis à mal au profit d'un sens théâtral qui, par contraste, se déploie magistralement.

Notre Classe chronique l'existence de dix personnages dont le point commun est qu'ils furent camarades d'école, au début des années 1930. Les enfants de Jedwabne, selon qu'ils étaient juifs ou catholiques, ont grandi à travers les épreuves auxquelles l'histoire les a soumis, les rangeant tantôt dans le camp des victimes, tantôt dans celui des coupables et, parfois, des deux à la fois. À Jedwabne, après l'invasion bolchévique (suite au pacte germano-soviétique) et celle des troupes allemandes (à la rupture du dit pacte), la catastrophe culmine lors du pogrom de 1941, de sinistre mémoire. Des centaines, voire des milliers de juifs (le nombre fait débat), après avoir été obligés de participer à une parade grotesque et humiliante, ont été enfermés dans une grange à laquelle fut mis le feu. Sur cet événement peu glorieux, le régime soviétique d'après-guerre n'a pas voulu faire la lumière. Il était plus simple d'en rejeter l'entière responsabilité sur l'ennemi nazi. Pourtant, selon de nombreux témoignages ressurgis depuis, cela ne s'est pas passé ainsi ; il n'est même pas certain que des Allemands aient été présents lors de ce massacre. Ce n'est

¹ En 2010, la pièce a reçu le prix littéraire le plus prestigieux de Pologne, le prix «Nike» (Nagroda Ileracka Nike). Traduite en plusieurs langues, elle a été montée à Londres, Rome, Barcelone, Toronto, Philadelphie et Tokyo.

que récemment que des historiens impartiaux, ceux-là même dont la lecture a fourni à l'auteur la matière de son ouvrage, ont redistribué les cartes des responsabilités, montrant à quel point la population polonaise catholique s'était prêtée à la folie meurtrière, trouvant son intérêt dans la destruction haineuse de leurs compatriotes israéliens. Émouvant et âpre, le texte s'appuie sur ces travaux qui, depuis une vingtaine d'années, ont battu en brèche la version officielle de l'histoire. Pour autant, la pièce qui est tout sauf simplificatrice met en évidence les liens étroits qui liaient les communautés, où l'antisémitisme pouvait d'abord passer pour un simple folklore avant de tourner au génocide, avec l'appui des lois raciales et racistes du III^e Reich. Un demi-siècle plus tard, après l'effondrement de l'URSS et l'arrivée de Wojtyła sur le trône de saint Pierre, Jedwabne est resté un point aveugle pour la Pologne de Lech Walesa et de Solidarnosc, jusqu'à l'entrée du pays dans l'Europe. Et si la politique nationaliste actuelle ne voit pas non plus d'un très bon œil l'ensemble de ces révélations, la littérature, le théâtre et le cinéma sont désormais des lieux possibles pour exposer ce qui s'approche d'une vérité historique. Au-delà d'enjeux mémoriels particuliers, l'élucidation des actions de ce passé récent comporte, bel et bien, une portée pédagogique et politique. Face à la montée des extrémismes et à une dislocation envisageable de l'Europe, il n'est pas inutile qu'une voix rappelle aux citoyens du monde entier les dangers d'une mémoire courte et biaisée.

C'est, bien sûr, au prix d'une recherche sur la forme que le genre du théâtre historique, si couru au cours du XIX^e s., retrouve ici de la pertinence et de la fraîcheur. Écrite en 2010, la pièce de Slobodzianek entérine le fait que tous ses personnages soient morts, encore qu'à des dates et à des âges très divers. La camaraderie qui régnait dans « la classe » se retrouve par-delà la mort. Toutes les figures apparaissent sur la scène en tant que « revenants », ce qui n'est pas sans rappeler, ainsi que le titre de la pièce, la fameuse *Classe Morte* de Tadeusz Kantor, référence incontournable du théâtre polonais. Pour autant, l'importance accordée au texte, sa lisibilité et sa portée symbolique empêchent de pousser plus loin la comparaison. La pièce est construite en 14 « leçons ». Leçons d'école ? Leçons des ténèbres ? Manière de faire défiler un temps déjà écoulé mais que vient raviver la mémoire de ceux qui, bien que morts, ont gagné le droit de s'exprimer librement.

La tonalité épique de ce théâtre évite les pièges du mélodrame et de la sentimentalité. C'est vraiment « l'Histoire avec sa grande H » (comme disait Georges Perec) qui est représentée selon une formule dont l'objectivité et la distance n'empêchent pas le déploiement d'un certain lyrisme, souligné, dans la mise en scène d'Éric Lehembre, par la création

musicale originale de Pierre-Emmanuel Kuntz et la douceur des chants entonnés par les acteurs.

La troupe a la particularité d'être composée d'individus qui, de 13 à 73 ans, ont exactement l'âge de leurs personnages, ce qui donne au spectacle une familiarité étonnante et génère une poignante émotion. Si la pratique du théâtre consiste, dans le cas présent, à véhiculer du sens, cela ne peut se faire ici qu'à travers un travail sur la diction, la choralité et un jeu corporel particulièrement intéressant à mener avec des « amateurs ». Selon Éric Lehembre et Agnès Francfort, « en se mettant au service de l'écriture de Tadeusz Slobodzianek, la troupe a pris conscience qu'elle véhiculait un message mémoriel d'une importance capitale. Et la prise de conscience de cette responsabilité collective élève le groupe à la hauteur de sa véritable mission artistique. »

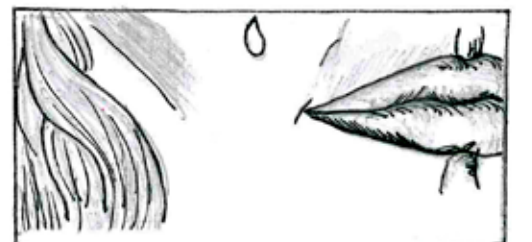
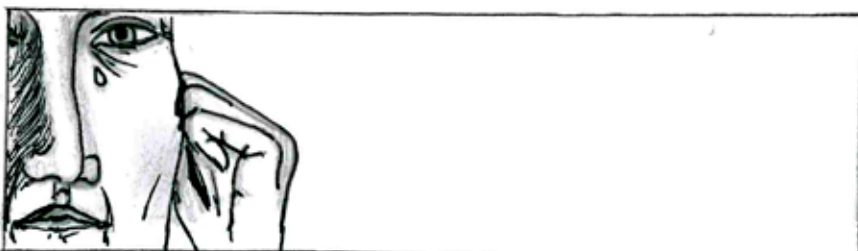
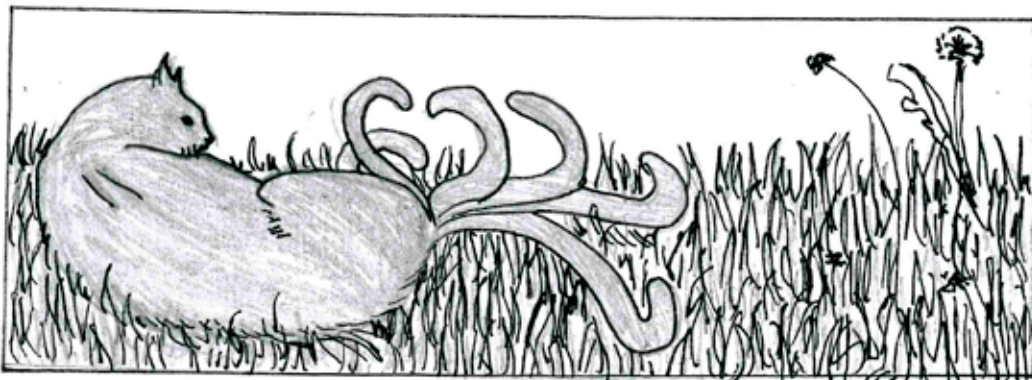
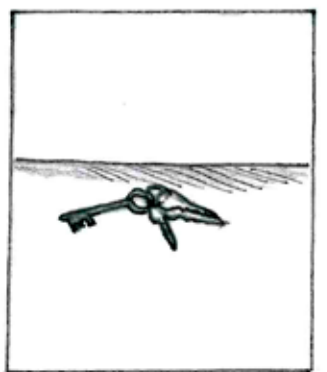
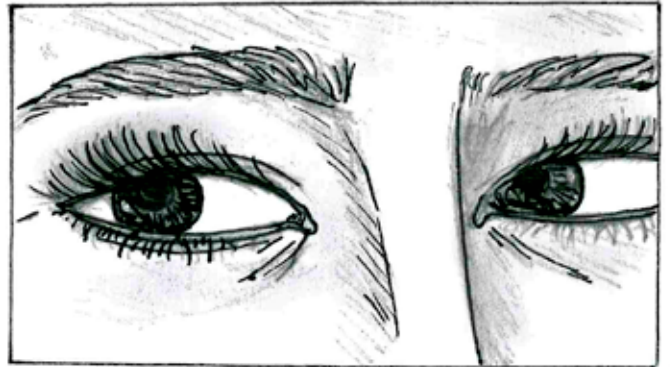
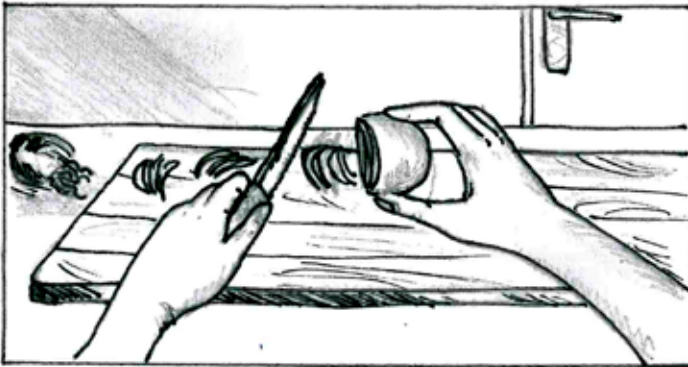
Olivier Goetz

« ZYGMUNT .
EXCUSE-MOI , MENAHEM , EST-CE QUE
ÇA TE DÉRANGE , QU'ON PRIE ?
MENAHEM .
MOI , ÇA NE ME DÉRANGE PAS DU
TOUT . JE SUIS PAS CROYANT ...
HENIEK .
MAIS NOUS , NOUS SOMMES CROYANTS ,
MENAHEM ...
JACOB KATZ .
AH BON ? TOUS ? ET VOUS CROYEZ
EN QUOI ? QUELLE FOI ORDONNE
D'ATTAQUER LES MAGASINS JUIFS
? DE CASSER LES VITRES AVEC
DES PIERRES ? DE RENVERSER
LES TONNEAUX ET LES BOCAUX ?
DE PIÉTINER LES HARENGS ET LA
CHOUCROUTE ? QUELLE FOI , VLADEK .
ORDONNE DE JETER DES PIERRES SUR
LA TÊTE DE MA SŒUR ? »

Le texte original a été publié en 2010 aux éditions slow/obraz terytoria à Gdansk, en Pologne, la traduction en 2012 aux éditions de l'Amandier à Paris. Ce texte a reçu l'Aide à la création du CnT en 2015. Il a également obtenu le soutien d'Arcadi pour sa production par la Compagnie Retour d'Ulysse (Parcours d'accompagnement).

ELLIPSES

PAR AZIYADÉ BAUDOIN-TALEC



ANATOMIE DE LA GASTRITE

ITZEL LARA (MEXIQUE)

TRADUCTION DAVID FERRÉ

LECTURE DIRIGÉE PAR MARCIAL DI FONZO BO



Entretien avec l'auteure

D'où est venue l'idée d'écrire ce texte ?

J'ai écrit la première scène d'*Anatomie de la Gastrite* pour un concours de théâtre espagnol dont l'enjeu était d'écrire une scène qui commence et finisse par la même phrase. Finalement je ne l'ai jamais envoyée. Et, à peu près un an plus tard, ma mère est entrée dans la phase terminale d'une maladie. A peine elle a été hospitalisée qu'elle a souhaité mourir. En fin de compte, elle est sortie de l'hôpital deux jours plus tard, en continuant à dire qu'elle voulait mourir. J'ai écrit le texte en une semaine dans la colère. Une colère envers la vie et envers ma mère. Parce qu'elle ne voulait plus vivre, plus lutter, plus rien. À ce moment-là, j'ai tellement somatisé que j'ai fait des gastrites à répétition.

Est-ce qu'on peut dire que ce texte est autobiographique du coup ?

Dans le ressenti oui. Mais dans le récit non.

Dans la fiction, ce qui change, c'est que c'est un père qui a envie de mourir. Mais ce n'est pas seulement cela que la fille lui reproche, elle lui reproche d'avoir tué sa vache -

Oui elle lui reproche une non-acceptation voire une détestation. La vache est un symbole et une métaphore. Alors que le père voulait un fils, il a eu une fille. La vache, la fille et lui forment une espèce de triangle amoureux ou plus exactement freudien. Comme il n'a pas eu de fils, et qu'il travaille dans les abattoirs, il va s'attaquer plus précisément à la vache de la fille.

Il y a une chose sur l'horreur de tuer une vache, horreur qu'on retrouve dans la manière de tuer le père. Au-delà de la colère qu'il y avait pour ta mère qui voulait mourir, y'a-t-il une critique du côté meurtrier des hommes ?

C'est plutôt sur la question relationnelle, d'abord sur la violence qu'exerce le père sur la fille. Qui est plutôt une façon de détruire tout ce qui semble être important pour la fille. Et la fille, elle, est fatiguée d'être à la recherche de la reconnaissance de son père. Donc, en fin de compte, elle fait la même chose d'une autre manière : elle annule le père, elle annule son existence.

Est-ce que dans son parcours, cette jeune femme redevient sensible à l'existence de l'autre ?

C'est plutôt le contraire. Je le vois plutôt comme une impossibilité à accepter qu'en fin de compte, son père est important pour elle. Elle n'est pas capable de pleurer pour son père. Mais elle le peut, pour le chat de son père.

Dans ton texte, il y a deux plans : un rapport aux animaux et rapport aux humains. Est-ce que tu cherches à les travailler en parallèle ou à les confronter l'un à l'autre ?

Au début, j'ai travaillé sur la douleur de la fille. En explorant la trace de cette douleur, les deux plans sont nés dans l'écriture. C'est donc d'abord symbolique. Mais pour le personnage, le rapport aux animaux est une compensation. Comme ça ne

marche pas avec les hommes, elle y substitue les animaux.

Le texte ne suit pas une stricte

chronologie, mais les étapes d'une maladie. Comment la gastrite peut-elle organiser l'histoire ?

En fait j'ai voulu initialement présenter le texte comme un espèce de glossaire sur la gastrite, presque un alphabet. Je l'ai ensuite organisé de façon chronologique comme une dissection des différentes étapes de la maladie. Comme la gastrite est en relation immédiate avec des éléments du passé et du présent, ce sont les manifestations successives de la maladie qui font ressurgir les scènes passées ou présentes de l'histoire du personnage.

Ta gastrite à toi a fini par être soignée ?

Oui, j'ai réussi. Mais tout ça a à voir avec des processus spirituels. Juste après l'écriture de ce texte, j'ai commencé à faire des recherches sur les philosophies orientales qui expliquent que la gastrite est une manifestation de la colère. Donc je suis plutôt passée en mode zen !

Est-ce que l'écriture aide à ce processus spirituel qui fait sortir la colère ?

Je pense que l'écriture naît de la douleur et n'enlève pas la douleur, mais la rend supportable.

Propos recueillis par Charlotte Lagrange avec la collaboration de David Ferré

LE VEGETARIEN - LUI. IL VEUT TE VOIR.

LA FEMME - COMMENT LE SAIS-TU ?

LE VEGETARIEN - PARCE QUE... PARCE QUE SON DERNIER MIAULEMENT A ÉTÉ RÉVÉLATEUR. IL AVAIT QUELQUE CHOSE DANS SA FAÇON DE FAIRE MIAOU. MIAOU SUIVI D'UN LÉGER MIAOU. SANS RONNEMENTS. IL VEUT TE VOIR. CELA NE FAIT AUCUN DOUTE.

Pièce finaliste du prix Gerardo Mancebo del Castillo en 2009. Pièce publiée chez Tierra Adentro, collection théâtre (Teatro de La Gruta IX). Pièce participante à la Novena Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia en 2011. Pièce traduite et publiée en français chez *Le Miroir qui fume* en 2014. La publication a reçu une aide du CNL. Elle s'inscrit dans le projet « France-Mexique : écrire le théâtre aujourd'hui », mis en place par David Ferré.



CHERCHEUR DE LANGUE

ET LE CIEL EST PAR TERRE

DE GUILLAUME POIX (FRANCE)

LECTURE DIRIGÉE PAR L'AUTEUR

AVEC ANNE BENOIT, ARIANE VON BERENDT, CÉCILE BOURNAY ET GRÉGOIRE LAGRANGE

L'an dernier, l'auteur Guillaume Poix avait surpris les foules de l'amphithéâtre avec sa pièce écrite et mise en lecture par lui-même *Waste*. Avec cette pièce, on assistait à la naissance d'une langue totalement différente de la langue usuelle, une langue inventée, taillée sur mesure au sujet de la pièce : une décharge à ciel ouvert. La langue, souillée, salie, épousait avec finesse le monde décrit.

Dans cette nouvelle pièce, *Et le ciel est par terre*, la langue n'a rien d'une langue inventée, mais elle n'en a pas moins de mérite. Comme dans *Waste*, elle est exactement adaptée, mimétique du milieu qui l'engendre. À ce titre, on peut dire que Guillaume Poix est un chercheur de langue, il travaille à se rapprocher au plus près de son sujet en trouvant la langue qui lui correspond le mieux. C'est en travaillant dans et avec la langue que son sujet se dessine. Dans *Et le ciel est par terre*, on est face à une oralité déroutante, c'est une langue qui s'entend dès la lecture, rien ne résiste tellement elle semble naturelle, comme extraite parfaitement de la réalité. Mais le diamant se taille et c'est là qu'apparaît toute la finesse de l'auteur-joaillier. En effet, cette langue apparaît si immédiate car l'écriture a réussi à saisir les souffles, les respirations, les rythmes qui la constituent. Chez Guillaume Poix, le retour à la ligne n'est pas un effet poético-lyrico je-ne-sais-quoi comme on en voit parfois, en se demandant vraiment si tous ces efforts typographiques sont nécessaires ; le retour à la ligne est une véritable manière d'épouser le rythme du débit de parole et cela rend ce texte profondément théâtral. Il y a

quelque chose qui appelle la scène immédiatement, on l'entend si fort que l'on ne peut pas simplement le lire, c'est une écriture qui doit se dire. Elle doit se dire parce qu'elle est travaillée de conflits, conflit entre périodes longues et souffle couplé. La langue halète puis se calme en profonde méditation, plus large. Elle s'épanche puis d'un coup se coupe et laisse place au silence. C'est dans ce rythme envolé puis troué que nous retrouvons peut-être la « part invisible », le morceau manquant qui appelle la scène comme le dit très bien Pascale Henry. L'absence totale de ponctuation, parfois énervante, quand elle est gratuite, est ici complètement nécessaire. C'est cette absence de ponctuation qui donne à cette langue toutes ces respirations, rien ne l'entrave, elle avance sans frein. Irrémédiable. À la manière du drame familial qui se joue sous nos yeux et que cette langue rend admirablement dans les confits qui la constituent essentiellement. À la manière d'un opéra où chaque personnage s'identifie à sa voix, ici chaque personnage s'identifie à sa langue.

La mère c'est le soliloque interminable, que les enfants n'arrivent plus à écouter. Sa langue à elle, c'est celle de l'appel, une plainte du désespoir comme un hurlement de chien errant lancé dans la nuit. Sa langue est corrosive, elle monte en flèche puis d'un coup se calme et retourne dans un *lamento* touchant. Elle ressemble aux mamans que l'on connaît, celles qui sont fatiguées du ménage, de la vaisselle, de leur quotidien éreintant dans cette tour HLM, seule avec leurs enfants. Ce sont les mamans qui se

plaignent inlassablement, ruminant cette routine désespérante, implacable. Mais qui aussi, d'un coup, explosent et balancent tout à leurs enfants, jusqu'au regret de les avoir conçus. Les mamans qui peuvent être abominablement cruelles, sadiques, qui cherchent à culpabiliser leurs enfants. Puis d'un coup, ce sont elles que l'on a envie de plaindre tellement elles sont touchantes de tout ce malheur qui les accable. Comme si elles étaient conscientes, tout en cherchant à se faire aimer de leurs enfants, que ce sont les seules responsables de la haine qu'ils leur portent. Dans le texte de Guillaume Poix, la mère est admirable d'humanité et de monstrosité. C'est un personnage taillé à même le réel, extirpé tel quel par les mots avisés de l'auteur. Une figure de tragédie moderne, la mère seule au foyer qui tente de tout gérer mais qui sait déjà que ce qu'elle a construit pour ces enfants est en train de s'effondrer.

À côté de cette mère, il y a les enfants. Chez eux, la langue est elliptique, coupée, violente, sèche. Elle est durcie de ressentiments à l'égard de cette mère, c'est une langue qui condamne, inlassablement. À chaque phrase, à chaque mot, il y a un reproche latent. Les moments de détente existent, l'humour peut surgir, mais c'est toujours celui du désespoir, car le trait d'esprit qui fait rire les uns, blesse inmanquablement les autres. On ironise, on jette des mots, on travaille à vif la chair de sa mère ou de ses frères et sœurs en cherchant malsainement à décocher le mot qui blesse. Toute démonstration d'amour est tout de suite recalée. La langue, extrêmement violente, traduit l'aliénation de la cellule familiale avec son lot de non-dit, d'incommunicabilité, de silences qui veulent tout dire.

Cette peinture, très douloureuse, exacerbe le malaise propre à chaque famille. Mais là où l'auteur réussit encore une fois admirablement, c'est qu'il nous fait entrer dans la manière de parler spécifique d'une famille, elle peut nous faire penser à la nôtre, bien sûr, ou peut-être, mais ce que l'on sent à travers cette langue, c'est que cette famille ici présente a un passé, une histoire, que l'on ne partage pas. Le coin du rideau est levé, mais les mystères subsistent, comme si les secrets étaient encore bien gardés. Les chaises vides, au début une, puis deux, subsistent dans le salon malgré la disparition des êtres qui les occupaient auparavant et rien ne vient dire clairement ce qu'il s'est passé.

Et c'est en cela que cette pièce est une pièce de langue, parce que ce que l'on retient, ce sont ces langues qui se sont croisées, opposées, confiées, mais qui, malgré la parole débitée, en soliloque ou en dialogue à bâtons rompus, se sont désagrégées vainement comme la tour HLM qui explose. Désagrégée, à l'image de cette famille détruite, qui tente de survivre malgré ses morts.

Laura Elias

« JE GALOPE DANS L'ESCALIER
ET VOICI QUE J'ARRIVE OUI QUE
J'ARRIVE SUR LE TOIT PRÊTE À
REPRENDRE PRÊTE À RECOMMENCER
JE RECOMMENCE ET LA TERRE
QUI GRANDIT ET SE SOULÈVE
JUSQU'À MOI ET ME FRACASSE
LE BASSIN ET JE RECOMMENCE
ET JE REMONTE LES MARCHES
ET JE GALOPE ET DU TOIT JE
ME JETTE ENCORE UNE FOIS ET
CETTE FOIS LA TERRE ELLE EST
AU CIEL DÉJÀ ET ELLE FINIT
DE ME ROMPRE MES ÉPAULES NE
TIENNENT PLUS QU'À UN FIL
ET JE REMONTE L'ESCALIER QUI
GALOPE SUR LE CIEL DE MON
TOIT QUI CÈDE AUX COUPS DU
SOL EN L'AIR

TU N'Y PEUX RIEN MAMAN

TU N'Y PEUX RIEN SI JE ME
SUIS ÉTEINTE ET VOULAIS LA
NUIT

TU N'Y PEUX RIEN MAMAN SI
J'AI SAUTÉ DU TOIT

SI J'AI SAUTÉ D'EN FACE POUR
TROUVER LE CIEL. »

Ce texte a reçu l'Aide à la création du CnT en 2016. En partenariat avec Fabulamundi. Playwriting Europe. Commande de la Compagnie À part Entière.



CONFESSIONS INTIMES DE GUILLAUME POIX

Comment écrivez-vous ?

Comme ça !

Pourquoi ?

Si je le savais, je crois que je m'arrêteraï !

Pour qui ?

Pour qui voudra bien me lire !

Un bon souvenir de votre vie d'écrivain ?

L'excitation quand survient l'idée – ou l'évidence.

Un mauvais souvenir de ladite vie d'écrivain ?

Chaque fois que je relis ce que j'ai écrit.

Une angoisse liée à l'écriture ?

Ne pas avoir assez de temps.

Un fantasme...

Pouvoir ne plus faire que cela.



Anti - sèches

L'UNIVERSITÉ D'ÉTÉ PAR CEUX QUI LA FONT

AUJOURD'HUI : PASCALE HENRY

Comment préparez-vous la Mousson ?

Est-ce que vous la préparez ?

Ah oui ! Déjà, parce que c'est seulement la deuxième année où j'interviens, et, ensuite parce qu'il faut aborder la dramaturgie, ce que c'est que ces

textes d'aujourd'hui et comment ils fonctionnent. Je m'applique à lire tous les textes qui me sont envoyés, à les lire patiemment. Comme j'écris et que je mets en scène, mon œil est intéressé par ce parcours silencieux des textes. On regarde ce qui est écrit et la partie invisible : qu'est-ce que ces textes sont amenés à faire sur scène ? Le théâtre, on le lit et il faut le deviner aussi parce qu'il y a une part qui manque.

Une méthode ?

On est libre de faire ce que l'on veut dans ces ateliers, avec une contrainte qui est d'aborder l'écriture contemporaine. Pour la méthode, on est libre. Alors quand on est libre, c'est plus difficile de trouver son fil...

Comment débutez-vous les ateliers ?

Je pars de mon intérêt pour les textes. Ceux qui me prennent à rebrousse-poil. Mais aussi ceux qui ont une forte valeur politique, qui parlent d'un monde dévasté. Ça m'intéresse beaucoup parce que le théâtre contemporain c'est le moment où le théâtre s'écrit, ce qui nous permet de réfléchir sur la question du présent. Et donc je regarde ce qu'en disent les autres auteurs et comment on peut trouver de quoi vivre là-dedans. Donc les portes d'entrée ce sont aussi beaucoup des obsessions qui sont miennes. Oui, il y a le texte, mais le texte n'est pas suffisant au théâtre : donc qu'est ce qu'il faut regarder d'autre ? Je parle beaucoup des acteurs. C'est le corps de l'acteur qui constitue les morceaux manquants au texte. Je ne les fais pas beaucoup jouer dans l'atelier mais j'essaie de voir avec eux ce que la langue indique pour que l'acteur puisse boire ce texte. L'acteur, c'est lui qui fait sortir de terre cette écriture, c'est à lui de rejoindre cette part invisible de l'auteur. Sans quoi il y a le risque de jouer par-dessus. Pour moi le texte de théâtre est très lié à celui qui va l'emmener sur scène. Le texte d'un auteur, sa résonnance, dépend de cette dimension qui attend le texte, la scène, le corps de l'acteur.

Sur combien de pièces travaillez-vous ?

J'en choisis quatre ou cinq sur les vingt. Là, cette année par exemple je m'intéresse beaucoup à la question du théâtre documentaire parce que dans ces textes il y a une sorte d'aplat, il n'y a pas cette partie invisible que j'aime au théâtre. Une fois que j'ai ces quatre ou cinq pièces, je fais des mini-ateliers où l'on questionne la place du corps dans les textes, on essaie de changer le corps de place, de changer la rythmique et parfois on prend plutôt la pièce en entier pour voir comment elle se construit bout à bout. Après, il y a toutes sortes de choses qui viennent s'immiscer dans les ateliers. Ce matin, je les ai fait écrire pour voir ce que c'était de se poser devant du vide. Leur montrer que l'écriture c'est quelque chose de physique. Donc pour bien lire une pièce, il faut voir ce que cela fait au corps. Nous faisons aussi des exercices où chacun doit dire un mot d'une phrase, comme celle très connue d'Hamlet par exemple, pour arriver à ce que la phrase soit dite sans que cela fasse robot. Dire « ou » ou « être » ce n'est pas la même chose. Comme dans une pièce où les éléments fonctionnent ensemble mais la place de chacun est différente. C'est un exemple sensitif de la difficulté à jouer tous ensemble.

Apprenez-vous de vos élèves ?

Oui, beaucoup parce qu'il y a beaucoup de stagiaires qui sont engagés dans le théâtre. Donc ça m'intéresse d'être avec eux, pour voir leurs questions sur le théâtre d'aujourd'hui. Ce n'est pas si souvent qu'on a le temps de rester autour de textes à plusieurs, avec des inconnus, il faut se trouver un langage commun. Surtout qu'il y a des textes d'auteurs étrangers donc il faut se plonger dans leur culture. La dramaturgie anglaise par exemple a des fractures fantaisistes qu'on trouve peu dans la culture française. Ça, c'est intéressant à observer aussi. Et puis, il y a surtout la question du monde d'aujourd'hui qui se pose dans l'atelier. Ça finit par arriver au milieu de nous. Parce que, même si on est ici dans cet endroit magnifique, calme, préservé grâce à des subventions qui permettent que ça existe, tout cela est menacé.

Propos recueillis par Laura Elias



HAPPY MANIF

(Walk on the love side)

ENTRETIEN AVEC DAVID ROLLAND

Tu es danseur et chorégraphe et tu présentes à la Mousson, festival de théâtre, un « spectacle de rue ». Comment définis-tu ta pratique ?

Ma pratique vient d'une hybridation avec la notion de « performance » telle qu'on l'entend en arts plastiques. Je n'ai presque jamais fait de propositions où il n'y ait pas un processus de création très fort et un processus d'interprétation. La notion de partition est ultra-importante pour moi. J'écris souvent des partitions qui doivent être interprétées sur le quai, sans répétitions ou presque. Mes précédents spectacles, mis à part le solo que j'ai fait en 2013 (*Penchez-vous sur mon berceau !*), qui était un autoportrait chorégraphique où je faisais appel à ma mémoire, participent d'une sorte de « méta-chorégraphie ». Je fais des partitions très précises qui doivent être suivies à la lettre par des interprètes, professionnels ou non (je n'utilise pas le mot « amateurs »). C'est une jauge de cent personnes, dans la *Manif*, il y a l'idée du collectif.

Oui, dans *Happy Manif*, le principe est de demander la collaboration des passants...

Ce sont des gens de tout public, qui reçoivent tous un casque HF dans lequel ils vont entendre la musique de Roland Ravard (avec qui je collabore depuis longtemps), des musiques tirées du commerce et du cinéma ainsi que ma douce voix qui va leur indiquer les espaces de la ville à visiter. D'une part, j'attire l'attention sur certains détails de la ville et, d'autre part, j'ai décidé de faire une sorte de catalogue de différents types de rencontres en milieu urbain. Ça va donc parler de retrouvailles, de séparations, de coups de foudre ou, alors, de stratégie pour éviter quelqu'un quand on passe sur le trottoir d'en face... Pour ça, je fais appel au cinéma et je demande au spectateur-acteur de rejouer des scènes de films, ce qui est possible parce que tout le monde n'entend pas la même chose. Il y a deux bandes-son qui sont diffusées simultanément ce qui permet de créer des duos.

Le vrai public, ce sont les participants ?

Le public extérieur, les passants, s'arrêtent un peu pour regarder mais pas tant que ça parce que le vrai public, ce sont les participants. Chacune de mes pièces participatives part de l'idée d'un partage d'expérience du danseur et d'un partage du regard.

Peut-on parler, avec Nicolas Bourriaud, d'esthétique relationnelle ?

Tu ne fais pas d'image...

Non, je ne fais pas d'image. C'est vraiment une expérience à vivre.

Et il n'y a pas d'œuvre à proprement parler ?

L'œuvre, c'est la bande-son et l'interprétation de la bande-son. C'est le fait d'interpréter cette chose-là et c'est le concept tel qu'il est. C'est pour cela que je parle plus de performance que de spectacle. C'est à vivre. Mais quand on joue plusieurs fois, les gens qui ont fait l'expérience de l'*Happy Manif* reviennent souvent se placer dans la posture extérieure pour voir ce que ça donne, parce qu'ils comprennent le principe. Mais quelqu'un de non-averti qui regarde ça de l'extérieur ne voit qu'un groupe de gens en silence. C'est assez étrange mais ce n'est pas l'idée. Ce qui est intéressant aussi, c'est le fait de comprendre assez vite que tout le monde n'entend pas la même chose et d'être dans l'interrogation de ce qu'entendent les autres. Cela suffit à créer un trouble. Je m'intéresse aux relations qui se créent entre les spectateurs. Comment j'arrive de temps à temps à leur faire prendre du recul par rapport à ce qu'ils sont en train de faire. Il y a une forme de lâcher-prise qui se met en place et on voit jusqu'à quel point ils calent leur libre-arbitre à l'intérieur de ça.

Le titre *Happy Manif*, joyeux et festif, est très bienveillant en regard des manifestations qu'on a connues depuis quelques années, depuis le mariage pour tous et les attentats de Charlie-Hebdo.

Happy Manif, c'est un peu l'idée d'enchanter la ville, dans la lignée Jacques Demy avec *Les Demoiselles de Rochefort*... Dans l'ensemble de mon répertoire, c'est la pièce « happy ». J'y vais franchement. Mais c'est vrai que j'ai trouvé ce titre en 2012 ou 2013, avant tous ces événements. J'ai beaucoup plus de mal avec le titre depuis qu'il y a eu tout ça. Pour autant, depuis les événements, j'ai tellement de retours positifs de personnes qui me disent que la légèreté poétique de *Happy Manif* leur a fait énormément de bien...

Tu ne te heurtes jamais à des résistances de la part des participants ?

Ça se passe plutôt bien. Ce sont souvent les plus résistants au départ que l'on retrouve dans un lâcher-prise pendant la pièce. C'est difficile de recruter les acteurs-spectateurs, parce qu'il faut parler de ce qui va se passer sans tout dévoiler. Mais une fois qu'ils sont là, c'est bien. Ils sont vraiment heureux.

Propos recueillis par Olivier Goetz



L'AUTRE UNIVERSITÉ

ENTRETIEN AVEC LAURENT MUHLEISEN ET FRANK WEIGAND

Alors que l'université d'été potasse matinalement auprès de ses cinq intervenants, d'autres étudiants travaillent avec Laurent Mulheisen et Franck Weigert. Une autre université dont on sait peu de choses !

Pouvez-vous nous dire qui vous êtes ?

Laurent : Nous sommes en quelque sorte des passagers clandestins de la

Mousson d'été. Mais on est le fruit d'un accord passé entre la Mousson, le Goethe Institut, le Bureau du Théâtre et de la Danse de l'ambassade de France à Berlin, la SACD et la Maison Antoine Vitez. Un accord d'héberger dans le cadre de la Mousson, un atelier de traduction théâtrale franco-allemand.

Le programme dans lequel se place l'atelier est intitulé « Transfert Théâtral ». Il réunit tous ces partenaires ainsi qu'une fondation allemande très importante, la fondation Robert Bosh, qui finance tous les ans des bourses de traductions dans les deux sens dans le but de promouvoir les littératures dramatiques contemporaines des deux pays. Il y a deux ans, tous les partenaires se sont dit qu'il pourrait être intéressant de développer, en plus de ces bourses, des programmes de formation, donc des ateliers de traduction que Frank et moi animons.

Vous les animez seulement à la Mousson ?

L : C'est la deuxième année qu'on le fait. L'an dernier c'était au festival d'Avignon. C'est important de proposer aux participants un contexte lié au théâtre contemporain et si possible aux écritures. C'était un peu le cas à Avignon l'an dernier. Mais c'est beaucoup plus spécifique ici puisqu'on entend des textes contemporains du monde entier et en l'occurrence des textes contemporains français, ce qui peut constituer la base du programme pour les jeunes traducteurs qui traduisent du Français vers l'Allemand.

Votre groupe est constitué de professionnels ou d'amateurs ?

Franck : C'est un groupe hétérogène. En fait ils sont tous plus ou moins professionnels. Certains sont plutôt universitaires, d'autres traducteurs mais dans les domaines technique ou spécifiquement littéraire, d'autres encore viennent de la pratique théâtrale comme des comédiens, des marionnettistes -

L : ou des assistants à la mise en scène. Tous travaillent en gros dans le domaine franco-allemand, et sont intéressés, à divers titres, par la question de la traduction théâtrale sans en avoir beaucoup d'expérience. Et le but de cet atelier, c'est de les initier à la spécificité de la traduction théâtrale.

Comment procédez-vous ?

L : On les initie par l'immersion. Frank a les traducteurs allemands

qui traduisent du Français vers l'Allemand. Moi je suis avec les traducteurs de langue française. Nous élaborons chacun un programme d'un certain nombre de textes qui présentent à chaque fois une difficulté particulière. Ça peut être un texte très poétique, très écrit, ou au contraire un texte extrêmement oral avec une langue familière, ou vulgaire. Comment traduire une langue vulgaire ou ayant trait à la sexualité ?

On sait bien que c'est fortement lié à la culture et à l'inconscient de chaque peuple.

Quoi d'autre ? Une langue pour les enfants -

F : Ou les références inter-textuelles -

L : Comment on interprète ?

F : Ou les allusions à d'autres textes -

L : Faut-il adapter ?

F : C'est la question plus large du contexte : à quel point faut-il traduire le contexte ? à quel point faut-il tenir compte de la pratique théâtrale de chaque pays ?

L : Comment on traduit les écritures de plateau par exemple, qui sont liées à des pratiques de jeu spécifiques. Quel est le degré d'adaptabilité de ces textes-là ?

Et donc comment respecter les qualités d'oralité, de rythme ?

F : La question est à quel point est-ce qu'on adapte. C'est une question assez centrale.

Comme tu dis Laurent : « le théâtre français supporte mal les phrases mal écrites et le théâtre allemand supporte mal le pathos » -

Et ça ne risque pas de faire une psychologie des peuples ?

L : Ça permet de repérer la façon dont les peuples se représentent eux-mêmes. Les écritures contemporaines allemandes ne sont pas aussi sentimentales, où elles ne cherchent pas à générer de l'émotion identificatrice.

F : Il y a toujours un recul. Il faut toujours casser l'illusion.

Dans ma pratique de traducteur, j'ai des réflexes d'auto-censure. Face à un texte français, il peut m'arriver de vouloir baisser le niveau de sentimentalité. Mais ensuite je m'interroge sur la nécessité de faire cela. Donc on interroge les pratiques.

L : C'est spécifique au théâtre contemporain. On ne se poserait pas ce type de questions pour le théâtre de Wedekind ou le théâtre naturaliste.

En quoi consistent vos exercices ?

L : On donne des extraits dont on juge qu'ils posent un certain nombre de problèmes à des tandems. Et on voit ensemble comment on peut résoudre ça.

F : Et parfois on réunit les deux groupes autour d'un exercice de format collectif où on projette le texte à traduire au mur. C'est un processus plus démocratique.

L : Les différentes stratégies d'approches sont discutées en direct par tous. Ce que dans le travail solitaire, on peut se dire en plusieurs étapes, on peut ici l'entendre immédiatement du fait de l'altérité.

F : Il faut dire aussi que ces séances collectives réunissent ceux qui sont de la langue de départ et de la langue d'arrivée. Ceux de langue maternelle peuvent expliquer des choses -

L : Texte, méta-texte, sous-texte -

F : peuvent détecter là où on est en train d'aplatir les choses. Il s'agit de garder la complexité !

L : Le but global de ces ateliers est de sensibiliser ces traducteurs débutants à une des caractéristiques de la traduction théâtrale, à savoir être de la matière pour le jeu de l'acteur. Il faut que l'acteur trouve à manger, qu'il trouve des appuis, du rythme, des aspérités qui lui permettent d'appuyer son jeu. Comme c'est le cas des bons textes dans leur langue originale. Il ne faut pas lisser les choses. Ça demande parfois de faire des écarts, des détours, pour justement retrouver les aspérités qu'on perd dans des traductions littérales.

Est-ce que vous travaillez également le jeu pour vérifier cela ?

L : On ne travaille pas vraiment sur le jeu mais sur la lecture à voix haute.

F : Dans mon groupe il y a une comédienne à qui on demande de lire des phrases pour tester nos hypothèses de traduction.

L : Et puis on incite les étudiants à aller aux lectures pour entendre les acteurs dire les textes, pour voir ce que ça peut donner dans l'espace. A force d'entendre des acteurs dire des textes, on a des choses dans l'oreille qu'on peut retrouver quand on fait l'exercice de la traduction. On peut ainsi imaginer plus facilement comment ça sonnerait.

F : Mais sinon ce serait un fantasme d'avoir à notre disposition deux groupes de comédiens, francophones et germanophones pour tester les traductions. Là ce serait l'idéal !

Propos recueillis par Charlotte Lagrange

En exemple, 4 propositions de traduction issues de l'atelier.

René Pollesch : *Service No service*. Extrait.

K : Guten morgen. Und das gilt für den ganzen Chor ! Ich kann nicht immer jeden Einzelnen von euch begrüßen.

D : Er ist so jung und so impulsiv.

K : Du, ich glaube, das wird nichts.

CHOR : Du kommst jetzt rein.

K : Wo rein ?

CHOR : Durch die Tür. Stell dich nicht so an !

K : Früher gab's hier wenigstens mal eine Tür. Und jetzt gibt's gar nichts mehr.

CHOR : Das gefällt mir nicht. Du bist mir viel zu engelhaft.

K : Diese Kuh ! Sie ist so ekelhaft. Sie ist ein doppelt widerliches Miststück !

D : Früher hatten wir wenigstens Anhänger. Lastwagenanhänger. Aber was soll das denn hier ? Wir sind doch nicht bei Ariane Mnouchkine !

Traduction 1

K : Bonjour ! Et ça vaut pour l'ensemble du chœur ! Je vais pas toujours saluer tout le monde personnellement.

D : Il est si jeune, si impulsif.

K : Tu sais quoi, je crois que ça va rien donner.

CHŒUR : Maintenant tu fais ton entrée.

K : Par où ?

CHŒUR : Par la porte. Et prends pas cette attitude.

K : À l'époque au moins on avait une porte. Et maintenant il y a plus rien là.

CHŒUR : Ca me plaît pas ça, tu me parais beaucoup trop angélique.

K : Cette conne ! Elle est trop diabolique ! C'est qu'une traînée doublement répugnante

D : A l'époque on avait au moins des loges. Des loges mobiles. Mais c'est quoi, ça là ? On est chez Ariane Mnouchkine maintenant ?

Traduction 2

K : Bonjour. Et ça compte pour tout le chœur ! Je ne peux quand même pas toujours saluer chacun personnellement.

D : Il est tellement jeune et tellement impulsif.

K : Tu sais quoi, je crois que ça sert à rien.

CHŒUR : Maintenant, tu rentres.

K : Par où ?

CHŒUR : Par la porte. Ne commence pas à faire ta difficile !

K : Avant il y avait au moins une porte ici. Et là, plus rien.

CHŒUR : Je n'aime pas ça, tu fais trop petit ange.

K : C'est une vache ! Elle est super dégueulasse. C'est une méga salope diabolique !

D : Avant on avait au moins des gens qui nous suivaient partout en tournée. Avec des remorques. Mais ça, ça rime à quoi ? On n'est quand même pas chez Ariane Mnouchkine !

Traduction 3

K – Bonjour. Ça vaut pour tous, là. Je vais pas faire à chaque fois la bise à tout le monde.

D – Il est si jeune et si impulsif.

K – Bon, j'ai l'impression que ça va pas le faire.

CHŒUR – Là tu fais ton entrée.

K – Par où j'entre ?

CHŒUR – Par la porte. Et fais pas ta diva !

K – Avant, il y avait au moins une porte, ici. Et maintenant il n'y a plus rien du tout.

CHŒUR – Ça va pas, je trouve que tu es beaucoup trop sage.

K – Sale vache ! Elle est plus immonde qu'une triple bouse !

D – Avant, au moins, on avait des zélotes. Dans des roulottes. Mais ça rime à quoi, ça ? On n'est quand même pas chez Ariane Mnouchkine !

Traduction 4

K : Bonjour. Et c'est valable pour tous les membres du chœur ! Je ne peux pas toujours vous saluer un par un.

D : Il est si jeune et si impulsif.

K : Hé, moi je crois que ça va pas le faire.

CHŒUR : C'est ton tour de rentrer.

K : Par où ?

CHŒUR : Par la porte. Fais pas de manières !

K : Au moins ici y avait une porte avant. Et maintenant, y a plus rien.

CHŒUR : Ça me plaît pas. Je te troupe beaucoup trop propre.

K : Cette grosse vache ! Une vraie malpropre. C'est une triple moins que rien ! Et repoussante avec ça.



9h30-12h30 - Ateliers de l'Université d'été européenne

Dirigés par Joseph Danan, Nathalie Fillion, Pascale Henry, Rebekka Kricheldorf et Jean-Pierre Ryngaert

11h00 - SPECTACLE DE RUE - *Happy Manif (Walk on the love side)* - DÉPART PLACE DUROC

Un spectacle de David Rolland

13h30 - SPECTACLE DE RUE - *Happy Manif (Walk on the love side)* - DÉPART PLACE DUROC

14h00 - *Anatomie de la gastrite* - BORDS DE MOSELLE

De Itzel Lara (Mexique) - Texte français de David Ferré

Dirigée par Marcial Di Fonzo Bo

Avec Cécile Bournay, Marcial Di Fonzo Bo, Philippe Fretun et Camille Garcia

16h00 - Table ronde *Actualité politique et dramaturgie : résonances* - BORDS DE MOSELLE

18h00 - *Notre Classe* - ESPACE SAINT-LAURENT - PONT-À-MOUSSON

De Tadeusz Slobodzianek (Pologne) - Texte français de Cécile Bocianowski

Dirigée par Éric Lehembre, dramaturgie Olivier Goetz

Avec la troupe amateur du Bassin Mussipontain, musique Pierre-Emmanuel Kuntz

20h45 - *Et le ciel est par terre* - AMPHITHÉÂTRE

De Guillaume Poix (France)

Dirigée par l'auteur

Avec Anne Benoit, Ariane Von Berendt, Cécile Bournay et Grégoire Lagrange

22h30 - *Les impromptus de la nuit* - PARQUET DE BAL

Des nouvelles du monde écrites en résidence à l'Abbaye des Prémontrés

par un artiste de la Mousson d'Été : Frédéric Sonntag et Rebekka Kricheldorf

23h30 - *Rendez-vous de la nuit* - PARQUET DE BAL

Avec Frédéric Vossier et Stanislas Nordey

Suivi de - *Soirée DJ / L'Agence tous disques* - PARQUET DE BAL

La meéc - la Mousson d'été est subventionnée par le Conseil Régional d'Alsace - Champagne-Ardenne - Lorraine, le Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Lorraine), le Conseil Départemental de Meurthe-et-Moselle, la Communauté de Communes du Bassin de Pont-à-Mousson

La Mousson d'été est présentée avec le soutien de l'Abbaye des Prémontrés et des villes de Blénod-lès-Pont-à-Mousson et de Pont-à-Mousson

En partenariat avec le projet de coopération Fabulamundi - Playwriting Europe, la Maison Antoine Vitez, la SACD, ARTCENA - Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, les éditions L'Arche, Télérama, France Culture, le lycée Jean Hanzelet de Pont-à-Mousson, la librairie L'Autre Rive, le Théâtre de la Manufacture - Centre Dramatique National de Nancy - Lorraine, le NEST - Nord-Est Théâtre - Centre Dramatique National de Thionville - Lorraine, le Théâtre Gérard Philipe de Frouard - Action Culturelle du Val de Lorraine - Scène conventionnée, le Centre Culturel André Malraux - Scène Nationale de Vandœuvre-lès-Nancy et l'EPCC L'Autre Canal.

MPM Audiolight est le partenaire technique de la Mousson d'été

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.

