



# LA GAZETTE

JEU 4 JUIN  
VEN 5 JUIN

## N°3

DE LA 10<sup>E</sup> ÉDITION DU FESTIVAL REGARDS CROISÉS

EDITO

## O.V.N.I.



Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire. Ils définissent des variations, des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission. L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination "naturelle" par le pouvoir des mots<sup>1</sup>. Jacques Rancière rappelle que les innovations qui interviennent dans le texte littéraire (choix de la ponctuation, présence ou non d'adjectifs, statut du personnage etc.) ne sont pas, des procédés formels vides de sens. Ces innovations sont le fait d'un écrivain émergé dans son époque. L'écrivain rend compte d'un état du monde, d'un état de partage des paroles et de la sensibilité. L'écrivain propose dans le même temps (dans le même texte) de retravailler cet état du monde, cette distribution de la sensibilité et des paroles. Le texte

littéraire est à la fois une photographie de la sensibilité contemporaine et à la fois une tentative pour agir sur cette sensibilité, pour la distribuer autrement.

*Parnell Street* de Sebastian Barry, et *Nez rouges, Peste noire* de Peter Barnes sont des ovnis littéraires et dramatiques. A tel point que ces deux textes ont tardé à trouver des éditeurs malgré la renommée des deux auteurs. Fort heureusement, c'est chose faite (voir notre page centrale). Les textes de ce troisième volet du festival participent-ils de cette redistribution du sensible ? Comment s'opère la redistribution du sensible dans ces œuvres ? Les dispositifs scéniques, les modes d'énonciation, le langage etc. en font des objets littéraires "inadaptés". Faisons le pari que leur "inadaptation" à la sensibilité contemporaine fait leur force. Que cette "inadaptation" leur permet de reconfigurer nos manières de penser, de voir, de sentir. Gageons que ces textes participent à ce que Jacques Rancière nomme un nouveau partage du sensible.

Ces deux textes entretiennent un rapport singulier au temps. *Nez rouges, Peste noire* c'est quatre heures en représentation. *Parnell Street*, qui se compose comme une alternance de monologues, est un autre défi à l'écoute. Ces textes ne sont pas appréhensibles dans leur totalité, surtout si on les envisage dans le temps de la représentation.

Le spectateur décroche, revient, tisse lui-même son chemin. Sa réception, de ce fait, est fragmentaire. Il me semble que c'est l'un des paris de ces deux textes : proposer une matière abondante, débordante, inabordable en entier, afin d'ouvrir des chemins d'écoute particuliers à chaque spectateur. En cela ces pièces pratiquent le fragment, mais depuis la réception. Ces pièces ne sont pas à envisager comme des pièces nostalgiques d'un théâtre qui rendrait compte du monde entier. Il s'agit plutôt de matières poétiques qui débordent nos sensibilités et nous invitent à entretenir un rapport actif à la

représentation. En cela elles tranchent avec les écritures contemporaines dites du fragment. Dans ces dernières, c'est l'auteur qui scinde la fiction, et non pas la réception qui tisse son chemin troué. On pourrait alors émettre l'hypothèse suivante : les dramaturgies de Barnes et de Barry permettent une vraie réception fragmentaire. Tandis que les pièces écrites sous forme de fragments sont des dramaturgies de la totalité (du point de vue de la réception) dans la mesure où le spectateur est sans cesse amené à combler les trous.

*Même si je les qualifie de pièces de famille en un sens, et même si nombre des gens dans les pièces portent les noms de gens ayant vécu un jour et dont je descends fortuitement, ils existent néanmoins ici dans une après-vie, dans une autre vie, dans une galerie de portraits peints librement, sombrement, dit Sébastian Barry. Le critique Fintan O'Toole rajoute que Sébastian Barry se refuse à faire la différence entre douleur privée et douleur publique. Parvenir à s'inspirer de personnes connues sans verser dans l'autobiographisme narcissique, tel est le pari que réussit Barry. Il affirme aussi par là que la sensibilité n'est pas soit obscène, soit impropre à nourrir l'écriture. Bien au contraire, elle est l'occasion de créer ce territoire où le réel affleure sans cesse dans la fiction, et où la fiction permet de recomposer un réel brisé, de le rédimier, en donnant parole aux morts – les*

personnages de Barry parlent le plus souvent depuis un espace-temps post-mortem.

Les personnages de Barry nous prennent à témoin d'une histoire qui est la leur. Ils font le pari que ça va nous intéresser. Ils se dévoilent, nous livrent leurs secrets, nous parlent avec leur cœur. Ils n'en ont pas peur. Ils ne craignent pas qu'on rie, qu'on crache, qu'on s'offusque. Ils nous font confiance. La confiance des personnages de Barry, c'est la confiance du dramaturge dans le théâtre. Cette confiance permet à Barry de proposer des textes dont l'émotion surprend notre sensibilité contemporaine.

Qu'est-ce que l'expérience du moine Flote, sinon une tentative de répartir autrement le sensible ? Le moine Flote essaie de procéder à un nouveau partage des formes du sensible parmi lesquels le rire (*Nez rouges, Peste noire*). Il permet à celles et ceux qui sont atteints de la peste de se réapproprier leur mort, d'en devenir les sujets. Je ris donc je suis. Cependant le Pape intervient et la tentative de procéder à un nouveau partage du sensible, qui en passe par une réappropriation de sa mort par le rire, échoue. Mais la pièce, elle, n'échoue pas à bousculer nos codes : temps, nombre de personnages, monumentalisme des didascalies, forme incernable de la pièce (même si elle se structure sur le canevas d'un mystère médiéval, cette pièce tient autant de la comédie musicale, que de la farce, de la parabole philosophique, que de la pièce historique). Le fait de traduire, de lire ou de publier cette pièce aujourd'hui, compte tenu des conditions actuelles de production, est également un geste sensible, fort, un coup de pied aux étoiles.

Thibault Fayner

<sup>1</sup> Jacques Rancière. Le partage du sensible, Editions La Fabrique, 2000.

# GISÈLE JOLY

Gisèle Joly, traductrice de *Nez rouges*, *Peste noire* de Peter Barnes a accepté de répondre à nos questions à l'occasion de la lecture de la pièce vendredi 4 juin à 20h.

INTERVIEW



Pouvez-vous vous présenter ?

Je suis la traductrice de *Nez rouges*, *Peste noire* de Peter Barnes.

Je suis venue à la traduction de théâtre car je suis comédienne, non de formation mais d'expérience. J'étais au chômage depuis très longtemps et je ne voulais pas désespérer, je me suis donc mise à traduire. Et c'est devenu une grande passion. J'ai commencé par traduire le livre de l'acteur anglais Simon Callow, un livre fondamental qui s'intitule *Dans la peau d'un acteur*. Ce livre faisait allusion à énormément de personnes, de structures, de compagnies, de pièces de théâtre, notamment contemporaines, sur lesquelles j'ai dû faire des recherches, et on y parlait d'un acteur, Antony Sher, qui avait créé le rôle de Flote, le héros de *Nez rouges*, *Peste noire*. C'est ainsi que j'ai appris l'existence de cette pièce. Je l'ai achetée, je l'ai lue... et je pleurais de rire. C'était comme un devoir de la traduire. Ça allait être un bonheur de la faire découvrir aux gens, aux acteurs, me suis-je dit.

Le seul problème est que c'est une pièce pratiquement impossible à monter aujourd'hui, étant donné le nombre de personnages (40). Je me suis dit qu'il se trouverait bien 25 acteurs fous qui pensent qu'on ne peut pas passer à côté d'un tel festin de jeu. À l'heure actuelle, c'est difficile de réveiller ce genre de sentiment. Tout le monde pense à assurer ses Arsedic, comptabiliser ses heures et essayer de vivre tant bien que mal de son métier. On n'a peut-être plus le luxe de faire des choses utopiques.

**Peter Barnes est un auteur britannique très important, mais en France, il reste méconnu. Combien y a-t-il de textes traduits en français ?**

Il y en a plus que ce que l'on croit : 5 ou 6. Celui dont je connaissais l'existence se nomme *Honni soit qui mal y pense*. Ce fut la première pièce qui l'a fait connaître. Elle raconte l'histoire d'un aristocrate fou qui se prend pour Dieu. Et quand on lui demande comment il a su qu'il était Dieu, il répond "Quand je parlais à Dieu, je me parlais à moi-même." Curieusement, c'était une pièce sur la bonté. Tout le premier acte, le fou véhicule la parole du Christ : donner la paix, l'amour universel. Tout le monde lui dit qu'il est asocial, qu'il n'a pas compris que les hommes ne fonctionnent pas ainsi, et veut le faire à nouveau enfermer. Alors, il prend à la lettre toutes les règles sociales qu'on lui dit être les bonnes et devient un assassin. On pensera alors qu'il est parfaitement inséré dans la société. Ce texte tapait sur les doigts de l'aristocratie, de l'Église et du gouvernement.

**Combien de temps avez-vous mis pour traduire *Nez Rouges*, *Peste Noire* ?**

Je pense que je n'ai pas mesuré, quand j'ai commencé, que je m'attaquais à pareille gageure. Quand on lit l'original, on surfe, c'est-à-dire qu'on comprend le sens et qu'on passe sur ce qui est obscur. Si on ne m'arrêtait pas, s'il n'y avait pas l'échéance d'une édition, je pourrais continuer longtemps ! J'ai mis dix ans pour faire éditer (chez Espaces 34) *Dans la peau d'un acteur* de Simon Callow. À chaque nouveau refus d'éditeur, je modifiais ma version. Quand on arrive à la fin de la correction, on se dit que le début ne va plus. Chaque nouvelle optique nous pousse à revisiter le texte, et on ne s'arrête plus. Pour traduire *Nez rouges*, *Peste noire*, j'ai mis trois ans. Quand Bernard Garnier m'a appelée pour me dire qu'ils avaient en projet de le mettre en lecture, j'ai proposé de les nourrir avec ma documentation. Les questions très intéressantes et pertinentes que m'a posées le collectif, et le fait d'entendre le texte, m'ont poussée à le retravailler. J'ai précisé, réorienté des répliques suite aux remarques des acteurs quand, parfois, ça ne leur suffisait pas pour en donner le sens. J'ai donc travaillé encore

un an. La traduction n'est pas une science exacte.

**Comment êtes-vous parvenue à retranscrire l'esthétique de Peter Barnes ?**

J'ai pioché dans plusieurs registres en activant des références communes aux Français pour qu'ils puissent reconnaître les allusions tantôt au Moyen Âge, tantôt à la Renaissance, ou encore au XVIIe, au XIXe, au XXe siècle, ainsi qu'au cinéma, à la comédie musicale, au cabaret, à la télé, à la littérature. J'avais la liberté de trouver des équivalences dans la mesure où ça se passait à Auxerre, en France. J'ai tenté de procéder dans le même esprit que Peter Barnes, parfois en remplaçant les références anglaises par d'autres, mieux connues des Français. Ainsi, pour la présentation que vous allez voir, nous avons fait des pastiches de chansons en nous inspirant de mélodies de la Renaissance jusqu'à aujourd'hui (il y a même une chanson de Boby Lapointe).

Ma méthode est la documentation. Je cherche à amasser le plus de matériaux possibles pour savoir comment faire les choix – car la traduction est surtout une question de choix –, et ceux-ci ne se font pas nécessairement en fonction de nos goûts. Mes goûts sont peut-être extrêmement différents de ceux de Peter Barnes : ce n'est donc pas un critère. Par contre, si j'essaie de me mettre dans sa tête, si je comprends son projet, et que je décide d'arbitrer et d'être cohérente par rapport aux choses et aux lignes qu'il a tracées, mes choix deviennent alors plus précis. Ce n'est qu'ensuite que je cherche à trouver les autres qualités comme la fluidité et l'humour.

**Qu'est-ce qui a été le plus dur à traduire ?**

Les jeux de mots difficiles, voire impossibles à rendre. Le plus souvent, ils sont liés au domaine le plus secret et caché : l'argot sexuel. Tous les peuples brimés, verrouillés, frustrés par le puritanisme ont besoin d'autres moyens d'expressions pour que les choses sortent. Il y a, par exemple, un moment où un des marchands d'or fait référence à l'argent qu'il a mis

de côté pour les prostituées ; en argot anglais, on dit "socket money", c'est à la fois un jeu de mots sur "pocket money", l'argent de poche, et "socket" – le sexe de la femme. Je suis alors face à une impasse : je ne peux pas rendre le jeu de mots, et si je l'explique, ce n'est plus drôle, ça devient lourd. Tout ce que je peux faire, c'est – comme Nabokov quand il traduisait Pouchkine – donner une idée de ce qu'est le théâtre de Peter Barnes pour que les gens apprennent l'anglais et aillent le lire dans l'original. C'est un voyage extraordinaire !

À ma décharge, Simon Callow m'a dit : "Pour les Anglais, ce truc-là est aussi hermétique que pour toi."

Les Anglais non plus n'avaient pas tous les clés pour comprendre les tournures argotiques ni les inventions linguistiques de Barnes. Comme ces mots, composés de la première moitié d'un terme existant et de la seconde moitié d'un autre, à l'instar de Lewis Carroll dans son poème *Jabberwocky*, et cela crée des hybrides et un imaginaire formidable tant ça active de références.

*Flourpageons  
les rhododendroves  
gyrait et vomblait dans les vaves  
on frimait vers les pétunias  
et les momerates embradent.*

**Votre traduction est publiée aux éditions Domens. C'est le second texte de Peter Barnes à être édité en France. Dans le paysage actuel de la production théâtrale, on a plutôt l'habitude de voir éditer des pièces à un, deux, ou trois personnages, et *Nez rouges*, *Peste noire* en met en scène plus de 40. Ça n'a pas dû être aisé de trouver un éditeur ?**

Non, mais je sentais que c'était la condition de sa sauvegarde. J'ai trouvé un éditeur qui ne la mettra pas au pilon ! Domens étant aussi celui de Boby Lapointe, je me dis que, symboliquement, c'est un magnifique message. Les pièces "historiques", aujourd'hui, n'intéressent pas les comités de lecture, et je pense que c'est pour cela qu'on n'a pas eu l'aide du CNT, ni du CNL. C'est une pièce de facture classique, avec des situations, des personnages, des actes, des scènes. Cela n'a pas bonne presse aujourd'hui. Elle ne traite pas des

sujets à la mode. Elle parle de la bonté, de la solidarité, de l'amour, du rire. Un rire qui n'est jamais cynique ; c'est une pièce anticynisme, alors qu'à l'heure actuelle le cynisme est synonyme d'intelligence. J'espère que cette pièce incitera des auteurs dramatiques à explorer d'autres voies.

Il faut souligner que, sans l'aide de Sabine Chevallier (directrice des éditions Espaces 34), qui m'a dirigée vers Jean-Charles Domens, et celle de Daniel Lemahieu (auteur dramatique édité chez Domens) qui a donné un avis favorable sur la pièce, celle-ci n'aurait pas encore vu le jour en français.

### **Pour vous, que représente la peste dans cette pièce ?**

D'abord la peste ! Les nez rouges sont une allégorie, mais le nez rouge était un des premiers signes de la peste, et ça représente aussi l'alcoolisme. Les moines étaient réputés pour être des bons vivants qui buvaient beaucoup : c'était eux qui déterraient les vignes. Et Auxerre était réputée pour son vin. La peste a tué au XIV<sup>e</sup> siècle le tiers de la population en Europe, environ 25 millions de personnes. En France, cela a duré deux ans, puis la peste est revenue cycliquement. Au sens premier, c'est donc la Peste noire. Ensuite, on peut y voir une allégorie de la barbarie, du nazisme... La pièce étant écrite à la fin des années 1970, elle a été vue en Angleterre comme une allégorie du sida.

### **Et dans ce moment de grande déréliction (la peste), des formes de comique s'installent, les humains étant renvoyés à des choses si fragiles, il y a quelque chose de drôle là-dedans ?**

C'est une grande comédie, même si tous les héros meurent et que ne restent en vie que les méchants, ces éternels gagnants : les gens du pouvoir laïc ou religieux, et tous ceux qui les servent. Ceux-là savent se protéger, partir quand c'est dangereux, et revenir quand le danger est écarté pour rassembler leur pouvoir. C'est une comédie subversive, qui emprunte au théâtre médiéval de la farce, des moralités, des miracles et des mystères. À la fin de chacun des deux actes, il y a du théâtre dans le théâtre. Le premier acte décrit un mouvement ascendant, solaire, puisque tout réussit aux flotistes. Ce projet complètement fou et utopique prend de l'ampleur et a du succès. Les gens viennent à eux trouver consolation, la solidarité s'installe. Ils sont même soutenus

par le pape. Le deuxième acte est une lente descente aboutissant à la représentation d'une Nativité, un petit mystère qui se termine par le Massacre des Innocents. Cela va déclencher la colère du Pape qui intime alors à Flote de "Contenter la populace avec des spectacles de variétés ; la détendre avec des surprises culinaires : meringues, gélées et crème fouettée. Mais ne lui donnez aucune moelle ni substance à remâcher."

### **Les flotistes sont instrumentalisés. On les utilise comme un lien social, mais en même temps, ils ne le sont pas complètement, parce que pour eux, ce rire ultime a quand même du sens, il permet aux personnes qui meurent de se réapproprier leur mort. Comment interprétez-vous ce rire flotiste ? Quelle est sa valeur ?**

Avant d'obéir à des principes, le père Flote cherche à donner aux gens ce dont ils ont besoin. La religion dit en quelque sorte : "Nous allons penser pour vous ce qui est bien ou mal", alors que le père Flote essaie d'écouter les hommes et de les consoler. La première chose qui manque quand on souffre, c'est la chaleur humaine, surtout à une époque où la contagion plongeait le malade dans la solitude. Être pestiféré, c'était se retrouver sans famille, sans ami. Flote fait le contraire de tout le monde. Son premier modèle est saint François d'Assise, qui, pour faire rire les gens, s'est inspiré de multiples formes de divertissement de l'époque : le clown, le troubadour, le jongleur, qui faisait des contorsions, des cabrioles, de la pantomime. François d'Assise est allé trouver le pape pour faire reconnaître son ordre, et celui-ci lui a répondu : "Va d'abord prêcher les pourceaux !", et c'est ce qu'il a fait. Plus tard, le pape a eu la vision d'une église qui menaçait de s'écrouler, et d'un petit homme malingre qui la soutenait et l'empêchait de tomber. Et il a reconnu l'ordre de saint François. On retrouve plusieurs analogies entre les flotistes et les franciscains : le fait qu'ils tournent comme des toupies à la fin de l'acte I, qu'ils tombent, et que la direction qu'ils ont alors devant les yeux leur indique là où ils doivent partir prêcher la bonne parole. Le fait qu'ils partent deux par deux aussi.

### **Peut-on accéder à la jubilation présente dans cette pièce sans posséder les références historiques, bibliques et théâtrales qui sont ici travaillées, mises en écho,**

### **parodiées ?**

Visconti disait : "Je fais des films pour le plus grand esthète, le plus grand érudit d'Italie, et aussi pour l'homme du peuple. Il faut que mes films soient compris et appréciés des deux, que chacun y ait sa nourriture." Dans le théâtre de Peter Barnes, on est embarqué dans un monde, ses personnages existent concrètement, ils sont vivants, drôles, émouvants. Tout un univers est reproduit sur le plateau et s'installe dans notre imaginaire. On n'a donc pas besoin de toutes ces références. Elles sont un plus mais ne sont pas nécessaires, ni pour comprendre, ni pour entrer dedans.

Peter Barnes était très influencé par Brecht et Artaud. Il y a beaucoup de cris et de borborygmes dans la pièce, qui évoquent le Théâtre de la Cruauté. Quand il n'y a plus de mots pour dire les choses, il ne reste plus que le cri. Parfois, la grande douleur et la grande joie se disent dans les cris plus que dans les mots. Peter Barnes pratique la distanciation brechtienne par le rire et par l'anachronisme. Il inscrit beaucoup de ses pièces sur une toile de fond historique : il se base sur un moment extrêmement précis de l'histoire, connu de la plupart des gens, pour bâtir la pièce et y injecter divers éléments des époques suivantes jusqu'à aujourd'hui. Ainsi il met en évidence ce qu'on a pu perdre ou gagner, ce qui avait disparu et qui est en train de nous menacer de nouveau. Il a aussi beaucoup emprunté au cinéma, au music-hall et au cabaret.

### **Dans la dernière scène de *Nez rouges, Peste noire*, les flotistes sont exterminés. Cependant, l'épilogue nous fait réentendre leurs voix. Comment interpréter cet épilogue ? Peter Barnes acte-t-il par sa dramaturgie l'idée d'une vie après la mort ?**

La pièce n'est ni religieuse ni mystique, bien que le héros soit un moine et qu'on parle beaucoup de Dieu. Il y a une vie après la mort dans le sens où notre nom peut continuer à vivre après notre mort, où notre souvenir peut perdurer, où les œuvres qu'on a créées peuvent générer d'autres œuvres. Le théâtre raconte ça aussi. Il s'est construit par passation d'un savoir-faire et d'une passion, qui se transmettaient des anciens aux plus jeunes. Comme une filiation par les liens du sang qui, là, se ferait par les choses de l'esprit. Juste avant l'épilogue, le discours du pape fait allusion à une punition de l'Antiquité, la *Damnatio memoriae*, une

des plus grandes sanctions appliquées aux empereurs qui avaient failli. On les privait de mémoire, les inscriptions en leur honneur étaient effacées de la pierre, leurs héritiers n'avaient plus le droit de porter leur nom, leurs biens étaient redistribués. Ici, le pape reconnaît que, malgré son interdit, les actes des flotistes resteront gravés dans la mémoire collective. C'est un magnifique message d'espoir.

### **Avez-vous rencontré Peter Barnes ? Comment avez-vous eu les réponses à vos questions ?**

Hélas, quand j'ai demandé les droits de traduire la pièce, il venait de mourir. Je n'ai pas pu lui demander de m'éclairer. Il y avait parfois des phrases pour lesquelles je n'arrivais pas à décider du sens à donner. Le choix entre deux interprétations était symboliquement très lourd sur le plan politique, cela changeait la lecture de la phrase en question. Heureusement, j'ai pu avoir accès aux deux livres d'un universitaire américain, Bernard Dukore, sur le théâtre de Peter Barnes. Il fut d'une aide très précieuse.

### **A-t-il été aisé de retranscrire l'humour anglais ?**

J'ai essayé de traduire cette particularité de l'humour anglais qu'on appelle le *nonsense*. Je pense qu'il faut être Anglais pour en apprécier concrètement toute la saveur. Je crois que les Français sont un peu handicapés pour ça : on est cartésien au possible, on trouve simplement que c'est de la bêtise. À partir du moment où c'est illogique, ou absurde, ça ne nous fait pas rire, on croit qu'il n'y a que les idiots que ça peut faire rire. Or, dans l'absurde, l'humour ne procède pas sur le même plan, mais c'est tout de même drôle. Quand, par exemple, Marguerite dit du Père Flote qu'il met ses chaussures à l'envers et qu'il rentre en lui-même, c'est absurde mais ça fait également sens si on dépasse l'absurdité apparente. Et c'est aussi mis simplement pour être drôle, comme simple inversion d'une chose. Quand on parle de non-sens, on parle d'une chose absurde ; mais ce n'est pas parce que c'est absurde que le non-sens n'a pas de sens ; le fait même de dire un non-sens est un sens qui produit de l'humour, de la fantaisie, de la distance, du décalage ; c'est un procédé qui peut être une philosophie de vie. Une méthode pour se détacher de la lourdeur du vécu.

# REGARDS

Jean-Charles Domens, directeur de la maison d'édition portant son nom, a choisi de publier *Nez rouges*, *Peste noire* de Peter Barnes.

**Pouvez-vous nous présenter votre maison d'édition ?**

J'ai créé la maison d'édition à Pézenas dans les années 1990 au sein d'une imprimerie-librairie centenaire. Le catalogue est constitué autour des ouvrages consacrés à Bobby Lapointe et comprend différentes collections : littérature, théâtre, patrimoine, langues et sociétés. A côté des éditions courantes, certaines des nouveautés font l'objet d'un tirage de tête. Ces ouvrages sur grand papier sont destinés aux collectionneurs et aux bibliophiles.

**Que publiez-vous ?**

Des récits, des témoignages, des romans, des biographies, mais aussi du théâtre avec des textes de dramaturges contemporains comme Daniel Lemahieu qui occupe une place particulière dans le catalogue. Nous éditons une quinzaine de titres par an. Beaucoup de nos ouvrages sont illustrés, sans doute par préférence personnelle. La qualité du rapport entre le texte et l'image est quelque chose qui me tient particulièrement à cœur. Nous éditons également "Les Cahiers Jean Carrière" et "Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez". Dans ce cadre, nous venons de faire paraître un cahier sur "Les nouvelles écritures russes".

**Avez-vous des directions particulières qui influencent le choix des textes ?**

La rencontre avec Edmond Charlot, premier éditeur de Camus et la création de la collection "Méditerranée Vivante" ont renforcé l'intérêt pour le monde méditerranéen. Les publications concernent aussi bien la poésie que le théâtre. J'ai édité notamment des pièces d'auteurs algériens.

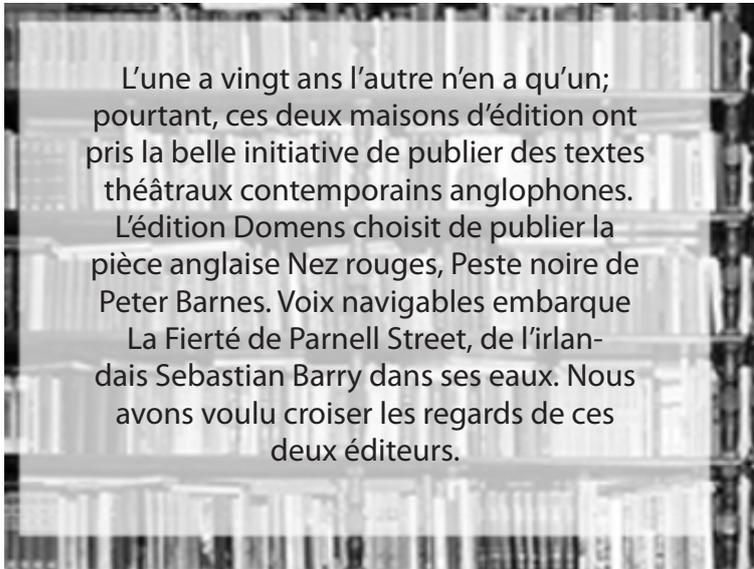
**Vous venez de publier *Nez rouges*, *Peste noire* de Peter Barnes. Avez-vous un projet éditorial concernant les autres textes de Peter Barnes ?**

J'ai été sensibilisé à ce texte par la traductrice Gisèle Joly et le travail remarquable qu'elle a effectué. C'était aussi un moyen d'accompagner le travail de Troisième bureau pour faire découvrir cet auteur. Pour le moment, nous n'avons pas de projet particulier pour l'édition de l'intégralité de l'œuvre de Peter Barnes.

**En France il existe une quinzaine de maison d'édition théâtrale qui étaient alors protégées car petites. Mais aujourd'hui, les grandes maisons d'édition se remettent à produire des textes théâtraux. Pourquoi selon vous ? Cela veut-il dire que l'édition de théâtre va bien ? N'est-ce pas un danger pour les petites maisons ?**

Je ne suis pas sûr que l'on puisse dire que l'édition de théâtre va très bien. Les chiffres publiés qui concernent le livre en général sont plutôt inquiétants. Un net recul est constaté.

La quasi-totalité des publications de théâtre est assurée par des maisons d'édition en région. Même si cela n'a pas été le cas pour l'édition de *Nez rouges*, *Peste noire*, des aides (Centre National du Livre) existent pour les publications de théâtre et rendent possible ces publications.



L'une a vingt ans l'autre n'en a qu'un ; pourtant, ces deux maisons d'édition ont pris la belle initiative de publier des textes théâtraux contemporains anglophones. L'édition Domens choisit de publier la pièce anglaise *Nez rouges*, *Peste noire* de Peter Barnes. *Voix navigables* embarque La Fierté de Parnell Street, de l'irlandais Sebastian Barry dans ses eaux. Nous avons voulu croiser les regards de ces deux éditeurs.

**On entend beaucoup parler du livre numérique, l'envisagez-vous ? Qu'en pensez-vous ?**

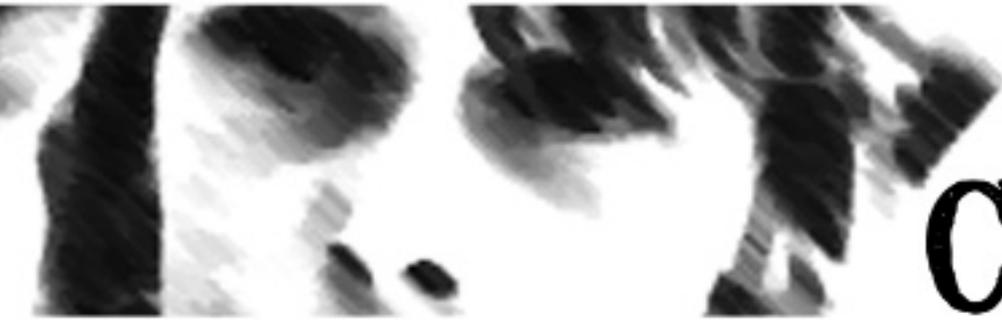
Je suis très attaché à l'objet livre, et le choix des papiers est très important pour moi. Pour le moment nous n'envisageons pas le passage au livre numérique qui me paraît davantage correspondre à des domaines plus techniques. Mais nous serons sûrement amenés à tenir compte de ces changements.

**Vous connaissiez très bien la famille Lapointe (Boby et sa sœur Huguette), c'est même vous qui avez publié tous les textes de Bobby Lapointe avec succès. Vous êtes aussi attaché aux artistes de votre région, sans faire de régionalisme, que trouvez-vous dans ces textes ? Y a-t-il un univers particulier ?**

Je tiens à mes attaches régionales mais dans le cas de Bobby Lapointe, tant mieux qu'il soit né à Pézenas - comme Brassens était né tout à côté - mais cela n'apporte rien à son œuvre. Je trouve qu'il y a dans ces textes beaucoup de fraîcheur, c'est un artiste qui était très en avance. À chaque écoute, à chaque lecture, on peut encore être surpris. Il manie le calembour de façon magistrale.

**On a l'impression que vous proposez des textes bariolés, populaires. Y a-t-il une volonté d'insérer votre édition dans cet esprit ? Mais nous savons que le théâtre populaire édité est beaucoup moins vendeur que le théâtre intellectuel, n'est-ce pas un risque de publier de telles pièces ? Est-ce un défi ?**

L'édition elle-même est un défi. Un catalogue avec une grande diversité de textes me paraît important. Il n'y a pas de volonté précise de publier tel ou tel genre. C'est généralement des rencontres avec des textes, des auteurs qui sont déterminants.



# CROISÉS



**Pierre Bachelier est le directeur de la maison d'édition Voix navigables créée en mars 2009. Il a choisi de publier *La fierté de Parnell Street* de Sebastian Barry, un des textes présentés cette année au festival. Retour sur cette jeune maison d'édition et plus particulièrement sur son projet d'édition pour *La Fierté de Parnell Street*.**

**Pouvez-vous nous présenter votre maison d'édition ?**

J'ai créé Voix navigables en mars 2009 avec une quinzaine d'amis d'horizons très divers : auteurs, traducteurs, photographes, universitaires, ingénieurs, libraires, comédiens, metteurs en scène, graphistes et producteurs de spectacles. La ligne éditoriale est la suivante : envisager le projet éditorial au plus près des artistes et écrivains, aborder la question du processus, de l'artisanat, autant que celle de l'œuvre. Voix navigables conçoit son projet dans une démarche pluridisciplinaire, en s'ouvrant à la photographie et aux arts graphiques. Il y a des livres qui ne contiennent que du texte et d'autres qui sont illustrés (photographies, dessins...). Nous croyons tous à la complémentarité dans les pratiques. Nous publions aussi parce que nous respectons et nous aimons un travail de troupe, une personnalité d'auteur, une démarche artistique.

**Pouvez-vous vous présenter ?**

J'ai travaillé plusieurs années aux éditions Théâtrales. Mon goût pour l'édition de théâtre vient de là. J'ai ensuite travaillé pour l'Union des Théâtres Européens, un réseau de théâtres européens liés aux théâtres nationaux. J'ai quitté l'UTE en 2008. Plusieurs auteurs et traducteurs, dont Hervé Blutsch, m'ont alors encouragé à monter une maison d'édition. C'est comme ça qu'est né Voix navigables.

**La création de Voix navigables n'est pas partie du constat d'une lacune dans l'édition théâtrale française ?**

Non. Ma particularité, c'est que j'aime travailler le projet éditorial. J'ai le goût pour l'objet livre.

**Est-ce que vos choix de textes portent sur des pièces qui "appellent" les images ?**

Ce qui m'intéresse surtout c'est l'univers de l'auteur. Et comme je m'intéresse à sa démarche, cela me permet de concevoir le projet éditorial qui correspond à cet univers. Celui d'Hervé Blutsch est très lié à la musique, au rock, à la BD. Et nous en avons rendu compte dans *Théâtre incomplet III*. Lorsque j'ai travaillé sur le texte d'Olivier Tchang-Tchong (*Les chiens ne font pas des chats*) c'est la photo qui s'est imposée. Olivier est un auteur qui travaille beaucoup en lien avec le plateau. Il faisait sens de proposer des photos de ce qui se créait sur le plateau.

**Et sur *La Fierté de Parnell Street* de Sebastian Barry, comment avez-vous conçu la charte graphique ?**

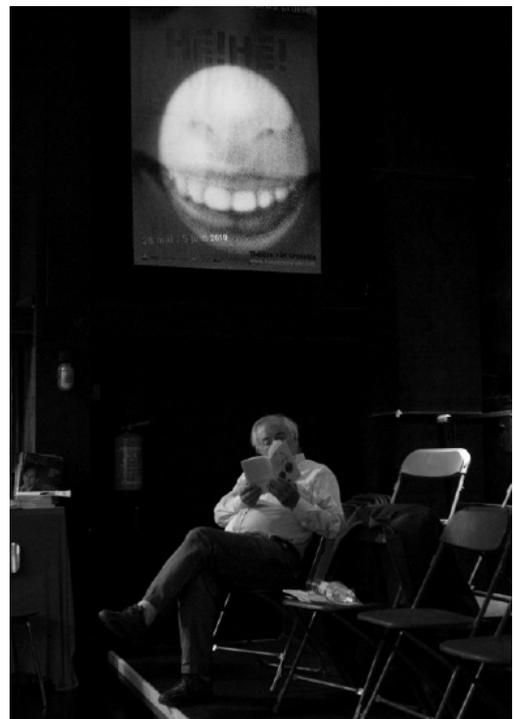
Pour Sebastian Barry nous ne proposons que le texte sans image. La seule image est sur la couverture. Nous avons longtemps cherché avec Isabelle Famchon (la traductrice du texte) quelle image conviendrait. Et puis Isabelle m'a parlé d'une amie à elle, Danièle Heusselin-Gire, qui a été décoratrice pour le Théâtre du Soleil. C'est une de ses peintures qui est sur la couverture.

**Isabelle Famchon traduit depuis longtemps les pièces de Barry. Comment s'est passée votre collaboration ?**

Isabelle est une amie de longue date. Nous avons déjà travaillé ensemble lorsque j'étais chez Théâtrales sur des textes, entre autres, de Thomas Murphy. Lorsque j'ai créé Voix navigables, je me suis entouré de plusieurs personnes, dont Isabelle Famchon. Elle est partie prenante de la maison d'édition.

**D'où vous est venu ce nom original de Voix navigables ?**

C'est tout bête. J'habite en Seine-Saint-Denis sur une île. Et le siège social de la maison d'édition est sur une péniche...





A chaque numéro  
de la gazette,  
des étudiants du département  
écriture dramatique  
de l'ENSATT livrent leurs  
ressentis sur un des textes  
présentés au  
festival.

NEZ ROUGES, PESTE NOIRE  
DE PETER BARNES  
MOTS AFFUTÉS - MESSAGE FLOTTANT  
JULIE ROSSELLO  
LA FIERTÉ DE PARNELL STREET.  
ALAN PAYON

*Nez rouges, Peste noire*, écrite en 1985 par le dramaturge anglais Peter Barnes est une pièce dont le héros est un moine qui, après avoir asséné malencontreusement un coup à un flagellant et suscité le rire des présents, comprend qu'à cette heure où la peste fait rage et décime la population, où le paysage n'est que cendre et cadavres, le seul moyen de traverser la catastrophe est le recours au rire : "Dieu veut des paons et non des corbeaux ; de brillantes étoiles et non de tristes comètes ; des nez rouges et non la peste noire."

Il décide donc d'agir en constituant une "confrérie de la joie", troupe de théâtre comique : "Les Nez rouges d'Auxerre", afin de divertir les mourants et les vivants. Il recrute ses clowns : Sonnerie, le prêtre Toulon, la nonne Marguerite, Brodin, Charles Rochefort – et fait passer des auditions.

Le langage de ces personnages – une trentaine – est dense. Il emprunte nombre d'expressions et mots de vocabulaire à l'ancien français et au latin. La langue est tour à tour graveleuse – rappelant celle de Rabelais – et lyrique. Elle est truffée de références historiques mais aussi d'anachronismes. C'est ainsi qu'à la scène 4 de la pièce – construite en deux actes sur le modèle d'un mystère médiéval de la Passion –, les quatrièmes candidats au "casting" du père Flote, les frères Boutros, claquent sur un air de Frank Sinatra.

La troupe constituée, la confrérie s'embarque alors dans un périple pour rencontrer le Pape Clément VI et la pièce s'engage dans un voyage épique à la rencontre du "pouvoir". Comme dans le film de Jean-Jacques Annaud, *Au nom de la rose*, réalisé un an après l'écriture de la pièce, le texte interroge la place du rire au sein de l'Eglise catholique, mais aussi plus largement, le pouvoir du rire face au pouvoir politique. Le Pape Clément VI décide de "subventionner" la troupe, le temps de l'épidémie, malgré sa méfiance envers la bonté. Cette méfiance rappelle fortement celle de Mackie Masser dans *L'Opéra de Quat'sous* de Brecht, lui qui dit : "Donner tout ce qu'on

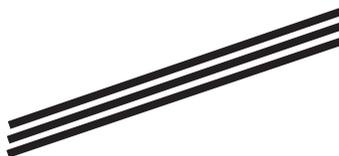
possède à un mendiant, c'est tuer un consommateur et mettre une centaine d'hommes au chômage". Cependant, le lecteur apprend vite que ce pape dépressif qui se demande : "A quoi bon vivre ? ", utilise Flote comme un "instrument aveugle" afin de divertir le peuple à l'agonie – comme "opium du peuple" – pour éviter la rébellion.

La joyeuse troupe retourne à Auxerre et la pièce propose une série de mises en abyme, de "théâtre dans le théâtre", par des scènes de représentations théâtrales mais aussi par celles des repas. A la fin de la scène 2 du deuxième acte, la "fin de la Mort noire" est annoncée. La peste entérinée, Clément VI va pouvoir reprendre la guerre et asseoir son pouvoir mais avant, il doit nettoyer le pays des flagellants et de Flote qui suscite trop d'amour, qui possède tous les atouts pour être fait saint ; "...en d'autres termes...des problèmes !". La période d'innocence est close et le rire qui engendre la liberté est dangereux car pour le pape : "L'homme est trop mauvais pour être libre". Des pendaisons commencent, bûcher de flagellants, et le Pape Clément VI vient assister au spectacle de la compagnie de Flote, La Nativité. Mais il interrompt la représentation, trouvant que le spectacle ne fait pas rire. Flote, désolé et en colère, explique que c'est l'époque "qui veut ça", et réalise que le pape s'est servi de lui. Il se met, désespéré, à danser. Ses compagnons lui emboîtent le pas et le pape ordonne à ses gardes de tirer. Flote touché, demande dans un dernier souffle : "Combien de temps est-il bon de vivre pour un homme ? En fait, tant qu'il ne préférera pas la mort à la vie". Les clowns sont morts d'avoir fait rire.

Cette pièce répond sur mesure à l'appel à texte de Troisième bureau – initialement la Catastrophe Joyeuse – puisqu'elle présente le rire comme un pansement permettant de traverser l'hécatombe. Cependant, au regard de l'intrigue, le pouvoir du rire ne semble effectif que dans une période de chaos. Il est dénué de pouvoir persuasif puisque le pape demeure assis sur ses positions ; le rire apparaît privé de pouvoir.

Selon la pensée franciscaine, "seuls les actes d'amour comptent". On peut se demander si dans *Nez rouges, Peste noire*, le rire n'est pas réduit à un simple acte d'amour, une bonté. Le texte est d'une grande virtuosité par sa théâtralité (mises en abyme, morts jouées à vue, coups de théâtre...) ; les références infinies déployées, historiques, mythiques et religieuses ; la langue très travaillée, riche est drôle. Cependant le message de la pièce semble assez pathétique. Le rire ne pouvant exister que dans le chaos, il est alors espoir – il sert à s'élever, selon Flote, au plus près de Dieu – mais dès que l'ordre est rétabli, le rire disparaît. Il n'a plus lieu d'être. Ne s'agit-il pas d'une pièce au message tristement désespéré qui réduit le rire à un acte d'amour, de charité, et de divertissement dénué d'influence sur le pouvoir spirituel et politique ?

Julie Rossello



Barry nous propose une traversée lumineuse des quartiers chauds de Dublin. La langue sent la pisse des coins de rue, le pillage des bagnoles. L'auteur nous montre aussi la beauté de la vie de rue, avec ces gaillards fêtards qui sautent de capots en capots, et où résonnent encore les rires gras et le "la" cristallin des chopes de bières brunes qui s'entrechoquent pendant la diffusion du match.

Oui, disons-le, le pari est réussi. Barry nous raconte les loubards irlandais, la belle vie qui tourne court, il nous raconte le mal-être des fils du pavé, et leurs amours ratés. La situation dramatique retrace une histoire d'amour, lumineuse, elle aussi, mais tragique : l'histoire de Janet et Joe. Elle, une pauvre fille. Lui, un "Mec d'après-midi". Comment ils se sont rencontrés, se sont aimés, leurs bonheurs, et ensuite la déchirure, la perte du petit Billy,

l'alcool, la violence conjugale, la prison, la drogue, la fin de leur histoire, et l'après. Parce qu'une histoire d'amour ne s'arrête pas à la dernière prise de bec, au dernier claquement de porte, et dans ce cas précis, au dernier coup de poing dans la figure. Non, ça reste là, quelque part, ça repose, ça fait mal, ça attend le moment d'exploser. Une chose marquante est que tout ce que la langue raconte de violence et de haine, de précarité des rapports humains, sans jamais être un pur calque de l'argot, en restant inventive même, et bien tout ça vient tisser, interférer dans la relation de Janet et Joe. Comme si la parole que Barry donne à ses personnages très réussis ne pouvait que les conduire à se perdre, c'est assez fascinant.

Parlons maintenant de comment cette histoire est racontée. Le dispositif est simple : deux personnages, Janet et Joe, sont sur scène. Ils nous racontent leur histoire. C'est une dramaturgie qui fait confiance au spectateur. L'imaginaire est constamment nourri par le récit que les personnages prennent en charge à tour de rôle, comme un rêve lointain d'une vie chahutée mais à laquelle on confère quand même une certaine mélancolie. Toutefois, Joe et Janet ne racontent pas les choses de la même manière, Joe cache des choses, Janet en parle. On se perd d'abord mais pour trouver ensuite dans cet écart la vérité de leur rapport.

C'est une très belle pièce sur une histoire d'amour sans être jamais une très belle pièce à l'eau de rose d'asphalte. C'est une véritable peinture d'un Dublin vivant et riche, et c'est pour finir, une très jolie manière d'être dramaturge que de faire complètement confiance au récit.

Alan Payon

# CARTE BLANCHE

LES 4 STATIONS DU RIRE. EXTRAIT DE LA POST-FACE DE MIREILLE LOSCO-LENA POUR L'ÉDITION DE NEZ ROUGES, PESTE NOIRE.

Le protagoniste de la pièce n'est pas exactement Marcel Flote : c'est plutôt son rire, ou, plus précisément encore, le Rire humain, le Rire de l'Homme. Un rire dont on suit les devenirs multiples, les mutations, l'extinction, mais aussi, au final, la réinvention. En cela, *Nez rouges, Peste noire* fait suite à la pièce précédente de Barnes, *Laughter!* (1978), qui explorait les contradictions du comique dans son rapport à l'Histoire. La spécificité de cette pièce-ci est que, construite sur le patron d'un Mystère de la Passion médiéval – genre monumental à grand spectacle, qui présentait la vie du Christ –, elle invente le récit de la Passion du Rire. Elle nous en fait suivre les principales étapes, de sa naissance à sa diffusion évangélique par ses clowns-apôtres, puis de son affrontement au pouvoir politique jusqu'à sa mise à mort et sa résurrection. Au cours de cette Passion, le rire traverse quatre phases principales, qui sont, pour ainsi dire, ses quatre "stations". La première correspond au rire spirituel : c'est un rire conçu comme un don de Dieu, et dont la sublime humilité permet aux humains de contrer le désespoir et d'acquiescer à la vie, malgré la noirceur des temps qu'ils traversent. L'ordre des "Nez rouges" doit à saint François d'Assise et aux franciscains, surnommés au Moyen Âge les "jocutores Dei" (bouffons de Dieu), formule sur laquelle Barnes a conçu l'expression "Christ's clowns" (pitres du Christ). Dans le jeu méta-théâtral de la fin du premier acte, où les

une version burlesque d'une célèbre Moralité anglaise du XV<sup>e</sup> siècle, *Everyman*, la fonction de ce rire spirituel est clairement définie, non pas comme un divertissement, mais comme une puissante conjuration de la peur de la mort et de l'absurdité de la vie. Mais le triomphe spirituel des clowns n'a qu'un temps, et il va devoir s'affronter au retour de l'ordre à la fin de la peste. La deuxième station du rire, développée dans le second acte, est celle de la satire politique, où le rire se fait critique et négateur, porteur de colère. Flote et ses apôtres prennent alors conscience qu'ils ont été utilisés par un pouvoir injuste et violent, incarné par la figure du pape Clément VI ; ils vont aussi découvrir qu'ils ont nourri un Judas en leur sein, le "loup" Rochefort qui ne va pas tarder à rejoindre la meute. "Avant, nos railleries manquaient de sel", reconnaît Flote : le rire satirique doit se faire salé, c'est-à-dire brûlant, mordant, en un mot subversif. Le Christ et les Rois, spectacle joué par les Flotistes à la fin de l'acte II, et version satirique du Mystère de la Nativité, est délibérément politique et non plus spirituel ; il évoque moins la naissance du Sauveur qu'il ne dénonce l'horreur du Massacre des Innocents. Si, lors de la représentation d'*Everyman*, le public pouvait franchement rire de La Mort, d'un rire joyeux et libérateur, son rire ne peut plus que s'étrangler face à la représentation satirique, quasi cynique, de l'ubuesque Hérode. Non, en effet, "ça ne fait pas rire". La deuxième

l'extinction, là où il n'est plus qu'une grimace. Un ricane – ment sans joie, desséché par le sel du scandale.

À ce rire subversif et salé, Clément VI tente de substituer une autre formule comique – la troisième station du rire dans la pièce. Viscéralement rejetée par Flote et les Flotistes, elle correspond au rire sucré du "sirop de guimauve", qui divertit sans rien faire bouger, et qui, d'ailleurs, relève plus du sourire affadi que de l'éclat de rire. Ce sous-rire inoffensif est celui des "spectacles de variété", "surprises culinaires" abrutissantes – celles-là même qui triomphent dans la société humoristique et médiatique contemporaine. Barnes aimait à dire que cette pièce racontait la naissance du showbiz... Mais Flote préfère cesser de rire plutôt que de se convertir à ce rire sucré qui est, au sens propre comme au sens figuré, écœurant. Car, comme le dit Grez, "Il n'y a plus de place pour le rire ici. Le divin s'évapore. Seul le brutal demeure." On atteint là le point le plus douloureux de la pièce, point qui correspond, dans le récit de la Passion médiévale, à la déréliction du Christ. Pourtant, pas plus que la Passion du Christ ne s'achève dans ce moment de désespérance, la Passion du rire selon Barnes ne trouve son aboutissement dans l'horrible aveu de la défaite. La pièce traverse la mort du rire pour en proposer in extremis une puissante reprise. La scène d'exécution de Flote et des Flotistes renoue paradoxalement avec la joie, dans le mouvement d'un sirtaki endiablé – "en-diviné", faudrait-il

dans l'épilogue et conduit le rire à l'ultime étape de sa résurrection. La danse du sirtaki en ligne évoque tout à la fois les lignes chorégraphiques de music-hall, les ribambelles de papier enfantines, et, peut-être, les sinistres alignements de croix sous l'Empire romain. Épargné par le premier tir de flèches qui tue ses amis, Flote renverse la croix en choisissant de mourir tête en bas et pieds en l'air, "cul par-dessus tête", en une ultime pirouette carnavalesque où se dit la force du rire insoumis. Ce qui est affirmé, dans cette quatrième et dernière station, c'est un rire lucide politiquement, mais qui a su renouer avec la folle énergie de la joie : un rire comme "petite révolution", fort de son potentiel anarchique et décuplé par le lien fraternel. "C'est l'homme qui aide l'homme" : ce (gai) savoir qui constitue un garde-fou contre toute tentation du cynisme relève *in fine* bien moins d'une morale pieuse que d'un élan révolutionnaire. Vécu viscéralement sur le mode de la joie d'être ensemble, il parvient à forcer le passage, et à ouvrir un espace de dissidence, dans un paysage politique pourtant verrouillé de part en part. On ne pourra empêcher, reconnaît Clément VI, qu'un tel geste ne s'inscrive profondément dans la mémoire humaine. C'est que la joie échappe au règne des vanités humaines.

**"le nouveau prince héritier de la majestueuse tradition théâtrale irlandaise"<sup>1</sup>**

Isabelle Famchon, incontournable dans la traduction des textes anglophones, dirige ses recherches sur le théâtre irlandais. Elle nous propose, ici, une réflexion forte et poétique sur le théâtre de Sebastian Barry. Laissez-vous emporter par la beauté de ses mots.



Tous les hommes et les femmes qui habitent le monde de Barry sont des vaincus, mis au rebut par leur époque, des "biffures de l'histoire" dont les annales officielles ne rendent jamais compte. L'un de ces personnages, Lizzie, dans *The Only true story of Lizzie Finn* dira d'ailleurs: "C'est quoi notre histoire, Robert, sinon quelque chose comme ce qu'a eu ce pauvre Frank James, une véritable histoire de mensonges, et écrite par personne, comme tu me l'as dit toi-même. Il n'y aura personne de par ce vaste monde pour se souvenir de nous, mon petit, et tout ce qui restera de nous est un écho, une bribe de musique à danser...". Si cependant, il reste Sebastian, le quêteur de mémoire, pour parler d'eux, leur reconstituer une vie ou bien l'imaginer et finalement leur faire grâce comme l'exprime si bien le grand critique Fintan O'Toole<sup>2</sup>: "Ses personnages principaux sont, aux yeux de leur époque, des réprouvés voués à la disgrâce... (Pourtant)... Ils sont, dans le sens social du mot grâce, dotés chacun à leur manière d'une extraordinaire élégance émotionnelle. Et ils sont aussi, au sens religieux du terme, touchés par la grâce, traversés d'une tendresse inexplicable qui les sauve de l'oubli et en quelque étrange, mais indéniable sorte, les sacralise."

Les pièces de Sebastian, à ce jour, sont en quelque sorte des pièces de fantômes ("Si tant est que les fantômes soient les images des disparus et des morts s'attardant dans le crâne", dira-t-il), des précipités

de mémoire à la fois personnelle et nationale. "Et même si je les qualifie de pièces de famille en un sens, et même si bon nombre des gens dans les pièces portent les noms de gens ayant vécu un jour et dont je descends fortuitement, ils existent néanmoins ici dans une après-vie, dans une autre vie, dans une galerie de portraits peints librement, sombrement."

Comme il se refuse à "faire la différence entre douleur privée et douleur publique", elles sont en même temps des pièces historiques solidement ancrées dans un contexte Irlandais global. Fintan O'Toole dit encore: "Il ne s'agit pas... d'abstractions éthérées, débarrassées de l'ivraie du temps et de l'espace, oubliées de l'histoire et de la terre d'Irlande. Mais au contraire, d'oeuvres intensément publiques, mouillées jusqu'au cou dans le vivier irlandais, en ce sens, véritablement historiques, puisque profondément empreintes de la souillure du sang versé... Si elles sont belles, et non jolies, c'est bien que loin de détourner le regard de l'histoire, elles nous en content long sur ses horreurs."

Oui, certes, cela est vrai, à une nuance près cependant: et elles

seraient plutôt de fausses pièces historiques, l'auteur n'ayant pas la moindre prétention à l'objectivité. "Je me satisfais, j'y suis bien forcé, d'essayer de deviner la forme des choses dans l'obscurité ordinaire. Je ne m'intéresse pas tant à la tempête qu'à l'étrange brise fraîche qui claque brutalement dans les herbes dans la période ambiguë qui la précède."

Il s'agit donc bien de théâtre poétique, mais oui, cela existe encore, en Irlande surtout, où, à l'instar des anciens druides, le récit s'impose comme une composante majeure du drame, où le verbe est chargé du pouvoir magique de se remémorer le futur, et pourquoi pas de transformer le passé en avenir. Il suffit d'écouter ou même simplement d'entendre, comme on entend simplement le bruissement des feuilles dans le vent; et aussitôt les images apparaissent à foison, dans la lumière tendre des icônes, et celle plus criarde de l'histoire. Parole créatrice de mondes, chant à l'unisson de l'intime et de l'épique, quels que soient les sujets de ses pièces comme de ses romans, ils échappent à la mémoire de Sebastian dans une sorte de limpidité

inexplicable et qu'il faut sans doute se garder de vouloir expliquer.

Autant fermer les yeux de l'âme alors. Autant se défendre d'exister et de ressentir. Car, oui, Sebastian est à lui tout seul une dimension particulière de l'humain, qui nous offre de l'humain à pleines poignées. Qui nous fait tour à tour et simultanément plonger dans les spirales contorsionnées de l'imaginaire celte, et les tourbillons secrets du temps, dans une Irlande à la fois affirmative et distancée, vulnérable et mouvante, "ancrée très légèrement au fond de la mer et pouvant dériver vers l'Amérique à tout moment". Ici, il ne faut pas s'attendre le moins du monde à un témoignage, à une quelconque affirmation sur le sort du monde, ou à l'énoncé de solutions sur le "problème irlandais". Mais véritablement se préparer à entendre un chant douloureux, envoutant comme l'appel des sirènes, à en apprendre de belles sur nous autres d'Irlande là-bas, si loin et pas si loin et nous autres ici-même, pauvres fêlés du bout du bout d'une civilisation..



<sup>1</sup> "News Week"

<sup>2</sup> Fintan O'Toole est un chroniqueur, un rédacteur en chef adjoint et un critique de théâtre pour le Irish Times

PHOTOS DE JEAN PIERRE ANGEI



PHOTOS DE JEAN PIERRE ANGEI



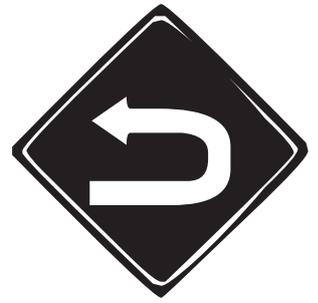
PHOTOS DE JEAN PIERRE ANGEI



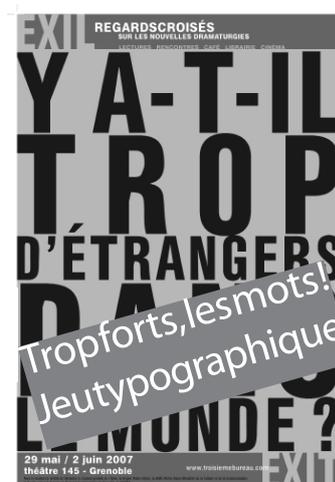
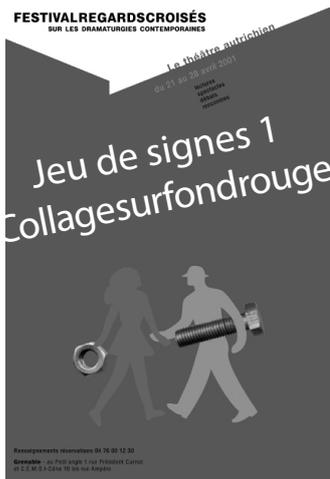


# RETOUR SUR 10 ANS

A l'occasion des 10 ans du festival Regards croisés,  
la Gazette dresse le portrait des pionniers  
de Troisième bureau.



Dix années, dix affiches. Retour sur leur conception avec le graphiste Jean-Jacques Barelli.



**AU PROGRAMME**

Vendredi 4 juin  
19h - Lecture  
Nez rouges  
Peste noire  
Peter Barnes

Samedi 5 juin  
18h - Lecture  
Hors jeu  
Enzo Cormann  
20h - Café des auteurs  
22h - Spectacle  
Exit  
(Jazz poème)  
Enzo Cormann

Entrée libre  
à l'exception de la soirée  
du Vendredi 4 juin  
participation 5€



**L'ÉQUIPE RÉDACTIONNELLE**

RÉDACTEUR EN CHEF :  
THIBAUT FAYNER

RÉDACTRICES :  
MANON BOUFFARD,  
JEEVITHA DOUCET,  
CAMILLE MOTTÉ,  
MARGOT PALLÉN,  
MARIE RANCILLAC

GRAPHISTE  
MAQUETTISTE :  
CHARLES BOINOT