

L'AGIT PRESSE

13^e édition du festival Regards Croisés N° 3 - MERCREDI 15 MAI 2013

ÉDITO

Pauline Peyrade

« Le monde revient toujours à la norme. Le problème est de savoir à la norme de qui. » Stanislaw Jerzy Lec

Dans l'introduction à son ouvrage *Trouble dans le genre*, Judith Butler explique : « Trouble dans le genre est un livre qui cherchait à dévoiler comment nos façons mêmes de penser les « genres de vie » possibles sont orclores par des présupposés répandus et violents. » (Introduction, 1999, p. 26) On peut se servir du double sens de la formule pour dire que, au-delà du « genre » lui-même, au-delà du masculin et du féminin, c'est aussi, d'une certaine façon, nos « manières » de vie, nos habitus culturels et sociaux qui sont mis en question. Nos régulations, nos règlements, nos règles, en général. Genre et règle sont indissociables. Ils s'impliquent l'un l'autre – l'un prenant ou non l'ascendant sur l'autre, ça dépend dans quelle colonne on se place, XX ou XY, et dans quelle partie du monde on naît.

Quels sont dès lors ces « présupposés répandus et violents » qui les conditionnent ? Le premier prend acte à notre naissance. On nous tape sur les fesses, on félicite la maman : « Félicitations ! C'est une fille/un garçon ! » Et nous voilà classé dans une première colonne. Viennent ensuite les sous-colonnes, dans le désordre : classe sociale, religion, origine ethnique... on cherche sa case dans un tableau à multiples entrées. Et on y va gaiement – les frontières ça rassure... c'est comme les abribus, ça protège des intempéries. Et même si on a froid et qu'on est à l'étroit, on ne bougerait de là sous aucun prétexte...

Mais les abribus, ça fuit. Et la pluie, ça se glisse sous les vêtements jusqu'à nous glacer les os. Si l'on reste trop longtemps immobile, nos chaussures prennent l'eau. On frissonne, on enroule les bras autour du corps et on se serre fort pour avoir bien chaud. On se courbe, on finit recroquevillés sur le trottoir, les paupières obstinément serrées pour ne plus voir le monde, pour ne plus rien sentir. Le glorieux mackintosh dans le caniveau.

Seule la baguette magique d'Alyan (*Mon frère, ma princesse*), qui transforme les petits garçons en fées et les grands-mères en fraise tagada, serait assez puissante pour contrer les maléfices de la STASI (*La vie normale*), tyran intérieur qui se nourrit de la peur et traque toutes les faiblesses humaines afin de vendre ses antidotes empoisonnés contre ce sentiment « tellement évident aux personnes qui ont fait l'expérience de vivre comme des êtres socialement « impossibles », illisibles, irréalisables, irréels et illégitimes » (Judith Butler, *ibidem*). Ce sentiment se fabrique aussi. A coups d'affiches de 4 mètres sur 3 qui te font de l'œil et te susurrent à l'oreille : « Je suis la beauté. Tu es la laideur. Achète-moi, ingère-moi, digère-moi et tu seras comme moi. » La société cannibale attend ses exorcistes. Sortez les bâtons de sorciers, on arrête de se calmer !

MANGE TA SOUPE, JOUE, GRANDIS, SOIS SAGE... MAIS COMME IL FAUT !

Julie Ayoun et Pascal Sigwalt

« La nature elle s'est trompée, je le sais bien elle s'est trompée, j'ai pas su me concentrer alors elle a mis dessus moi des morceaux qui ne sont pas à moi. »

C'est un petit garçon de 5 ans. Plus tard, il voudrait être une fée, ou une avieutrice, devenir Nayla au lieu de rester Alyan.

« Je fais des histoires où il n'y a pas de garçons ni de filles. [...] Des histoires où c'est pas comme dans le vrai monde pourri où on vit. »

Elle, c'est Nina, sa grande sœur. Elle a besoin de la poésie pour protéger son petit frère et pour s'inventer un monde.

Mon frère, ma princesse, c'est l'histoire d'un fée, d'une poète, de héros. Au début de la lecture naît un sentiment étrange... De quelle époque nous parle-t-on ? On se croit revenu dans les années soixante, avant mai 68, quand deux mentalités s'affrontent. La différence, c'est que ça se passe aujourd'hui, et que, dans la famille d'Alyan et Nina, ce ne sont pas les enfants qui transgressent, mais les parents qui semblent régresser. C'est l'image d'une régression contemporaine que Catherine Zambon met en avant dans sa pièce, un retour de l'archaïsme quant à la place des genres dans la société.

Ces questions sont traversées par toutes les violences de l'enfance : violence de découvrir et d'être découvert du monde, violence du langage et des propos, violence des gestes et des rapports avec autrui, les parents, les camarades. Alyan vient contredire tout le stéréotype de « l'enfant correct » qui teste, qui se cherche... Au contraire, Alyan est sûr de ce qu'il veut : être une fée, ne princesse, une maman... Mais surtout pas un garçon ! Il se fiche de l'avis de sa famille et des autres, convaincu de ce qu'il est. Ses seules peurs sont liées à sa sœur, à sa possible disparition, à la culpabilité qu'il a de trop vouloir lui ressembler : « Si Nina ne revient pas je mourirai (...) c'est moi qui l'ai fait disparaître, je voulais trop être elle ».

On retrouve néanmoins toute la poésie de l'enfance, le « et si » magique des jeux enfantins, espaces de toutes les possibilités, sans limite à l'imaginaire. Alyan se retransche dans un monde où les vœux se réalisent, où il suffit d'y croire, où la force de l'imagination et le pouvoir des mots sont rois. Une grand-mère transformée en papillon puis en fraise tagada, le gardien du square transformé en crotte de nez... Il ne suffisait que de les écrire pour qu'il existe dans nos têtes... La pièce nous embarque dans un univers tissé de rêves, de violence et de sensibilité. Ici la langue de l'enfance est moins un modèle qu'un matériau qui enrichit la langue sans l'atrophier. L'auteure s'empare du langage avec la même jubilation que l'on peut avoir enfant, à dire les mots, à les découvrir, à expérimenter leur goût et leur texture : « Pétunia » aux consonnes explosives se fait insulte et Nina devient, dans la bouche de son amoureux Dilo, « un orage qui brûle ». Catherine Zambon traduit ainsi la poétique de l'enfance, où le langage est à la fois un bouclier et un espace de liberté.

ENTRETIEN AVEC PIERRE BANOS (DIRECTEUR DES ÉDITIONS THÉÂTRALES) PART 1: LE THÉÂTRE JEUNESSE

Propos recueillis par Pascal Sigwalt

Les enfants lisent-ils du théâtre ?

Oui, les enfants ont moins de prévention que les adultes sur la lecture du théâtre. Nous, adultes, avons souvent l'impression, et ce n'est pas complètement faux, qu'il faut être un peu spécialiste pour lire du théâtre, que c'est compliqué, tandis que les enfants peuvent être gênés par certaines longueurs des descriptions dans le roman. Le théâtre a un côté plus direct qui plait aux jeunes lecteurs. Dans les Salons du Livre jeunesse, à Montreuil notamment, les enfants viennent rechercher le dernier Dominique Richard, la suite du Journal de Grosse Patate. Ils prennent connaissance du livre de théâtre à l'école, puis vont chercher à la bibliothèque quand il y en a, le quatrième tome de la saga de Dominique Richard pour le lire dans leur lit, comme un petit roman.

L'édition du théâtre jeunesse implique-t-elle de penser autrement le lectorat ?

Je publie du théâtre. C'est un peu affaire de stratégie éditoriale, il y a des textes effectivement plus adaptés à la jeunesse. Certains auteurs écrivent pour le « théâtre généraliste » qui veulent passer au théâtre jeunesse pour toucher un lectorat différent, car c'est un public intéressant, font l'erreur d'abaisser leur niveau de langue. Je leur dis non. Le meilleur contre-exemple réussi reste Jean-Claude Grumberg. C'est impressionnant de voir un auteur confirmé, avec déjà une carrière importante, qui se découvre une nouvelle jeunesse dans le théâtre pour enfant. Il prend un plaisir fou à écrire pour ces lecteurs-là, qui aujourd'hui sont un vrai public. On peut se demander si on profite de ces jeunes pour former des futurs lecteurs, nos futurs lecteurs d'ici dix ou quinze ans, mais non, c'est déjà un public. Bien évidemment, on essaye de le fidéliser, pas uniquement de manière commerciale, mais en tant que lecteurs de théâtre. Quoi qu'il en soit, je ne publie pas le théâtre jeunesse différemment, c'est une histoire de stratégie. Certains auteurs ne savent pas trop, et là je prends la décision de le publier en Jeunesse ou en Contemporain. C'est le travail de l'éditeur, pas de l'écrivain.



Vous avez écrit ce texte auprès d'une classe de CM2 et d'un groupe de 6ème. Comment avez-vous travaillé avec les enfants ? Et comment ce travail a-t-il influencé votre écriture ?

J'étais en résidence à Albi, avec une bourse CNL en partenariat avec l'ADDA du Tarn. Dans le cadre de cette résidence, j'ai demandé à rencontrer une classe, d'y aller un peu à la demande, en complicité avec l'institutrice. Dans un premier temps, j'ai rencontré les enfants tous ensemble, ensuite en petits groupes de trois ou quatre, les invitants, par écrit, et de façon anonyme, à répondre à des questions concernant le fait d'être ou ne pas être une fille ou un garçon, etc. Nous avons aussi fait des jeux de théâtre à partir de mes textes. En aucun cas je ne jugeais, ni rectifiais les perceptions des uns et des autres, les clichés véhiculés. Je récoltais. Ils étaient mes « conseillers littéraires » et le savaient. J'ai pu vérifier la violence à l'école, l'aspect normatif de la perception des genres. J'ai senti beaucoup de violence dans les rapports filles/garçons. Tout cela a alimenté une puissante colère intérieure. Et la colère est une belle encre pour écrire.

Mon frère, ma princesse interroge le rapport du (des) genre(s) à la norme - et de la norme au(x) genre(s). Pourquoi avez-vous choisi de traiter ce sujet à travers un texte de théâtre jeunesse ?

Il suffit de parler à des enfants pour s'apercevoir qu'il y a une véritable régression sur ce sujet, que les stéréotypes ont une place prépondérante à l'école, véhiculée par les manuels scolaires, les enfants eux-mêmes, etc. Il semble impossible pour les uns et les autres d'échapper à cette culture normée du genre. Par exemple, il est des cours de récréation où, véritablement, les garçons occupent 99% de l'espace avec le foot alors que les filles sont acculées contre les murs. C'est poignant à observer. Parler du genre, c'est parler le devenir de l'être, c'est aménager le vivre ensemble. Garçons et filles sont victimes de cette éducation normative, sans recul, qui engage des postures sociales archaïques à mes yeux et surtout injustes. Le jeu théâtral permet une approche très sensible, où le corps peut être investi.

La langue des enfants dans le texte propose un rapport au langage imagé, heureusement hasardeux, ludique et surtout poétique. C'est aussi une langue performative. La langue des enfants est-elle pour vous un espace de déconstruction des normes, d'émancipation ?

Lorsque j'écris, il s'agit bien de ma langue, à moi. En aucun cas je ne cite des enfants. Ces textes écrits pour être lus et vus par des enfants, voire joués par des enfants dans le cadre d'ateliers, mais ils sont aussi un matériau pour l'acteur/adulte. Si je m'inspire d'enfants, c'est pour aller au-delà du visible. Dans le cas présent, c'est leurs représentations du genre qui m'importaient – et qui souvent m'ont affligée ! Je ne suis pas certaine pas que la langue des enfants – encore faudrait-il préciser leur âge – soit un lieu « de déconstruction des normes, d'émancipation ». J'ai plutôt tendance à penser le contraire... Mais je ne suis ni pédagogue, ni psychologue.

Quelle est la particularité de l'écriture pour le théâtre jeunesse ? Quelles contraintes et/ou quelles libertés cette adresse implique-t-elle ?

Cette question est souvent posée et à vrai dire je n'en sais rien. Je n'écris pas « pour » la jeunesse, mais « avec » elle, en tout cas avec la mienne. Il se trouve que parfois, cette enfance est là, plus que tout. Pour ce dernier texte, je voulais interpeller les enfants. C'est un texte engagé à mes yeux, un texte politico-poétique. La poésie comme forme de renversement des normes. Il me semble que sur ce sujet, les adultes ont des outils de réflexion – quoique... Les enfants, aucun. Mais jusqu'à ce jour, écrire, pour moi, c'est une injonction qui ne se commande pas. Ça écrit. La plupart du temps pour des adultes. Et, parfois, en moi, l'enfance hurle. Alors, j'écoute, et j'y vais, à tâtons.

La pièce commence – mais commence-t-elle vraiment ? – et nous jette d'emblée dans une alternance de narration entre « Stasi intérieure » et « Sous observation ». A, B et C, qui ne sont plus que des lettres tant leur individualité est dé-singularisée, parlent de notre société : les tweet, les mails, Google Earth, youtube et les Déménageurs Bretons sont autant de mythologies (au sens barthien) qui nous parlent. Mais que nous disent-elles ? Elles nous rappellent que, sans cesse, nous sommes en contact, que les distances et l'intimité n'existent pas dans un monde informatisé et connecté. La dramaturgie du fragment reproduit nos modes de communication : flash-info, slogans, pubs et SMS... Le monde nous parvient par fragments.

A, B et C raisonnent sur la « Stasi intérieure », cette instance normative qui nous traque et nous uniformise. Ces personnages de lettres ouvrent leur angoisse : « Je me sens TRAQUEE », « Je ne veux pas être normal. Je veux être INDIVIDUEL ». Pourtant, tous les hors-normes sont bons pour être suspectés, les étrangers et les gros menacent l'indistinction. Il faut être beau, sain, souriant et manger bien pour être conforme. Et être conforme, c'est essentiel. Dans « Sous observation », A, B et C racontent et jouent l'histoire d'un couple dont la femme, obsédée par la sécurité, fait de son foyer une prison pour la protection de ses enfants. La pièce prend la forme d'un huis-clos mental. Elle ne convoque aucun signe objectif de l'extérieur. Tout passe par la subjectivation du réel, filtrée par l'angoisse des personnages. Ils sont tous au bout du rouleau. *La vie normale* explore ce seuil où l'hystérie débridée guette les personnages. Tout est générateur de crise : l'obsession du corps, trouver son vrai moi, la télésurveillance, la télé-réalité, l'obsession de l'insécurité et la peur – viscérale malgré la bonne volonté de tolérance – du Noir. L'attaque est féroce, elle cible notre société occidentale, ses fortifications autour du repli, ses campagnes publicitaires qui s'immiscent dans l'intime et modèlent nos esprits. Peut-être cette obsession de la norme est-elle symptomatique de notre temps : des « cinq fruits et légumes par jour » à « comment rentrer dans son bikini », on interiorise les censures pour devenir traqués et traqueurs... L'écriture de Christian Lollike éclate les carcans et se vautre joyeusement dans l'incorrect en entraînant le lecteur avec elle.

« Plein de gâteaux. Un de chaque sorte. Non, deux, non trois de chaque sorte. Les bouffer. [...] Je veux des tonnes de gâteaux, et me déshabiller, et je veux être nu, tout propre mais nu avec une femme, et l'enduire de gâteaux et les bouffer sur elle, bouffer les gâteaux sur elle, lui lécher tout le corps. Un hérissé entre les fesses. [...] Non, au lieu de ça on part en cure, on se fait faire des massages, on mange des sushis et on se dit qu'on se sent complètement purifiés ; [...] et oui, c'est agréable bien sûr, mais s'envoyer en l'air dans les gâteaux, putain, c'est quand même autre chose. »

En lecture, est-ce qu'on écoute une histoire ou une écriture ?

On écoute une intelligence. On n'écoute pas une histoire mais un regard sur le monde, qui déconstruit, qui perce à jour, qui inconforte, par le biais de l'humour aussi. Ce qui m'a happée c'est surtout le mécanisme théâtral qui est mis en jeu, je trouve ce texte d'une grande intelligence dramaturgique. Il a une façon de jouer avec les codes qui est vivace, qui les remet en jeu et en fait un objet d'attaque dévastateur et ludique. Les codes répondent à des questions d'agencement, de tricotage. Il y a quelque chose de très corrosif.

Le texte présente-t-il une difficulté particulière pour la mise en lecture ?

Il n'y a pas de récit mais du jeu. Pour ce texte, les questions de la mise en lecture rejoignent celles du plateau, c'est-à-dire comment tricoter l'humour, le code de jeu qui est donné qui est très clownesque. Comment faire entendre une humeur, une jubilation d'acteur sans gommer ce qui est dit. C'est joyeusement sinistre. Le texte s'alterne entre « Stasi intérieure » (qui traite de la traque intérieure et de l'auto-censure) et « Sous observation » (qui est un focus sur un couple). On s'est demandé comment traiter ces codes de jeu différents. Dans « Sous observation », les trois acteurs ne sont pas distribués. Il y a, dans l'écriture, un grand désir d'ouverture des possibles. Mais, dans le cadre d'une lecture – où le temps est vraiment limité – on choisit la clarté. Dans une mise en scène ça pourrait être différent mais nous avons décidé de privilégier une clarté d'écoute.

Comment le jeu d'acteur est-il envisagé dans la lecture de *La vie normale* ?

Dans le texte, il y a des mots en majuscules, en italique, que le jeu clownesque rend bien : il y a un parler droit, sans sous-texte. Dans la lecture on a peu de répétitions, sur une semaine on peut vérifier, infirmer des hypothèses et les nuancer. Nous avons choisi le jeu clownesque comme hypothèse de départ. La traductrice a confirmé que la notion de tragi-comédie n'était pas fautive pour cet auteur.

Selon vous, quelle est la différence entre lecture publique et mise en scène ?

La lecture peut être l'antichambre de la mise en scène, je pense que les auteurs écrivent pour être joués plus que pour être mis en lecture. Il y a des choses que la lecture n'est pas en mesure de faire entendre. Par exemple, alors que la logique laisse entendre que A est une femme et B et C sont des hommes, le texte induit un trouble des genres. C'est ce que cherche l'auteur. Au plateau, ça pourrait être pris en compte mais en lecture c'est plus difficile. La lecture tient quelque chose de la performance, on se jette à l'eau. Le danger c'est qu'il n'y a ni la fraîcheur de travail du début, ni l'assise d'une mise en scène. Le trouble de la découverte est difficile à retrouver en lecture. Ce qui serait bien c'est que chacun se fasse sa mise en scène, le dispositif autour de la table y est propice.

Comment avez-vous rencontré l'écriture de Christian Lollike et qu'est-ce qui vous a intéressé chez cet auteur ?

Je l'ai rencontré il y a longtemps. C'est une amie qui m'a fait lire *Chef d'œuvre*, premier texte que j'ai traduit de lui. C'est une pièce sur les attentats du 11 septembre, qui a fait beaucoup de bruit au Danemark quand elle est sortie. A la première lecture, je n'étais pas convaincue, l'écriture me paraissait confuse, difficile à lire. Mais Laurent Mulheisen, directeur de la Maison Antoine Vitez, avait assisté à une lecture de la pièce en allemand et m'a conseillé de relire cette pièce, affirmant qu'elle était extraordinaire. Je m'y suis donc attelée, et je l'ai traduite. Depuis, je traduis une pièce de Lollike par an. Ce qui me retient dans son écriture c'est son engagement, sa façon d'interroger les grandes questions d'actualité et de toujours se placer dans la perspective de l'incorrect. Il ne suit pas le débat convenu du politiquement correct.

Quelles pièces avez-vous traduites de ce même auteur ? Et y a-t-il encore d'autres pièces que vous souhaiteriez traduire ?

Oui, il a écrit une pièce que j'aime beaucoup qui s'appelle *Nathan*, inspirée de *Nathan le Sage*. C'est une pièce où trois personnages discutent des trois religions monothéistes. Je la trouve passionnante et j'aimerais beaucoup la traduire. Sinon j'ai traduit *Service suicide* aux éditions Théâtrales, *Angoisse cosmique* ou *Le jour où Brad Pitt fut atteint de paranoïa*, monté à l'ENSATT. Egalement *Chef d'œuvre*, *Histoire à venir* etc. Je suis la seule traductrice en français de Christian, quand une collaboration fonctionne les auteurs aiment garder le même traducteur. Ainsi, ils sont sûrs d'être traduits d'une seule voix.

En quoi, selon vous, la pièce reflète-t-elle une certaine réalité du Danemark, ou au-delà du Danemark ?

Je pense qu'elle reflète une réalité qui est bien au-delà du Danemark. Ce que je trouve extraordinaire dans cette pièce c'est son humour, elle est très drôle et soulève des questions de société douloureuses. Notamment la question de la surveillance, la question des libertés individuelles, de la liberté de penser qui sont des fondamentaux de notre société occidentale. Ce sont des sujets remis en question dans *La vie normale*.

Quelles sont les particularités de la traduction pour le théâtre ?

C'est une question qui revient souvent. Ce n'est pas du tout le même travail qu'une traduction de roman, mais ça se rapproche beaucoup plus de celui pour la poésie. Il faut arriver à trouver l'oralité du texte dans la langue-cible, à retranscrire cette oralité et à ne pas trahir ni le rythme ni le sens. Pour cela il faut ressentir les deux langues de façon organique. On ne peut pas traduire le théâtre sans maîtriser parfaitement les deux langues, il en est de même pour la poésie. Il faut pouvoir (re)créer dans la langue-cible et redonner corps aux forces du texte.

Quelle place prend la dimension scénique dans la traduction ?

La dimension scénique est prépondérante. A ce propos, lorsque j'ai traduit *Histoire à venir*, en 2009, nous avons travaillé de concert avec Christian, Jean Boileau, metteur en scène, et quatre comédiens. J'ai fait une première traduction que j'ai donnée aux comédiens, ils devaient ensuite la représenter sur le plateau et soulever des questions au fur et à mesure que le travail avançait. Christian réécrivait certaines choses lorsqu'elles ne fonctionnaient pas en français et je retraduisais instantanément. On travaillait vraiment en triangle, avec l'idée d'une écriture dynamique. En même temps la pièce était montée à Copenhague, et quand Christian se rendait compte de certains défauts il modifiait le texte original en danois aussi. Il téléphonait aux comédiens pour remplacer quelques mots... ça devenait cocasse : d'un travail sur la traduction, c'est devenu un travail sur la pièce d'origine ! Dans la mesure du possible, je travaille avec les metteurs en scène qui produisent les pièces. Avant d'éditer la pièce, on retravaille souvent la traduction avec ce qui nous est apparu au plateau. Mais malheureusement, le travail collectif n'est pas toujours possible. La traduction est assez solitaire et lorsque certains metteurs en scène sont d'accord pour collaborer sur un texte, c'est un cadeau.

Quel est le rapport entre traduction et écriture ? Le traducteur n'est-il pas, avant tout, un écrivain ?

Dans une certaine mesure on est auteur du texte que l'on traduit, mais il faut reconnaître à César ce qui est à César. (Rires) On n'est à l'origine ni de l'idée, ni du projet, et on essaye de garder la tonalité du texte de départ. Le travail du traducteur c'est d'être le plus invisible possible.

Une dernière question : dans la pièce le personnage dit « n'oublie pas de manger cinq fruits par jour ». Est-ce l'effet d'une traduction-cible, qui s'attaque aux campagnes de publicités françaises, ou ces campagnes existent-elles aussi au Danemark ?

Oui, tout à fait, c'est un phénomène international ! En cet aspect la pièce dépasse les frontières du Danemark. Elle s'interroge sur des questions qui se posent partout en Occident. Cette pression est peut-être encore plus forte dans un pays aussi petit que le Danemark où les médias sont omniprésents.



Chaque soirée du festival Regards Croisés nous donne à voir et à entendre une lecture. Ce geste de lire nous semble simple autant qu'il est furtif, qu'il ne laisse que peu d'indices, de traces de son passage. Si pur, il semble nous dire qu'il n'aurait pu être qu'un surgissement inattendu de comédiens-lecteurs, soudain animés par un texte. Et pourtant en coulisses, depuis quinze jours ils travaillent à la préparation de ces lectures d'un soir.

En trois fois trois heures, les comédiens et celui que nous pourrions appeler un peu abruptement « l'accompagnateur », se retrouvent pour mettre en lecture une pièce. Mais que font-ils, comment s'y prennent-ils dans ce court laps de temps qui leur est imparti ? Pour éclairer leur démarche, une oreille et un œil curieux se sont faufilés aux répétitions de *Hermann* de Gilles Granouillet (lecture accompagnée par Thierry Blanc) et de *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri (accompagnée par Grégory Faive). Et bien pour une grande partie du temps, figurez-vous qu'ils lisent ! Ils lisent, décortiquent, questionnent, s'interrogent sur les personnages, sur leurs voix, sur le rythme, l'espace.

La première séance de travail a quelque chose d'une élancée incertaine, qui tâtonne, qui doute, qui s'essaie. Les comédiens ont eu le texte et l'ont déjà lu avant, mais ils ne l'ont pas lu « ensemble ». La présence de Thierry Blanc et de Grégory Faive en tant qu'accompagnateurs consiste donc en partie à lier et à permettre la mise en commun des lectures solitaires en une lecture qui deviendra collective. Il s'agira de faire entendre un texte, de faire que les différentes voix des personnages fassent entendre la voix de la pièce, de l'écriture. L'une des premières indications que Thierry Blanc a donnée aux comédiens concernait l'adresse, la façon d'adresser le texte au public. Hermann fait se rencontrer le récit, le retour sur le passé, et l'échange au présent, et c'est notamment à cela qu'il a fallu travailler, il fallait faire entendre ces deux niveaux, ces temporalités distinctes, c'était comme le canevas général à tenir. Puis peu à peu, les indications se faisaient plus précises, plus individuelles aussi. Thierry Blanc comme Grégory Faive interrompent régulièrement la lecture afin de travailler dans le détail les répliques, les intentions, cela en donnant des images, en jouant eux-mêmes parfois, en proposant des tentatives, qui seront gardées ou non... Les pages blanches du texte en début de répétition s'habillent de notes, de commentaires, d'aide-mémoires, de flèches, de ratures... le manuscrit devient une sorte de partition, de mémoire visuelle du cheminement du personnage et du comédien. Les comédiens usent principalement de la voix, des intonations, des silences, et c'est pour cela que l'accompagnateur reste sans cesse en état d'alerte, de grande écoute. Il est celui qui tend l'oreille et qui guide les comédiens. Le souci majeur étant de faire entendre la pièce, lors d'une répétition de *J'appelle mes frères*, Grégory Faive a mis en garde contre un écueil : « C'est ce que vous dites qui doit indiquer l'humeur, pas le contraire. », et a évoqué l'importance de dire chaque mot, le plaisir de les prononcer, de les goûter.

Mais que l'on ne s'y méprenne pas, derrière le café et le sérieux de l'entreprise, il y a des rires, des fous rires, car il faut aussi s'amuser des mots, jouer avec eux, les rendre vivants, présents.

Sortis des passages du théâtre au roman, au théâtre, on s'achemine vers le 145. Grâce à une chronique ornithologique, nous découvrons les complexités de jeu entre le pique-bœuf, les parasites du bœuf et le bœuf. On pourrait en tirer des leçons...

De nouveau autour de la table jaune. Piste de sable. Hermann dit « au commencement était le verbe ». Amor dit « Je n'ai pas peur ». Mais il a peur, ou il devrait. Au moment où il sort du cercle pour entrer sur la piste de sable, au moment où cette voix du personnage dont parle Jonas Hassen Khemiri sort de la bouche du comédien, il est mis à l'épreuve. Le texte est jeté dans l'arène. Les comédiens sont au bord, et ils y restent, pudiquement. Personne ne monte sur la table. Aucun corps ne s'avance à travers l'espace. Il n'y a pas d'étreinte charnelle. Alors l'espace entre eux prend consistance, leurs voix se tendent à travers lui. C'est le texte qui joue. Tendus, nous le sommes aussi, vers ceux qui sont porteurs de ces voix et vers cet espace entre eux. Table, piste ou arène, c'est de son vide qu'il tire sa densité. Trop compact pour être pénétré. Nous sommes au bord du théâtre, et en son centre.





Programme du mercredi 15 mai 2013

16h00 Lecture *Mon frère, ma princesse*
de Catherine Zambon

18h00 RDV avec Pierre Banos et Simon Grangeat

19h55 Chronique du soir

20h00 Lecture de *La vie normale*
de Christian Lollike

22h00 Rencontre avec Catherine-Lise Dubost
et Laura Tirandaz

Rédaction : Julie Ayoun,
Anne Maurin, Pauline Peyrade,
Pascal Sigwalt et Célia
Vermot-Desroches
Photos : Jean-Pierre Angei
Logo : Thierry Ayoun