



THÉÂTRE
NANTERRE-AMANDIERS

• **LE JOURNAL
DU THÉÂTRE
NANTERRE-
AMANDIERS
N.3**

JANVIER 2007

WWW.NANTERRE-AMANDIERS.COM

01 46 14 70 00

5/12/2006 JEAN-FRANÇOIS PERRIER ME DEMANDE, DEPUIS PLUSIEURS JOURS, DE LUI REMETTRE DEUX FEUILLETS,

pour le prochain journal, relatifs à la production. Le mot, qui au fil du temps semble s'être imposé au sein des théâtres, recouvre l'organisation des moyens nécessaires à la création d'un spectacle et l'organisation du travail qui mènera jusqu'à la première représentation où le public sera convié à partager l'œuvre «produite». Dès lors, nous entrons en phase d'exploitation.

Ces deux mots couramment employés pour désigner les phases de création et de rencontre du public, hérités d'autres champs de l'activité humaine, celle de la production des biens et des objets et de leur distribution la plus large possible, paraissent, ou pour le moins inadaptés à recouvrir la réalité des gestes à mettre en place au sein d'un théâtre, ou au pire dangereux dans ce qu'ils peuvent signifier aux yeux de ceux qui les utilisent, que ce soit les personnels des théâtres, ou les personnes chargées au sein des organismes publics de la vie des théâtres.

Les deux termes de production et d'exploitation sont porteurs de modèles, de standardisation, au nom d'une gestion saine, que bien sûr je ne mets pas en cause, qui ne peuvent recouvrir la nature même de l'exercice de notre art qui consiste à organiser des gestes singuliers dont l'avènement doit ou devrait à chaque fois être singulier.

Un deuxième paramètre entre alors en compte dès lors que les projets de théâtre s'inscrivent à l'intérieur des centres dramatiques ou des théâtres nationaux : l'organisation des modes de travail (fonctions, durées hebdomadaires, rémunérations, primes) qui, si elle est une nécessité au regard de la condition des personnels des théâtres, représente une contrainte réelle avec laquelle les équipes artistiques doivent composer.

Dès lors, conscient de cette réalité, la question que je me pose en tant que metteur en scène-directeur de théâtre, responsable d'une fabrique d'objets singuliers, est : comment me donner et donner aux équipes invitées le maximum de liberté afin que les rythmes propres à chacun et à chaque œuvre préservent les singularités ? Employant le mot fabrique de théâtre, je me pose délibérément du côté de l'atelier de l'artisan.

Mais cela ne convient pas encore à recouvrir le réel de notre activité et je préférerais en parler comme un «centre d'essais». Pour chaque essai, et l'on peut envisager le mot dans ses connotations scientifiques et littéraires, il conviendra d'en fixer les conditions optimales, en termes de temps d'élaboration, d'équipes, d'espaces... Cependant, l'essentiel de notre activité, la part déterminante se situe en amont dans le choix des équipes artistiques et bien sûr dans le choix des objets de leur recherche. Tout ce que je viens d'énoncer n'a de sens donc et ne peut prendre corps qu'à partir de l'œuvre du poète, qui lui est tributaire d'autres contraintes mais qui a pu conduire de façon autonome son geste. Le processus de commande d'écriture, de recherche de textes et d'auteurs est et restera au centre et à la base de toute notre activité.

Jean-Louis Martinelli

Directeur de la publication
Jean-Louis Martinelli
Responsable de la publication
Béatrice Barou
Assistée de Marie Diatkine

Écriture des textes
Jean-François Perrier

Correctrice
Valérie Mauppi

Photographies
L'atelier du Théâtre des Amandiers, Alain Monod,
Cyril Casmèze, Pascal Sautet

Impression
Stipa
Direction artistique et système graphique
Labomatic

2001/2006

LES PRODUCTIONS

2001-2002

Platonov de Anton Tchekhov,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli
Le Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare,
mis en scène par Yannis Kokkos

2002-2003

Meeting poétique de François Marthouret et Louis Sclavis,
d'après Jacques Rebotier et Jean-Pierre Verhegen
Voyage en Afrique textes de Jacques Jouet,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli
Poèmes à Lou de Guillaume Apollinaire,
mis en scène par Samuel Benchetrit

2003-2004

Médée de Max Rouquette,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli
Le Pont de Laurent Wetter,
mis en scène par Sotigui Kouyaté
Les Sacrifiées de Laurent Gaudé,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli
Dernières nouvelles de Mataderos, textes de Rodrigo García,
Alejandro Tantanian et Osvaldo Lamborghini,
mis en scène par Matthias Langhoff

2004-2005

Une virée de Aziz Chouaki,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli
Schweyk... de Bertolt Brecht,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli
Tournée en France et en Afrique:
Médée de Max Rouquette,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli

2005-2006

Une virée de Aziz Chouaki,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli (à Nanterre et en tournée)
Doña Rosita de Federico García Lorca,
mis en scène par Matthias Langhoff (à Nanterre et en tournée)
La République de Mek-Ouyes de Jacques Jouet,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli

2006-2007

Bérénice de Jean Racine,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli
Une virée de Aziz Chouaki,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli
Kliniken de Lars Norén,
mis en scène par Jean-Louis Martinelli

LES COPRODUCTIONS

2001-2002

Via! de Christiane Véricel,
mis en scène par Christiane Véricel

2003-2004

Hamlet de William Shakespeare,
mis en scène par Patrice Caurier et Moshe Leiser
Guerre de Lars Norén,
mis en scène par Lars Norén
La Vie est un songe de Pedro Calderón de la Barca,
mis en scène par Guillaume Delaveau

2004-2005

Les Bonnes de Jean Genet,
mis en scène par Bruno Boëglin
UnplusUn de Jean-Yves Ruf,
mis en scène par Jean-Yves Ruf
Et en tournée:
Guerre de Lars Norén,
mis en scène par Lars Norén

2005-2006

Richard III de William Shakespeare,
mis en scène par Philippe Calvario
La Mort de Danton de Georg Büchner,
mis en scène par Jean-François Sivadier
La Vie de Galilée de Bertolt Brecht,
mis en scène par Jean-François Sivadier
Quichotte de Miguel de Cervantès,
mis en scène par Didier Galas
Et en tournée:
UnplusUn de Jean-Yves Ruf,
mis en scène par Jean-Yves Ruf
Les Bonnes de Jean Genet,
mis en scène par Bruno Boëglin

2006-2007

L'Improbable vérité du monde de Ahmed Madani,
mis en scène par Ahmed Madani
Un grand singe à l'académie de Franz Kafka,
mis en scène par Jade Duviquet
Électre de Sophocle,
mis en scène par Philippe Calvario
Judith ou le corps séparé de Howard Barker,
mis en scène par Jean-Paul Wenzel
Le Médecin malgré lui de Molière,
mis en scène par Jean Liermier

PRODUIRE EN 2006

Qu'est-ce que «produire» dans un centre dramatique comme Nanterre-Amandiers ?

Nathalie Pousset : On peut rappeler le cadre général dans lequel nous travaillons : le ministère de la Culture nomme, pour trois ans renouvelables, les directeurs des centres dramatiques. Un contrat de décentralisation stipulant les droits et devoirs de chaque directeur est ensuite signé. Parmi les devoirs du directeur d'un CDN, il y a nécessité de mettre en scène ou bien de confier des mises en scène à des artistes invités. Ces spectacles seront produits ou coproduits par le Centre dramatique national. Au centre dramatique de Nanterre-Amandiers il y a ainsi chaque année deux spectacles mis en scène par Jean-Louis Martinelli (produits directement par le théâtre), auxquels s'ajoutent bien sûr les autres spectacles de la programmation (coproduits autant que possible). Le principe de production consiste à engager l'ensemble des dépenses, tant au niveau des artistes que des techniciens, des décors, des costumes, et à mettre en place l'organisation nécessaire à la création puis aux représentations au Théâtre Nanterre-Amandiers et ensuite en tournées.

Quelle est la situation de la production théâtrale en France aujourd'hui ?

N. P. : La situation du Théâtre des Amandiers est un peu particulière car c'est l'un des plus «gros» centres dramatiques français au niveau des financements publics. Nous sommes donc de ce fait dans une position délicate car il est un peu difficile d'aller solliciter des centres dramatiques ou des scènes nationales beaucoup moins favorisés en leur demandant de participer à nos productions. En général nous sommes plutôt sollicités par les autres structures, et de plus en plus souvent, par des compagnies indépendantes que nous aidons lorsque nous pensons que leur travail aura sa place dans les programmations du Théâtre des Amandiers. Pour les productions du centre dramatique nous sommes donc en général autonomes.

Marie Chizat : Souvent il est d'ailleurs plus facile de trouver des coproducteurs pour des mises en scène qui ne sont pas signées du directeur du centre dramatique parce que tout le monde sait que c'est plus difficile pour les indépendants en ce moment. Il y a cependant des partenaires historiques et fidèles qui participent régulièrement aux projets de Jean-Louis Martinelli.

Le fait d'avoir trois salles de dimensions très différentes permet-il une plus grande souplesse dans les productions ?

N. P. : Oui bien sûr, mais la difficulté maintenant est de produire dans la grande salle de 894 places. Car cela entraîne des coûts de production plus élevés. Qui dit grande salle dit grand plateau, donc plus de comédiens, des décors plus importants, plus de techniciens. Sachant que Jean-Louis Martinelli encourage les longues séries de représentations (minimum 30 avec un maximum de 52 représentations pour *Bérénice*) cela augmente le coût des productions.

On parle beaucoup de l'augmentation des charges ?

N. P. : Dans des maisons comme Nanterre qui ont une longue histoire, ce qui augmente le plus avec le temps c'est la part du «fonctionnement». Cela regroupe le personnel permanent : techniciens, personnel administratif, personnel d'accueil. Comme c'est une grosse structure de production, avec en particulier des ateliers importants, il faut beaucoup de monde pour que cela fonctionne correctement. Nous devons tenir compte de l'évolution des salaires et des charges fixes liées au bâtiment (électricité, chauffage, entretien...). Cependant les subventions n'augmentent pas dans les mêmes proportions et cela pose donc de plus en plus de problèmes. La part artistique du budget diminue progressivement et la conséquence directe est la fragilisation des productions.



Maquette du décor du *Médecin malgré lui*

N'y a-t-il donc pas un danger qui consisterait à ne coproduire qu'avec des structures importantes dans un système de renvoi d'ascenseur qui pénalise encore plus les compagnies ?

N. P. : En effet une compagnie qui ne bénéficie pas de subvention régulière et qui n'a pas l'appui d'une structure de production solide va avoir de plus en plus de difficultés pour produire un spectacle avec de nombreux acteurs. D'où la nécessité de constituer un réseau de coproducteurs avec des structures pouvant s'associer sur un projet de spectacle.

M. C. : Il y a aussi des metteurs en scène indépendants, tels que Matthias Langhoff, Philippe Calvario, Jean-François Sivadier ou Matthieu Bauer, par exemple, qui drainent pas mal de coproducteurs et qui ainsi peuvent garder leur autonomie de projets et éviter les renvois d'ascenseur car ils n'ont pas de lieu qui leur permettrait d'accueillir des spectacles en échange.

N. P. : Il n'y a pas de règle absolue d'autant que la plupart des scènes nationales accompagnent les créations des compagnies. Ce sont aussi nos partenaires.

Est-ce que le Théâtre des Amandiers cherche des coproducteurs à l'étranger, comme le font de nombreuses troupes italiennes ou espagnoles qui n'ont pas les moyens de produire sur leur sol ?

M. C. : À l'exception de la Suisse avec laquelle nous collaborons régulièrement (Théâtre Vidy-Lausanne et la Comédie de Genève), nous ne cherchons pas *a priori* des coproducteurs étrangers quand nous montons des productions. Par ailleurs, le désir manifeste de Jean-Louis Martinelli de travailler avec le continent africain rend illusoire, compte tenu de la situation

économique du continent, la perspective de trouver des fonds locaux, en dehors des réseaux français, comme Cultures France ou l'Agence internationale pour la francophonie.

N. P. : La forme artistique des projets est aussi déterminante. Si l'on pense à la compagnie Rafaelo Sanzio, par exemple, qui travaille avec toute l'Europe, c'est aussi que ses projets sont visibles et compréhensibles quelle que soit la langue du pays. La parole ne joue pas le même rôle que dans les projets de Jean-Louis Martinelli où le texte écrit est très présent. C'est *a posteriori*, au moment où l'on met en place les tournées que nous nous intéressons aux autres pays.

Les tournées ont été pendant plusieurs années un moyen de rentabiliser les spectacles. Est-ce encore le cas ?

M. C. : J'ai plus la sensation que, pour l'instant, on essaie juste d'équilibrer les budgets pour ne pas perdre d'argent ou en tout cas le minimum. On cherche le coût zéro mais ce n'est pas toujours possible. Quand nous parlions de la tournée de *Médée* en Afrique avec les artistes burkinabés, il était impossible bien sûr d'envisager des bénéfices ni même simplement de parvenir à un équilibre sans une participation financière du théâtre. Pour les tournées françaises, le schéma est différent car on peut parfois arriver à équilibrer les coûts globaux de production. N. P. : C'est avec des tournées longues qu'il est possible d'espérer des retours. Il faut qu'elles dépassent deux mois. Par ailleurs les tournées de Nanterre coûtent cher car ce sont des spectacles souvent techniquement assez sophistiqués.

M. C. : En créant un spectacle sur le grand plateau de Nanterre, on se trouve confronté à la difficulté de trouver des salles équivalentes pour la tournée. Nos fiches techniques sont parfois très lourdes car elles correspondent aux moyens techniques importants dont nous disposons à Nanterre. On sait souvent dès le début de la production ce qui pourra tourner ou non en fonction du «format» du spectacle. Il faut ajouter qu'il y a aussi des difficultés nouvelles pour l'organisation des tournées liées au calendrier de création des spectacles à Nanterre et de la tournée qui a parfois lieu un an plus tard, voire plus. Cela signifie qu'il n'est pas toujours possible de retrouver les mêmes comédiens pour la tournée, car pendant cette interruption, ils peuvent s'engager sur d'autres projets, ce que l'on peut très bien comprendre. Cependant, malgré ces contraintes dues à l'intermittence et à une précarité grandissante des conditions de travail d'un bon nombre d'acteurs, nous avons toujours réussi à tourner nos productions et à créer des fidélités sur plusieurs années avec certains acteurs.



Construction du décor de *Bérénice*



Peinture des toiles de *Dofia Rosita*

Vous avez une expérience déjà importante dans le domaine de la production, alors comment envisagez-vous le futur ?

N. P. : Je ne suis pas d'un optimisme démesuré même si nous pouvons nous sentir privilégiés à Nanterre. Mais on constate comme tous les autres lieux de production que les moyens se réduisent pour les raisons que nous avons citées plus haut. On le voit d'ailleurs très bien quand on regarde la liste des coproducteurs sur les programmes : ils sont de plus en plus nombreux. Nous déterminons les montants de nos productions en fonction des projets, il n'y a pas de production type. Les projets qui se construisent autour d'un auteur contemporain sont forcément plus risqués et donc fragiles. Mais c'est aux théâtres comme Nanterre-Amandiers de les porter car cela fait partie de leur mission de théâtres subventionnés.

M. C. : Actuellement il faut en moyenne au moins deux ans de préparation pour trouver les financements nécessaires à la réalisation d'un projet. S'il est plus difficile de trouver des coproducteurs pour créer des spectacles d'auteurs contemporains, la même difficulté se retrouve en tournée, et il est plus facile aujourd'hui de faire tourner un texte du répertoire comme *Bérénice* qu'un texte contemporain comme *Kliniken* de Lars Norén, que met en scène actuellement Jean-Louis Martinelli. Cependant, *Une virée* d'Aziz Chouaki a une belle et longue vie en tournée, puisque le spectacle aura été joué plus de cent représentations. Par ailleurs, nous nous efforçons en tournée de proposer des séries de représentations, plutôt que des représentations isolées, ce qui peut parfois être dissuasif pour des théâtres de ville de taille moyenne qui n'ont ni les capacités financières, ni un potentiel de public suffisant pour un cycle de représentations. Il s'agit alors de trouver un équilibre et des solutions pour ne pas pénaliser ces lieux moins riches, qui prennent des risques importants et sont des partenaires avec lesquels il nous tient à cœur de travailler.

N'est-il pas un peu contradictoire qu'il y ait de plus en plus de spectacles alors que les moyens diminuent ?

N. P. : Bien sûr mais ils sont souvent trop peu joués. Il me semble que la question des lieux de diffusion se pose en parallèle de celle des conditions de production. Les tutelles ont encouragé pendant longtemps la multiplication des productions.

Une réflexion a cependant commencé à se faire sur ce sujet depuis trois ans au ministère de la Culture.

M. C. : C'est vrai qu'il y a un problème d'accueil mais en même temps il y a le désir de la nouveauté. On consomme beaucoup de nouveaux spectacles au détriment de l'inscription d'un spectacle dans le temps.

5

Nathalie Pousset est administratrice,

Marie Chizat est administratrice de production.

PAROLES D'ACTRICE

JANE BIRKIN

Vous avez relativement peu joué au théâtre, huit spectacles depuis 1985, pourquoi ?

Jane Birkin : C'est déjà beaucoup car j'ai commencé avec un grand retard... S'il n'y avait pas eu Patrice Chéreau pour croire en moi après m'avoir vue dans *La Pirate* de Jacques Doillon, et prendre un énorme risque en me proposant un rôle dans une pièce de Marivaux, je n'aurais jamais osé jouer sur une scène de théâtre. Ma réputation comme comédienne était quand même très «légère»... Je suis d'abord allée voir *Combat de nègre et de chiens* qu'il mettait en scène à Nanterre... Ce fut une émotion incroyable, un tel bouleversement parce que je n'imaginai pas qu'il soit possible au théâtre de s'approcher si près du lieu de la tragédie, comme d'un fait réel... comme un accident de la route... Je voyais toujours le théâtre comme une chose «exagérée», avec des acteurs parlant fort, coiffés de perruques, dans des décors de carton pâte. Ensuite, j'ai vu *Lucio Silla* qui était un chef-d'œuvre d'esthétisme. Cela m'a fait peur, mais c'était trop tard, j'avais déjà dit oui à Chéreau...

Alors j'ai essayé de trouver des excuses : «Je parle trop faiblement»... Il a répondu : «Faux problème car je serai là pour vous aider !». «Vous ne serez pas toujours là car les metteurs en scène s'en vont après la première»... Il a répondu : «Pas moi car Nanterre c'est mon théâtre et je serai là tous les jours !». «Mais j'ai un accent»... Il a répondu : «Faux problème car les aristocrates étaient souvent des étrangers à l'époque de Marivaux !» «Mais je n'aurai pas de scène avec Michel Piccoli» (cela m'avait été soufflé par Serge Gainsbourg)... Il a répondu : «Non car Michel Piccoli va rôder sur le plateau même quand il n'a pas de scène !». «Mais je ne serai pas drôle dans la pièce» (cela m'avait été soufflé par Jacques Doillon, car tout le monde autour de moi cherchait à me protéger)... Il a répondu : «Faux problème car il y a des scènes où vous pouvez mélanger le rire et les larmes !». «Mais je vais être obligée de faire la même chose tous les soirs»... Il a répondu : «Faux problème car au théâtre ce n'est jamais la même chose tous les soirs !». Comme je ne voulais quand même pas le faire je l'ai invité à prendre le thé chez moi en lui promettant de ne pas parler de *La Fausse Suivante*... Il a répondu : «Je viens prendre le thé et je ne promets pas de ne pas parler de *La Fausse Suivante* !». Il a finalement gagné parce que je l'aimais. Alors après, bien sûr, j'ai eu surtout peur de le décevoir...

C'est à cette expérience avec Patrice Chéreau que je dois d'avoir pu chanter sur scène au Bataclan. Avant j'étais terrifiée. J'ai recommencé au théâtre dans une comédie de Josiane Balasko parce que j'avais envie de faire rire. Puis ce fut la rencontre avec l'admirable Pierre Dux. Je l'ai vu grâce à Jacques Doillon. Pierre tournait dans son film *Monsieur Abel* avec Zouc. J'ai admiré la rigueur qu'il exigeait car il se l'imposait aussi à lui-même sur scène et dans la vie. J'avoue qu'à ce moment-là j'ai vraiment eu envie de continuer. Avec Pierre Dux ce fut très réussi et je crois que nous étions vraiment très bien.

Mais après sa mort et celle de Serge Gainsbourg, j'ai cru que j'avais perdu toute ma drôlerie et que je ne pourrais plus être un personnage «clownesque». C'est ma mère, actrice de théâtre elle-même, qui m'a sauvée lorsque Bernard Murat m'a demandé de jouer dans *L'Aide mémoire*. Je ne pensais pas pouvoir jouer un personnage si mystérieux mais elle m'a dit que «n'importe qui, arrivant sur scène avec une valise, est un personnage mystérieux». Elle ne voulait pas que je pleure toute seule chez moi et elle m'a redonné la force et le désir de partager le plateau avec Pierre Arditi. Ensuite j'ai écrit une pièce (*Oh pardon tu dormais*) que le magnifique Thierry Fortineau a bien voulu jouer avec moi, en tête à tête, pendant plus d'un an et demi. Il a donné à mes mots une très grande force.

J'ai compris que c'est une vraie chance d'avoir des acteurs de talent pour dire ses textes. J'ai eu cette chance encore cet été avec des acteurs comme John Hurt, Michel Piccoli, Géraldine Chaplin, Maurice Bénichou, Lou Doillon et Natacha Régnier qui ont défendu les rôles du film que j'ai écrit pour eux. Ce sont ces rencontres avec les metteurs en scène et les acteurs qui me donnent encore du désir.

Le fait d'avoir une mère actrice de théâtre ne vous avait pas familiarisée avec la scène ?

J. B. : Ma mère était la curiosité même. Avec elle j'ai vu tout : le plus beau, le plus nouveau du théâtre... Ackeybourne il y a vingt ans, Bond, Pinter. Elle adorait Tom Stoppard, Alan Bennett. Tout ça avec elle en spectatrice.

J'avais peur de ce culte du théâtre, avec ses formules et ses rites. Mais le jour où j'ai compris que pour moi le théâtre allait remplacer l'enseignement que je n'avais pas eu quand j'étais élève, ce fut le début d'une très belle aventure. Je n'ai pas fait de philosophie, je n'avais pas de culture livresque. Ce sont donc les metteurs en scène qui ont remplacé les maîtres d'école... Jacques Doillon d'abord, ensuite Patrice Chéreau. Je me suis aperçue qu'on pouvait leur poser des questions. Chéreau suggérait aussi beaucoup de réflexion. Je l'ai vu se mettre entièrement à mon service d'actrice pour me faire comprendre qu'il ne fallait pas seulement jouer la grandeur des personnages mais aussi leurs faiblesses, c'est-à-dire jouer (ou trouver) «l'humain» de chaque personnage. Pour le travail sur la Comtesse de *La Fausse Suivante* il ne parlait que des contradictions qu'elle devait faire entendre. Il prenait appui sur mes propres contradictions et parfois sur les siennes, racontant qu'il lui était arrivé de dire à des personnes qu'il aimait qu'ils devaient se séparer... pensant que l'autre répondrait : «Oh non !»... mais l'autre disait : «Oui tu as raison !»... et le monde s'effondrait alors. Je comprenais mieux alors cette Comtesse qui était sans cesse dans cette provocation. Ce travail avec Patrice Chéreau n'était pas seulement des leçons de théâtre mais aussi une vraie découverte de soi. Je crois que c'est pour ce travail que je fais ce métier sur scène, pour ces semaines de répétitions où l'on se charge de tout le matériel que vous donne le metteur en scène et qu'il faut garder pour le rendre ensuite... Les plus belles photos de Chéreau ce sont les photos prises en répétition... Il est comme un chef d'orchestre qui s'intéresse au musicien qui, dans un coin, joue du triangle pendant quelques secondes. J'ai vu le chef Ozawa avoir cette attention incroyable.



Vous avez peur des représentations ?

J. B. : Oui ! C'est un peu terrorisant d'être jugé par des personnes qui vous aiment ou qui vous ont apprécié parfois dans de précédents spectacles (je préfère ne jamais savoir quand mes amis sont dans la salle, ils sont obligés de se cacher !). On a terriblement peur de décevoir... peur d'être moins bon par rapport à une représentation qu'on a aimée... Une sorte de sentiment judéo-chrétien de la faute... Cela peut être très usant même si je fais souvent semblant que tout va bien alors que je voudrais me cacher «sous la moquette»...

Dans *Électre*, je suis très aidée par les actrices du chœur qui sont en permanence autour de moi et qui me soutiennent avec tant de bienveillance. Faire ce métier d'actrice au théâtre est une merveille grâce à cela, à cette complicité de toute l'équipe pour réussir à partager un moment de la vie du spectateur. On vit cela aussi lors des concerts mais pas au cinéma. C'est peut-être encore plus fort quand on arrive à toucher le public avec un texte ancien comme *Électre*. Philippe Calvario a pris le risque de vouloir rendre cette œuvre proche des spectateurs et pour moi c'est vraiment merveilleux. J'ai ce sentiment, cette émotion, comme spectatrice quand je vois des spectacles de Jean-François Sivadier, de Luc Bondy, de Patrice Chéreau, du Théâtre de Complicité, d'Ariane Mnouchkine et récemment de Wajdi Mouawad. Quel plaisir de faire venir ses enfants, ses amis pour partager ces moments-là et leur offrir la possibilité de devenir peut-être un peu meilleurs, et d'être peut-être un peu inconsolables quand on doit quitter la salle. Ce sentiment-là vous pouvez le garder toute une vie.

En ce moment je voudrais avoir un petit moment de liberté pour aller voir Pinter (qui vient de recevoir avec une telle audace son prix Nobel), qui joue du Beckett... C'est sans doute la dernière «performance» de Pinter et il le fait en honorant Beckett.

En ce qui concerne le personnage d'Électre, comment l'avez-vous abordé ?

J. B. : Au début j'avoue que je n'avais pas beaucoup de sentiments positifs pour ce personnage. Je la trouvais un peu «moraliste» face à l'immoralité de sa mère. Je ne lui trouvais pas de défauts et il m'a fallu beaucoup de relectures pour que je devienne indulgente avec elle. C'est très proche de moi. Je pouvais alors la défendre et défendre ce texte superbe, que je trouve plus beau en français qu'en anglais. Le monologue sur Oreste, le frère supposé mort, est un chant d'amour absolument superbe qu'on ne peut pas trouver ailleurs. En revanche l'Électre de la vengeance finale me touche moins, et visiblement ça intéressait aussi moins Sophocle qui évacue ce thème assez vite. J'aime aussi que Philippe Calvario fasse d'Oreste un être fragile et touchant, ce petit frère idolâtré par Électre. Tous les personnages sont aussi victimes de leurs propres carcans, des rôles qu'ils se sont donnés ou qu'ils s'imposent. Est-ce que nous n'avons pas tendance à magnifier nos souffrances, nos blessures parce que cela nous arrange bien ? Le statut de victime peut parfois rendre la vie plus facile et l'Histoire nous en a donné des preuves. Est-ce que nous ne nous fermons pas les oreilles comme Électre quand le point de vue de l'autre nous dérange parce qu'il remet en cause ce sur quoi nous nous sommes construits ? Tout n'est pas honorable dans les positions d'Électre mais c'est justement cela qui est passionnant à défendre.

Votre rapport au théâtre a-t-il été très influencé par votre mère ?

J.B. : Oui puisque c'est avec elle que je l'ai découvert. J'ai tout vu du théâtre anglais avec ma mère. Mais je crois que c'est parce que j'étais en France que j'ai eu l'audace de monter sur la scène. Le fait d'être une étrangère ici faisait que son image d'actrice ne comptait pas. Il a fallu attendre les 12 dernières années de sa vie, quand nous avons traversé le monde ensemble, pour que je comprenne qu'en fait je craignais qu'on fasse des comparaisons entre ma mère et moi. Il y a des moments où je regrette qu'elle ne puisse plus me voir sur scène.

Vous avez joué sur scène en Angleterre.

La façon de travailler est-elle différente ?

J.B. : J'ai le sentiment que les acteurs anglais, en répétition, se protègent par toute une série d'exercices physiques, pratique moins courante en France. Mais la différence essentielle est que l'on a très peu de temps de répétition car il y a très peu d'argent pour le théâtre. Les acteurs sont très mal payés et travaillent donc très vite, ce qui peut donner une sorte de «flagrance» parfois magnifique. J'ai travaillé sur un *Hamlet* où l'on a répété 15 jours pour jouer 15 jours. Mais pour les acteurs, ce sont des moments merveilleux quand ils se retrouvent sur une scène. Ils acceptent parfois de faire des choses moins intéressantes à la télévision simplement pour pouvoir s'offrir ce plaisir du théâtre. Pour quelques euros, les acteurs acceptent de faire des lectures de pièces nouvelles et cela explique peut-être qu'il y ait tant de nouveaux auteurs... C'est le système inverse pour le cinéma où nous sommes obligés de faire des films très chers pour plaire au public américain. Le cinéma d'auteur tel qu'il existe en France ne peut pas exister en Angleterre sauf si, comme pour Ken Loach et quelques metteurs en scène, ils trouvent des producteurs français pour les aider. Il y a une grande «modestie» des acteurs anglais face au théâtre et leur plaisir est déjà énorme d'avoir un lieu pour faire juste une lecture. Bien sûr cela limite la production de spectacles. Il y a aussi en Angleterre un très grand désir des enfants pour jouer, surtout dans les «musicals». Ils savent jouer, chanter et danser et apprennent très vite à se débrouiller dans ce pays de «la débrouille». J'encourage mes propres enfants à multiplier leurs possibilités comme actrices. Il faut jouer partout, dans toutes les langues possibles. Il faut «investiguer» au maximum, ne pas avoir peur des mélanges, toucher à tout en France et à l'étranger. Il faut avoir l'immense curiosité de Michel Piccoli qui mérite l'incroyable carrière qu'il a eue. Il a fait des films sans être payé, juste pour le plaisir du travail et de la découverte. Un jour, j'ai rencontré James Mason sur un film et je lui ai dit que Jacques Doillon avait pensé à lui pour un rôle, mais qu'ensuite il y avait eu des changements et que c'est finalement Michel Piccoli qui avait joué le rôle. Il m'a répondu : «Ah ! Michel Piccoli... Voilà la carrière que j'aurais voulu avoir...». Cet homme adorait le théâtre européen, il méprisait le système hollywoodien et personne ne le savait.

En fait il y a peu de différences entre les acteurs anglais et les acteurs français, même si les premiers sont parfois plus dans la prouesse et les seconds dans l'émotion... Mais je me souviens d'avoir vu Vanessa Redgrave jouer *La Mouette* alors qu'elle était enceinte de huit mois. C'était si émouvant que l'on ne s'en apercevait même pas et finalement pourquoi pas ?! J'ai vu Delphine Seyrig dans *Letters Home* si bouleversante que j'ai dû attendre la fermeture du théâtre pour sortir. Fanny Ardant, Isabelle Huppert, aussi troublantes que dans la vie. J'ai eu la chance qu'on m'ait donné le goût de jouer au théâtre et j'ai la chance d'avoir un ami, Michel Fournier, qui m'y emmène sans cesse et me fait découvrir des auteurs, des acteurs, des metteurs en scène et me donne le plaisir de faire partager ça avec d'autres amis que j'emmène à mon tour. Le théâtre est irremplaçable dans ma vie. C'est un cadeau.

Interview réalisée par Jean-François Perrier, Brest novembre 2006

JANE BIRKIN AU THÉÂTRE

2006

Électre de Sophocle,
mis en scène par Philippe Calvario

2005

Hamlet de William Shakespeare,
mis en scène par Rupert Goold
Northampton Royal Theatre

1999

Oh pardon tu dormais! de Jane Birkin,
mis en scène par Xavier Durringer

1995

Women of Troy de Euripide,
mis en scène par Annie Castledine
London National Theatre

1990

Quelque part dans cette vie de Israël Horovitz,
mis en scène par Jean-Loup Dabadie

1990

L'Aide mémoire de Jean-Claude Carrière,
mis en scène par Bernard Murat

1988

L'ex-femme de ma vie de Josiane Balasko,
mis en scène par Josiane Balasko

1985

La Fausse Suivante de Marivaux,
mis en scène par Patrice Chéreau

«Il n'y a pas d'autre origine de la tragédie que la tragédie elle-même. Que le protagoniste sorte du chœur qui chante un "dithyrambe" en l'honneur de Dionysos, qu'un deuxième (avec Eschyle) puis un troisième acteur (avec Sophocle) viennent s'ajouter à lui dans l'affrontement du héros et du chœur, ne peut s'expliquer en termes d'"origines". Et on n'expliquera rien de plus en disant que le mot "tragédie" signifie peut-être : chant déclamé à l'occasion du sacrifice du bouc (tragos). Ce ne sont pas des boucs qui meurent dans la tragédie mais des hommes et, si sacrifice il y a, c'est un sacrifice détourné de son sens.»

Pierre Vidal-Naquet,

Oedipe à Athènes,

Préface des Tragédies complètes de Sophocle,

Éditions Folio Classique

Coll. Gallimard, 1973.

TEXTE
SOPHOCLE
MISE EN SCÈNE
PHILIPPE CALVARIO

DU 5 JANVIER
AU 4 FÉVRIER
2007

DU MARDI
AU SAMEDI
À 20H30
LE DIMANCHE
À 15H30

ÉLECTRE

H. BARKER / LE THÉÂTRE DE LA CATASTROPHE

LE THÉÂTRE D'HOWARD BARKER EST DE CEUX QUI DÉRANGENT : «MAIS C'EST LE TRAVAIL DE L'ARTISTE D'ÊTRE BRUTAL. PRÉSERVER LA BRUTALITÉ, VOILÀ CE QUI EST DIFFICILE»,

affirme la femme-peintre Galactia dans *Tableau d'une exécution*. Mais si Barker dérange, c'est parce qu'il révolutionne les modalités du voir et de l'entendre, renverse les présupposés éthiques et esthétiques et fait éclore un théâtre viscéral et vital tout de secret, de liberté et de beauté. S'il ne ressemble à aucun autre, le théâtre de Barker n'est cependant pas étranger aux préoccupations contemporaines : celles d'Edward Bond qui tente de faire «Naître» notre humanité, celles de Sarah Kane, qui fait de l'espace crânien le théâtre du monde ou encore celles de Harold Pinter qui traite le politique sur le mode du domestique. Pour Barker également, il s'agit bien de trouver un nouveau langage plus à même d'exprimer la complexité de l'homme qui a découvert son inhumanité. Il s'agit bien d'écrire le poème barbare d'après l'innommable dont parle Adorno, le poème interdit de l'après-Catastrophe : *le Tisserand des Possibilités* s'émerveille de voir la nouvelle couleur que prennent ses écheveaux trempés dans le sang : «Regarde, dès que ce sera sec, nous aurons un rouge nouveau. Je sens bien que c'est un rouge nouveau» ; Galactia poursuit, métaphoriquement, la même quête : «Il me faut inventer un nouveau rouge pour tout ce sang. Un rouge qui pue». C'est cette nouvelle texture pour la scène que ne cesse de tisser Barker, un nouveau langage qui permette à l'art de sortir de l'impasse de la représentation et de dépasser, tout en la disant, l'impossibilité de penser l'humanité dans laquelle nous nous trouvons depuis la fin du XX^e siècle.

C'est ce langage que Barker place au centre d'une tragédie d'un nouvel ordre, d'une tragédie où ne subsistent ni catharsis ni retour à l'ordre. Théoricien du théâtre, Barker signe avec les *Arguments pour un théâtre* et *Death, the One and the Art of Theatre* deux essais qui comptent parmi les plus importants de notre époque. Il y repense la forme de la tragédie, jugée obsolète dans sa conception aristotélicienne, et lui substitue un nouveau concept : le Théâtre de la Catastrophe. Sa prose fulgurante dessine les contours d'une pratique théâtrale éminemment tragique, subversive et comme épiphanique, qui s'articule autour de la beauté et de la douleur. Rejetant l'idée d'un message que le théâtre servirait, tel «un panier-repas», dit-il, au spectateur, Barker rend à l'homme sa part de mystère, et situe dans cette obscurité délibérée le lieu de l'humain.

Pour Barker, l'imagination est première. Peintre et poète, il élabore un univers d'une densité à la fois déroutante et captivante. La poésie se déploie avec une voluptueuse ampleur dans des pièces où les territoires de l'intime deviennent en quelque sorte le lieu de l'histoire. Les Ursula, Und, Judith, Gertrude ou autre Blanche Neige de ces véritables hymnes au Féminin révèlent leur topographie intime, ravinée et ravageuse, et leur corps-énigme se donne comme le lieu de l'exacerbation des conflits et des passions. On l'aura compris, dans ce théâtre, le politique et ses enjeux se trouvent transposés à l'échelle des corps désirants. Sa *Judith*, tout droit sortie d'un tableau

d'Artemisia Gentileschi (qui par ailleurs sert de modèle à la femme-peintre de *Tableau d'une exécution*), en est l'exemple parfait. Les enjeux historiques et politiques sont tout entiers repensés sur le mode individuel d'un corps révolté de désir. Une poétique des corps se met donc en place, qui préside à cette véritable «reterritorialisation» du politique dans l'intime et le charnel. Ainsi, les personnages de Barker ne peuvent se concevoir que comme des extrêmes qui vont au bout de leur passion et de leur quête érotique : Georges Bataille dirait qu'ils approuvent la vie jusque dans la mort. Barker les fait évoluer dans un univers complexe, contradictoire souvent, où se célèbre sans cesse le mariage du Ciel et de l'Enfer : l'extase y côtoie la mort, le beau y pactise avec le sublime, la douleur avec le sacré : du «cri» que pousse Gertrude au sommet de son extase, il nous est dit qu'il «tue Dieu». Le corps devient paradoxalement, aussi, le lieu de la transcendance. Moins naturaliste que jamais, le théâtre de Barker est tout entier tendu par l'invention d'une poésie de et pour la scène, aux antipodes de la langue imitative et jaillie des profondeurs du désir. La langue y construit une grammaire tout à la fois surprenante et envoûtante où alternent les registres poétique, lyrique, et impudique, voire obscène. Transgressif, novateur, le nouveau langage de théâtre conçu par Barker compte parmi les plus justes de la scène contemporaine.

Élisabeth Angel-Perez

Professeur de littérature anglaise (théâtre)
à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

Traductrice de Howard Barker, Martin Crimp, Caryl Churchill,
elle est l'auteur de nombreux articles et ouvrages
sur le théâtre anglais contemporain et notamment de
Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme
de Samuel Beckett à Sarah Kane, Paris, Klincksieck, 2006,
et de *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*
(ouvrage collectif), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.

TRADUIRE ?

Comment choisissez-vous les auteurs que vous traduisez ?

J.-M. Deprats : Les choix que je fais sont toujours des choix d'engagement et d'engouement. En ce qui concerne Howard Barker, sa dramaturgie mérite d'être beaucoup plus connue qu'elle ne l'est. Avant ces dix dernières années, il a été très peu traduit alors qu'il écrit depuis près de 40 ans. On n'a, en France, aucune vue d'ensemble de cette œuvre composée de plus de 70 pièces (mais aussi de poèmes, d'essais théoriques, d'opéras...). En Angleterre, Barker est considéré, à l'égal de Bond, comme l'un des dramaturges les plus percutants et des plus aigus de son temps. C'est une œuvre jouée dans le monde entier, (notamment *Tableau d'une exécution*), mais peu jouée en France. Sans doute à cause de sa difficulté... même si quelques pièces (que Barker renie par ailleurs) sont d'un abord plus facile. La difficulté ne vient pas d'un quelconque désir d'écrire des pièces difficiles mais du désir qu'il a d'être un semeur de doute, un éveillé de pensée. Il veut poser des questions qui prennent les idées acquises à rebrousse-poil. Pour moi il est d'une intelligence suraiguë mais son théâtre demande souvent des références historiques, culturelles, mythologiques, indispensables pour comprendre le renversement des mythes auquel il se livre. Pour *Judith*, il faut connaître le récit biblique de Judith et Holopherne. Le théâtre de Barker dérange, inquiète, il fouille les questions qui troublent, souvent les mêmes que celles de E. Bond mais d'une tout autre manière. Tous les deux travaillent le même matériau : la violence dans l'Histoire, mais ils sont aux antipodes l'un de l'autre. Barker est loin du nihilisme de Bond, de ses fables démonstratives, de ses certitudes, de son côté donneur de leçons. Barker privilégie la forme tragique sans didactisme et ne cherche pas à transmettre un message, il cherche davantage, comme dans son œuvre de peintre, à subvertir, à inquiéter, à poser des questions sur ce qui touche l'homme au plus près : la sexualité, le désir, l'amour, le couple, le pouvoir, l'art, les pulsions les plus primitives, la violence bien sûr... En fait c'est surtout la diversité de l'œuvre de Barker qui complique peut-être l'approche de son théâtre. Il refuse toute globalité et peut écrire la même année deux pièces totalement dissemblables.

Mais alors qu'est-ce qui peut caractériser le « style » Barker s'il y en a un ?

J.-M. D. : Chez Barker il y a plusieurs périodes d'écriture, il n'a donc pas un style, mais des styles Barker. Un peu comme pour Picasso. Sa première période par exemple est celle du théâtre d'agit-prop, qu'il récuse maintenant. Mais on trouve une constante dans son écriture : la tension entre le lyrique et l'obscène. Dans la même pièce on passe avec une égale maîtrise d'un langage très poétique à un langage très cru. Cru, pas vulgaire, mais d'une obscénité royale, comme Shakespeare. La prose de Barker est cinglante et fait sentir la pensée à l'œuvre, en mouvement, ce qui rend la traduction souvent très difficile et donc passionnante. On ne peut pas le traduire et le jouer tant que l'on n'a pas compris chaque phrase, mais comme pour Shakespeare, le passage sur le plateau rend la pensée plus claire et les évidences apparaissent. Le premier contact avec l'œuvre est souvent difficile à la lecture, mais tout se simplifie sur le plateau : on le comprend en le jouant.

Pour Judith, y a-t-il des problèmes de traduction particuliers ?

J.-M. D. : Pas vraiment. On se trouve face aux mêmes contraintes que pour ses autres œuvres mais le chemin du traducteur est étroit, balisé. Shakespeare donne une grande liberté au traducteur, le sentiment d'être lui aussi créateur. Barker tient en laisse. Une traduction trop littérale brouillerait ou occulterait le sens, il est nécessaire de donner des « coups de pouce » pour clarifier, une traduction trop libre à l'inverse réduirait ou simplifierait le sens. Si Beckett ne s'était pas autotraduit, on serait devant la même difficulté. Il faut suivre l'auteur dans la précision de ses formulations, l'intelligence de ses explorations et l'on doit naviguer au plus près entre reformulation et suivi rigoureux.

Chez Barker, est-ce le langage qui donne les moyens d'action aux personnages ?

J.-M. D. : Oui, le langage crée les personnages, le combat se situe au niveau des mots. Mais ce langage est parfois si elliptique, si laconique que l'on est souvent obligé pour comprendre de demander des explications à Barker. Il les donne très volontiers. Par ailleurs, Barker tord l'anglais, donc en traduction on doit tordre le français. Il écrit de façon singulière, de façon intellectuellement exigeante, son anglais ne va pas de soi, il ne coule pas. Le sens vient parfois de la sensualité des mots et de l'ordre dans lequel il les place. Il est difficile de changer cet ordre sans que le sens soit altéré.

Dans une interview à la revue Alternatives théâtrales, Barker dit qu'il voudrait inventer une tragédie moderne qui serait en rupture avec la tragédie shakespearienne... D'après vous, a-t-il réussi ?

J.-M. D. : Dans le sens où il l'entend : oui. Rupture avec une positivité qu'il trouve dans Shakespeare, c'est certain. Mais l'œuvre de Shakespeare l'habite, le hante. *Gertrude* est une relecture de *Hamlet*. Plusieurs de ses pièces sont des relectures, des décentrement d'œuvres de Shakespeare. Il y a vraiment un tragique de Barker mais je ne pense pas qu'il ait inventé une nouvelle forme de tragédie. De toute façon, la tragédie dans sa forme grecque originelle est morte. Il ne peut rester qu'une référence aux mythes et aux héros.

En dehors de Barker, quels sont les auteurs que vous traduisez ?

J.-M. D. : Je m'investis beaucoup dans l'œuvre de Barker... J'ai traduit six pièces et j'aimerais en traduire encore une dizaine... Mais en ce moment, je me suis lancé dans un autre travail, très différent, qui est la traduction de l'œuvre de Tennessee Williams pour la Pléiade (j'ai également traduit le théâtre d'Oscar Wilde dans la Pléiade, rien à voir bien sûr). Je m'intéresse aussi à O'Neill dont je traduis en ce moment *Long Voyage au bout de la nuit*. J'ai traduit une pièce de Wesker, *Denial* (titre français : *Souvenirs Fantômes*), une pièce de David Hare : *Mon lit en zinc*. Mais la plus grande partie de mon travail est consacrée à Shakespeare.



Pascal Sautrelet

Traduisez-vous des œuvres non dramatiques ?

J.-M. D. : J'ai traduit des poèmes de Keats. Pour le tome VIII des *Œuvres complètes* de Shakespeare en Pléiade, j'ai envie de me confronter aux Sonnets... tout en sachant qu'ils sont intraduisibles. Mais les frontières entre les genres ne sont pas étanches. Les pièces de Shakespeare sont des *poèmes dramatiques* et il y a une narrativité et une dramaticité de la poésie lyrique. Je n'aurais pourtant pas envie de traduire des romans parce que ce sont des chantiers trop longs pour moi. Ce qui me stimule, entre autres, dans la traduction théâtrale, c'est la perspective de la mise en scène proche, le fait que mon travail s'inscrit dans un travail plus collectif, plus global, qu'il est relayé par celui des acteurs, lesquels prennent en charge la langue et lui donnent corps, chair et voix.

Vous enseignez la littérature dramatique anglaise à l'université de Nanterre, enseignez-vous aussi la traduction ?

J.-M. D. : Oui, j'ai trois cours de traduction mais l'essentiel de mon activité professorale porte sur la littérature dramatique élisabéthaine et jacobéenne.

Mais avez-vous des théories sur ce que doit être la traduction ?

J.-M. D. : Pour Shakespeare, j'ai élaboré chemin faisant un certain nombre de principes. Je crois à la nécessité de traduire *la lettre* d'une œuvre... sans pratiquer et encore moins revendiquer la traduction littéraliste. Chez certains traducteurs, il y a la tentation de la traduction littéralisante. Traduire sans tenir le plus grand compte de la différence des structures grammaticales, prosodiques, phoniques entre la langue traduite et la langue traduisante est mensonger. Mais la traduction d'une œuvre de théâtre a ses exigences propres, ses singularités. Ce qui est à jouer passe par l'ordre des mots, les allitérations, les assonances. Dans Shakespeare c'est par la sensualité de la langue que l'on

capte le sens. Il faut traduire ce que Shakespeare a *dit* et non ce qu'il a, croit-on, *voulu dire*. Il faut maintenir ouvert l'éventail du sens / des sens en traduisant *la lettre* du texte sans calquer les formes grammaticales de l'anglais et en se méfiant des faux amis. De toute façon, chaque auteur, chaque œuvre appelle des stratégies différentes... donc je me méfie des traducteurs qui ont des théories globalisantes. Il doit y avoir un va-et-vient entre la pratique et la théorie.

Y a-t-il un lien entre les traductions et l'époque où elles ont lieu ? Peut-on imaginer une traduction « définitive » ?

J.-M. D. : Il y a bien sûr un lien entre une traduction et l'époque où elle a été faite. Chaque époque a sa lecture mais cela ne veut pas dire que l'histoire de la traduction est l'histoire des erreurs ou des trahisons successives. Même si l'interprétation et l'horizon d'attente changent à chaque époque, chaque traduction s'approche d'un noyau de vérité. On s'étonne que les œuvres soient constamment retraduites et on entretient le fantasme de la traduction *définitive* alors qu'on ne s'étonne pas que Jean-Louis Martinelli monte *Bérénice* après Planchon et Vitez... Pour la traduction, c'est pourtant la même chose : les œuvres riches sont toujours susceptibles de relectures par le truchement d'une nouvelle traduction ou d'une nouvelle mise en scène. Comme le dit Peter Brook en parlant de Shakespeare : une grande pièce de Shakespeare, c'est comme un Himalaya et lorsqu'on a escaladé 2 000 mètres sur les 8 000, c'est déjà beaucoup... Et comme il y a un foisonnement infini de sens, il y a possibilité à la même époque d'avoir des traductions très différentes. À cela s'ajoute le fait qu'historiquement le regard que l'on porte sur l'œuvre de Shakespeare évolue.

1 Après le Shakespeare « noble » du XIX^e siècle, on est sensible
2 aujourd'hui, après le siècle de violence(s) que l'on a connu, à la violence dans l'œuvre. Pour ne citer qu'eux, Peter Zadek

et Matthias Langhoff montant Shakespeare mettent l'accent sur le brut, le sordide, le barbare, le primitif dans Shakespeare. La question que l'on peut se poser est de savoir si un jour une civilisation pourra se passer de l'œuvre de Shakespeare car elle n'y trouvera plus de quoi réfléchir sur elle-même. Compte tenu de la richesse infinie de l'œuvre cela semble impossible mais...

Plus qu'un phénomène de trahison n'y a-t-il pas un risque de perte dans la traduction ?

J.-M.D. : Il y a en effet une défektivité inhérente à l'acte de traduire et traduire la lettre de l'œuvre veut dire tenter de traduire ce qui échappe le plus. Il y a des magies de formulation particulière à chaque langue qui sont très difficiles à rendre. Deux systèmes linguistiques, deux systèmes de pensée différents ne sont jamais totalement juxtaposables. Une langue c'est une pensée qui ne décrit pas le réel avec les mêmes catégories grammaticales qu'une autre langue. Il y a forcément une défaillance de la traduction par rapport à l'original. Il y a une déperdition, une réduction, un déplacement mais étrangement ce déplacement, cette réduction peuvent faire surgir d'autres sens, d'autres couleurs...

Peut-on imaginer qu'il y a des pièces intraduisibles ?

J.-M. D. : En partie intraduisibles, oui : les pièces écrites en dialecte (l'anglo-irlandais de Synge, le faux hessois de Büchner dans *Woyzeck*, le parler d'Augsbourg chez Brecht, les pièces siciliennes de Pirandello, etc.), car en français nous avons perdu sur scène l'usage du dialecte (les derniers exemples remontent à Molière et à Marivaux). De toute façon, il n'y a pas d'équivalence au parler populaire et dialectal dans une autre langue, chaque vernaculaire est spécifique. Un personnage irlandais ou écossais ne peut pas sur un plateau français parler en provençal, en gascon ou en chtimi, il cesserait d'être irlandais ou écossais. Mais on peut compenser, justement grâce au théâtre. Antoine Vitez, confronté à la difficulté de rendre le parler cosaque dans sa traduction du *Don paisible* de Cholokhov disait que la solution le plus souvent est d'indiquer qu'un personnage parle différemment... sans qualifier cette différence. Un acteur peut donc faire ce que le traducteur ne peut pas faire en inventant un accent caractérisé, différent mais non identifiable. Chaque vernaculaire est spécifique, donc impossible à traduire linguistiquement mais la solution est artistique. Traduire est possible, traduire est impossible. La traduction n'est pas seulement destinée à transmettre l'essentiel d'une œuvre à ceux qui ne comprennent pas la langue d'origine, elle est aussi une amplification et un enrichissement de l'œuvre originale. Shakespeare est riche de toutes les traductions et de toutes les mises en scène passées et à venir de ses œuvres.

Jean-Michel Déprats

Maître de conférences en Études Anglo-américaines et en Arts du spectacle à l'Université de Paris X - Nanterre.
Traducteur de W. Shakespeare et de Tennessee Williams dans la Pléiade (Gallimard) et de H. Barker (Éditions Théâtrales).

JUDITH OU LE CORPS

TEXTE
HOWARD BARKER
MISE EN SCÈNE
JEAN-PAUL WENZEL

DU 9 JANVIER
AU 11 FÉVRIER
2007

DU MARDI
AU SAMEDI
À 21H
LE DIMANCHE
À 16H

SÉPARÉ

RENCONTRE AUTOUR D'HOWARD BARKER
ET LE THÉÂTRE DE LA CATASTROPHE

Mercredi 24 janvier à 17h

Université de Paris IV Sorbonne / salle des actes
1 rue Victor Cousin, 75005 Paris

*Avec la participation de Jean-Paul Wenzel,
Jean-Michel Déprats, maître de conférence
en Études Anglo-américaines et en Arts du spectacle
à l'Université de Paris-X Nanterre et
Élisabeth Angel Perez, Professeur de Littérature
anglaise à l'Université de Paris-IV Sorbonne.*

RENCONTRE EN PRÉSENCE D'HOWARD BARKER
Samedi 10 février après la représentation

*Avec la participation de l'équipe artistique,
Jean-Michel Déprats, maître de conférence
en Études Anglo-américaines et en Arts du spectacle
à l'Université de Paris-X Nanterre,
Élisabeth Angel Perez, Professeur de Littérature
anglaise à l'Université de Paris-IV Sorbonne et
Jean-Pierre Engelbach des Éditions Théâtrales.*

L'ADAPTATION, UNE ISSUE POUR LES GRANDS SINGES

Annoncé en France par Jean-Louis Barrault et son adaptation du *Procès* dès 1947, l'engouement du théâtre pour l'œuvre de Kafka ne s'est plus démenti depuis. Comme James, Tchekhov, Dostoïevski et quelques autres, il y a une certaine «adaptogénie» chez Kafka qui n'a d'égal, paradoxalement, que les difficultés qu'il pose à la scène. Si les romans de Kafka ont souvent été adaptés, les nouvelles l'ont été de façon beaucoup plus tardive et parcimonieuse. Textes brefs au sens plus opaque, plus dense, plus métaphorique, dont la brièveté même semble indiquer la dimension parabolique : c'est en cela qu'elles ont suscité l'intérêt progressif de metteurs en scène pour lesquels la problématique de la transposition du roman à la scène, de son illustration, en un mot, de la fidélité d'adaptation est désormais dépassée. La nouvelle kafkaïenne est devenue le terrain de libres expérimentations autour de la scène et du texte, cela dans le but d'une création nouvelle autour d'un sens dont le texte de Kafka n'est plus que la matrice et non le dépositaire. C'est précisément dans la forme brève, et dans l'absence de déterminations narratives trop précises, dans cette réduction du sens à un pur noyau d'énigme, que le metteur en scène trouve une liberté de création et d'interprétation que le roman ne permet que dans une moindre mesure. Jade Duviquet et Cyril Casmeze accomplissent depuis 2002 au sein de la compagnie «Le Singe debout» un travail sur les frontières mouvantes entre l'animal et l'humain qui devait nécessairement les conduire à s'intéresser à *Communication à une Académie*. Dans cette nouvelle datant de 1917, Pierre le Rougeaud, primate évolué, homme ou bien singe savant, est chargé par une Académie de donner le récit de sa vie antérieure de singe. En parfait homme du monde il s'exécute, courtois, cigare à la main, racontant sa jeunesse, sa capture, sa vie nouvelle d'artiste. Mais c'est au cours de cette allocution que se trahit l'animal, sous le costume noir de l'homme, que le malaise de l'animal survient là où l'homme tombe en catatonie. Ce singe, qui tend à devenir homme pour redevenir singe, pose inversement à l'humain la question de son «devenir animal», concept développé par Félix Guattari et Gilles Deleuze, et dont Jade Duviquet fait une idée centrale de son travail. La «singitude», la «singéité» du personnage, comme par un jeu des huit miroirs qui cernent la scène dans son adaptation, opère sur l'humain la question inverse : et si ce singe, c'était l'humain ? Or chez Kafka, le traitement du «devenir animal» est un risque que seule l'écriture de la nouvelle peut prendre. Risque pour le récit tout d'abord, risque pour le personnage ensuite, risque pour le langage enfin, puisque l'écriture en donnant parole et existence à un singe, joue dans les marges de l'humain et de l'animal une expérience que ne pourrait assumer l'économie longue et structurée du roman. La nouvelle n'est donc qu'un chaînon dans l'écriture du «devenir animal», qui pourrait évoluer jusqu'au roman. Étape originelle de l'écriture et état intermédiaire, la nouvelle est l'ancêtre du roman, comme le primate l'est pour l'homme, elle est son singe. Dès lors pour elle se pose la même lancinante question que pour le primate emprisonné dans la cage : trouver l'issue. Ce que la nouvelle faisait tenir en une allocution lancée au hasard, le roman ne peut la tenir dans sa forme rigoureuse,



Cyril Casmeze

mais la scène l'incarne. En passant de la langue de papier au langage devenu chair, l'adaptation théâtrale proposée par Jade Duviquet incarne la contradiction du «devenir animal» sans la détruire, et place l'homme et le singe face à face en introduisant une marionnette, figure jumelle de Pierre le Rougeaud, reflet et lointain cousin, confident et double, souvenir, ou bien simple «soi-même» qui n'aurait pas perdu dans la parole articulée le secret du mutisme et du geste. La singéité se trahit autant dans le regard de la marionnette muette à l'acteur costumé, grimaçant, grognant, cabriolant et ruant, que dans des inserts, chroniques et interviews ajoutés au texte, mais provenant de fragments laissés par Kafka sur le même sujet. Ils incarnent eux aussi le regard porté sur le singe par ses critiques et ses admirateurs en ponctuant la mise en scène de chorégraphies de cabaret et, sous couvert d'une consécration d'artiste mondain, ils ne font plus considérer les numéros d'artiste que comme des singeries d'humains. Simple et lapidaire, nerveux, concis, l'allemand de Kafka lui est spécifique : «langue déterritorialisée», disait Deleuze de cet allemand austro-hongrois sous la plume d'un juif de Prague. Or il y a un évident écho de cette déterritorialisation dans le langage humain que singe le primate, donnant ainsi à l'outil linguistique de l'espèce dominante toute sa saveur burlesque, son comique, sa poésie. Jubilation du langage dans le texte de Kafka dit par ce grand singe devenu homme, comme si sous le costume, malgré le cigare et les bonnes manières, se tassaient les cabrioles, mimiques et grimaces du langage du singe qui enlève son pantalon pour montrer «le trou de (s)a balle», souvenir de sa capture, baragouine cinq langues, ou qui à force de ce que Bourdieu appelait «hypercorrections langagières», révèle sous la bonhomie du mondain, le primate parvenu et mal léché. L'adaptation de Jade Duviquet donne à la nouvelle kafkaïenne une véritable issue scénique en lui donnant ainsi un corps, une voix, qui fait résonner dans la chair du langage, un langage de la chair.

Étienne Leterrier

Professeur agrégé de lettres

LA LIBRAIRIE LE COUPE-PAPIER

Ouverte avant et après les représentations. Elle propose une large sélection de livres et de publications sur le théâtre et la musique. La librairie Le coupe-papier est ouverte en semaine 19, rue de l'Odéon - 75006 Paris

LE CAFÉ DES AMANDIERS

Restaurant ouvert à midi, du lundi au vendredi et les soirs de représentation à partir de 18h. Le bar fonctionne avant et après les spectacles, y compris le dimanche.

THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS**ABONNEMENTS**

Individuels / scolaires / collectivités
Renseignements par téléphone
01 46 14 70 00
Du mardi au samedi de 12h à 19h

COMMENT SE RENDRE AU THÉÂTRE**Par le RER**

Ligne A, arrêt Nanterre-Préfecture, navettes gratuites jusqu'au théâtre (1er départ une heure avant le début du spectacle, retour assuré après le spectacle).

La navette vous ramènera après le spectacle jusqu'à la station RER Nanterre-Préfecture ainsi qu'à la station Charles-de-Gaulle-Étoile.

Par le bus

Depuis le RER Nanterre-Préfecture, prendre le bus 160 ou 358.

À pied

Depuis le RER Nanterre-Préfecture : rue Salvador-Allende – Rue Pablo-Neruda – Av. Joliot-Curie : 10 minutes à pied.

En voiture

- 1) Accès par le RN13, place de la Boule, puis itinéraire fléché.
- 2) Accès par la A86, direction La Défense, sortie Nanterre Centre, puis itinéraire fléché.
- 3) Depuis Paris porte Maillot, prendre l'avenue Charles-de-Gaulle jusqu'au pont de Neuilly, après le pont, prendre à droite le boulevard circulaire direction Nanterre, suivre Nanterre Centre, puis itinéraire fléché.

Correspondance à adresser :

Théâtre Nanterre-Amandiers

7, av. Pablo-Picasso - 92022 Nanterre Cedex
th@amandiers.com
Location 01 46 14 70 00
Administration 01 46 14 70 70

LOCATION**Par téléphone**

location 01 46 14 70 00
groupes scolaires 01 46 14 70 61
groupes d'amis, entreprises 01 46 14 70 12
Aux guichets du théâtre
du mardi au samedi de 12h à 19h.

Par courrier

la réservation doit nous parvenir 10 jours au plus tard avant la date choisie, accompagnée d'un chèque libellé à l'ordre du Théâtre Nanterre-Amandiers, Service Location, 7, av. Pablo-Picasso 92022 Nanterre Cedex

Sur le site Internet

www.nanterre-amandiers.com

Autres points de vente

Magasins Fnac, 08 92 68 36 22 (0,34 euro/min)
www.fnac.com et www.theatreonline.com

PRIX DES PLACES

Plein tarif 24 euros
Tarif senior 20 euros
Tarif spectateur nanterrien,
groupes (à partir de 10 personnes) 14 euros
Tarif étudiants, moins de 26 ans
et demandeurs d'emploi 12 euros
Tarif groupes scolaires 10 euros
Allons z'enfants 6 euros

www.nanterre-amandiers.com

PAROLES DONNÉES

**Depuis quand êtes-vous abonné au Théâtre des Amandiers ?**

W. Gardian : En fait je viens au Théâtre des Amandiers depuis que j'habite Nanterre, c'est-à-dire depuis 20 ans, mais je ne suis abonné que depuis 5 ans. J'ai été séduit par l'offre de spectacles proposée par Jean-Pierre Vincent puis par Jean-Louis Martinelli.

Vous alliez au théâtre avant d'habiter Nanterre ?

W. G. : Oui, je vais au théâtre depuis que j'habite en France, c'est-à-dire depuis 1968. J'y allais aussi un peu en Allemagne, mon pays d'origine, quand j'étais plus jeune. Mais c'est vraiment en France que je suis devenu un spectateur assidu.

Pourquoi vous êtes-vous abonné ?

W. G. : Parce que j'habite près du théâtre et que j'y vais régulièrement, donc il est plus, avantageux financièrement de prendre un abonnement. Je m'abonne pour trois ou quatre spectacles, mais si j'ai envie de voir des spectacles hors abonnement, j'ai aussi des facilités en tant qu'abonné. En fait ma femme, qui est abonnée aussi, et moi, nous nous sommes pris au jeu de l'abonnement.

Allez-vous dans d'autres théâtres ?

W. G. : Oui, je vais un peu librement et suivant mes goûts voir des pièces à la Comédie Française ou dans des théâtres privés. Mais le prix des places dans les théâtres privés limite mon choix. Je vais aussi beaucoup à l'Opéra.

Êtes-vous abonné dans ces théâtres ?

W. G. : Non, car je n'ai pas envie de programmer ces spectacles à l'avance. Mais c'est vrai que l'Opéra est devenu très cher et même quand il s'agit de places dites à tarif préférentiel, cela peut atteindre 80 euros. En fait c'est du luxe.

Comment choisissez-vous vos spectacles ?

W. G. : Ma préférence absolue va à Shakespeare, c'est mon dieu, c'est le plus grand... J'aime aussi beaucoup le théâtre romantique. Comme j'ai appris à me méfier des metteurs en scène, surtout à l'Opéra, mon choix vient plutôt des auteurs. Mes préférences en dehors de Shakespeare vont à Tchekhov, Oscar Wilde, Ionesco, O'Neill, et j'ai beaucoup aimé le travail de Langhoff sur *Doña Rosita* de Garcia Lorca. Pour choisir, je consulte le programme que vous publiez et je choisis. Je m'aide aussi en lisant les critiques, surtout celles du journal *Le Monde*. Parfois je suis un peu énervé car il y a plusieurs spectacles qui m'intéressent dans un court laps de temps puis plus rien le reste de l'année... Cette année, c'est plus espacé et j'ai pu répartir mes choix sur la saison entière. Ce sont des choix assez classiques : *Bérénice*, *Judith ou le corps séparé*, *Électre* et bien sûr *Dommage qu'elle soit une putain* que j'attends avec une grande impatience. Je suis plus hésitant pour les pièces contemporaines... En plus j'apprécie le théâtre épique qui nécessite des décors importants et c'est pourquoi les tragédies historiques de Shakespeare sont mes préférées. Mais dans un genre différent j'ai beaucoup aimé le Brecht de la saison passée : *Schweyk*... qui m'a directement touché. Mais je garde une certaine nostalgie pour les grandes mises en scène que j'ai connues il y a quelques années. J'ai le sentiment qu'il y a maintenant un manque d'argent qui entraîne un certain minimalisme que je regrette surtout quand je suis dans la grande salle du Théâtre des Amandiers que je trouve superbe.

EXCUSES. Nous adressons nos excuses à Raoul Sangla qui, accompagné de Monique Blin, a dirigé la Maison de la Culture de Nanterre de 1978 à 1982. Dans le bref historique du théâtre publié dans le numéro 2 du Journal, son nom ne figurait pas dans la liste des directeurs à la suite d'une impardonnable erreur de la rédaction.

SPECTACLES À VENIR

ÉLECTRE

TEXTE

SOPHOCLE

MISE EN SCÈNE

PHILIPPE CALVARIO

DU 5 JANVIER AU 4 FÉVRIER 2007

JUDITH OU LE CORPS SÉPARÉ

TEXTE

HOWARD BARKER

MISE EN SCÈNE

JEAN-PAUL WENZEL

DU 9 JANVIER AU 11 FÉVRIER 2007

KLINIKEN

TEXTE

LARS NORÉN

MISE EN SCÈNE

JEAN-LOUIS MARTINELLI

DU 6 MARS AU 8 AVRIL 2007

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

TEXTE

MOLIÈRE

MISE EN SCÈNE

JEAN LIERMIER

DU 9 MARS AU 7 AVRIL

FAUT PAS PAYER !

TEXTE

DARIO FO

MISE EN SCÈNE

JACQUES NICHET

DU 25 AVRIL AU 26 MAI 2007

DOMMAGE QU'ELLE SOIT UNE PUTAIN

TEXTE

JOHN FORD

MISE EN SCÈNE

STUART SEIDE

DU 1ER AU 17 JUIN 2007

WAGNER DREAM

OPÉRA DE

JONATHAN HARVEY

LIVRET

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

MISE EN SCÈNE

PIERRE AUDI

LES 23 ET 24 JUIN 2007

Alain Monod

