

LES POSSIBILITÉS

HOWARD
BARKER

U-STRUCTURE
NOUVELLE

PHOTOGRAPHIE : Marc Gallet © marcgallet@gmail.com

GRAPHISME : axelle carruzo@gmail.com



MISE EN SCÈNE :

STEFAN DELON, ASSISTÉ DE BENJAMIN DUC

« LES POSSIBILITÉS » de Howard Barker

COLLECTION SCÈNES ETRANGÈRES, EDITIONS THÉÂTRALES - MAISON ANTOINE VITEZ
TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR SARAH HIRSCHMULLER ET SINÉAD RUSHE EN 2001
(ANNÉE 1987 POUR LA LANGUE ORIGINALE)

LES COMÉDIENS :

MATHIAS BEYLER / JULIE CUCCHIARO / LAURENT PIGEONNAT / LUC SABOT &
CATHERINE VASSEUR /

L'ÉQUIPE TECHNIQUE :

Scénographie : DANIEL FAYET / Lumières : MARTINE ANDRÉ /
Création sonore : MATHIAS BEYLER /

// COPRODUCTION :

LE SPECTACLE EST COPRODUIT PAR LE THÉÂTRE DE NÎMES, LE THÉÂTRE DU PÉRISCOPE (NÎMES)
ET U-STRUCTURENOUVELLE, AVEC L'AIDE DE LA DRAC LANGUEDOC-ROUSSILLON ET DU CONSEIL
RÉGIONAL LANGUEDOC-ROUSSILLON.

// SOUTIEN :

CE SPECTACLE BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DE RÉSEAU EN SCÈNE LANGUEDOC-ROUSSILLON.
LA COMPAGNIE EST SOUTENUE DEPUIS PLUSIEURS ANNÉES PAR LA VILLE DE MONTPELLIER.

// REMERCIEMENTS :

REMERCIEMENTS CHALEUREUX AU THÉÂTRE DE LA MAISON ROUGE DE PIGNAN (34) AU CENTRE
DRAMATIQUE NATIONAL - THÉÂTRE DES TREIZE VENTS, AINSI QU'À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART
DRAMATIQUE DE L'AGGLOMÉRATION DE MONTPELLIER. MERCI À MARIE DELPHIN.

// CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE : MARC GAILLET / MARCGAILLET@GMAIL.COM

// CRÉATION VIDÉO : CYRIL LAUCOURNET / LAUCOURNET.CYRIL@WANADOO.FR

// CRÉATION GRAPHIQUE : AXELLE CARRUZZO / AXELLE.CARRUZZO@GMAIL.COM



Il y a peu, nous avons créé Baal [1919]. Ce spectacle mettait en avant à la fois le caractère impératif de la représentation et sa déconstruction, son mensonge. Il s'agissait également de libérer le spectateur des notions de Bien et de Mal :

Baal bouffe, Baal baise, Baal se transfigure !^{•1}, parce que le monde est à ses yeux un lieu d'expérimentation de sa condition humaine, un monde du sensible et de besoins régi par la seule conscience d'être vivant.

Un monde où le sens n'existe que parce que nous sentons les choses.

Une fois de plus, nous creuserons ce sillon.

Curieuse coïncidence...

Brecht _____

« On sent les choses. Les histoires qu'on comprend c'est qu'elles sont mal racontées. »^{•2}

Barker _____

« Le théâtre doit commencer à prendre son public au sérieux. Il doit arrêter de lui raconter des histoires qu'il peut comprendre. »^{•3}

•¹ A l'origine, Brecht voulait ce titre. Celui-ci deviendra *Baal* au moment de l'édition.

•² Dans *Baal*[1919], scène 15 ; l'Arche Editeur, traduction Eloi Recoing 2006.

•³ *Arguments For A Theatre, (49 apartés pour un théâtre tragique)* Manchester University Press, 1997.

N'ATTENDEZ RIEN DE CE SPECTACLE ...

**VOUS N'Y TROUVEREZ QUE LE
MONDE À VOS PIEDS, BEAUCOUP DE
MAUVAISE FOI (DONT LA MORALE,
LA PHILOSOPHIE ET L'HISTOIRE) ET
AUCUN BON SENTIMENT.**

**VOUS N'Y RETROUVEREZ PAS VOS
PETITS : VOS PETITS SONT À NOUS.
NE RESTEZ PAS LÀ, COMME ÇA, À
REGARDER BOUCHE BÉE !**

NOUS N'ALLONS PAS VOUS MANGER !

- 1 Un acteur est un menteur qu'il faut croire ? Certes. Ses mensonges ne peuvent être modestes. Qui a besoin d'un menteur modeste ? Nous allons au théâtre pour être dûment trompés.
- 2 L'acteur ment en notre nom. Dans les mensonges de la scène nous punissons les menteurs de la vie.
- 3 Le théâtre nous fait éprouver de la honte pour nos sentiments. Leur superficialité. Leur étroitesse. Le théâtre se moque de la passion dominante de notre vie : l'instinct de conservation. Dans la vie, nous disons toujours « Jusque-là mais pas plus loin, ma santé mentale l'exige... ». Au théâtre, nous disons « Jusque-là et encore plus loin, ma santé mentale l'exige... ».
- 4 Entendre qu' un public a été « ému ». Comme c'est faible. Et encore plus faible d'entendre comment il a été « informé ». Il vaudrait mieux apprendre que le public a été mis en rogne, non pas à cause d'agressions bouffonnes, mais à cause de la mise à nu de ses crimes cachés. Ces crimes - les pires crimes - sont des crimes contre l'expérience personnelle. Le théâtre condamne ce qui relève de la vie non vécue.
- 5 C'est la peur du théâtre qui les a incités à le traîner de nouveau dans la rue. Ils ont compris que la foule l'étoufferait, comme elle brûle d'étouffer tous les séducteurs.
- 6 Le public demande la permission de s'évader. Mais pour aller où ? Au-delà du mur il y a un autre mur. Il est sans doute inutile de le savoir. Toutefois, le savoir du théâtre n'est pas du genre utile.
- 7 Le théâtre ne nous apprend rien. Quelquefois, néanmoins, il y a pléthore de professeurs. Mieux vaut donc fréquenter une rêveuse, et quoi si elle vous conduit à l'égarement ? Vous vous êtes égaré. Qu'est-ce que l'amour, sinon s'égarer loin de soi-même.
- 8 « Je n'ai pas compris la pièce. » « On ne vous a pas demandé de la comprendre. Nous non plus, nous ne l'avons pas comprise. Nous l'avons tout simplement crue. Voulez-vous réduire toute vie? »
- 9 C'était beau, mais en rien d'une beauté que j'aurais déjà comprise. Cette beauté particulière est venue sous une apparence de laideur.
- 10 Le théâtre sépare. Il sépare le public de ses croyances. Il sépare le social de l'individu. Il sépare l'individu de lui-même. A la sortie, le public a du mal à recoudre les morceaux de sa vie. Certains membres du public espèrent en secret ne jamais pouvoir les rassembler. ..
- 11 « Qui est l'auteur de la pièce? » « Qu'est-ce qu'il disait ? » Pourquoi chercher à savoir ce qu'il dit ? C'est la forme de son effort qui constitue l'art.

Howard Barker, dans son théâtre de la catastrophe^{•4}, pose ses personnages dans des situations où leur humanité est mise face à ses contradictions et ses tabous.

Dans **Les Possibilités** il distingue 10 tableaux où s'exercent avec acuité ces situations.

En mettant en scène ses personnages par-delà le Bien et le Mal (« *Même son souffle je brûlais de le boire [...] Cela ne m'aurait rien fait si je l'avais vu ruisselant du sang de mon père, ou avec la cervelle de mon bébé sur ses bottes, ou s'il avait fait d'Israël une mare de sang* »^{•5}, « *et ses meurtres, ils m'ont submergée de désir* »^{•6}), en confrontant les spectateurs à des images et à une langue – parfois lyriques, parfois tortionnaires, souvent les deux à la fois – Barker tente de retrouver l'essence du tragique.

Les Possibilités mettent en scène un monde toujours en crise, toujours en guerre, un monde cataclysmique : une famille de tisserands turcs pendant la guerre entre chrétiens et musulmans, l'empereur Alexandre sur un champ de bataille, des terroristes débusquant un homme en temps de guerre, un tortionnaire polonais dans un monde où la torture est un mal nécessaire, etc. Les spectateurs sont laissés (livrés ?) seuls devant la catastrophe et la douleur, essences de la tragédie. En réalité, pour Barker : « dans la tragédie, le public est désuni. Chaque spectateur est seul sur son siège. Il souffre seul. »^{•7}

Et c'est là justement que se situe notre recherche : défaire le spectateur de l'obligation de la foule, de l'obligation de *faire comme*, de véhiculer la norme, etc. Lui proposer, pendant le temps d'un acte théâtral, la possibilité du délice d'être seul au milieu ! En effet, nous parlons sempiternellement de la solitude comme d'une fatalité (voire un destin !), jamais comme d'une arme ! Car enfin, goûter seul une émotion parce qu'on oublie les autres est de plus en plus rare au théâtre ; Barker nous y invite ; honorons-le : « Dans la tragédie, le public est désuni. Chaque spectateur est seul sur son siège. Il souffre seul. »^{•6}

La tentative de ce spectacle est de mettre chaque spectateur face à la tragédie de Barker, seul au monde, sans contrôle.

•⁴ Son « Théâtre de la Catastrophe », ainsi qu'il le décrit dans ses essais théoriques, défonce les unes après les autres les situations et fait s'écrouler les tabous qui en forment les piliers, car l'acte de destruction et le chaos sont eux-mêmes créateurs. Ce n'est pas le lieu de la réconciliation ni de la trivialité, c'est un lieu de tragédie où l'accidentel n'a pas droit de cité. Il s'agit d'une quête, qui ne peut être nommée sans être tuée. Une quête qui a toujours agité les hommes et qui leur permet de communiquer maladroitement par-delà les générations.

•⁵ Réplique de Judith dans *Les conséquences imprévues d'un acte patriotique* (*Les Possibilités*, 8ème tableau)

•⁶ Réplique de la femme dans *Pas lui* (*Les Possibilités*, 10ème tableau)

•⁷ *Arguments For A Theatre, (49 apartés pour un théâtre tragique)* Manchester University Press, 1997.



* **Tragédie** (n.f. du latin *tragedia*, du grec *tragôdia*) in *Larousse.fr*

Pièce de théâtre dont le sujet est le plus souvent emprunté à un mythe ou à l'histoire, mettant en scène des personnages illustres et représentant une action destinée à provoquer la pitié ou la terreur, par le spectacle des passions humaines et des catastrophes qui en sont la fatale conséquence.

Le théâtre que nous cherchons avec Barker est tragédie. La terreur et la douleur sont la base de l'univers *sur-réel* de la représentation de son théâtre et l'endroit du spectateur se situe à l'endroit très privé non du divertissement (c'est-à-dire étymologiquement du *détournement*) mais de l'avertissement (*le faire savoir*). Il ne s'agit pas de se faire plaisir en se séparant, un temps, de la réalité (comme on regarde une bonne comédie musicale) mais bien de prendre ladite réalité à bras-le-corps en laissant le merveilleux traumatisme de la représentation faire son œuvre en nous ; ou comme le dit Barker : « *On ressort de la tragédie armé contre le mensonge. Au sortir de la comédie musicale, on se fait berner par le premier venu.* » et « *Un carnaval n'est pas une révolution. Après le carnaval, une fois les masques tombés, on est exactement comme avant. Après la tragédie, on ne sait plus qui on est.* »

Cette perte des repères est la seule capable de révéler, un temps, l'humain à lui-même. La fonction de la tragédie de Barker n'est pas noire, ou sombre, ou ennuyeuse : elle est grave.⁸ Nous devons cette perte à ceux qui nous regardent parce que ceux qui viennent au théâtre n'y viennent pas pour être divertis, mais pour chercher une révélation.

Car pour être divertis, chacun sait où aller et les choix sont nombreux : théâtre de boulevard, de cabaret, les *one man shows*, les comédies musicales, etc. Je ne connais personne qui vienne au théâtre avec comme seule raison le *divertissement* (il n'y a qu'à voir la réticence avec laquelle les adolescents viennent au théâtre avec leur classe : ils sentent très bien que le divertissement n'est pas la seule composante d'une représentation) et l'ennui au théâtre ne vient pas de l'absence de divertissement, mais plutôt de sa trop grande proportion par rapport à cet invisible rendez-vous avec soi et le monde que seul l'art véritable (pas *la virtuosité* ou *l'efficacité*) peut donner.

Le fondement du théâtre de Barker est la Catastrophe, qu'il nomme plus simplement : la Tragédie.

« La tragédie affranchit le langage de la platitude. Elle rend la poésie à la parole. »

« La tragédie ne se préoccupe pas de réconciliation. Par conséquent. C'est la forme d'art de notre temps. »

C'est à cette aune que nous nous livrons, à elle que nous nous déterminons ; la joie de croiser un auteur qui met son art au service de celle-ci est un moteur puissant dont nous userons.

⁸ Et la gravité, je le rappelle, est ce qui fait notre condition terrienne ; sans gravité, rien ne serait.



« Dans mes tragédies, les situations posées provoquent l'effondrement des valeurs et les individus sont libres ou forcés de vivre avec les règles qu'ils ont inventées eux-mêmes. Le résultat de tout cela, c'est que le public n'a pas à partager une attitude face à ce qu'il voit sur scène. Il n'est pas obligé d'arriver à un consensus... C'est ce que j'appelle le théâtre de la Catastrophe. C'est en un sens l'opposé de la tragédie classique qui affirme des valeurs morales tandis que dans mes pièces, l'idée est de les faire «éclater» ».

H. Barker.

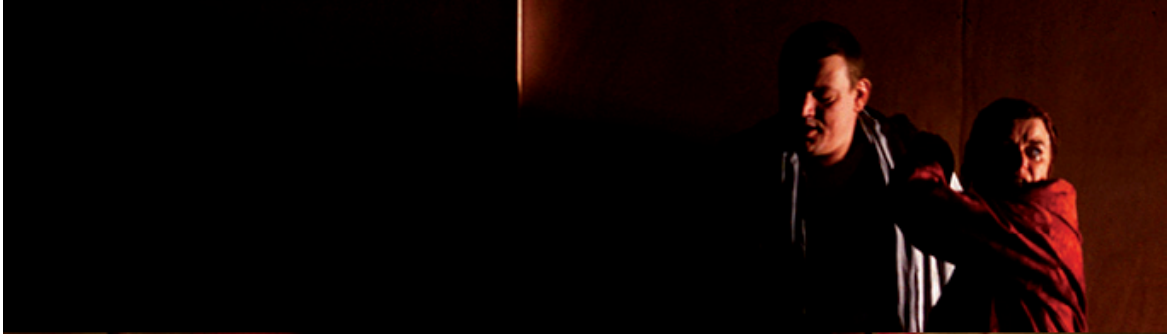
Né à Dulwich en Angleterre en 1946, Howard Barker est dramaturge, poète et peintre et met également en scène ses propres pièces. Il réside actuellement à Brighton. Encore peu connu outre-Manche, il est considéré en Grande-Bretagne comme un écrivain majeur. C'est un artiste polymorphe qui s'exprime aussi bien par l'écriture, la peinture, la poésie que la mise en scène. Il a travaillé pour la radio, la scène, la télévision, l'opéra et le théâtre de marionnettes, cherchant à chaque fois à provoquer un «événement catastrophique» tel qu'il le définit dans son ouvrage théorique *Arguments For A Theatre*. Il a écrit à ce jour une quarantaine de pièces (presque toutes créées en Grande-Bretagne) dont quatre seulement ont été traduites en français pour des raisons d'exclusivité de traducteur désormais levées. Elles sont publiées aux Éditions Théâtrales. Son théâtre, transgressif comme l'est toute grande œuvre, place au premier plan l'une des principales interrogations philosophico-artistiques de notre époque : le jeu entre l'esthétique et l'éthique, la crise de la représentation du monde de l'après-Auschwitz. C'est l'une des voix les plus originales du théâtre anglais et il renouvelle radicalement la dramaturgie contemporaine. Il écrit pour la scène (théâtre, opéra, marionnettes) mais aussi pour la télévision, la radio et le cinéma, soit au total à ce jour plus de soixante-dix textes.

Ses principales pièces, parues individuellement, sont à présent regroupées en cinq volumes parus à Londres chez John Calder :

- **Collected Plays 1**, 1990 (*Claw, No End of Blame, Victory, Scenes from an Execution, The Castle*)
- **Collected Plays 2**, 1993 (*The Love of a Good Man, The Possibilities, Brutopia, Rome, Uncle Vanya, Ten Dilemmas*)
- **Collected Plays 3**, 1995 (*The Power of the Dog, The Europeans, Women Beware Women, Minna, Judith, Ego in Arcadia*)
- **Collected Plays 4**, 1998 (*The Bite of the Night, Seven Lears, The Gaoler's Ache for the Nearly Dead, He Stumbled, A House of Correction*)
- **Collected Plays 5**, 2001 (*Ursula, The Brilliance of the Servant, 12 Encounters with a Prodigy, Und, The Twelfth Battle of Isonzo, Found in the Ground*)

* On peut citer aussi : *Birth on a Hard Shoulder, Crimes in Hot Countries, Downchild, The Ecstatic Bible, Fair S laughter, Golgo, The Hang of the Gaol, The Last Supper, Stripwell, That Good Between Us, Terrible Mouth* (opéra, musique de Nigel Osborne), *Wounds to the Face*.

* Et, écrites depuis 2000 : *13 Objects (Studies in Servitude), Animals in Paradise, Dead Hands, The Fence in its Thousandth Year, Five Names, «Gertrude (The Cry), Knowledge and a Girl (The Snow White Case), The Moving and The Still, N/A (Sad Kissing), Two Skulls*.



Stefan Delon est comédien et metteur en scène.

Il a été formé à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Conservatoire National de Montpellier. Il travaille depuis avec des metteurs en scènes tels que Jean-Marc Bourg, Michèle Heydorff, Mathias Beyler, Renaud Bertin, Gerhard Bauer, etc. ; ou également Bernard Sobel, Christian Esnay (tous ses spectacles depuis 2003), Didier Carette, Pierre-Etienne Heymann, Viviane Théophilidès, etc.

Son parcours d'interprète l'amène à questionner la représentation théâtrale en tant que matière artistique et la posture paradoxale d'*interprète-créateur*. Il mettra particulièrement en œuvre ce questionnement sur le monologue qu'il adaptera, mettra en scène et interprètera : Mars de Fritz Zorn (création 2007 au CDN de Montpellier). Cette réflexion l'aura naturellement conduit à la mise en scène qu'il explorera tout d'abord en fondant le Groupe IDEE (fédération de trois compagnies théâtrales montpelliéraines : l'aventure durera de 1993 à 1999) ; puis **U-STRUCTURENOUVELLE** en 2005 avec Mathias Beyler, à Montpellier.

Mathias Beyler est metteur en scène, comédien et constructeur sonore.

Comédien de formation, il pratique la mise en scène dès 91. Directeur artistique de la compagnie Interdit au Public et fondateur de l'espace Perspectives en Avignon, cofondateur du groupe I.D.E.E., directeur artistique de la compagnie Myrtilles et du lieu de création .Iacoopérative à Montpellier, il est à l'initiative de nombreux projets et espaces.

En tant que comédien il travaille avec Pierre Etienne Heymann, Viviane Théophilidès, Louis Beyler, Armand Gatti, Jean-Marc Bourg, Luc Sabot, Stefan Delon... Au fil des rencontres, il a multiplié ses axes de recherche dans des domaines aussi variés que le son, le corps, la performance, l'improvisation, le work in progress ainsi que la pédagogie. En 2005, il s'associe à Stefan Delon pour fonder **U-STRUCTURENOUVELLE** et mettre en œuvre un travail de recherche et d'expérimentation théâtrale.

Laurent Pigeonnat est comédien.

Formé à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Conservatoire National de Montpellier, il a travaillé avec, entre autres : Giorgio Barberio Corsetti, Olivier Py, Jean-Claude Fall, Christian Esnay (tous ses spectacles depuis 2001), Gilbert Rouvière, Max Denes, Ariel Garcia Valdès, Jacques Echantillon, Bernard Sobel, Mathias Beyler, Jeanne Champagne, Renaud Bertin.

Puis il a joué et mis en scène des textes de Marion Aubert. À l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier, en tant que metteur en scène : « La Tour de la défense », « L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer » de Copi, et « Le cas Blanche Neige » de Howard Barker en 2008.

Julie Cucchiaro est comédienne.

D'abord formée avec Christian Gariat, elle se tourne ensuite vers le spectacle de rue, se forme à la M.I.M avec entre autres Armel Richard au jeu, Maria Abatantuono au chant tzigane, puis décide de se former au Conservatoire d'Art Dramatique de Montpellier où elle rencontre Stefan Delon, Hélène de Bissy, Yves Ferry, Babeth Cecchi... Elle fonde avec d'autres jeunes acteurs la Cie Six pieds sous terre, Deux doigts au-dessus. Elle est comédienne et metteuse en scène. Elle joue dans « Peter Pan » (J-M.Barrie) , « Le Philosophe soit disant » (D.A.F. de Sade) à Montpellier, Valence, Toulouse, respectivement montées par Charlotte Cousin et Matthias Dannreuther. Elle met en scène Donnant Donnant (E. Cormann) à Toulouse et Montpellier. Elle travaille aussi pour Jean-Yves Courregelongue sur « Pelléas et Mélisande » à l'Opéra National de Montpellier et sur « la Fille du Régiment », mis en scène par David Livermore. Elle prête sa voix pour des créations sonores de Guilhem Rosa, mais aussi Daniel Martin-Borret, « Slow dating ».

Catherine Vasseur est comédienne et metteuse en scène.

La naissance en 1962, pas loin de la mer, tout près de la sidérurgie et de la mine. Diverses explorations professionnelles et un peu après, rencontre théâtrale et pédagogique fondatrice avec Luc Faugère. Comédienne, elle fait partie pendant 8 ans du groupe des Géotrupes mené par Christian Esnay. Elle travaille aussi sous la direction de Perrine Griselin, Stefan Delon, Jean-Marc Bourg, Gerhard Bauer, Yves Ferry et Moni Grégo mais aussi de chorégraphes, dont Lila Greene. Elle est aussi metteur en scène, collaboratrice artistique (avec Luc Sabot, Yaël Bacry). Son goût très prononcé pour le frottement avec l'écriture contemporaine trouve sa place dans la création de la Compagnie 1057 Roses avec l'écrivain et auteur dramatique Jean Cagnard, avec lequel elle a créé à ce jour trois spectacles.

De plus, collaboratrice artistique à l'opéra (« L'Enfant et les Sortilèges » de Maurice Ravel, mise en scène Yaël Bacry, 1998), elle collabore à certaines créations de l'Opéra Junior, en préparant les jeunes interprètes à la présence scénique, au jeu théâtral associé au chant, et aux mises en scène de celles-ci (« Pollicino » de Werner Henze, mise en scène Gilbert Rouvière, 2000 - « Der Jasager » de Kurt Weill, mise en scène Giuseppe Frigeni, 2002 – « Libertad », création musicale Didier Lockwood, mise en scène Jean-Marie Lehec, 2005, mise en scène des « Choristes en Herbe » : cinq contes musicaux de Isabelle Aboulker, 2009 – mise en scène de « Golden Vanity » de Benjamin Britten, 2010).

Par ailleurs, elle dirige des travaux de sensibilisation au théâtre en école primaire, collège ou lycée, pour l'Opéra National de Montpellier et met en espace des lectures dramatiques avec le jeune public (textes dramatiques contemporains) pour le théâtre des Treize Vents (C.D.N. de Montpellier). Enfin, elle réalise des travaux de mise en scène dans le cadre de groupes de pratique amateur (P. Minyana, Y. Ritsos, E. Durif, P. Kermann, E. Schwartz, J. Cagnard, Aristophane, Euripide, B. Brecht, H. Levin...).

Luc Sabot est comédien et metteur en scène.

Formé au Conservatoire National de Région de Montpellier-Agglomération, il crée, en 1997, la Compagnie Nocturne pour laquelle il est metteur en scène, comédien et auteur.

Il co-dirige pendant cinq ans du Théâtre Iséion à Montpellier.

Il met en scène et joue « Le dernier jour d'un condamné » de Victor Hugo, « Derniers remords avant l'oubli » de Jean-Luc Lagarce (joue Antoine), « Notre pain quotidien » de Gésine Danckwart, « Britannicus » de Racine (joue Néron), « La voix humaine » de Cocteau, « Paroles » d'après Minyana, Durif, Manet, Corman, Ribes.

Il écrit « Bloc à bloc » mis en scène par Mathias Beyler (joue l'un des deux personnages).

Il travaille avec Jean-Marc Bourg, Moni Grégo, Bernard Colmet, Michel Touraille, Lila Greene, Mathias Beyler, Stefan Delon. Entre 2001 et 2009, il est comédien permanent au Théâtre des Treize Vents. En 2007, il y propose « Marx matériau - épisode 1 » dans une mise en scène de Jacques Allaire. Il vient de mettre en scène « Le voyage d'Alphonse » de Anève Seignalet dans le festival « Saperlipopette, Voilà Enfantillage ».

Daniel Fayet est scénographe.

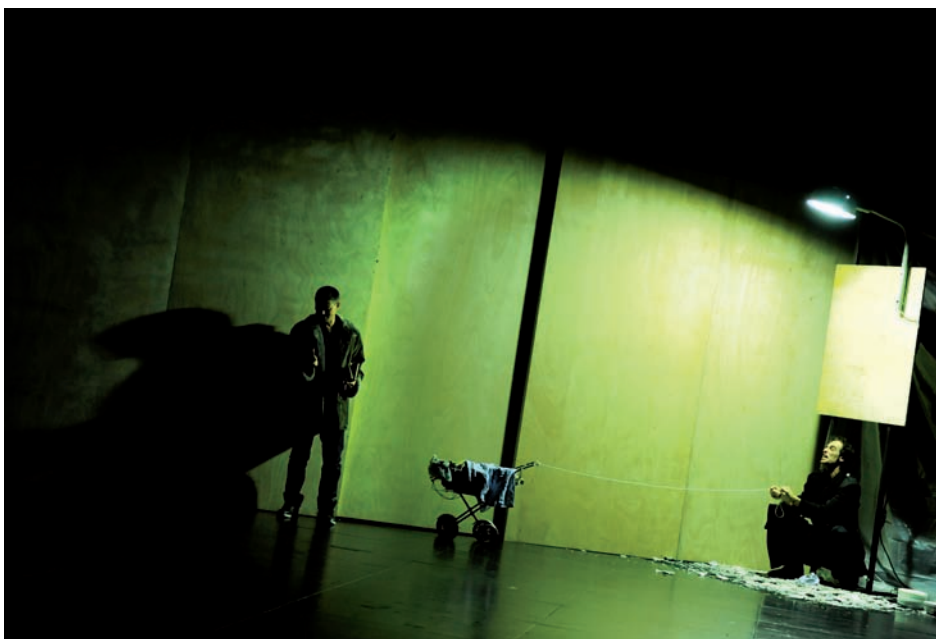
Après une formation de scénographe à l'École Nationale supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon (ENSATT), Il a travaillé avec des metteurs en scène et des chorégraphes tels que : Simon Delétang (« For ever Müller » montage de textes de H. Müller - théâtre les ateliers à Lyon, « Froid » de L. Noren - théâtre les Ateliers à Lyon, « On est les champions » de M. Becker - CDN de Valence, « Shopping and Fucking » - théâtre Les Ateliers - Lyon, « Woyzeck » de Büchner théâtre du Point du Jour à Lyon...), Béla Czippon (« Bureau National des halogènes » de Stanislas Cotton, théâtre d'O - Montpellier, « Music Hall » de Lagarce - Avignon, « Pâques » d'A. Strind-berg - théâtre Jacques Cœur à Lattes...), Marion Guerrero (« Les aventures de Nathalie Nicole Nicole » de M. Aubert CDN de Lorient, « Timon D'Athènes » de W. Shakespeare - Printemps des comédiens, «Le tango du Couteau » - CDN Treize Vents à Montpellier...), Muriel Piqué (« Minuit Pile » - théâtre du Périscope à Nîmes, Avec Vannina Maestri - festival de danse d'Uzès,...) ; mais aussi : François Godart, Pierre Astrié, Fred Tournaire, Stefan Delon, Emmanuel Meirieu, Anne Marie Jan Touraille. Il est également intervenu sur des événementiels : « les cuisines dans la rue » pour bédarieux, des prise de parole pour RFF, RTE, Bausch et Lomb, « la nuit du tango » avec Angélique Ionatos et César Strocio, « la nuit italienne » avec Lucilla Galeazzi et la squadra de Gêne, « le nouveau musée Grévin » à Paris.

Martine André est éclairagiste et régisseuse.

Après une formation d'éclairagiste-sonorisateur à l'École Nationale supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Paris (ENSATT), elle est régisseur lumière ou son pour des metteurs en scène de théâtre (Peter Brook, Jérôme Deschamps, Roger Planchon, Didier Bezace, Paul Vecchiali, Joël Jouanneau ou Sami Frey).

Installée à Montpellier depuis 1989, elle crée les lumières pour de nombreux metteurs en scène : Charles Georges (« Le baiser de la femme-araignée »), Michel Touraille (« L'étranger »), Philippe Goudard (« Le troisième mensonge »), Mathias Beyler (« Baal[1919] »), Stefan Delon (« Le bouc », « La journée d'une infirmière »), Ingve Sundvor (« Tartuffe »), Jean-Marc Bourg (« Parking »), Renaud Bertin (« Mon explication indispensable »), Viviane Théophilidès (« La perruque du vieux Lénine »), Michel Froelhy (« Pourquoi j'ai mangé mon père »), Joël Collot (« Le petit prince »), Marion Guerrero (« Orgie nuptiale »), Lila Greene (« De l'esprit d'escalier, régénération »), Luc Sabot (« Derniers remords avant l'oubli »), Michel Boy (« L'humanité disparaîtra, bon débarras »)...

Depuis 1999, au Théâtre des Treize Vents - Centre Dramatique National de Montpellier, elle cosigne les éclairages des créations de Jean-Claude Fall : « Parle-moi comme la pluie », « Fin de partie », « Les trois sœurs », « Luisa Miller » (à l'Opéra), « La décision-Mauser », « 5 péchés mortels », « Blancs, Famille d'artistes », « Histoires de famille », « Jean la Chance », « Le roi Lear », « Richard III »...



HONORER LE PUBLIC •⁹ / Howard Barker

De toute évidence, le théâtre anglais est en crise. De toute évidence encore, cette crise reflète celle de l'intelligentsia libérale qui possède le théâtre. Cette crise est une crise intellectuelle. A la question « Quelle sorte de théâtre voulons-nous ? », on répond le mieux par la question « Quelle sorte de public voulons-nous ! ». On a peur de notre propre public comme un piètre enseignant aurait peur de sa classe.

Le mot qui a filtré dans le vocabulaire est Célébration. Nous ne savons toutefois pas quoi célébrer, pour la raison évidente qu'à certaines époques, il n'y a rien à célébrer. Le théâtre que nous avons créé ne célèbre rien, bien qu'il soit en général rempli de rires. Le rire semble être une manifestation de solidarité mais, de nos jours, il apparaît le plus souvent comme un signe de subordination. Le public a besoin de faire l'expérience de la douleur, pas du mépris. Nous avons un théâtre de mépris qui s'affuble du masque de la comédie.

Le théâtre libéral veut faire passer un message. Il a toujours voulu faire passer un message, c'est sa manière de prendre en charge la conscience. Mais personne ne croit à ces messages, même quand on les applaudit. Quand le public acclame ce en quoi il ne croit plus sincèrement nous nous trouvons dans une profonde contradiction.

Dans tous les cas le public veut toujours en savoir plus ou en supporter plus que ce que le dramaturge ou le producteur veut bien lui confier. Le public a été traité comme un enfant même par les meilleurs des théâtres. On l'a guidé vers le sens comme si la vérité était un panier-repas. Le théâtre n'est pas un disséminateur de vérités mais un fournisseur de versions multiples. Ses affirmations sont provisoires. A une époque où rien n'est clair, infliger la clarté est d'une arrogance périmée.

Le nouveau théâtre n'aura pas honte de sa complexité ou de son manque d'idéologie. Il ne se sentira aucune obligation envers le vécu ou envers la pulsion journalistique qui consiste à révéler le contexte social. Il ne sera pas du tout concerné par le contexte. Un théâtre de contexte est un théâtre profondément réactionnaire, de la même manière qu'un théâtre démesurément idéologique est réactionnaire. Comme l'affiche d'un parti politique avec son doigt accusateur, il vous empêche de l'arracher du mur. Le nouveau théâtre ne forcera personne à être libre. Plutôt il invitera à réfléchir sur ce qu'est la liberté.

Le nouveau théâtre placera sa foi dans la volonté d'acquérir le savoir, pas le savoir dispensé par ceux qui savent. Mais dans la volonté individuelle d'acquérir le savoir qui se déduit de l'expérience de la contradiction qu'offre le théâtre. À demi savant, à demi ignorant, l'auteur dramatique sonde le terrain. Son voyage est cartographié par les acteurs. Le public participe à la lutte pour faire jaillir un sens de ce voyage qui devient aussi son voyage. En conséquence, ce à quoi il parvient est le fruit d'un travail individuel et non d'un travail collectif. Il n'y a pas d'interprétation officielle.

Un théâtre qui honore son public ne fera donc pas une icône de la clarté. Si une scène peut vouloir signifier deux choses elle ne doit pas être réduite à une seule signification.

Si un discours contient son contraire il doit être joué pour mettre en valeur ses contraires. Ce qui ne veut pas dire que le nouveau théâtre « traitera les deux aspects du problème », ce qui serait impuissance et stagnation. Il insistera plutôt sur l'instabilité essentielle de la personne et sur le peu de fiabilité de l'opinion. Nous avons besoin d'un théâtre de l'Anti-Parabole, dans lequel la morale est le fait du public et non celui de l'acteur. Naturellement, cela veut dire que la parabole sera interprétée différemment par différents individus. Une bonne parabole devrait provoquer une dispute et pas un hochement de tête en signe de soumission.

•⁹ Paru originellement dans *City Limits*, le 25 février 1988 sous le titre « Ton public tu honoreras »

Un théâtre qui honore son public lui permet d'échapper au cauchemar du divertissement, lui permet d'être affamé parce que le théâtre n'est pas un fournisseur de paniers-repas. Jusqu'à ce que le théâtre soit vu comme autre chose qu'une soupe populaire pour les riches ou un asile de nuit pour les affamés, il ne sera pas honoré en retour, parce que le mendiant n'est jamais reconnaissant envers la charité, pas plus que le ploutocrate ne respecte le serveur de restaurant.

Un théâtre qui honore son public exigera que ses auteurs écrivent au péril de leur conscience, parce que les auteurs sont payés pour penser dangereusement, ils sont les explorateurs de l'imagination, le public attend cela d'eux. S'ils pensent prudemment, quelle est donc leur vertu ? Voulez-vous payer dix livres pour vous entendre dire ce que vous savez déjà ? C'est du vol. Voulez-vous être d'accord en permanence ? C'est de la flatterie, et le public est flatté en permanence, c'est la raison pour laquelle il est devenu si mielleux.

Un public honoré discutera tout ce qui lui a été montré, il rentrera chez lui dans un état de colère, non pas parce qu'il est en désaccord, mais parce qu'on l'a amené là où il était réticent à aller. C'est ainsi que la morale se crée dans l'art, par l'exposition à la douleur et aux pensées illégitimes.

Un nouveau théâtre ne concédera rien à son public, et le nouveau public exigera que rien ne lui soit concédé. Il exigera l'expression la plus complète de la complexité, il ordonnera que le problème soit mis au jour (mais pas résolu). Ce nouveau public sera plus exigeant envers les auteurs et l'acteur, et fixera lui-même le rythme du changement. C'est seulement quand le public insiste pour qu'il y ait du changement qu'on peut dire du théâtre qu'il est en pleine santé. Quand rien ne bouge, le public est servi et ses applaudissements à demi conscients sont considérés comme la marque du succès. Mais le succès authentique est celui qui se produit lorsque le public, empreint du plus grand sérieux, exige d'être entraîné encore plus loin dans le problème.

Le nouveau théâtre sera surambitieux. Il ne se contentera de rien de moins que d'une troupe entière d'acteurs. La scène devrait grouiller de vie. Aucun nouvel auteur ne devrait se voir enseigner l'économie, qu'importent les exigences de l'économie. On devrait apprendre au nouvel auteur que la scène n'est jamais un intérieur domestique mais un espace impitoyable. Si on enseigne au nouvel auteur l'économie, les théâtres rétréciront jusqu'à avoir la taille d'un grenier. Il est probablement grand temps de fermer les théâtres-studios dans l'intérêt du théâtre.

Jadis on croyait que l'auteur qui écrivait pour lui-même finirait par parler pour lui-même. On croyait que l'auteur devait écrire pour les autres, selon les pratiques convenues du donner à entendre et à voir. Mais seul l'auteur qui invente vraiment pour lui-même s'attirera un public qui a soif de ses inventions.

Traduit par **Elisabeth Angel-Perez**
Arguments For A Theatre, Manchester University Press, 1997.

U-STRUCTURE NOUVELLE

CONTACTS :

5, RUE BAYARD | 34000 MONTPELLIER
+ 33 (0) 951. 856. 685
CONTACT@U-STRUCTURENOUVELLE.ORG

> **DIFFUSION** / LÉA HERVO :

DIFFUSION@U-STRUCTURENOUVELLE.ORG

> **ADMINISTRATION** / SOPHIE LAURENT :

ADMINISTRATION@U-STRUCTURENOUVELLE.ORG

LICENCE 2ÈME CATÉGORIE : 2-1050760

SIRET : 484 669 270 00015

APE 9001 Z

EN VOIR OU EN LIRE +

[HTTP://U-STRUCTURENOUVELLE.BLOGSPOT.COM](http://U-STRUCTURENOUVELLE.BLOGSPOT.COM)



théâtre de nîmes

