

direction Jean Bellorini

#11 • octobre-décembre 2023

# Bref

instants de la création

## Dans ce numéro

Un dossier autour du diptyque *Franchir les seuils*, un article inédit d'Olivier Py, un zoom sur les représentations de la vieillesse au féminin, la chronique de Clara Hédouin entre champs et forêts, l'agenda des spectacles et rendez-vous !



*Tempête sous un crâne*, répétitions, septembre 2023 - avec, de gauche à droite, Marc Plas, Camille de La Guillonnière, Mathieu Coblentz, Clara Mayer, Karyll Elgrichi © Jacques Grison

## Notre théâtre exalté

Après une rentrée sous le signe du théâtre, avec la reprise de *Tempête sous un crâne*, mis en scène par Jean Bellorini, et de la danse, avec trois spectacles de la 20<sup>e</sup> Biennale de la danse de Lyon, *Bref* revient cette saison pour trois numéros. En 2023-2024, la programmation sera particulièrement éclectique ; plus que jamais, les artistes tentent d'inventer des formes pour regarder le désordre de l'être humain et du monde. Ainsi du diptyque *Franchir les seuils*, où l'on pénétrera dans les univers de deux artistes complices du TNP, le photographe Jacques Grison et la metteuse en scène Isabelle Lafon. Entre l'installation photographique *Rémanescences* et le spectacle *Je pars sans moi*, ce diptyque traverse le visible et l'invisible, levant le voile sur une trace, une empreinte ou un nom. Pour *Bref*, la psychanalyste Maria Brinco de Freitas revient sur la recherche de Jacques Grison tandis qu'Isabelle Lafon et sa camarade de scène, Johanna

Korthals Altes, se prêtent à leur exercice fétiche, celui de la conversation. Au cœur de ce numéro, Olivier Py, qui présentera fin novembre son spectacle fleuve *Ma Jeunesse exaltée*, livre une réflexion sur la prise de parole des artistes, entre nécessité politique et horizon métaphysique. À l'occasion de l'accueil des *Gardiennes*, écrit et mis en scène par Nasser Djemaï, la chercheuse Andréa Leri dresse un panorama des dramaturgies contemporaines qui explorent la vieillesse au féminin. Enfin, un souffle estival parcourt les dernières pages de ce numéro : Clara Hédouin invite à une balade entre l'Hérault et les Pyrénées, posant son œil et sa plume sur les paysages qui abritent son adaptation du roman de Jean Giono *Que ma joie demeure*. De l'intérieur de l'âme aux paysages grandeur nature, de la jeunesse enflammée aux vieilles gardiennes révoltées, ce numéro est à l'image de l'automne au TNP : exalté.

# Jacques Grison : *Rémanescences*, rencontre avec le Réel

Depuis 2020, Jacques Grison est photographe invité au TNP. Tout au long de la saison, il se faufile entre les murs du théâtre et rend grâce au travail de création quotidien. Attentif aux petits secrets des lieux, aux fragments et aux instants déjà disparus, sa recherche répond à l'art éphémère du théâtre. Ses photographies parcourent les pages du *Bref* ou sont exposées en grand format sur les murs du théâtre.

Du 7 au 21 octobre, en salle Jean-Bouise, le TNP met en lumière un aspect plus personnel de son travail. Voilà de nombreuses années que Jacques Grison s'intéresse aux lieux de grandes douleurs et aux effets de rémanence qu'ils produisent. Entre photographies, objets et sons, l'installation *Rémanescences* ressaisit ainsi quarante années de travaux ; une longue recherche qui a amené Jacques Grison à se mettre à l'écoute du silence de Verdun, sa ville natale, de l'ancien asile de Ville-Évrard ou d'autres lieux encore.

Maria Brinco de Freitas, psychanalyste, ancienne psychologue clinicienne (Hôpitaux de Ville-Évrard et Maison-Blanche), aujourd'hui présidente de la SERHEP (Société d'études et de recherches historiques en psychiatrie), suit depuis plusieurs années le travail du photographe. De Jean Bouise à Armand Gatti, de Samuel Beckett à Antonin Artaud, elle dénoue quelques-uns des fils que cette installation recèle.

*À partir de 2019, la SERHEP, hébergée par l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard, en région parisienne, a accueilli le photographe Jacques Grison. À ce moment-là, une grande transformation s'ébauchait quant au devenir des lieux historiques et à la réélaboration des lieux d'hospitalisation. La partie asile se vidant peu à peu, un silence particulier a pris place. C'est ce silence qui saisit Jacques Grison et fit résonance avec celui qu'il connaît des autres lieux de souffrances sur lesquels il travaille et médite depuis trente ans. L'histoire, l'atmosphère du lieu, les échanges exceptionnels ont permis ce qu'il nomme « un travail de décantation et de synthèse ». Ou, « comment on apprend que la photographie est un outil privilégié de compréhension du monde et de soi-même ». La création de l'exposition *Rémanescences* au TNP est l'aboutissement de ce travail, dont une partie sera ensuite accueillie à Neuilly-sur-Marne (93).*

Présenter une exposition n'est pas une mince affaire. Présenter une exposition photos est loin d'être dans mes compétences. Et alors, présenter *Rémanescences*, exposition photos créée par Jacques Grison, l'est encore moins.

Tout d'abord le lieu, un théâtre, pas n'importe lequel bien sûr ; ils sont rompus au TNP pour offrir au public des spectacles aux confins du texte théâtral. Mais ce n'est pas un lieu habituel, une salle de spectacle pour cette installation. La durée d'exposition est originale, loin de la temporalité ordinaire des expos, une scansion au bout de deux semaines, et vlan, nous voici plongés dans une urgence de dire, de voir, scansion qui forcément ouvre à l'élaboration. Le thème de ce qui est montré est insolite ; l'intitulé est lui-même un néologisme, il comporte toutes les conversations de préparation, rémanence, réminiscences, essence, naissance... La genèse elle-même de cette exposition est inédite. *Un photographe en résidence dans une société d'Histoire de la psychiatrie installée dans un hôpital psychiatrique expose dans un théâtre des photos et des objets tous extraits de lieux inaccoutumés.*

Il nous faut dès lors sortir des marges ; ne surtout pas chercher une signification définitive à ce qui est présenté au regard. En effet, se laisser pénétrer par cette performance, vivante, qui éveille un surplus d'affects un tant soit peu oubliés, est une des manières d'y entrer.

Jacques Grison, poussé, soutenu par Jean Bellorini, qui propose une belle scénographie, nous bouscule ; tous deux finalement nous dérangent et nous sortent de nos routines de spectateurs de théâtre ou de musée. Il faut en effet, consentir à cette bousculade, consentir à s'écarter des bordures habituelles des cadres, consentir à se laisser traverser, à se laisser enseigner par l'effet que provoque en soi la vue de telle image, de telle installation.

C'est d'une rencontre improbable qu'est né ce travail : entre les cris, le silence, le bruissement de la langue, une sirène d'urgence, le bruit des vents, des feuillages des arbres, le gémissement de troncs centenaires de séquoias, le vide des lieux, la vacuité des espaces, la désertion des humains, la destruction concomitante d'un lieu d'histoire, une guerre qui est déclenchée pas si loin, la présence de souffrances, de délires, mais aussi une sérénité inattendue, ressentie, la découverte d'objets familiers, de lieux *unheimlich*, étrangement familiers en effet, étrangers et pourtant résonnant si fort pour chacun.

Les photos que nous offre Jacques Grison sont chacune comme un ouvrage à lire, en plusieurs tomes. Elles contiennent de longues histoires, des récits, des vies... même si elles n'ont pas encore croisé le regard d'un public.

Une genèse de construction de cette exposition est impossible à retracer ; elle est faite de rencontres, de discussions, de trouvailles et de ratés, surtout de ratés. Car c'est toujours derrière l'image photographiée que quelque chose surgit au-delà du désir du photographe. Je ne sais pas si Jacques Grison serait d'accord, mais



Cimetière juif, Fès, 2013 © Jacques Grison

ses photos disent bien plus qu'il ne le dit lui-même, et ce n'est pas rien, car il a tellement à dire pour chaque image. Et ce dire ne reste pas figé, il accompagne le passage du temps, il avance avec l'actualité, avec les apports des uns et des autres ; c'est un dire vivant et qui pourtant parle de quelque chose qui confine à une finitude, mais une fin, qui appelle sans cesse un recommencement. Samuel Beckett l'avait bien formulé dans *L'Innommable*, « je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais continuer... ».

C'est de ce merveilleux *ratage* réussi dont parlent les photos de *Rémanescences*. Rater pour toujours recommencer, rater mieux... aurait encore dit Beckett.

Alors le lieu : au TNP où l'exposition est présentée pour la première fois, une salle Jean-Bouise existe, du nom de cet acteur de théâtre et de cinéma quasi réveillé par Armand Gatti, celui-ci si présent dès 1991 à Ville-Évrard, où j'exerçais et m'engouffrais aussi au théâtre. Que de restes, de bouts de ficelles s'entrelacent et forment une trame, un tissage si dense, qu'il est presque impossible de tout démêler. Car cette première à la salle Jean-Bouise n'est qu'un point de capiton du passage de Gatti. Bien avant, il y eut Antonin Artaud, dont la présence si vive, si mémorable dans les pavillons aux noms vendeurs, Tramontane, Alysée, Sirius... de l'ancien Asile, reste une boussole. C'est Artaud qui mène la danse de cette exposition, la danse des ballots de vêtements de l'ancien vestiaire des patients, le réveil des objets singuliers à la psychiatrie non seulement, mais à l'objet lui-même élevé à la dignité d'œuvre, de transmission universelle. Le réveil de nos surdités aussi par les sons enfouis dans le silence, ce silence si bruyant, qui ne demande qu'à être entendu. Artaud, dont la transmission poétique, par la magie des rencontres nous est si proche, si *famillière*, si proche de notre famille.

Les photos de Jacques Grison transportent les histoires de chacun, mais aussi l'Histoire d'une époque, celle de ce *xx*<sup>e</sup> siècle présageant d'un avenir plus sombre encore...

Ce n'est pas une performance triste, morbide, mais une déclinaison de la face de noirceur que contient notre existence à chacun ; bien sûr la part de souffrance y est présente, mais elle est sublimée par la poésie de l'image et des mots qui s'y collent...

Antonin Artaud encore, dans « Le Théâtre et la peste »<sup>1</sup>, l'avait ressenti, comme souvent font les artistes précédant nos interprétations : « Le théâtre, comme la peste est à l'image de ce carnage, de cette essentielle sépa-

ration. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie. »

Jacques Grison dit lui-même qu'une des fonctions de la photographie est de tenir éveillés les pans sombres de notre histoire collective, celle qui gîte dans notre mémoire. En effet, en évitant de se confronter à ces pans sombres de l'histoire ou de notre histoire, nous sommes condamnés à les voir resurgir. Freud puis Lacan nous ont enseignés là-dessus : la catégorie du Réel est impossible à symboliser, elle ne peut que s'approcher, se cerner, si elle est totalement niée, forclosée, elle peut revenir, elle revient de force par la fenêtre, ou sous la forme de l'hallucination...

C'est à mon sens ce que Jacques Grison fait dans son travail de photographe. Il n'a pas toujours fait ça. Il y a bien longtemps ses images photographiques touchaient ce thème, elles montraient des visages burinés, minés, *caravégiens*, des visages souriants d'enfants en fin de vie, des terrains bombardés, terres emplies des cadavres non encore identifiés. Ces images cernaient le Réel, elles lui tournaient autour ; il est logique qu'aujourd'hui, c'est le Réel lui-même que Jacques Grison tente de débusquer au-delà de ses images. Il ne le calcule pas, ce réel surgit, là où quelquefois, on ne s'y attend pas. Ce Réel, c'est le réel au sens lacanien, non pas ce réel comme on dit « cinéma du réel » qui décrit plutôt la réalité, triste ou pas de la vie. Le Réel dont je parle ici, c'est celui qu'on n'attrape jamais, celui qu'on ne peut nommer, celui qu'on ne voit pas, et pourtant nous sommes tous les jours confrontés à ces bouts de réel, qui surgissent au coin de la rue sous la forme par exemple d'une mauvaise rencontre, comme un accident mortel, une maladie, une guerre, une catastrophe... pas si naturelle.

Il a fallu du temps pour que ces images arrivent, qu'elles s'imposent au photographe. Il a fallu ce temps, chronologique oui, mais surtout logique aurait dit Lacan. Instants des prises de vues, du voir, du regard, puis un long temps pour comprendre, là où le doute s'immisce, la décision vacille, puis enfin ce moment d'une conclusion où finalement, c'est telle image, tel objet qui s'accroche, moment de certitude.

La démarche de Jacques Grison n'est pas d'aller dévoiler un désespoir avec les images qu'il montre, même si elles sont sombres, fortes, peut-être même déroutantes. Je me souviens d'une petite fille entrant dans la salle du Musée de la SERHEP où quelques photos de Jacques Grison étaient exposées ; n'osant pas entrer totalement, murmurant *ça fait un petit peu peur*, mais ne détournant pas le regard, attendant l'explication.

Les signes que provoquent les images de cette installation plutôt audacieuse sont des résonances du Réel qu'elles traquent. Afin que l'on puisse le symboliser ce réel, tenter de l'appréhender. On peut entendre que le dire *ça fait un petit peu peur* est aussi une trace historique d'une première rencontre de cette petite fille avec le Réel. En parler, poser des mots singuliers, entourer ce Réel d'un récit, est le mieux qui puisse arriver lors de la confrontation avec les images de Jacques Grison.

Maria Brinco de Freitas, septembre 2023

### Pour aller plus loin

*Les Cris durent* de Jacques Grison

est paru aux éditions Loco en août 2023.

Le livre est en vente à la librairie du TNP. Une séance de dédicace est prévue le samedi 7 octobre à 19 h.

**« Une des fonctions de la photographie est de tenir éveillés les pans sombres de notre histoire collective, celle qui gîte dans notre mémoire. »**

Jacques Grison

# Tomber en amitié

## Rencontre avec Isabelle Lafon et Johanna Korthals Altes



« C'est comme l'intelligence, la folie, tu sais. On ne peut pas l'expliquer. Tout comme l'intelligence. Elle vous arrive dessus, elle vous remplit et alors on la comprend. Mais, quand elle vous quitte, on ne peut plus la comprendre du tout. »

Marguerite Duras,  
*Hiroshima mon amour*,  
1972

**P**our créer *Je pars sans moi*, vous vous êtes mises à l'affût de nombreux matériaux, de différentes natures. L'une des premières sources d'inspiration est un texte paru en 1882, « Impressions d'une hallucinée ». Comment avez-vous déniché ce texte ? Qu'est-ce que sa lecture a enclenché ?

**Isabelle Lafon.** C'est l'historien Philippe Artières qui a retrouvé et fait éditer cette série de textes datés des années 1870-1880. Dans ces années, le psychiatre Emmanuel Régis s'adressait aux aliénés (comme on disait à l'époque) d'une manière tout à fait nouvelle : il avait mis en place des ateliers d'écriture, dans lesquels les personnes internées pouvaient écrire leurs ressentis. À partir de 1882, il fait publier ces écrits dans la revue *L'Encéphale*, une revue de référence en psychiatrie francophone. Il nomme la rubrique « Les aliénés peints par eux-mêmes ». Parmi ces textes, il y avait les « Impressions d'une hallucinée », que j'ai trouvé très beau. Ce texte s'adresse explicitement à quelqu'un, et la personne qui écrit prévient : je parlerai d'une autre, de Mademoiselle M., et cette Mademoiselle M. c'est vous... On ne peut donc pas se sentir indemnes à la lecture de ce texte ! Voilà notre point de départ, même si nous n'en avons conservé qu'une toute petite partie dans la forme finale du spectacle.

**Johanna Korthals Altes.** Ce n'est pas anodin que l'historien Philippe Artières se soit intéressé à ces archives, que l'on pourrait qualifier de « mineures ». Pour les historiens, faire des choix, c'est faire des récits. C'est un peu la même chose lorsque l'on écrit un spectacle.

**Quels autres matériaux ont nourri la création ?**

**Johanna Korthals Altes.** Nous nous sommes penchées sur les différentes façons de s'occuper des patients tout au long de l'histoire de la psychiatrie, et sur ceux qui ont imaginé de nouveaux rapports au soin, à l'écoute, notamment au sortir de la Seconde Guerre mondiale – par exemple, Jean Oury<sup>1</sup>. J'ai aussi parcouru les textes de Gaëtan Gatian de Clérambault<sup>2</sup>, qui a travaillé au tournant du siècle.

**Isabelle Lafon.** Il existe un recueil avec tous les compte-rendus de ses consultations.

Découverte au TNP la saison passée avec *Les Imprudents*, Isabelle Lafon revient du 7 au 21 octobre avec sa dernière création, *Je pars sans moi*. Elle y partage la scène avec sa fidèle camarade de scène, Johanna Korthals Altes, qui depuis 2008 participe à tous les spectacles de la compagnie Les Merveilleuses. Souvent habité par des voix féminines et une urgence de la parole, le théâtre d'Isabelle Lafon est en quête d'une qualité de présence et d'adresse.

Comment se parler ? Comment se rencontrer ? Peut-on seulement se parler ? La metteuse en scène et comédienne prend ici à bras-le-corps les questions qui sillonnaient ses précédents spectacles. Loin d'être un spectacle *sur la folie*, *Je pars sans moi* n'en reste pas moins traversé de bout en bout par un vent de folie. Il est pensé comme une invitation à partager un instant de vie avec deux comédiennes qui se laissent traverser par des voix. *Je pars sans moi*, c'est l'histoire de personnes, réelles ou imaginaires, qui tombent en amitié. Au début de l'été 2023, aux abords de La Colline – Théâtre national, *Bref* a rencontré les deux artistes, deux femmes, deux complices.

**Johanna Korthals Altes.** Clérambault travaillait à un endroit très particulier, à la Préfecture de Police où il voyait arriver les femmes désorientées. Il les écoutait, et selon ce qu'il entendait elles étaient renvoyées soit vers la justice, soit vers le corps médical. Il a retranscrit ces rencontres, ce qui nous permet d'avoir un accès direct aux récits de ces femmes. C'est une retranscription assez brute : on entend ses interventions, celles d'autres médecins...

**Isabelle Lafon.** Ces femmes parlaient vraiment bien. Même s'il s'agit de documents administratifs, les récits sont très beaux, et c'est aussi ce qui nous a plu.

**Johanna Korthals Altes.** C'est vrai que l'on s'est penchées sur des documents qui ne sont *a priori* pas littéraires. Ce sont des documents d'archives, mais la bascule s'est faite assez facilement.

**La littérature s'invite parfois là où on ne l'attend pas. Dans un second temps, vous avez fait entrer en dialogue ces différents matériaux, notamment à travers la rencontre entre Mademoiselle M. et Babette que l'on trouve chez Clérambault. Que se joue-t-il dans le dialogue entre ces deux femmes ?**

**Isabelle Lafon.** Déjà, c'est la rencontre entre deux espaces-temps, puisqu'elles ont vécu à des périodes distinctes. Et puis, c'est l'histoire de deux figures qui se mettent en amitié, comme Johanna et moi nous mettons en amitié dès l'ouverture du spectacle. Tout part de là : l'amitié entre deux femmes, et la manière dont chacune va s'emparer de la folie. C'est cette entrée qui m'intéresse. *Je pars sans moi* n'est pas un spectacle sur la folie ou sur l'hôpital psychiatrique.

**D'où vient ce titre, *Je pars sans moi* ?**

**Isabelle Lafon.** C'est un vers de Yanis Benhissen, un jeune garçon qui a produit de nombreux écrits et pastels à l'hôpital de jour Jean Dechaume, de septembre 2012 à juin 2013 – il avait alors huit ans. Il écrit : « Je pars sans moi / Tu n'as qu'à m'attendre là-bas ». Le poète lyonnais Patrick Laupin a retranscrit et publié ses textes dans *Le Livre de Yanis*<sup>3</sup>. Nous avons repris quelques-unes de ses phrases dans le spectacle, mais aussi celles d'autres enfants avec qui Patrick Laupin a travaillé – une petite fille se demande par exemple : « Peut-on faire des erreurs dans les rêves ? ».

**Le travail préalable de recherche d'archives a aussi brassé de la matière visuelle, des documentaires comme *San Clemente*, sorti en 1982, où Raymond Depardon et Sophie Ristelhueber filment cet hôpital psychiatrique près de Venise, au moment de sa fermeture. Qu'avez-vous conservé de ces manières de poser un regard sur l'institution psychiatrique ?**

**Johanna Korthals Altes.** En Italie, dans ces années, il y a eu une grande révolution psychiatrique, et l'envie d'ouvrir les asiles, de rendre leur liberté aux malades pour mieux les soigner. Dans *San Clemente*, on perçoit ostensiblement comment Depardon, en tant que documentariste, se positionne, écoute. Où se place-t-il pour filmer ? On retrouve le même procédé quelques années plus tard, en 1988, dans *Urgences*, tourné aux urgences psychiatriques de l'Hôtel-Dieu de Paris.

**Isabelle Lafon.** Ces recherches n'étaient pas seulement un amas d'informations ; tous ces gens, que Johanna ne connaissait pas, devenaient ses amis. Elle l'a dit comme ça, un jour, en répétition : elle se mettait en amitié avec François Tosquelles<sup>4</sup>, avec Fernand Deligny<sup>5</sup>, etc.



*Je pars sans moi*, répétitions à La Colline - Théâtre national, janvier 2023 © Jacques Grison

**Johanna Korthals Altes.** C'est avec François Tosquelles que j'ai commencé à parler d'amitié. Il y a quelque chose de très communicatif dans sa façon de parler de son travail ; c'est savoureux, sympathique. Par chance, en 2021, il y avait une exposition aux Abattoirs, à Toulouse, autour de son parcours<sup>6</sup>. Pour toutes ces raisons, on a eu envie de l'inviter dans le spectacle.

**Vous avez également invité Jean Oury, autre figure de la psychothérapie institutionnelle.**

**Johanna Korthals Altes.** Jean Oury est aussi apparu grâce à un documentaire, *La Moindre des choses*, sorti en 1996. Nicolas Philibert y filme les pensionnaires et soignants de la clinique psychiatrique de La Borde. Ils se rassemblent pour monter une pièce de théâtre de Witold Gombrowicz. On observe cette communauté, la manière dont elle vit ensemble.

**Isabelle Lafon.** Pendant que Johanna cheminait à travers ces archives, ces documents, je me mettais quant à moi en amitié avec Mademoiselle M. Ce qui comptait, de plus en plus, c'était le rapport que chacune de nous entretenait avec ces matières – parfois proches, parfois lointaines.

**Votre point de départ est commun, mais d'emblée vous empruntez deux chemins distincts, ce que l'on retrouve dans l'écriture finale du spectacle.**

**Isabelle Lafon.** Oui, et tout cela est très concret. Là où Johanna se met en amitié avec différents personnages, par le biais de Babette, de mon côté je me laisse attraper complètement par Mademoiselle M. Il fallait absolument que le spectacle parte de nous deux, et de nos rapports différents à un même sujet. Partir d'une relation entre une Johanna et une Isabelle.

**Vous avez également nourri le spectacle d'une matière contemporaine, en échangeant avec des psychiatres, des psychanalystes, des enfants en hôpital de jour... Qu'avez-vous retenu de ces rencontres ?**

**Isabelle Lafon.** En hôpital de jour, il s'agit simplement d'être là, de regarder. Il y a sans doute

**1** Jean Oury (1924-2014), psychiatre et psychanalyste français. Figure de la psychothérapie institutionnelle, il est le fondateur de la clinique de La Borde qu'il a dirigée jusqu'à sa mort.

**2** Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934), psychiatre, ethnologue et photographe français. Il est surtout connu pour ses travaux cliniques à l'Infirmierie spéciale du dépôt, à Paris, où il succéda à son maître Dupré, en 1920.

**3** Éditions la rumeur libre, 2017.

**4** François Tosquelles (1912-1994), psychiatre catalan, réfugié de la Révolution espagnole. Inventeur de la psychothérapie institutionnelle, il se positionne contre l'enfermement des malades.

**5** Fernand Deligny (1913-1996), éducateur, écrivain et réalisateur français.

**6** Voir *La Déconniatrie – Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles*, Carles Guerra et Joana Masó, Arcàdia, 2021.

**« Alors jouer, ce serait ça : se mettre tous en présence de quelque chose qui surgit. Assister à ce qui arrive. »**

Isabelle Lafon

un plaisir de parler avec quelqu'un qui sort des codes habituels de la discussion – même s'il y a le problème des médicaments, qui altèrent la parole. On aurait intérêt à se mêler, se rencontrer davantage.

**Après tous ces repérages et recherches liminaires, vous vous retrouvez dans une salle de répétition. Vous souvenez-vous des premiers jours de travail au plateau ?**

**Johanna Korthals Altes.** Dès le début, Isabelle voulait que l'on trouve un code qui permette au public de comprendre notre manière de travailler. Il s'agissait, pour reprendre cette belle formule de Marguerite Duras, de « parler comme en plein jour ». Cela a pris beaucoup de temps, mais de là est née la première scène du spectacle.

**Isabelle Lafon.** Nous avons mis presque un mois à écrire ce début, qui est fondamental. Comment commencer ? On ne voulait pas cacher cette question.

**Johanna Korthals Altes.** La seconde étape de l'écriture, c'est la rencontre entre Babette et Mademoiselle M. Ce n'était pas prévu.

**Isabelle Lafon.** C'est apparu comme un fil.

**Étiez-vous à la recherche de ce fil ou pensiez-vous l'écriture en termes de ricochets, de frottements, de collusions – auxquels invite peut-être le sujet que vous traversez ?**

**Johanna Korthals Altes.** Je crois que c'est seulement lorsque l'on a commencé à jouer face aux spectateurs et spectatrices que l'on a pris conscience de ces soubresauts. On ne les a pas cherchés volontairement.

**Isabelle Lafon.** Il faut dire qu'aux premières représentations, le spectacle n'était pas vraiment terminé.

**Johanna Korthals Altes.** Il ne l'est toujours pas d'ailleurs ! Ce n'est jamais *fini*.

**Isabelle Lafon.** Le texte est aujourd'hui écrit, mais il reste malléable.

**Et l'on imagine le soin porté à l'écriture, aux mots, lorsque la question du langage et de ce qui est dit est au cœur des réflexions menées par les psychiatres dont vous croisez la route. Dans le documentaire de Fernand Deligny et Renaud Victor, *Ce gamin, là*, en 1975, il y a cette phrase : « À quoi se fier quand il fait défaut, le langage ? ». Au théâtre, l'endroit qui existe entre la parole et le silence est souvent central... Avez-vous été tentées de ne pas utiliser le mot, de travailler à partir du non-verbal ?**

**Johanna Korthals Altes.** Cela nous a beaucoup questionnées. Fernand Deligny renverse un *topos* lorsqu'il se demande : qu'est-ce qu'il me manque, à moi, pour que je ne comprenne pas cet enfant ? – et non pas « que manque-t-il à cet enfant ? ». Au final, même si nous utilisons le mot, nous le déplaçons, au sens où n'y a pas réellement d'histoire.

**Isabelle Lafon.** Et à un moment donné, oui, lorsqu'elle ne peut plus parler, Johanna/Babette se met à danser.

**Laisser voir « comme en plein jour » la façon dont chacune se laisse traverser par un document, une écriture, est une marque de fabrique de la compagnie Les Merveilleuses. C'est la quête d'un présent, d'une relation très étroite avec les spectateurs et spectatrices.**

**Johanna Korthals Altes.** On cherche à être les plus franches possibles avec eux : partager le chemin par lequel nous avons pensé cette question-là.

**Isabelle Lafon.** Ce qui nous a touchées, aussi. Il n'y a pas de fil narratif, mais ce qui se joue est très simple. C'est un dialogue, un échange de questionnements et de pensées. Si le spectacle suscite de l'émotion chez des personnes si différentes, c'est sans doute parce qu'il touche à une chose assez universelle. Dans *L'Enseignement de la folie*, François Tosquelles écrit : « Sans la reconnaissance de la valeur humaine de la folie, c'est l'homme même qui disparaît... ».

**En 2016, avec *Nous demeurons*, vous vous penchiez sur une matière similaire en vous appuyant sur différents écrits : les *Œuvres psychiatriques de Gaëtan de Clérambault*, les *Textes sans sépulture d'auteurs anonymes (1850 à 1930)* recueillis à la bibliothèque de l'Hôpital Sainte-Anne par Laurent Danon-Boileau, les *Écrits bruts* de Michel Thévoz et, déjà, la revue *L'Encéphale* avec la rubrique du docteur Régis « Les aliénés peints par eux-mêmes ». En quoi votre approche est-elle différente dans *Je pars sans moi* ?**

**Johanna Korthals Altes.** Dans *Nous demeurons*, c'est comme si l'idée venait avant. Avant le corps, avant le présent de la pensée. C'était très frontal.

**Isabelle Lafon.** On ne se parlait pas ! Chacun avait sa partition, les morceaux se succédaient... C'est tout à fait ce qu'on a voulu éviter ici. Avec Johanna, nous avons un goût pour l'improvisation, un plaisir de se laisser traverser à l'instant présent par des voix.

**Johanna Korthals Altes.** Sur scène, on se surprend sans cesse, on dérive.

**Isabelle Lafon.** Je crois qu'il y a une façon d'être au théâtre, de parler, qui relève du *stand-up* et qui fait beaucoup de bien.

**Johanna Korthals Altes.** Pour les spectateurs, comme pour les acteurs : ce qu'on dit, on le pense sincèrement au moment où on le dit.

**Isabelle Lafon.** Mais cela exige de bien connaître son sujet ; d'avoir la matière en soi.

**Vous redonnez ainsi à la forme théâtrale tout son « danger », au métier de comédienne toute son imprudence. À l'occasion de la parution de son livre *Dans le cerveau des comédiens*, en 2021, Anouk Grinberg disait : « On a un usage de nous-mêmes, une connaissance de nos couloirs, de nos portes qui n'ont pas de cadenas. On n'a pas peur de les ouvrir, y compris lorsque derrière la porte c'est noir. Ou totalement inconnu à nous. On commence à jouer une scène et on ne sait vraiment pas ce qui va nous arriver. » *Je pars sans moi* joue de bout en bout avec cette part d'inconnu.**

**Johanna Korthals Altes.** Oui, il s'agit bien de jeu... Ce n'est pas triste !

**Isabelle Lafon.** D'emblée, on énonce une règle du jeu. Comme des enfants. L'imprudence, c'est moins grave que le danger. Je crois qu'avec Johanna, nous avons en commun cette conception du jeu. On ne joue pas pour faire la même chose tous les soirs ou pour ne pas se planter... Au contraire.

**Johanna Korthals Altes.** Mais ce n'est pas seulement un exercice de style ; on ne cherche pas à étaler une virtuosité, à faire les acrobates. Il s'agit avant tout de faire se lever des textes, d'entendre des pensées.

**Isabelle Lafon.** Alors jouer, ce serait ça : se mettre tous en présence de quelque chose qui surgit. Assister à ce qui arrive.

Entretien réalisé par Sidonie Fauquenois, juillet 2023



Bertrand de Roffignac est Arlequin dans *Ma Jeunesse exaltée* © Christophe Raynaud de Lage

# Le citoyen et le mortel

Le samedi 25 et le dimanche 26 novembre, le TNP accueille un spectacle d'ampleur, une création avec laquelle Olivier Py a clôturé, en juillet 2022, ses neuf années de direction du Festival d'Avignon. *Ma Jeunesse exaltée* est une épopée de onze heures qui suit les aventures d'Arlequin et ses tentatives toujours renouvelées de démasquer une époque falsifiée par les puissances de l'ordre et de l'argent. Avec la complicité d'Alcandre, un poète au succès révolu, épaulé par quatre jeunes comédiens amoureux d'art et d'absolu, Arlequin, sous les traits de Bertrand de Roffignac, mène bataille contre la bêtise humaine. Il tente de l'emporter sur le monde de la démission spirituelle par la mise en œuvre de canulars, pierres angulaires de cette tétralogie : dans « les débuts d'Arlequin », un faux poème de Rimbaud discrédite le monde culturel ; dans « la trahison d'Arlequin », un miracle conçu de toutes pièces mystifie le milieu religieux ; dans « la mort d'Arlequin », la cruauté des puissants se révèle dans un restaurant cannibale ; dans « le triomphe d'Arlequin », enfin, le héros va jusqu'à affabuler sa propre mort...

Metteur en scène au théâtre et à l'opéra, réalisateur, comédien et poète, Olivier Py revendique l'espace scénique comme un lieu de rencontre entre le politique et le spirituel. En s'appuyant sur la parabole brechtienne *L'Achat du cuivre*, il réfléchit ici aux dérives, aux points d'achoppement et aux possibles auxquels cette rencontre engage.

Permettez-moi de vous rappeler une parabole de Bertolt Brecht dans *L'Achat du cuivre* ; elle tient en une phrase : C'est l'histoire d'un homme riche qui veut acheter un orchestre... mais seulement pour la valeur du cuivre. Qui est cet homme ? Brecht nous dit que c'est le philosophe, et implicitement que cet orchestre, c'est le théâtre. Puis ce philosophe, cet intellectuel comme on dit aujourd'hui, devient un politique, et Brecht ouvre alors une définition du théâtre politique étrangement renversée.

Le théâtre peut servir le politique mais il ne faut pas que la politique se serve du théâtre. Ni la politique exécutive, ni la politique spéculative, ni l'action, ni les idées ne peuvent asservir le théâtre. Le théâtre ne peut être acheté et revendu aux idées. Brecht rappelle ainsi que la liberté artistique est inaliénable et que l'art de la scène ne se justifie que de lui-même. On voit ce que la parabole de l'achat du cuivre annonce du théâtre dit engagé des années d'après-guerre, le théâtre de Sartre, de Camus, le théâtre politique, le théâtre d'idées, qui nous semble aujourd'hui terriblement démodé et terriblement ennuyeux. Terriblement inefficace aussi au nom d'une efficacité qu'il n'a fait qu'indiquer vaguement.

Mais l'acheteur de cuivre, qui est-il aujourd'hui ? Qui veut le théâtre pour l'asservir à une cause autre que celle de la transcendance de l'art ? Le penseur, le sociologue, le politicien, le militant, une partie du public, et moi-même... nous sommes tous prêts à revendre le

**« Il ne s'agit pas de condamner le théâtre politique, mais de le replacer à l'endroit juste. »**

Olivier Py

cuivre, pour les meilleures raisons du monde, le bien social, la démocratie, la justice, l'équité des minorités, etc.

Avec ses formules puissantes, Jean Vilar, le père du théâtre public, de la décentralisation et de la démocratisation de la culture a souvent posé cette question. Pour lui, le théâtre était politique en soi, « notre premier devoir est d'émouvoir » disait le fondateur d'Avignon, sous-entendant que le devoir d'éveiller les consciences devait rester inféodé au devoir d'émerveillement. Jamais d'ailleurs il ne se serait abaissé à la position de supériorité intellectuelle ou morale qui prétendrait édifier le spectateur. Vilar voulait honorer le spectateur à qui il devait tout, à qui nous devons tout. Ce spectateur qui parfois, souvent, toujours, est plus impatient de justice sociale que nous. Passons sur la condescendance qu'il y aurait à faire la morale (fût-elle de gauche !) au spectateur, ne nous transformons pas en catéchiste du bien social. Laissons le catéchisme à ceux qui l'utilisent à des fins de carrières, nous ne commettons pas le péché de lèse-public.

Revenons à l'achat du cuivre et filons la métaphore. Le sociologue achète l'orchestre pour la représentation des minorités, le politique pour lutter contre les extrémismes, le militant pour combattre les intégrismes, le démocrate pour réaffirmer la justice, le technocrate pour défendre la liberté de parole, les juristes pour affirmer le droit, le journaliste pour commenter le présent, l'intellectuel pour mettre en résonance les conflits mondiaux, l'engagé pour manifester ses désapprobations, le gauchiste pour lutter contre le capitalisme, le capitaliste pour lutter contre le gauchisme. Et je ne parle pas de ceux qui achètent le cuivre au profit de la droite libérale dont le but est au fond plus simple : revendre le cuivre avec plus-value en confondant théâtre populaire et théâtre populiste, en privatisant l'argent public de la culture, en utilisant la notoriété télévisuelle à des fins de remplissage.

L'extrême droite n'a pas eu peur de citer Vilar dans son programme culturel, le cuivre ici est vendu au profit de l'identité nationale, mais il n'est pas inimaginable de voir un jour de l'agit-prop antimigrants et on a vu des happenings antimariage pour tous à faire rire ou pleurer dont la qualité artistique est discutable.

Il ne s'agit pas dans la parabole de Brecht de condamner le théâtre politique (lui qui en a été le héraut) mais de le replacer à l'endroit juste, pour qu'il ne se paye pas de mots, ne sombre pas dans le triste opportunisme des causes incontestables, et évite la leçon de civisme sentencieuse. Car c'est cette leçon de civisme qui produit de l'entre-soi, ce que par ailleurs elle prétend condamner.

Loin de moi l'idée de condamner la dimension citoyenne du théâtre, j'y ai consacré bientôt quarante ans de ma vie. Mais nous ne nous adressons pas qu'au seul citoyen nous nous adressons aussi et d'abord au mortel. Plus exactement nous nous adressons d'abord au mortel avant de nous adresser au citoyen. Il n'y a pas de bon théâtre qui ne soit politique, même le plus léger en apparence. Mais tout théâtre politique n'est pas nécessairement du bon théâtre quand il ne se légitime justement QUE du politique. Or, il semblerait qu'ici et là, chez les artistes et les décideurs, cette tendance devient l'unique justification de nos subventions, et le mot politique y est lui-même dévalué à une utilité pédagogique sociétale.

*Arlequin serviteur de deux maîtres* est un chef-d'œuvre d'horlogerie dramatique et c'est aussi un manifeste protomarxiste et proféministe. Le génie de Goldoni prouve qu'Arlequin peut servir deux maîtres et doit servir deux maîtres, le poème et le politique. Le théâtre sert l'art ET la politique, la transcendance ET le présent, mais nous n'avons pas toujours la souplesse acrobatique d'Arlequin !

Enfin, pouvons-nous et devons-nous être justifiés seulement en réparant ou faisant mine de réparer ce que la méga machine patriarcale capitaliste a détruit ? C'est-à-dire, devons-nous réparer la société ou la totalité comme Totalité ? Que faisons-nous dans la totale apocalypse de l'accélération du profit ? Oui, nous réparons le monde, mais pas à la manière des journalistes, des sociologues, des politiques et de tous les trafiquants de trompettes qui veulent se servir du théâtre en achetant le cuivre de sa médiation. Nous réparons le monde, nous le faisons absolument et intégralement dans l'instant de la représentation, nous faisons un meilleur monde le temps de la représentation, dans cet espace paradigmatique et exemplaire du théâtre. Nous ne le ferons pas plus en créant un défilé de mode avec les souffrances de la société civile, ni en assénant les causes consensuelles pour un public acquis d'avance, ni en s'envoyant des *auto satisfecit* de bonne conscience politique ou des chorégraphies de culpabilisation néocoloniale, ni en écrasant les mythes immémoriaux du patrimoine immatériel sous les errances de la polémique et de l'opinion.

Bref, nous devons rester grands, au-dessus des résultats tangibles, au-delà des preuves, et quand on nous dira qu'il faut changer le monde, nous pourrons répondre la tête haute que nous le faisons en y ajoutant un moment de silence dans le bruit des opinions, en ajoutant des étoiles dans l'anxiété sociétale, en apportant un ralenti dans la prédation des horloges. Peut-être notre Arlequin, aussi dérisoire qu'il puisse paraître aux sondes et aux audimats, affirmera-t-il comme Vilar « donnez-moi un autre monde, je vous donnerai un autre théâtre ». Peut-être notre Arlequin, aussi maladroit qu'il puisse apparaître aux stratégies de communication et aux oukases du marketing, nous donnera-t-il la force de continuer nos combats, non pas parce qu'il est le juge de notre impuissance mais parce qu'il nous apprend à l'accepter, et à la mettre au profit de notre impatience politique.

Hamlet lui-même n'arrive pas à tuer le roi, à subvertir la puissance de la dictature, et c'est pour cela que nous l'aimons.

Demain, une nouvelle génération inventera un nouveau théâtre qui sera absolument autre et absolument le même. Les hommes et les femmes se sentiront parfois inutiles dans leurs poèmes, dérisoires face à l'accélération apocalyptique, ils auront envie d'abandonner leurs toiles peintes, de descendre dans la rue, d'inviter le citoyen à monter sur le plateau et à prendre la parole sans allégories. Ils seront lassés de l'impuissance des métaphores, comme je les comprends !

Demain, ils vivront cette équation qui oppose poétique et politique comme plus urgente et ils seront tentés de la résoudre de la façon suivante : toute l'énergie doit aller à la politique et tant pis si l'on sacrifie le poème. C'est arrivé très souvent dans l'histoire du théâtre ! Ils auront raison politiquement et ils auront tort théâtralement. Ils se perdront s'ils abandonnent l'émerveillement au profit d'une leçon de morale, fût-elle légitime.

Mais s'ils craignent de faire une leçon d'immoralité en parlant d'amour et d'étoiles alors que dehors une guerre sans mesure défigure l'humanité, qui pourra le leur reprocher ? Pas moi en tout cas, qui parfois ai suivi ce chemin.

Je ne donne pas de conseil, je ne peux que me mettre au service de la jeunesse, et si elle veut combattre je serai heureux de lui donner mes armes. Mais l'on ne pourra pas m'empêcher d'espérer un combat qui achète l'orchestre pour sa musique et non pas pour son cuivre. Car il y a beaucoup, beaucoup de cuivre. Je ne dis pas qu'il y en a trop, je dis qu'il y en a beaucoup. Et parfois il me semble qu'il n'y a pas assez de musique...

Olivier Py, septembre 2023



# Vieille(s) peau(x)

Du 29 novembre au 6 décembre, le TNP accueille la dernière création de l'auteur et metteur en scène Nasser Djemaï, directeur depuis 2021 du Théâtre des Quartiers d'Ivry – CDN du Val-de-Marne. Dans *Les Gardiennes*, il raconte l'histoire de quatre anciennes ouvrières du textile qui, après avoir travaillé ensemble toute leur vie, décident de vieillir ensemble. Rose, qui a perdu la mobilité et la parole, est prise en charge par les trois autres. Mais c'est sans compter l'arrivée de la fille de Rose, Victoria, qui souhaite que sa mère rejoigne au plus vite une maison de retraite médicalisée. Les quatre gardiennes s'insurgent contre cette décision.

Dans cette pièce, Nasser Djemaï questionne la place des personnes âgées au sein de notre imaginaire collectif. Il imagine des femmes puissantes, à la fois fascinantes et clownesques. Débarrassées des faux-semblants, les gardiennes font de la vieillesse un terrain de jeu, plein d'enthousiasme et de surprises. Revendiquant leurs désirs, leurs fantasmes et leur liberté, elles sont incarnées par des formidables comédiennes.

Doctorante en Arts du spectacle à l'université Toulouse – Jean Jaurès, Andréa Leri prépare actuellement une thèse autour des femmes et de la laideur dans les dramaturgies et sur les scènes du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Pour *Bref*, en écho à la création de Nasser Djemaï, elle dresse un panorama des écritures et dramaturgies contemporaines qui se saisissent, questionnent ou renouvellent la représentation de la vieillesse au féminin ; comme souvent, les prises de position esthétiques sont intimement liées à des enjeux politiques.



Les Gardiennes avec, de gauche à droite, Claire Aveline, Martine Harmel, Chantal Trichet et Coco Felgeirolles © Luc Jennepin

## « Couvrez cette peau que je ne saurais voir »

**N**os sociétés d'images sont gouvernées par un appétit effréné : celui des corps, des peaux, des épidermes, autant de brisures et de morceaux de chairs lisses qui cristallisent un rêve impossible d'éternel. Au milieu de ces publicités abreuvées de beauté, de jeunesse mystifiée et d'idées canoniques du féminin, la vieillesse des femmes est un affront, d'autant plus insupportable lorsque, faiseuses d'images, comédiennes, actrices, artistes ou créatrices, elles portent sur la peau, l'écran et les plateaux, les années.

« Vieillesse ». Ce mot indécidable – quand donc est-on vieille ? Cet état physique imperceptible, ce glissement lent et indécis qui plane comme une menace et qui marque toujours les autres en premier. « Vieillesse » comme un naufrage pour les comédiennes du XIX<sup>e</sup> siècle, contraintes à délaissier le théâtre, à quitter les prestigieuses scènes parisiennes et les rôles d'ingénues tant prisés sous peine d'endurer de cruelles plaisanteries journalistiques. « Vieillesse » comme un péril, encore, pour les comédiennes des années 1970, rattrapées par les logiques du jeunisme théâtral et cinématographique, par les corps de fantasme que l'institution hollywoodienne arbore comme autant d'images à consommer ; par les corps des « plus-jeunes-qu'elles » qui abondent. Elles concluaient dès l'âge de trente ans à leur péremption, reléguées aux rôles secondaires d'épouse et de mère, réduites déjà à dissimuler leurs premières rides. Plus récemment, lors des Césars 2021, Jeanne Balibar déplorait l'invisibilité des comédiennes de plus de cinquante ans quand Corinne Masiero – à l'aune de sa nudité, de ses « vieilles fesses en ruine » et de ses « nichons qui tombent » – mesurait l'inégale valeur et traitement des corps féminins dans les arts visuels comme dans la société.

Les scènes théâtrales sont caractérisées par ce manque, par cette absence et cette relégation. Dès lors, comment s'emparent-elles de ce que le metteur en scène Nasser Djemaï (pour *Les Gardiennes*) appelle les « récits manquants » et, de ce que nous pourrions nommer à sa suite, les « corps manquants » ? Où sont les corps de « vieilles » dans le théâtre contemporain ? En quoi sont-ils, plus qu'un enjeu esthétique, un enjeu politique : celui, pourquoi pas, d'une revalorisation, d'un réenchantement de l'imaginaire autour des corps des femmes ? Qu'est-ce que la vieillesse des femmes fait au théâtre, et qu'est-ce que le théâtre fait à leur vieillesse ?

## Misères et carcans des représentations du grand-âge

Le plus souvent, le personnage de « la vieille » sait. Elle devine, soupçonne et redoute. Elle se tient prudemment à la périphérie des grands drames qu'elle annonce, là où « la jeune », désinvolte et passionnée, s'y consume tout entière. C'est la vieille nourrice dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare ou Maria-Josepha, la mère âgée, enfermée par sa fille et qui pressent la tragédie dans *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. C'est d'ailleurs le parallèle que fait Nasser Djemaï entre *Les Gardiennes* et les sorcières de *Macbeth* ou encore avec les Trois Parques mythologiques qui, recluses, contemplant et tranchent les destins de celles et ceux qui vivent pleinement la vie. Néanmoins, si la vieillesse n'épargne aucune femme, elle n'en reste pas moins un instrument idéologique qui organise méthodiquement l'ostracisme de celles issues des classes les plus pauvres. Vieilles d'abord les travailleuses, les personnages de domestiques, celles employées *au service de*. Dans *Les Bonnes* de Jean Genet, le personnage de Madame souffre de son vieillissement mais ne le subit pas socialement tant qu'elle

possède les moyens de se farder et de se vêtir. L'argent ne transforme-t-il pas toutes les impuissances en leur contraire, comme l'écrivait Karl Marx ? Riche, Madame a le droit de vieillir quand ses bonnes, travailleuses sans âge, sont déjà *trop* vieilles. L'on songe alors à ces rangées de « corps mal surveillés », de femmes usées et racornies par les travaux, ébréchées par l'œil des classes dominantes, dépeintes par Dorothy Allison (*Deux ou trois choses dont je suis sûre*, 1995) ou par Annie Ernaux (*La Femme gelée*, 1981).

De ces personnages de femmes vieilles, déjà Autres, une partie du théâtre dresse et perpétue des portraits peu flatteurs, excessifs ou insipides, d'un grotesque tout à la fois comique et tragique. Le théâtre n'échappe pas à l'écueil des stéréotypes. Le rôle de « la vieille », rôle emploi par excellence, est pétri d'une série de traditions monolithiques toujours bien ancrées. Dans les fables classiques, le personnage est souvent déprécié, honni et méprisé. Laide, la plupart du temps folle (certes, d'une folie clairvoyante, d'une folie de sage), la « vieille » est ridiculisée pour sa coquetterie inconvenante, son goût inapproprié de la sensualité et est reléguée *in extremis* hors du monde du sexe. Le rôle type porte encore les stigmates d'une association féconde entre disgrâce physique et immoralité, faisant volontiers de la « vieille » un être hybride et méconnaissable, une sorcière à la virilité et à l'indépendance douteuses. Le travestissement d'un comédien en « vieillarde » devient alors un recours scénique possible pour dégenrer la vieille plus qu'elle ne l'est déjà, entre relent misogynne et puissance subversive. Cette forme de vieillisse féminine, essentialisée par des rôles types et des clichés, est réduite tantôt à sa déchéance, tantôt à sa pauvre condition ou à sa sagesse (moindre puissance face au tragique).

Les lectrices de Simone de Beauvoir s'offusquaient déjà de l'épilogue de *La Force des choses* (1963) où la vieillisse, rien qu'un tissu de malheur, est décrite comme une infatigable fatalité, non comme le produit d'un système-temps patriarcal.

### Affronter collectivement l'angoisse ?

Avec *Des Nouvelles des vieilles* (2017) ou *Pupo di Zuccherò* (2021), Julika Mayer et Emma Dante mettent en scène des marionnettes. Dans *Pupo*, les vivants déjà morts dansent et titubent avec leur chétif cadavre, comme une promesse joyeuse et enfantine. Chez Julika Mayer, le plateau nu fait résonner des récits de vieilles femmes, autant d'échos miroitants et fragmentaires, tandis que deux corps se rencontrent et se soupèsent : ceux de Julika Mayer et de sa marionnette : « la vieille ». Dans ces deux représentations, les corps hyperréalistes oscillent entre la vie et la mort, entre corps tragique et corps de rêve, illusion de peau et peau illusionnée. À travers la confrontation et l'alchimie des chairs, à travers une convergence à peine croyable des temporalités, ils sondent les vestiges et les pâles réminiscences des vieux gestes (un parfum sans odeur, une marque sur l'oreiller, un sourire-café sur le rebord de la tasse, une trace de doigt sur la baie vitrée). L'ordinaire qui se disloque, en somme. Corps témoins, corps témoignages, corps

souvenirs, pour se rappeler ces singulièrement femmes, ces « oubliées, faites d'oubli » écrivait le poète Yannis Rítsos (*Les vieilles femmes et la mer*, 2012).

La vieillisse des femmes au théâtre peut aussi être un remarquable terreau pour le rêve : qu'il soit confus, brisé, absurde ou enjoué. Un rêve trouble, en pointillé, un prétexte neuf pour repenser collectivement les évidences de la mortalité (redoutable *memento mori*), dissiper les angoisses, châtier les conditionnements du jeunisme. En somme, revitaliser et conjurer collectivement un horizon tragique.

### « On s'arrangera bien, ma vieille pour résister encore un coup. »<sup>1</sup>

Corps de vieilles aussi, comme un prétexte artistique, un plaisir de peintre, de sculpteur, d'artiste. La beauté des interstices, des renforcements, des creux devient un éloge pour d'autres grâces, un prétexte pour interroger les formes convenues de la représentation.

Théâtre de la Ville, 1981. L'on s'offusque et l'on hue les corps artificiellement décrépits mis en scène par Maguy Marin. La pièce chorégraphique *May B* jure avec l'éclatante vitalité attendue des sylphides de la danse classique. Sur un plateau plongé dans la pénombre, des silhouettes d'un blanc sale, mutiques et immobiles, transparaissent. Ces masses, indistinctes et cauchemardesques, se traînent dans la poussière de leur propre peau, forment des rondes puis éclatent dans l'espace, ahanent, marmonnent et mâchonnent des mots indiscernables. C'est un ballet de corps abîmés, aux gestes maladroits et empêtrés, des corps vieux, presque déjà morts, des cadavres, des naufragés fantomatiques à la croisée des figures de plâtres de *La Classe morte* de Kantor et du tableau de Goya *Les Vieilles ou Le Temps*. Pourtant, la pièce chorégraphique dresse une panoplie de gestes neufs, harmonise les claudications et le déglingué, bricole et rafistole pour célébrer plus que le beau, le *sublime*. L'art de la décomposition, de la décrépitude est d'une moindre violence face aux pièces et aux ballets « qui ne parlent que de corps jeunes, compétitifs, beaux [...] »<sup>2</sup>.

L'on peut encore représenter la vieillisse de manière plus abstraite, comme le projet conscient d'un informe existentiel, d'un chemin physique et symbolique vers le dépouillement : celui qui blesse conjointement l'idéologie patriarcale et néolibérale dans cette vaste entreprise de lissage et de broyage des corps. Montrer des corps qui ne peuvent plus, qui peuvent moins, cela relève presque du prodige dans une société qui les accable, les juge improductifs, dépourvus de toute rentabilité – sinon celle, alléchante, de leur relégation.

Si le corps vieillissant – physique, symbolique, social – tombe progressivement dans les limbes de la nuit, dans cette zone *informe* propre à la laideur où les codifications et les repères se meurent, il est aussi en mesure de charrier du signifiant, de l'imaginaire, du possible et du protéiforme. La vieillisse, sans vouloir soutenir des binarismes inféconds, est peut-être encore la part possible d'imaginaire qu'il reste sur les corps quand la jeunesse, adorée par le capital (une adoration sans avenir à force d'être éternelle) a été depuis long-

temps raflée par les images. Dans *Ceci tuera cela*, Annie Le Brun rappelle l'émoi et l'émerveillement de Diderot devant les multiples tableaux de ruines peints par Hubert Robert et présentés en 1767. Ce qui intéresse le philosophe ce n'est pas la ruine en elle-même mais « la béance, [...] la forme qu'elle donne au vide », « la profondeur qu'il y découvre »<sup>3</sup>.

### Désessentialiser le théâtre des chairs tristes

Ce sont les masses de comédiennes de *Corbeaux ! Nos fusils sont chargés !* de Kunio Shimizu qui s'élancent pour mener la révolution. Ce sont les interprètes qui reprennent, à plus de soixante-cinq ans, la célèbre chorégraphie *Kontakthof* de Pina Bausch, ou Marie-Françoise Guittier qui joue les aventuriers et les princes autoritaires sous la direction de Michel Raskine. « On a le droit à la métamorphose. On a le droit aux revirements, à la contradiction – à la complexité »<sup>4</sup> confiait la comédienne Annie Mercier en préconisant de lutter contre des rôles trop étroits de mégères ou de sorcières. « Vieille », on peut aussi n'incarner ni vieille, ni vieux, ni vieux souvenirs. On n'est pas obligé d'être un mémorial ni un blason du passé ! L'on peut être une comédienne « vieille », « vieillissante », dans un entre-deux indescriptible et sans étiquette (la prétendue imperméabilité entre « jeunesse » et « vieillisse », l'inconciliable entre l'une et l'autre, n'est qu'affaire de manipulation) et désapprendre les rôles attendus de la vieillisse féminine. L'on peut *jouer* à la « vieille », la feindre, l'utiliser comme un prétexte pour sonder le vide, expérimenter les formes du théâtre, ou l'on peut choisir de n'en faire qu'un terrain de jeu, un corps de plus, un corps ludique.

Si nos sociétés sont empêtrées par leur paresse et par leur embarras face à la vieillisse – d'autant plus celle des femmes –, incapables de rendre les vieillisses dignes, la puissance figurative ou symbolique permise au théâtre peut, à certains égards, déplacer notre regard et « rectifier les positions »<sup>5</sup>, énonçait gaiement la féministe Thérèse Clerc. Qu'est-ce que cela fait de *regarder* les corps « grands-absents », de méditer sur une vieillisse honnie, celle de femmes qui, privées peu à peu de la beauté canonique, désenchangent le mythe de l'éternel féminin et, par-là, réenchangent le corps ? « [T]ombe[r] du ciel des idoles intemporelles »<sup>6</sup> écrivait Simone de Beauvoir ? C'est peut-être pour le mieux.

Andréa Leri, septembre 2023

1 Anne Sylvestre, « Carcasse »

2 Maguy Marin, *Maguy Marin, l'urgence d'agir*, documentaire de David Mambouch, 2019.

3 Annie Le Brun, *Ceci tuera cela. Image, regard et capital*, Stock, 2021.

4 Annie Mercier, in (dir. Anne-Françoise Benhamou) *Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*, OutreScène, n° 12, mai 2011.

5 Jean-Luc Raynaud, *L'Art de vieillir*, documentaire, 2007.

6 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949.

# Entrer dans l'herbe jusqu'au ventre ou l'appel des paysages



Clara Hédouin en répétition, mars 2022 © Jacques Grison

Artiste complice du TNP, la metteuse en scène et comédienne Clara Hédouin y a présenté deux spectacles hors normes. En 2021, dans le cadre du Centenaire du théâtre, elle jouait dans les rues de Villeurbanne son adaptation du roman d'Alexandre Dumas *Les Trois Mousquetaires* avec Jade Herbulot et le Collectif 49701 ; plus récemment, en juin 2023, elle embarquait les spectateurs et spectatrices une journée entière pour un spectacle-randonnée au cœur de la campagne beaujolaise, profitant de ce cadre pour faire entendre le roman de Jean Giono *Que ma joie demeure*.

Clara Hédouin est à l'affût d'une manière de faire théâtre en dehors des théâtres ; ainsi, son adaptation des *Trois Mousquetaires* a joué dans des cités HLM, des châteaux, des parkings, des ruelles, des hangars... Avec *Que ma joie demeure*, elle fait un pas de plus vers ce « dehors » et réinvente son théâtre au creux des paysages.

Également chercheuse à l'université, Clara Hédouin pense sans cesse sa pratique. Elle replonge ici dans ses souvenirs de créatrice et dans les interrogations qui ont guidé l'élaboration du spectacle-randonnée *Que ma joie demeure*, créé en 2022 à Clermont l'Hérault puis programmé en 2023 au Théâtre de Villefranche-sur-Saône et au Festival d'Avignon.

Comment les lieux influent-ils sur une œuvre théâtrale ? Quel est le poids d'un espace sur une langue ? Est-ce qu'un rayon de soleil peut prendre une portée dramaturgique ? Une chose est sûre : de l'Hérault aux Pyrénées, les paysages inspirent et appellent.

**Ê**tre dehors n'est pas une tentation, c'est un appel.

Les lieux appellent.

La cour d'un vieil immeuble, avec ses coursives, le cadre de ses fenêtres, parfois ses balcons, les angles bizarres des murs quand ils ne forment pas un simple carré, mais que l'on dirait que cela se plie autrement, et que l'on est parfois comme à l'intérieur d'un immense accordéon enroulé sur lui-même, la résonance du lieu, le trou bleu du ciel tout en haut avec ses cheminées en créneaux, et les merles qu'elles invitent, les pavés sur lesquels nous avons les pieds, les portes enfin pour rentrer dans les tours : cela appelle la joueuse et la metteuse en scène que je suis. Parce qu'ici la ville, ses rapports sociaux, sa police, ses institutions, ses agents, ses habitants, sa vie bruyante et mouvementée, va être en jeu dans les deux sens, va devoir jouer avec nous (nous les interprètes, le texte, le public) et devenir un enjeu du spectacle. Parce que cela va nous mettre au défi mais promet de nous surprendre, encore et encore, et de nous faire lutter pour une chose en laquelle on croit : créer, là où cela est menacé, c'est-à-dire partout, « du temps et de l'espace public »<sup>1</sup> – via le spectacle qui s'inventera sur ces lieux, avec eux.

Mais depuis quelque temps, l'appel vient d'ailleurs. Et il se fait entendre avec une autre voix. Cela vient du fait qu'après Dumas, ses mousquetaires, et le Paris qui sert de décor à une grande partie de leurs intrigues, je me suis mise à travailler sur et avec les collines, les rivières, et les vents de Jean Giono, sa garrigue et ses paysans. L'adaptation de ses textes (celle de *Que ma joie demeure* commence en 2020 et se poursuit en différentes étapes jusqu'en 2023 ; *Le Prélude de Pan* est créé quant à lui en 2021) a été pensée d'emblée pour des spectacles qu'on irait jouer dans un autre dehors : non plus celui des villes ou même des villages, non plus celui des architectures complexes qui organisent l'existence citadine, mais celui des « paysages », des forêts, des champs, des terres agricoles, et d'autres délaissées ou en friche. Des spectacles qui font même passer de l'un à l'autre (du sous-bois touffu à la prairie dégagée, du fond de vallée verdoyant à la crête désolée) puisqu'ils sont itinérants, et qu'ils sont composés de plusieurs « tableaux » qui correspondent à autant de stations dans des paysages différents, reliés par la marche.

Or, depuis que ce travail a commencé, je me sur-

<sup>1</sup> Comme l'exigeait Gwenaél Morin pour son Théâtre Permanent, en 2009 aux Laboratoires d'Aubervilliers. Voir [leslaboratoires.org/article/note-d-intention/theatre-permanent](https://leslaboratoires.org/article/note-d-intention/theatre-permanent)

« Quand on crée dehors, alors, il faut s'attendre à ce que les affects suscités spontanément par le milieu accompagnent chaque instant du spectacle, se tissent au texte et au jeu des acteurs. »

Clara Hédouin

prends parfois, au hasard d'une journée « au grand air », en sortant d'un bois, en quittant le rideau des arbres pour entrer soudain dans une lande nue, à me dire, saisie brusquement par l'espace, sa lumière, sa profondeur et sa singulière beauté : « Oh ! j'aimerais que ça joue là. »

Les paysages sont redevenus *des lieux qui appellent le jeu* – comme lorsque j'avais dix ans.

Mais qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire, au fond ? Qu'est-ce qui appelle ? D'où vient la voix ? ! Qu'est-ce qu'elle raconte ? Qu'est-ce qu'il y a dans ce regard (théâtral) sur le paysage, et de quelle nature, au fond, est la relation ?

Bien sûr, il y a d'abord, dans cet exemple, une part d'instrumentalisation du paysage en décor.

Quand on prend l'habitude, en repérage, de chasser le bon lieu pour une scène, on prend forcément un peu ce pli. Cette habitude de travail, qui consiste à pister, pour chaque « tableau », l'endroit idéal (un bout de forêt pour « la scène du Cerf », un vaste champ pour celle de « la fauche »...), s'inscrit en vous et crée un biais de regard sur les lieux que vous traversez dans la vie, même par hasard. Les décors potentiels sont partout. Mais en retour, le paysage impose sa loi, c'est-à-dire toutes sortes d'impressions, de sensations, qui sont comme des messages cryptés. Autrement dit : il ne se laisse pas faire. Votre œil saisit un ensemble de données quand vous repérez, qui rendent la scène jouable sur ce lieu, mais il ne saisit pas tout, il est loin d'avoir tout compris. Le reste du message arrive souvent plus tard, souvent bien trop tard, une fois que les spectateurs sont là avec vous, et que vous comprenez seulement pourquoi tel passage du spectacle dysfonctionne ou pourquoi celui-ci est une pure réussite. Et parfois, vous ne comprenez tout simplement pas ce qu'il se passe ici. Les paysages ont une vie à eux, bien plus mystérieuse à mon sens que celle des lieux de la ville, et qui se tisse au théâtre que vous y créez. On pourrait le dire ainsi : « l'esprit des lieux » y est plus malin, plus vif, plus espiègle. Plus enchanteur aussi.

Après ces six derniers mois passés dans des paysages aussi divers que ceux de l'Ariège, du Beaujolais ou de la Provence, à monter et remonter *Que ma joie demeure*, *Le Prélude de Pan* et d'autres formes qui composent à elles toutes un projet nommé « Manger le soleil », dans des milieux naturels chaque fois différents, qui rendent ces spectacles chaque fois différents, je tente encore de déchiffrer les messages secrets de ces divers paysages comme autant de papyrus inscrits dans mes yeux, dans mon corps, et déjà floutés par le temps.

### 1. Un champ « originel »

Lorsque nous commençons à travailler avec les acteurs sur le début de *Que ma joie demeure*, l'été 2020, la randonnée au fil de laquelle aura lieu le spectacle a déjà été tracée par le directeur du théâtre<sup>2</sup>, du côté de Cabrières, dans l'Hérault. En arpentant les sentiers choisis avec lui, je me mets à l'affût des espaces qui se présentent au fil de la marche, les renforcements, les talus, les sous-bois ou les clairières qui pourraient accueillir les scènes encore à peine écrites. À ce stade, aucune répétition n'a eu lieu, et je ne sais pas comment nous allons travailler, je ne sais même pas, non plus, *qui va jouer qui*, la distribution n'est pas faite. J'arrive donc à ce « repérage » (qu'on pourrait qualifier de prématuré !) avec très peu d'éléments en tête. Seulement le texte. Des phrases. Giono.

Ce qui a lieu, alors, c'est une rencontre entre des mots, des situations écrites par un auteur, le rêve flou d'une metteuse en scène et un paysage. Si l'on simplifie : des phrases et un paysage se rencontrent.

Il est autour de 9 heures du matin quand je découvre ce premier champ en pente et bordé de forêt, laissé en friche, couvert d'herbes folles – graminées sauvages,

ombellifères, marjolaine et autres vagabondes<sup>3</sup> – distant d'un ou deux kilomètres à peine du hameau d'où partiront les spectateurs. Il est déjà inondé de lumière. Mais le soleil vient de là-haut, derrière la pente, d'ailleurs les chênes verts qui limitent l'horizon portent leurs ombres sur les sommets du champ, lui font comme un bord plus sombre, épaississant le mystère de ce qu'il y a derrière.

Les idées viennent. Des images. Des désirs. Des intuitions. Tout cela ensemble. Que les acteurs surgissent de cette ombre. Que cette grande pente et que ces herbes folles soient le lit de Marthe et de Jourdan<sup>4</sup>, allongés ainsi très loin, mais face à nous, au milieu de rien, au milieu de tout. Comme des chevaux couchés dans l'herbe. Ça racontera la chambre. Peut-être les microter. Et que de leurs deux corps enlacés surgisse l'intimité d'un dialogue. « Tu dors ? / Oui. / Mais tu réponds ? / Non. / Tu as vu la nuit ? ».

– Est-ce qu'on pourrait commencer très tôt ? je demande tout à coup au directeur.

– C'est-à-dire ?

– Le soleil se lève en face, derrière la forêt... Est-ce qu'on pourrait jouer ici à l'heure où il se lève ?

– Pas trop tôt quand même !

Mais les rêves sont en route, et lui-même est séduit à l'idée d'un spectacle qui commencerait à l'aube...

Ce champ a tout décidé. Avec sa terre en pente, comme un dos sur lequel se coucher, son exposition « à contre-jour », son « ouverture de champ » et sa marjolaine. Depuis, il y a quelque chose de lui que mes yeux quêtent dans chaque repérage. La pente surtout. Cette impression que tout le paysage fond sur vous.

« Le bon décor », c'est donc peut-être avant tout celui qui présente ces critères tout compte fait arbitraires : ceux d'une ressemblance, d'une fraternité avec le tout premier lieu qui a vu naître la scène. Qui l'a *fait naître* en vérité.

Car, oui, au fond, les lieux font naître des scènes. Parce qu'ils présentent des volumes, des courbes, des lignes de fond, des profondeurs, et parce qu'à certaines heures ils resplendent, ou se replient sur leurs secrets, ils *suggèrent* des mouvements et des positions fortes pour les corps humains qui les arpentent. Tout se passe comme si les paysages contenaient des invitations pour nos corps, et donc pour l'incarnation d'un texte. Des invitations silencieuses, dormantes, que le théâtre peut tenter d'activer, ou de révéler.

Mais celles-ci sont changeantes. Vivantes. Et elles vous jouent des tours.

### 2. Le mystère des herbes hautes

Autre souvenir.

Nous sommes fin mai, dans le Comminges, tout proche des Pyrénées. On voit d'ailleurs les sommets encore enneigés au lointain, dès que l'on monte un peu. Et l'on monte, ici, très vite ; la géographie du coin est plutôt montagneuse, la balade est une ascension et une redescente, elle épouse d'ailleurs le mouvement du livre : la joie monte et atteint son pic à la fin de la première partie, et puis les choses échappent, dévalent, on ne sait plus où ça va... sinon vers la mort. À cette époque, et parce qu'il a plu beaucoup ce printemps, les foins n'ont pas encore été coupés. Partout l'herbe est très haute. Quand on marche dedans, on trace des sillons qui peuvent se voir de loin. Comme les bêtes. Les champs d'herbes hautes sont de terribles révélateurs, et si vous êtes un animal traqué, ou un acteur qui veut soigner ses effets, ce qui ici revient au même, ils vous dénoncent à coup sûr. À tel point que sur le champ du premier tableau, dont la pente ascendante exposera là encore tout le sol aux regards du public, on choisit de ne pas répéter ; on marque simplement rapidement les places, comme sur la pointe des pieds, on se fait

<sup>2</sup> Fabien Bergès, qui a dirigé le Sillon - Scène conventionnée d'intérêt national de 2012 à 2022.

<sup>3</sup> Ces plantes vagabondes, ou « mauvaises herbes » qui voyagent énormément, savent trouver leur place partout. Voir Gilles Clément, *Éloge des vagabondes*, éditions Robert Laffont, 2002.

<sup>4</sup> Les premiers personnages de *Que ma joie demeure*. Voir Jean Giono, *Que ma joie demeure*, Grasset, 1935.



Répétitions Haut-Lignon, 2022 - avec Pierre Giàfferi, Jade Fortineau, Mickaël Pinelli, Hatice Özeren, Clara Hédouin, Clara Mayer © Jacques Grison

minces, autant que possible, entre les hautes herbes, pour ne pas « gâcher » notre champ – c'est-à-dire pour ne pas dévoiler à l'avance tous nos déplacements aux spectateurs. Drôle de contrainte : le lieu ne doit pas être, au sens premier, « défloré ». L'illusion de présent absolu quêtée par toute performance théâtrale nous y oblige. Mais c'est plus que cela encore : c'est aussi « cette joie d'entrer dans l'herbe jusqu'au ventre » comme le dit Giono<sup>5</sup>, qu'on veut « garder », pour mieux l'offrir, pour mieux la faire *sentir*, au public. Un effet de pénétration, une relation charnelle au paysage dont nos vieux corps de mammifères se souviennent, et que les enfants n'ont pas oublié. Une sensation inconsciente qui fera partie de la myriade d'affects activés par ce début.

Bon. Par ailleurs, il y a aussi une négociation en cours avec le propriétaire, il n'est pas question d'écraser la récolte de quatre hectares de foin. Nous sommes censés nous comporter en biches discrètes, cinq sillons droits du fond du champ jusqu'au public, voilà ce que nous avons le droit de plier, de sacrifier. Pas plus. On s'y tiendra.

Le dixième et dernier tableau joue quant à lui, sur ces mêmes dates, dans une prairie délaissée (sans enjeu de récolte, donc), qui présente la même hauteur d'herbe, mais sur une pente inversée, descendante, et l'effet y est encore plus saisissant. Les montagnes au lointain dressent leurs pointes blanches vers le ciel, et là, devant nous, c'est une mer d'herbes ondoyante, effrayante, sauvage, qui semble monter des arbres en contrebas (encore des chênes, mais bien plus grands, bien plus massifs que ceux de l'Hérault). Les acteurs, dans cet océan mi-vert, mi-bleu, mi-sol, mi-ciel, sont des demi-corps qui flottent, leurs jambes n'existent plus. Or, ce dernier tableau est une scène d'orage. Sous une pluie battante, trois personnages dits « narrateurs » emportent le personnage principal, Bobi, vers sa mort, slalomant presque nus entre des éclairs invisibles jusqu'au dernier coup de foudre, qui leur plantera à la toute fin « un arbre d'or dans les épaules ». Le temps est lourd. Les nuages noirs s'accumulent au loin contre les cimes. Au fil de la scène, les acteurs sont progressivement avalés par les herbes, mangés par le sol. Quand ils tombent enfin, ils disparaissent absolument, engloutis.

Ce tableau, à l'étape de travail qui est la nôtre à ce moment-là, est accompagné de sons d'orage, un

orage dont on ne sait pas exactement s'il est réel ou artificiel – tant la météo joue alors avec nous de sa propre ambiguïté. L'effet est assez étrange, mais réussi, sans doute parce que la source du son n'est pas claire (le ciel ou la terre ?). Une semaine plus tard, dans une prairie rase du Beaujolais vert, le son de l'orage se révélera complètement « faux », en trop. Je me demande encore aujourd'hui si, au-delà des variations du climat, qui vont jouer le grand écart ou la redite avec le texte (et les deux sont intéressants), je me demande si le sol et la manière dont il porte les corps – bustes fantomatiques flottant au-dessus des herbes hautes ou au contraire silhouettes parfaitement dessinées, des pieds à la tête, sur la terre – n'y est pas pour quelque chose. Comme si, ce qu'il montrait de façon excessivement nette (les corps) exigeait le silence ; et comme si, à l'inverse, ce qu'il cachait (une partie des corps, et qui sait quoi d'autre ?) pouvait permettre le son. Il y a, concrètement, visuellement, dans l'ombre ondoyante d'un sol en herbes, la place pour un mystère – un mystère venant d'en bas. Les herbes hautes entretiennent *le flou*. Ailleurs, dans un paysage dégagé, déshabillé, ras, c'est comme s'il n'y avait pas de truquage possible. Il faudra que les acteurs assument sans aide sonore tout le « jeu » de l'orage. Tout le théâtre devra alors tenir dans ce que l'on voit d'eux-mêmes, dans leurs corps nus gesticulant dans une tempête racontée, inventée, et dans le texte. Depuis, c'est cette solution que l'on a gardée : celle qui fait place nette aux corps.

### 3. Rases campagnes ?

Plusieurs fois, j'ai été amenée à ce constat un peu triste : les paysages les plus dessinés par la main de l'Homme, les monocultures, les pâturages, les parcelles rectangulaires ou carrées, sont plus faciles à occuper théâtralement que les pentes escarpées et biscornues des collines méditerranéennes, par exemple, où tout est plus difficile à penser pour la mise en scène – la place du public, les différents plans qui structurent l'image, les places fortes des corps dans l'espace. De la même manière, après cette expérience ambiguë des herbes hautes, un champ fauché me paraît en vérité plus facile à investir avec nos corps d'acteurs et d'actrices. Le dessin y apparaît plus entier, plus précis, donc plus fort. Voilà qui dit beaucoup sur notre œil, sur ce que nous avons « appris à voir »<sup>6</sup> d'un milieu vivant : des formes géométriques, des lignes directrices, un horizon et une perspective. Notre façon (occidentale) de l'ordonner, et de le domestiquer, sans doute. Ainsi, nos « paysages » sont des cadres découpés par notre œil dans le milieu, contenant les lignes directrices que l'histoire de l'art lui a enseigné depuis la Renaissance et que la culture humaine occidentale a inscrite dans ses plans d'occupation des sols. Et c'est dans ces « cadres » construits par nous qu'il semble le plus facile d'opérer... Et, peut-être, de créer. Autant rester en salle, alors ?

Mais non, l'appel insiste et il est d'une autre nature. Même si parfois les grands aplats des monocultures ou d'une plaine rase font l'effet d'immenses plateaux de théâtre, ce ne sont pas ces lieux qui *invitent* le plus (d'ailleurs, dans les champs cultivés, il est tout simplement interdit d'entrer). Je me souviens de mon premier repérage avec le Théâtre de Villefranche-sur-Saône, au-dessus de Tarare, dans des collines vouées intégralement à l'industrie du bois. Nous nous promenions, avec le régisseur, parmi les plantations de Douglas, et mes yeux cherchaient désespérément les endroits de vie. Il n'y en avait pas. Un silence étonnant habitait le semblant de « forêt » où nous marchions. Sur le sol, les machines avaient creusé d'énormes ornières, et les coupes rases vous prenaient par surprise, au

<sup>5</sup> Jean Giono, « Le Chant du monde », *Solitude de la Pitié*, Gallimard, 1932.

<sup>6</sup> Voir Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir*, Actes Sud, 2021.

« Dans les paysages, de vieux affects animaux remontent à la surface de nos corps et de nos perceptions. »

Clara Hédouin

détour d'un virage, avec tout le ciel et la lumière sur les souches comme des cadavres sans tête. Entre les pentes dévastées : le village – avec un lac artificiel, un terrain de foot, des pavillons, et l'autoroute au lointain. On changera de cap.

À force d'errer dans les terres pour trouver des décors, des « paysages », on finit par sentir assez vite ce que la désolation d'un milieu signifie.

Et c'est notre corps qui sent. Qui sait. Et qui reconnaît tout aussi rapidement la joie et la santé. Or, voilà, je crois bien que c'est cela qui appelle.

« Cet apaisement qui nous vient dans l'amitié d'une montagne, cet appétit pour les forêts, cette ivresse qui nous balance, regard éteint et pensée morte, parce que nous avons senti l'odeur des bardanes humides, des champignons, des écorces, cette joie d'entrer dans l'herbe jusqu'au ventre, ce ne sont pas des créations de nos sens, ça existe autour de nous et ça dirige plus nos gestes que ce que nous croyons. »<sup>7</sup>

Notre corps n'est pas indifférent au milieu. La joie, notre sentiment d'être en vie, et son intensité, dont l'art se fait parfois le messager (et m'est avis qu'il doit l'être), ne se déploient pas indifféremment partout et de la même manière. Quand on crée dehors, alors, il faut s'attendre à ce que les affects suscités spontanément par le milieu accompagnent chaque instant du spectacle, se tissent au texte et au jeu des acteurs. On est bien obligés de travailler avec ces perceptions inconscientes du corps, même si elles n'ont rien de stable. Les saisons, les cortèges de vivants qu'elles impliquent, et chaque heure du jour, avec ses ombres et lumières propres, vont les modifier, et modifier le *sens* même des scènes – puisqu'au théâtre, le sens, c'est de la perception.

#### 4. Le vivant, ce *trickster*<sup>8</sup>... qui est en nous.

Ce printemps relativement humide, nous sommes les hôtes des tiques, et l'on redécouvre aussi la peur des serpents – couleuvres et vipères, qui se faufilent devant nous dans les prés chauds (les tiques, nous les ramenons tous les soirs dans nos lieux de résidence, les serpents, ce sont nos régisseurs qu'ils vont surprendre, et parfois mordre, à l'occasion malheureuse du déplacement d'un arbre mort, un habitat...). Et puis vient l'été, on arrive en pays plus sec, où les cigales sont reines, et nous devons cohabiter avec elles. Les oliviers sont des arbres relativement bas, elles volent en tourbillons de l'un à l'autre et vous frôlent sur leurs trajets vrombissants. Jouer entre ces arbres, c'est jouer dans leur maison. Il ne faut pas s'attendre à leur silence. Leurs chants, leurs stridulations, vont modifier considérablement l'écoute des scènes. Voilà le dilemme : s'éloigner de leur concert, c'est s'éloigner des arbres, c'est s'éloigner de l'ombre, et c'est mourir de chaud. La pinède offre un refuge paradoxal : on y trouve l'ombre mais le son des voix ici est presque inaudible. On préférera toutefois les pins aux oliviers, à condition qu'ils soient hauts, et relativement espacés. On préférera surtout jouer aux heures fraîches, où les cigales se taisent, où les oiseaux ont de la place, où le soleil est encore un allié, et où l'on négocie cette fois... avec les moustiques ! C'est que l'on n'est jamais « tranquille », comme on dit ! (Et *qui*, en nous, le dit ? Qui est cette personne en soi qui souhaite le silence ? Qui, en nous, préférerait ne pas cohabiter plutôt que si ? Qui, en nous, préférerait la solitude ? Il y a bien quelqu'un, puisque c'est à cette solitude que nous contribuons de façon accélérée depuis un demi-siècle...). Jouer dehors vous rappelle joyeusement et malicieusement, au prix de quelques piqûres ou morsures, qui rarement sont des dangers, que vous n'êtes pas seul... dans votre « théâtre » au sens large – c'est-à-dire dans votre tête, dans votre récit et dans votre (H)istoire. Le milieu vivant est cette fois un person-

nage avec lequel vous devez compter, et qui, entre le repérage et le moment de la représentation, ne vous présentera pas le même visage.

J'apprends, petit à petit, à anticiper les lumières, les volumes, le bruissement des feuilles dans le vent, j'apprends à poser des questions sur les coupes des foins, j'apprends à imaginer les relations avec des présences vivantes qui sont parfois encore invisibles ou inaudibles au moment où je découvre des lieux. Mais je commence à comprendre aussi autre chose. C'est que ce n'est pas seulement le milieu, sa richesse propre, tous les habitats entremêlés qu'il implique, tous les vivants enlacés qu'il abrite, qui entrent en relation avec vous et vous modifient de l'intérieur pendant le spectacle. C'est la situation de votre corps dans ces espaces, ces habitats, et le type de regard et d'affects impliqués par cette position physique dans le milieu qui agit en vous et colore vos émotions. Et cela change au fil de la marche. On voyage d'une sensation animale à une autre.

Assis avec d'autres spectateurs et spectatrices dans un sous-bois, dans le lit à sec d'une rivière, vous n'êtes pas le même ni la même que sur une crête ou en lisière de forêt. Dans le premier cas, il y a quelque chose de l'ordre de l'attente et de l'affût, mêlés à la peur légère et tout à fait inconsciente d'être surpris... des sensations que le très vieil animal en vous n'a pas oublié. C'est là. La proie potentielle que nous sommes, et dont les réflexes ont sans doute ciselé la faculté d'attention, se souvient. Cette tonalité de l'attention en forêt va teinter légèrement l'atmosphère, le jeu tout comme sa réception. Et puis vous marchez vingt minutes, et au terme d'une ascension peut-être un peu difficile, vous voilà arrêtés pour le tableau suivant sur une crête, avec le paysage étalé sous vos yeux. Voilà que monte en vous ce soulagement, où se mêlent la fin de l'effort physique et l'absolue sécurité d'une vue panoramique, cette sereine maîtrise que donne la hauteur et qui n'est pas étrangère à la tranquillité patiente du prédateur observant « son domaine » – c'est-à-dire non pas sa « propriété », mais simplement les autres vivants qui habitent ici avec lui et qu'il va chasser tout à l'heure. C'est un calme et une patience de loup qui nous envahit alors, et colore subtilement la perception de la scène jouée en contrebas. Et quand, une heure plus tard, vous vous retrouvez posés en lisière des bois, à l'ombre des arbres, et que la prairie dégagée et lumineuse semble vous appeler, vous dire « ici l'espace est vaste ! », « ici tu peux courir », « ici c'est la liberté ! », c'est le chevreuil en vous qui la désire, et qui voudrait, peut-être, *entrer dans l'herbe jusqu'au ventre*. C'est lui qui, sans s'exposer, goûtera l'image des acteurs qui le font.

Face aux milieux, dans les paysages, de vieux affects animaux remontent à la surface de nos corps et de nos perceptions, teintant ces dernières de désirs, de peurs, ou de curiosités que nous avons en partage avec d'autres vivants. Ces affects, ces puissances, ces « ancestralités animales », comme les nomme le philosophe Baptiste Morizot<sup>9</sup>, s'activent à chaque instant et dans chaque angle du paysage, en fonction de sa lumière, de l'heure du jour, du sens du vent. Elles bruissent avec le texte et collaborent à son intensité.

L'on crée avec d'autres.

Une foule de vivant qui habite hors de nous ; une multitude qui loge aussi *en nous*.

L'appel est vieux, très vieux.

Clara Hédouin, été 2023

<sup>7</sup> Jean Giono, « Le Chant du monde », *ibidem*.

<sup>8</sup> Farceur.

<sup>9</sup> Voir *Manières d'être vivant*, Baptiste Morizot, Actes Sud, 2020.

## Bienvenue à

### Séverine Chavrier et Thomas Bernhard *Ils nous ont oubliés*

Début octobre, Séverine Chavrier présente sa redoutable adaptation du roman de Thomas Bernhard *La Plâtrière*. Tout en prenant des libertés, elle reste fidèle à l'esprit de l'écrivain autrichien : féroce, drôle, désespéré. Construite comme un long *flash-back*, la pièce retrace méticuleusement la succession des événements qui ont conduit à un crime aux abords de La Plâtrière, bâtisse perdue au milieu des Alpes autrichiennes. La scénographie diffractée, augmentée d'écrans, peuplée d'oiseaux et d'humanoïdes, accueille des visions prémonitoires, des menaces tacites et des *flirts* dangereux avec la mort...

### Christophe Rauck et William Shakespeare *Richard II*

En novembre, Christophe Rauck poursuit sa réflexion sur le pouvoir et la manière dont il transforme les individus qui se frottent à son exercice. Il s'empare ici d'une pièce éminemment politique de William Shakespeare, *Richard II*. Sa mise en scène rigoureuse et graphique fait entendre impeccablement le texte et ses échos philosophiques sur le désordre du monde, qu'il soit élisabéthain ou contemporain... Le tout est porté par l'interprétation magistrale de Micha Lescot, élégant, mélancolique, tragique.

### Marionnettes et danse en famille

Fin novembre, les artisans du Turak Théâtre et leurs objets fantasques reviennent au TNP avec *Saga Familia – des lustres inconnus*, une nouvelle épopée à la croisée de la route de la Famille et du chemin de la Mémoire... Qu'est-ce qui tient lieu de véritable famille, lorsque l'on arpente la Turakie ? La sève de l'arbre « génialogique » est-elle faite de sang ou de mythes ? Peut-être un peu des deux, et c'est sûrement en partie pour cette raison que la famille, c'est compliqué !

Début décembre, les chorégraphes Roser Montlló Guberna et Brigitte Seth font découvrir *Salti*, dans une version courte pour les tout-petits ou une version intégrale à partir de six ans. Trois amis redécouvrent le rituel festif de la tarentelle, cette danse qui aurait le pouvoir de guérir la personne mordue par une araignée venimeuse... Comptines et formules magiques se mêlent à des acrobaties teintées de hip-hop. Entrez dans la danse !

## Agenda

### Ils nous ont oubliés

Thomas Bernhard – Séverine Chavrier  
du 7 au 13 octobre

→ rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle  
dimanche 8 octobre

→ passerelle Musée,  
Fast and Curious

**Thomas Bernhard : propos sur l'art par Kenza Laala**  
mercredi 11 octobre à 12h30 au musée des Beaux-Arts de Lyon  
réservation sur [mba-lyon.fr](http://mba-lyon.fr)

→ les jeudis du TNP  
prélude jeudi 12 octobre à 18h

### Diptyque: Franchir les seuils Rémancescences

installation de Jacques Grison  
du 7 au 21 octobre

→ visites commentées  
par Jacques Grison

tout public: du mardi au vendredi à 18h, samedi à 16h et 18h, dimanche à 14h  
gratuit sur réservation sur [tnp-villeurbanne.com](http://tnp-villeurbanne.com)

→ audiodescription en direct  
par Audrey Laforce

dimanche 15 octobre à 14h

### Je pars sans moi

spectacle d'Isabelle Lafon  
du 7 au 21 octobre

→ les jeudis du TNP  
rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle

jeudi 12 octobre

### 1,8M

Festival Sens Interdits – Ivan Viripaev  
19 et 20 octobre

→ rencontres avec l'équipe artistique après le spectacle  
jeudi 19 et vendredi 20 octobre

### Richard II

William Shakespeare – Christophe Rauck  
du 10 au 17 novembre

→ stage de pratique théâtrale avec Guillaume Lévêque  
samedi 11 de 13h30 à 16h30 et dimanche 12 novembre de 10h à 13h

stage ouvert dès 18 ans, plein tarif 50 € / tarif étudiant 20 € + prix du spectacle  
inscription sur la billetterie en ligne

→ théâtre-môme «Mieux vaut parfois entendre parler du roi que de le voir»

dimanche 12 novembre à 15h30  
10 € par enfant, goûter compris  
inscription sur la billetterie en ligne au moment de l'achat du spectacle.

→ audiodescription en direct par Élisabeth Martin-Chabot  
dimanche 12 novembre à 15h30 (précédée d'une visite tactile du décor à 14h30)

→ les jeudis du TNP  
prélude jeudi 16 novembre à 18h30

rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle  
jeudi 16 novembre

### Saga Familia – des lustres inconnus

Turak Théâtre  
du 16 au 25 novembre

→ stage de pratique théâtrale avec Michel Laubu  
samedi 21 de 13h30 à 16h30 et dimanche 22 octobre de 10h à 13h

stage ouvert dès 18 ans, plein tarif 50 € / tarif étudiant 20 € + prix du spectacle

→ passerelle cinéma  
projection du film *Interdit aux chiens et aux Italiens*

d'Alain Ughetto, en présence de Michel Laubu, suivie d'un atelier d'initiation aux arts de la marionnette (parents-enfants) par Aline Bardet

samedi 28 octobre à 11h15, atelier de 14h à 16h, au cinéma Le Comœdia  
réservation sur [cinema-comoedia.com](http://cinema-comoedia.com)

→ passerelle musée, échange à deux voix *Les arts de la marionnette vus par Michel Laubu*

samedi 14 octobre à 11h au MAM – Musée Gadagne gratuit, réservation sur [gadagne-lyon.fr](http://gadagne-lyon.fr)

→ les jeudis du TNP  
rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle

jeudi 23 novembre

→ audiodescription en direct  
par Audrey Laforce

samedi 25 novembre à 18h (précédée d'une visite tactile du décor à 16h30)

### Ma Jeunesse exaltée

Olivier Py  
25 et 26 novembre

### Les Gardiennes

Nasser Djemaï  
du 29 novembre au 6 décembre

→ les jeudis du TNP  
rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle  
jeudi 30 novembre

→ stage de pratique théâtrale avec Coco Felgeirolles

samedi 2 de 13h30 à 16h30 et dimanche 3 décembre de 10h à 13h

stage ouvert dès 18 ans, plein tarif 50 € / tarif étudiant 20 € + prix du spectacle  
inscription sur la billetterie en ligne

→ théâtre-môme «La sorcellerie au théâtre: puissante et engagée!»

dimanche 3 décembre à 15h30  
10 € par enfant, goûter compris  
inscription sur la billetterie en ligne au moment de l'achat du spectacle.

→ audiodescription en direct  
par Audrey Laforce

dimanche 3 décembre à 16h (précédée d'une visite tactile du décor à 15h)

### Diari d'Amore

(Fragola e panna/Dialogo)  
Natalia Ginzburg – Nanni Moretti  
du 30 novembre au 7 décembre

→ rencontre «Le théâtre de Natalia Ginzburg», animée par Lisa Ginzburg, romancière et journaliste, petite-fille de Natalia Ginzburg

samedi 2 décembre à 17h, en collaboration avec l'Institut Culturel Italien de Lyon gratuit sur réservation sur [tnp-villeurbanne.com](http://tnp-villeurbanne.com)

→ rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle  
samedi 2 décembre

→ théâtre-môme  
dimanche 3 décembre à 15h30 (voir détails plus haut)

→ temps fort autour de la filmographie de Nanni Moretti à l'Institut Lumière (programmation en cours)  
plus d'infos sur [institut-lumiere.org](http://institut-lumiere.org)

### Salti

pour tous dès 3 ans  
Brigitte Seth et Roser Montlló Guberna  
du 6 au 14 décembre

→ hors les murs  
les vendredi 1<sup>er</sup> et samedi

2 décembre à la MJC de Villeurbanne

réservations sur [mjc-villeurbanne.org](http://mjc-villeurbanne.org)

→ un samedi en famille  
atelier danse parents-enfants  
samedi 9 décembre, atelier de 14h à 16h suivi d'un goûter à la brasserie du TNP  
tarif 8 € par personne + prix du spectacle.

inscription sur la billetterie en ligne au moment de l'achat du spectacle.

### Mort d'une montagne

Lauréat Prix Incandescences 2022  
François Hien et Jérôme Cochet  
du 13 au 15 décembre

→ les jeudis du TNP  
visite tactile et rencontre avec l'équipe artistique

jeudi 14 décembre à 19h  
rencontre avec l'équipe artistique après le spectacle

jeudi 14 décembre  
→ passerelle cinéma, en présence de Jérôme Cochet (programmation en cours)  
lundi 11 décembre à 20h au cinéma Le Zola.

### EN TOURNÉE

#### L'Affaire Correra

Jérôme Cochet, Clémentine Desgranges, Kathleen Dol, François Hien  
le 6 octobre 2023, Théâtre Astrée-Université Lyon 1

#### Vie et Mort de Mère Hollunder

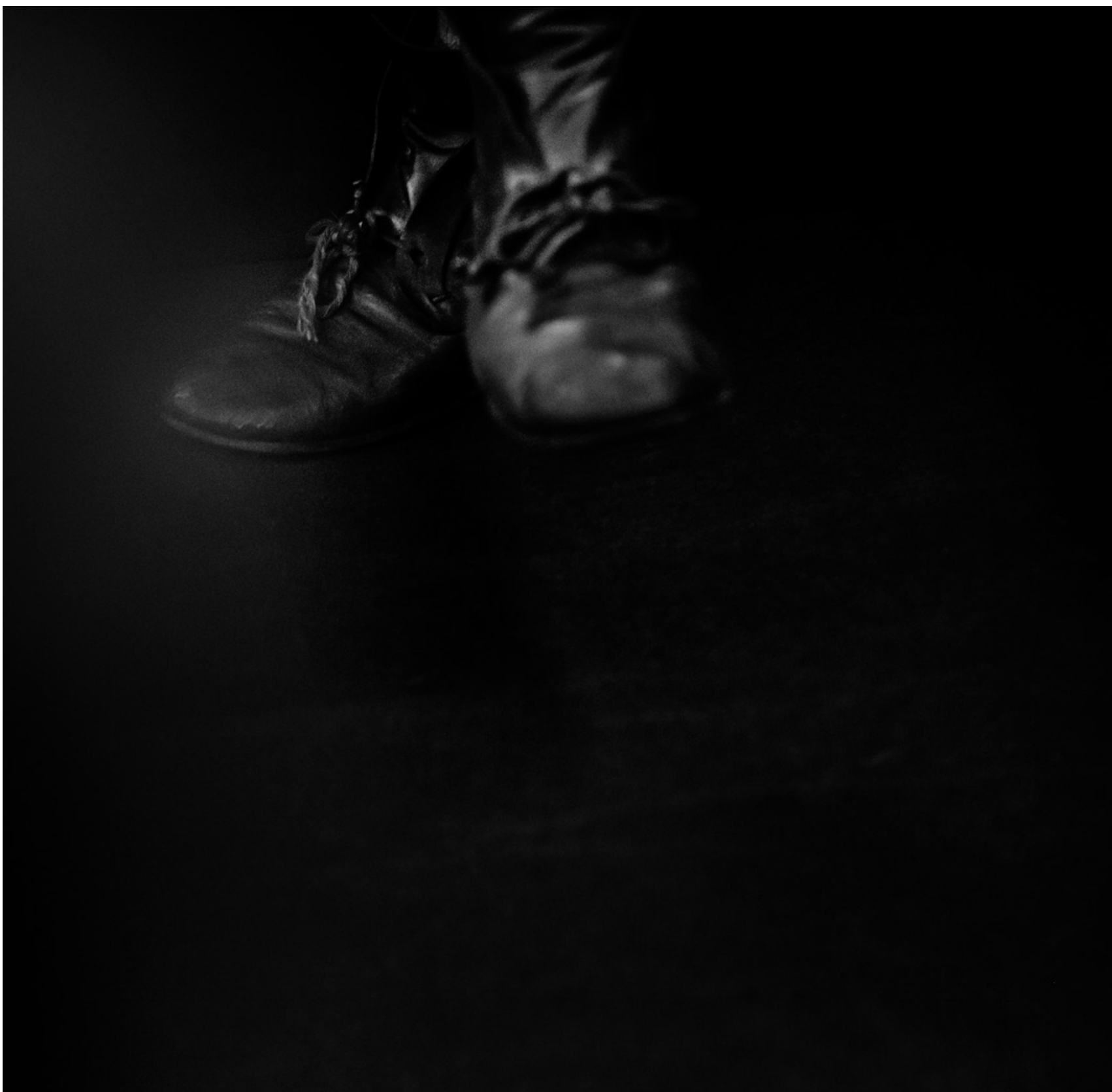
Jacques Hadjaje – Jean Bellorini  
le 7 octobre 2023, Le Lissiac, Lissieu

#### Onéguine

Alexandre Pouchkine – André Markowicz – Jean Bellorini  
du 14 au 16 novembre 2023, Maison des Arts du Léman, Thonon-les-Bains

#### Il Tartufo

Molière – Carlo Repetti – Jean Bellorini – avec la troupe du Teatro di Napoli – Teatro Nazionale  
le 8 décembre, le Carreau – scène nationale de Forbach et de l'Est mosellan  
du 12 au 16 décembre, Théâtre national de Strasbourg  
du 19 au 23 décembre, Théâtre National de Bretagne, Rennes



*Je pars sans moi*, conception et mise en scène Isabelle Lafon, répétitions, janvier 2023 © Jacques Grison

## Bref #12, à paraître en janvier 2024

### Formulaire d'abonnement

Je souhaite recevoir gratuitement les prochains numéros du *Bref*.

Nom \_\_\_\_\_ Prénom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Courriel \_\_\_\_\_

Bulletin à déposer directement à la billetterie du théâtre ou demande à faire parvenir par courriel à l'adresse [contact@tnp-villeurbanne.com](mailto:contact@tnp-villeurbanne.com). Conformément au RGPD, vous disposez d'un droit d'accès, de modification, rectification ou suppression des données confiées au TNP. Pour l'exercer, vous pouvez envoyer un mail à [dpo@tnp-villeurbanne.com](mailto:dpo@tnp-villeurbanne.com).

### Théâtre National Populaire

direction Jean Bellorini  
04 78 03 30 00  
[tnp-villeurbanne.com](http://tnp-villeurbanne.com)

Licences : 1-20-5672 ; 2-20-4774 ; 3-20-5674  
directeurs de la publication

Jean Bellorini et Florence Guinard  
responsable de la publication Carine Faucher-Barbier  
rédaction Sidonie Fauquenoï  
rédactrices invitées et rédacteur invité Maria Brinco de  
Freitas, Clara Hédouin, Andréa Leri et Olivier Py  
conception graphique et réalisation  
Philippe Delangle et François Rieg, Dans les villes  
réalisation au TNP Laura Langlet  
Imprimerie FOT, septembre 2023

Le Théâtre National Populaire est subventionné  
par le ministère de la Culture, la Ville de Villeurbanne,  
la Métropole de Lyon et la Région Auvergne-Rhône-Alpes.

