

**06.07** Création

# HOP LÀ, NOUS VIVONS!

TEXTE ERNST TOLLER

ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE **CHRISTOPHE PERTON**À PARTIR DE LA TRADUCTION DE **CÉSAR GATTEGNO** ET **BÉATRICE PERREGAUX** 

**AVEC** 

**GAUTHIER BAILLOT KARL THOMAS** 

YVES BARBAUT PROFESSEUR LUDIN / UN INCONNU

JULIETTE DELFAU LOTTE KILMANN

**ANNE DURAND** MADAME MELLER

**AURÉLIE ÉDELINE** BARBARA STILZER / L'ASSOCIÉ DU BANQUIER

ALI ESMILI L'ÉTUDIANT / L'HUISSIER / UN POLICIER

**VINCENT GARANGER** WILHELM KILMANN

FRÉDÉRIC JACOT-GUILLARMOD COMTE LANDE / LE JUGE

**PAULINE MOULÈNE** EVA BERG

**ANTHONY PALIOTTI** RAND / LE BANQUIER / UN POLICIER

NICOLAS PIRSON TOLLER / BARON FRIEDRICH / UN OUVRIER / UN POLICIER

**SAMUEL THEIS** LE SERVEUR / LE GARDIEN D'ASILE / UN POLICIER

ROLAND VOUILLOZ ALBERT KROLL / LE TÉLÉGRAPHISTE

PRODUCTION COMÉDIE DE VALENCE, CDN DRÔME-ARDÈCHE

COPRODUCTION LA COMÉDIE DE GENÈVE. THÉÂTRE DE LA VILLE - PARIS.

THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE DE VILLEURBANNE

AVEC LE SOUTIEN DE PRO HELVETIA ET LA PARTICIPATION ARTISTIQUE DE L'ENSATT

ASSISTANTE À LA MISE EN SCÈNE AURÉLIE ÉDELINE
CONCEPTION ET RÉALISATION VIDÉO BRUNO GESLIN ET CLÉMENT MARTIN
CRÉATION LUMIÈRES THIERRY OPIGEZ
CRÉATION SON FRÉDÉRIC BÜHL
CRÉATION COSTUMES PAOLA MULONE
SCÉNOGRAPHIE D'APRÈS UN PROJET DE MALGORZATA SZCZESNIAK
ASSISTANAT, MAQUETTES ET SUIVI DIANE THIBAULT
CRÉATION MAQUILLAGE VÉRONIQUE DÉSIR
CRÉATION MASQUES CÉCILIA DELESTRE
DRAMATURGE PAULINE SALES
RELECTURE DE LA TRADUCTION SILVIA BERUTTI

COUTURIÈRES PATRICIA DE PETIVILLE ET DOMINIQUE FOURNIER
CONSTRUCTION DÉCOR ATELIERS DU TNP VILLEURBANNE
SOUS LA DIRECTION DE STÉPHAN ABROMEIT
CONSTRUCTEUR VALENCE DIDIER RAYMOND
ELECTRICIENS ARNAUD BARBIÉRI, FRÉDÉRIC CARON, MAEL FABRE,
JEAN-CLAUDE HOUDOUSSE, CÉDRIC MINODIER, GUILLAUME TARNAUD
CINTRIERS JAN CROUZET ET SERGE UGOLINI
MACHINISTES EMILIO DIAZ, JÉRÉMIE GALIFET, ÉRIC GUILLAMOT,
OLIVIER LANTHEAUME, JEAN-LUC LE GUEN, FRANCK MERCIER,
FRANCK METZLER, JULES SANCHEZ
STAGIAIRES NATHALIE BRUDEY, CINDY, CAMILLE GUITHEAUX,
ADRIEN MEILLON

RÉGIE GÉNÉRALE **THIERRY OPIGEZ** ET **GILBERT MOREL** RÉGIE LUMIÈRE **GUILLAUME DE LA COTTE** ET **PHILIPPE LEFEBVRE** RÉGIE SON **FRÉDÉRIC BÜHL** ET **CLÉMENT ROUSSEAUX** RÉGIE VIDÉO **KÉVIN BRIARD** HABILLAGE **DOMINIQUE FOURNIER** ET **ANGÉLIQUE PROENÇA** 

### À GENÈVE

DIRECTION TECHNIQUE NICOLAS CASTANIER, TERENCE PROUT
RÉGIE PLATEAU EDWIGE DALLEMAGNE, VINCENT STADELMANN
CINTRIER BABAR HÉRITIER
RÉGIE LUMIÈRE BASTIEN DEPIERRE, IVAN MÉGROZ
RÉGIE SON FABIEN MATTHEY
HABILLEUSE VÉRONIQUE MONIGHETTI

REMERCIEMENTS AU TRAIN THÉÂTRE DE PORTES-LÈS-VALENCE À L'OPÉRA NATIONAL DE LYON « Il a combattu l'infamie sous toutes ses formes et par tous les moyens : par la poésie, le pamphlet, le discours. Et il a été un maître du discours politique. Il était courageux et tenace. Il a mis en garde contre l'arrivée de la barbarie en Allemagne quand la majorité était encore aveugle. Et quand la barbarie s'est établie dans notre pays sous la forme d'une dictature, quand Ernst Toller est devenu notre camarade d'exil - il n'a pas considéré, contrairement à beaucoup, que le nazisme était la seule et unique forme d'expression de l'infamie. La tragédie du peuple espagnol – pour ne citer que cet exemple – l'a mobilisé tout autant que celle de son propre pays. Car c'était un citoyen du monde, et la notion d'"humanité" a toujours gardé pour lui le même pouvoir de

KLAUS MANN, IN "LE CONDAMNÉ À VIVRE", ÉDITIONS DENOËL,1999

fascination que lorsqu'il avait vingt ans.»

### **ERNST TOLLER** (1893-1939)



Ernst Toller - photo des archives de l'Université Yale.

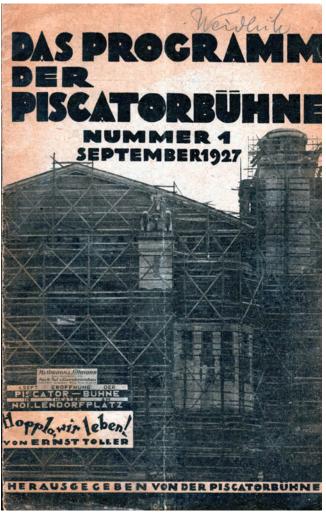
Ernst Toller naît en 1893 à Samotschin dans une famille de commerçants aisés. Il passe une enfance heureuse et confortable, troublée par les insultes dues à son judaïsme. Dès l'adolescence, il commence à écrire des nouvelles, des articles, des poèmes. À sa majorité, il part faire des études à Grenoble. La déclaration de la première guerre mondiale le surprend en France, il parvient en toute hâte à gagner l'Allemagne et s'engage comme volontaire. Il estime ne jamais être assez près du front et après avoir servi dans l'artillerie, puis l'infanterie, il prend un avant poste de mitrailleur. Devant l'horreur, il est terrassé par une crise cardiaque et à sa sortie d'hôpital, n'est plus considéré comme étant apte à repartir au front.

Cette guerre lui fait vraiment prendre conscience de l'inutilité du combat, l'ennemi est un être humain avant d'être un ennemi. Il part à Berlin, rencontre quelques dirigeants socialistes comme Ebert, puis se rend à Munich où il constitue un groupe de jeunes pacifistes qui essaient de hâter la fin de la guerre. Il est emprisonné durant trois mois suite à la rédaction d'un pamphlet.

En 1918, l'Empire s'effondre, la République de Weimar se met en place, en Bavière Eisner destitue la monarchie au pouvoir et crée l'éphémère République des Conseils à laquelle Toller participera à plus d'un titre, présidant un temps le Conseil central provisoire. La répression qui suit la chute de la République est extrêmement violente. Il y aura plus de six cents morts et quatre mille condamnations. La plupart des dirigeants sont exécutés. Toller parvient à s'enfuir et à se cacher. Arrêté, il est jugé par une cour martiale et condamné à cing ans d'emprisonnement durant lesquelles il écrira ses premières œuvres dramatiques la nuit à la bougie, qui seront représentées en Allemagne et à l'étranger alors qu'il est encore détenu : "la Conversion". "l'Homme et la masse". "Hinkemann". Quand il sort de prison en 1924, Toller est un auteur célèbre et ses pièces sont traduites en vingt-sept langues. Ses droits d'auteur lui permettent de vivre largement, il voyage en Europe et aux États-Unis

"Hop là, nous vivons!" est sa première pièce écrite en liberté et elle marque un changement dans son style qui s'éloigne de l'expressionnisme de ses débuts. Elle sera créée par Erwin Piscator en 1927 à Berlin. Installé aux États-Unis où il travaille sous contrat avec la Metro Goldwin Mayer, Toller ne cesse de lutter contre la montée du nazisme publiant des articles, donnant conférence sur conférence. Il s'intéresse également de très près à la guerre civile espagnole et lance une collecte d'aide pour la population civile.

Le 22 mai 1939, après avoir fini sa pièce "Pasteur Hall", désargenté, quitté par sa femme, dépressif, miné par l'exil, il se suicide dans sa chambre d'hôtel.



Couverture du programme de "Hoppla, wir leben !" lors de sa création en 1927 par Erwin Piscator

### **HOPPLA, WIR LEBEN!** (1927)

« "HOP LÀ, NOUS VIVONS !" est la première pièce que j'ai écrite "en liberté". C'est le choc d'un homme qui veut à tout prix réaliser l'absolu dès aujourd'hui, avec les énergies de l'époque, avec ses contemporains, parmi lesquels certains renoncent à agir par faiblesse, par traîtrise, par lâcheté, alors que d'autres engagent leur force, leur foi, leur courage, pour atteindre ce but dans l'avenir. Karl Thomas ne comprend ni les uns ni les autres, considère leurs actes et leurs motifs comme équivalents et succombe. De nos jours, plusieurs critiques et spectateurs, éloignés de l'art véritable par la mode américaine infantile du happy end, exigent de l'auteur dramatique - ce qui n'est pas sa tâche - qu'il termine sa pièce par ces dictons naïfs que nos parents faisaient peindre sur des coussinets, des assiettes, des insignes, du genre : "Sois toujours honnête et fidèle", "Ignore ce que les autres font, occupe-toi de tes oignons", "Porte le soleil dans ton cœur" ou comme Durus l'écrivait dans le numéro 134 du Drapeau rouge (année 1934) : "Allons avec l'air vivifiant de la lutte des classes dans l'air vivifiant de la nature". Les fonctionnaires du culte prolétaire et les critiques feuilletonistes des journaux capitalistes, que leur mauvaise conscience et leur désir éternel de passer dans toutes les rubriques du journal rendent plus exigeants en matière de révolution que ceux qui agissent en révolutionnaires, jugèrent que la fin de la pièce (qui dans la vie réelle s'est produite plusieurs fois et se reproduira encore) n'est pas "révolutionnaire" parce qu'elle ne comporte pas de petits pamphlets moraux ni d'appel du genre : "— Vive la ligne politique No 73!" Aujourd'hui je regrette d'avoir, sous l'influence d'une mode, modifié la conception de l'œuvre originale pour complaire au metteur en scène. La forme vers laquelle elle tendait à l'origine était plus forte que celle qui fut montrée, (C'est moi seul qui en porte la responsabilité, mais j'ai compris la lecon, et je préfère aujourd'hui que le metteur en scène tire trop peu d'une œuvre plutôt que d'en rajouter. D'ailleurs Piscator n'a vraiment aucun motif de se plaindre de moi et de mon style comme il le fait dans "LE THÉÂTRE POLITIQUE".)

Lorsque nous avons adapté la pièce, trois fins me paraissaient possibles, mais en aucun cas le "retour en prison de plein gré" que ce livre m'attribue sans scrupule. Dans la première version, Thomas, désemparé face au monde de 1927, court dans un asile voir un psychiatre et s'aperçoit lors de son entretien avec le médecin qu'il existe deux genres de fous dangereux, les uns enfermés dans des cellules, les autres, politiciens et militaires, se déchaînant contre l'humanité. Alors, il comprend ses anciens camarades qui mènent pour l'idée une lutte tenace de tous les jours, il veut quitter l'asile d'aliénés; mais parce qu'il a compris, parce qu'il a, face à la réalité, acquis le comportement d'un homme mature, le fonctionnaire psychiatrique ne le laisse plus partir, sous prétexte que c'est maintenant seulement qu'il est devenu un "danger public"; auparavant, il n'était qu'un rêveur gênant. »

ERNST TOLLER, IN "MES OUVRAGES"

### **NOUS SOMMES TOUS EN DANGER**

Extraits d'un entretien entre Pier Paolo Pasolini et Furio Colombo. Cette interview s'est déroulée le samedi 1er novembre 1975 entre seize et dix-sept heures, soit quelques heures à peine avant que Pier Paolo Pasolini ne soit assassiné.

« Je tiens simplement à ce que tu regardes autour de toi et prennes conscience de la tragédie. Et quelle est-elle la tragédie? La tragédie, c'est qu'il n'existe plus d'êtres humains ; on ne voit plus que de singuliers engins qui se lancent les uns contre les autres. Et nous, les intellectuels, nous consultons l'indicateur des chemins de fer de l'année dernière, ou même d'il y a dix ans, et puis nous disons: « Comme c'est étrange, mais ces deux trains ne devaient pourtant pas passer par là ; comment se fait-il qu'ils soient allés se fracasser de cette façon ? Ou bien le machiniste est devenu fou, ou bien il s'agit d'un criminel isolé, ou encore d'un complot. » L'idée du complot, surtout, est excitante. Elle nous libère de tout le poids qu'implique le fait d'affronter la réalité. [...]

Le pouvoir est un système d'éducation qui nous divise en vaincus et en vainqueurs. Mais attention: un "même" système d'éducation qui nous forme "tous" – depuis ce qu'on appelle la classe dirigeante jusqu'aux plus pauvres. Voilà pourquoi tous veulent les mêmes choses et se comportent de façon identique. Si je dispose d'un conseil d'administration, ou d'une manœuvre boursière, je l'utilise. De même si je n'ai qu'un gourdin. Et quand je frappe, je fais violence pour obtenir ce que je veux. Et pourquoi est-ce que je le veux ? Parce que l'on m'a enseigné que c'était bien de le vouloir. J'exerce donc mon bon droit. Je suis assassin et je suis bon. (...)

J'aimerais autant que vous que nos problèmes se résolvent en isolant les brebis galeuses. Moi aussi je les vois, les brebis galeuses. Je les vois même toutes! Voilà le malheur, j'ai déjà dit à Moravia : je paye un prix pour la vie que je mène. C'est comme quelqu'un qui descend en enfer. Mais quand je reviens — si je reviens — j'ai vu d'autres choses, bien au-delà de l'horizon. Vous n'êtes pas obligés de me croire. Moi, je constate simplement qu'il vous faut sans cesse changer de conversation pour ne pas avoir à regarder la vérité en face. [...]

Le monde s'agrandit, tout nous appartient, et nous ne devons plus utiliser ni la Bourse, ni les conseils d'administration, ni les gourdins pour nous dépouiller mutuellement. Tu vois, dans ce monde auquel rêvaient beaucoup d'entre nous — je répète : lire l'indicateur des chemins de fer de l'année passée, ou même, dans ce cas-ci, d'il y a beaucoup plus

longtemps –, on trouvait d'un côté le patron abject, avec son chapeau haut-de-forme et les dollars qui lui coulaient des poches, et de l'autre, la veuve émaciée réclamant justice avec ses enfants ; le beau monde de Brecht, en somme. (...)

J'ai simplement la nostalgie des gens pauvres et vrais, qui se battaient pour renverser ce patron, mais sans vouloir pour autant prendre sa place! (...)

Cela dit, je ne mâcherai pas mes mots : moi, je descends en enfer, et je sais des choses qui semblent ne pas troubler votre quiétude. Mais prenez garde. L'enfer monte chez vous aussi. C'est vrai qu'il s'approche dissimulé derrière toutes sortes de masques, toutes sortes de drapeaux. (...)

Ne vous faites pas d'illusions. Et vous, avec vos écoles, avec votre télévision, avec vos journaux bien tranquilles, vous êtes les grands conservateurs d'un ordre horrible fondé sur la possession et sur la destruction.

Soyez heureux, vous qui n'êtes contents que lorsque vous pouvez coller une étiquette sur un crime. À mes yeux, ce n'est là qu'une des nombreuses opérations de la culture de masse : ne pouvant empêcher certains événements, on trouve la paix en fabricant des tiroirs sur mesure que l'on referme aussitôt ! (...)

Voilà, avant tout, il faudra faire je ne sais quel effort pour que nous ayons tous la même image devant les yeux. J'écoute discourir tous ces politiciens, avec leurs petites phrases stéréotypées, et je deviens fou. Ils ne savent pas de quel pays ils parlent ; ils en sont aussi éloignés que de la lune. Idem pour les écrivains. Et pour les sociologues. Et les experts de toutes sortes. (...)

Il est possible que ce soit moi qui me trompe. Mais je maintiens que nous sommes tous en danger. »

Le jour suivant, dimanche 2 novembre, le corps sans vie de Pier Paolo Pasolini se trouvait à la morgue de la police de Rome.

IN "CONTRE LA TÉLÉVISION ET AUTRES TEXTES SUR LA POLITIQUE ET LA SOCIÉTÉ" TRADUCTION FRANÇAISE FABIEN S., ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, 2003



Francisco de Goya y Lucientes, "Les fusillés du 3 mai 1808", Musée du Prado

### **ENTRETIEN AVEC CHRISTOPHE PERTON**

Christophe Perton sort de l'ombre Ernst Toller (1893-1939), auteur expressionniste allemand au destin secoué par l'histoire, un des écrivains les plus connus de sa génération, tombé dans un injuste oubli après son suicide en 1939, à New York, où il s'était réfugié après avoir été contraint à l'exil en 1933.

#### Comment avez-vous découvert Ernst Toller ?

J'ai découvert Ernst Toller au travers d'une autobiographie, "Une Jeunesse en Allemagne", un livre publié aux éditions de l'Age d'Homme et qui n'est plus disponible aujourd'hui. Voilà un livre que l'on devrait rendre obligatoire à l'école ! Toller était un homme rempli d'une foi, d'une énergie et d'une vision aiguës, une sorte de résistant avant l'heure, résistant à la montée du fascisme mais aussi ardent défenseur d'une véritable idée de ce que pourrait être une Europe humaniste. Toller a sans cesse mêlé la lutte politique à une lutte poétique, son travail d'écrivain à son engagement dans la république. J'ai été extrêmement frappé par la force, la virulence et l'audace de ce jeune homme qui écrit le jour où les nazis brûlent ses livre sur une place publique : « j'ai trente ans, mes cheveux deviennent gris, je ne suis pas fatigué ». Je me suis très vite intéressé à son œuvre théâtrale. Et ainsi, j'ai commencé à lire tout ce qui était disponible de cet auteur. En 1999 j'ai monté au théâtre une adaptation de son "Hinkemann", sous le titre "La Chair empoisonnée".

### Qu'est ce qui vous a attiré plus particulièrement dans cette pièce, "Hop là, nous vivons!"?

La pièce relate le parcours d'un individu, Karl Thomas, qui partage avec d'autres un moment d'histoire, celui de la révolution. Cet individu, suite à un choc émotif violent, se retrouve plongé hors du temps pendant une dizaine d'années. La pièce montre alors comment, en sortant de cette période, il est devenu totalement étranger au monde, un monde qui a évolué à une vitesse fulgurante. Et surtout comment cet homme n'arrive plus à reprendre le train en

marche. La distance ainsi créée lui permet d'appréhender autrement la marche de l'histoire : il voit le train en question partir droit dans le mur, tente d'alerter ses contemporains, crie à la folie du monde, mais passe évidemment lui-même pour fou. C'est un texte bouleversant, qui nous touche, au-delà de la problématique révolutionnaire, par son humanisme, sa capacité à nous interroger sur notre propre rôle, notre propre conduite, et sur notre conscience face à la marche du monde.

Ce qui frappe à la lecture de la pièce, c'est la façon dont Toller manie un ton cocasse et des situations parfois burlesques, dans un récit pourtant très sombre et désenchanté. La construction même de la pièce, en tableaux parfois simultanés, comporte un aspect ludique. Allezvous jouer avec cela dans votre mise en scène ?

Difficile de répondre. Il n'y a vraiment que l'épreuve du plateau qui puisse apporter une réponse satisfaisante. Il est vrai que par certains côtés Toller révèle une veine tragi-comique. C'est quelqu'un qui a en tout cas une grande capacité d'auto dérision et cela se ressent dans son écriture.

Vous avez un peu adapté la pièce en lui ajoutant certains morceaux empruntés à d'autres écrits de Toller. Vous introduisez notamment un prologue et un épilogue issus d'"Une jeunesse en Allemagne", son roman autobiographique. Ce faisant vous donnez la parole à Toller lui-même et amenez un point de vue rétrospectif puisque l'auteur met le point final au roman en 1933, « le jour où l'on a brûlé mes livres en Allemagne » préciset-il, alors que la pièce date de 1927. Vous ajoutez aussi des rêves, empruntés à une autre pièce de Toller,

#### "L'Homme et la Masse". Pourquoi ce montage ?

Les propositions d'ajouts forment avant tout un matériau théâtral. C'est une matière qu'il nous faut éprouver. "L'Homme et la masse" est une pièce antérieure à "Hop là" et qui comporte des traits plus spécifiquement expressionnistes. On pourrait même dire que "L'Homme et la masse" est le pendant expressionniste d'"Hop là": on y retrouve en effet les mêmes personnages et une situation presque similaire. Il était tentant d'envisager cette confrontation pour donner une dimension plus onirique et plus intérieure aux personnages principaux.

Quant à la présence des discours politiques tirés de l'autobiographie de Toller, elle est à la base de ce projet. J'ai toujours envisagé "Hop là" comme une pièce auto fictionnelle. Selon moi c'est moins une pièce sur la révolution qu'une épopée sur un révolutionnaire humaniste : Toller.

Toller prévoit dans son texte des intermèdes cinématographiques. Il a été en cela un précurseur. Il propose de mélanger les images documentaires et les personnages de sa fiction. Allez yous suivre ses indications?

Cette proposition formelle de Toller est en effet une petite révolution : il est, à ma connaissance, l'un des premiers auteurs de cette époque à faire une proposition aussi radicale quant à l'utilisation du cinéma et de l'image dans une dramaturgie théâtrale. Nous allons rigoureusement suivre les indications de Toller en veillant à ne pas alterner un fonctionnement systématique de l'image et du théâtre, mais en essayant de fondre les deux médias dans une conception qui laissera toute sa prépondérance à l'acteur.

Vous avez demandé à Bruno Geslin de tourner ces images, un jeune cinéaste dont la pratique de l'image est forcément différente de celle de l'époque de Toller... Toller a utilisé le cinéma dans sa dramaturgie car il avait une véritable fascination pour le cinéma (il était scénariste à New York vers la fin de sa vie). C'est une

fascination que je partage, mais je ne crois pas que nous aurions le moindre intérêt à circonscrire l'utilisation de l'image dans le fonctionnement qu'elle avait en 1927. Il s'agira d'inscrire l'image dans la scénographie pour qu'elle devienne un élément concret de l'action et non pas une illustration anecdotique.

### Comment expliquez-vous qu'après sa mort, Toller soit tombé dans l'oubli ?

De son vivant, Toller était l'un des auteurs les plus connus, les plus célébrés dans le monde entier et les plus traduits. "L'Homme et la masse" a été joué dans le monde entier. Pourquoi cette disparition ? D'une part, il a été persécuté et poursuivi par les nazis. Il a dû fuir comme tant d'autres. En 1938 il s'est réfugié aux Etats-Unis sans aucun argent, sans aucune situation, avec très peu de soutien. Il s'est donné la mort à New York après que Franco ait définitivement écrasé et muselé la révolution en Espagne, qui était, depuis son exil, un nouveau combat pour lequel Toller consacrait toute son énergie. Son suicide n'a fait qu'entériner sa disparition sur le plan de l'écriture. Pourquoi a-t-il ensuite été aussi peu lu, aussi peu monté ? Je crois d'abord qu'en Allemagne, Toller est encore joué régulièrement. C'est plutôt en France qu'il a été peu monté. Mais au fond, c'est le destin de pas mal d'auteurs allemands. Pour Toller, on a l'impression que son engagement politique était au fond beaucoup plus important que son engagement d'écrivain, même s'il a dit et répété à quel point la poésie et la culture étaient des forces d'avenir pour la démocratie.

PROPOS RECUEILLIS PAR ARIELLE MEYER MACLEOD

### ENTRETIEN AVEC BRUNO GESLIN ET CLÉMENT MARTIN

Rencontre avec Bruno Geslin et Clément Martin qui évoquent leur travail de vidéastes au théâtre et plus particulièrement dans "Hop-là, nous vivons!".

### Le théâtre et la vidéo ne sont-ils pas antinomiques ?

Bruno Geslin: Ce sont deux langages a priori complètement différents. Si on ne trouve pas l'endroit du dialogue, si chacun reste sur sa dimension, la rencontre ne peut pas avoir lieu. L'enjeu de notre travail est justement de parvenir à faire communiquer ces deux formes. La narration théâtrale a lieu en dehors de l'écran, le travail de l'image peut nourrir ou déstabiliser cette narration. Nous intervenons également sur la spatialisation de la projection, en nous contentant rarement d'un seul écran, toujours dans la volonté de créer un objet global et non pas une vidéo d'un côté et une mise en scène de l'autre.

CLÉMENT MARTIN: C'est un vieux problème qui se posait précédemment avec la scénographie souvent décriée au théâtre. Le théâtre d'images est apparu dans les années 70 et il existe encore aujourd'hui des détracteurs de la vidéo sur scène comme si la vidéo était un concept nouveau alors qu'on voit Ernst Toller qui y pense déjà en 1927 et qui inscrit directement dans son texte dramatique ce qu'il nomme des intermèdes cinématographiques. L'utilisation de la vidéo au théâtre ne peut pas se résumer à une affaire de mode. Faire de la vidéo est devenu simple, c'est comme le dernier cadeau que l'on a reçu à Noël, on l'utilise trop et mal, et ça dessert parfois un spectacle. Une fois que l'image est réfléchie, que l'harmonie se crée avec les acteurs et le metteur en scène, elle devient au même titre que la lumière ou la scénographie partie intégrante du spectacle. C'est d'ailleurs difficile de ne pas faire la scénographie en même temps que l'image. Une image peut considérablement changer de nature selon son support de projection que ce soit directement sur le décor, sur un moniteur, ou sur un tulle avec des acteurs derrière.

B.G. : Le gros travail de la vidéo c'est la spatialisation. Qu'est-ce qui cogne contre l'image ?

C.M.: Il y a la projection de l'image sur son support et dans le cerveau et c'est sur ces deux niveaux qu'on essaie de travailler.

B.G. : Nous sommes obsédés par l'aspect mental de l'image, ce qui nous éloigne du narratif, et du naturalisme.

### Comment confronter des images à des corps ?

B.G.: On ne peut pas opposer la présence charnelle des acteurs et la vidéo. L'image peut et doit être charnelle, elle doit avoir une présence physique sur scène. Je considère la vidéo comme un autre acteur. Comme un acteur, elle doit répéter, trouver sa place sur le plateau, se tromper. La vidéo doit devenir un partenaire de jeu et trouver sa justesse en scène nécessite une approche sensible. La plus grande difficulté et la plus grande réussite c'est de parvenir à un rapport de sensation à l'image, quelque chose que l'on reçoit, à l'inverse des images télévisuelles. La sensation doit agir sur le public mais aussi sur les acteurs qui peuvent être révélés au sens photographique du terme par l'image.

C.M.: C'est un dialogue qui se noue avec les acteurs et le metteur en scène. Il y a plusieurs niveaux où la vidéo peut intervenir et c'est intéressant de jouer avec ces différentes possibilités, la vidéo comme décor, comme acteur, en tant qu'effet de matière ou comme représentation mentale d'un personnage. Il faut être suffisamment adroit et ludique pour parvenir à faire "décoller" la vidéo.

B.G. : La vidéo au théâtre a un côté bout de ficelle que je défends de plus en plus. Le théâtre est encore un

espace où on peut faire avec les nouvelles technologies du cinéma comme à ses débuts.

C.M.: C'est un des seuls endroits où l'image n'est pas formatée comme à la télévision ou au cinéma le plus souvent. On a le moyen de faire une image un peu différente face à un public et de confronter le vivant et l'image.

B.G.: L'image n'a pas à prendre en charge le principe narratif, qui est assumé par la pièce elle-même. La pire chose au cinéma a été l'invention du son. Toute une nouvelle écriture cinématographique arrivait et le son a fait basculer le cinéma dans le naturalisme. On peut très bien imaginer que si on n'avait jamais résolu le problème technique du son au cinéma, on aurait aujourd'hui des films complètement différents. En vidéo on a la chance de pouvoir choisir d'être encore très proche de cette époque.

### Comment allez-vous tenir compte des indications cinématographiques de Toller ?

B.G.: Comme les didascalies, si tu ne fais que les respecter tu peux vite te sentir enfermé. Je n'ai pas du tout un rapport sacré aux auteurs, j'aime bien regarder ce qu'il y a à côté, contourner l'indication, l'interpréter, pour ne pas tomber dans l'illustratif.

C.M.: C'est vrai que c'est un peu déroutant d'avoir des indications puisque habituellement la partition du vidéaste est entièrement libre. Il faut arriver à s'en libérer tout en les respectant et l'écueil de ce texte-là serait de tomber exclusivement dans le montage d'archives. Il faut arriver à apporter nos propres images. On est en train de travailler sur un mélange d'époque, que l'on ne sache pas exactement où l'on est, l'intérêt étant de trouver un moyen de mêler les images tournées aujourd'hui avec les images d'archives.

B.G.: Christophe Perton nous a fait partager son axe de travail autour de l'individu et la masse, la petite histoire qui traverse la grande. Les images d'archives proposent un défilé du monde, et le portrait individuel singularise l'existence. Il n'y a rien qui ressemble plus à un visage du passé qu'un visage d'aujourd'hui. C'est aussi beau. C'est là où on peut trouver le lien, entre l'être humain du passé et l'être humain d'aujourd'hui. On se concentre donc sur le principe du visage, du gros plan, du regard.

### Est-ce ce que vous assistez aux répétitions ? Comment s'expérimente le travail avec les acteurs ?

B.G.: Nous sommes deux pour pouvoir assurer une présence quasi permanente en répétitions. C'est évidemment essentiel, puisque notre travail ne peut se construire que dans l'espace du théâtre et des répétitions. En nous confrontant avec l'imaginaire du metteur en scène, nous cherchons avec l'image à entrer en interaction avec les comédiens. C'est une danse qui n'est jamais figée.

C.M.: L'acteur est obligé de prendre conscience de la vidéo, car c'est une concurrence presque déloyale, l'image brille contrairement à lui. Devant un écran et un acteur, et quelle que soit la qualité de l'acteur, tous les regards se tournent vers l'écran. Il faut être vigilant et éviter l'écueil du tout image dans la vidéo au théâtre. Il faut travailler à trouver les endroits où l'image sert l'acteur. L'image est sans cesse au service du spectacle.

B.G.: Les acteurs ont souvent peur de l'image et souvent pour de bonnes raisons. Ils ont eu au moins une expérience très malheureuse avec la vidéo. Il faut installer un rapport de confiance. Si tu essaies de lutter contre la vidéo, le résultat peut être catastrophique, il faut intégrer qu'il y a une force dans l'image qui peut participer à ton propre éclat sans te faire de l'ombre.

PROPOS RECUEILLIS PAR PAULINE SALES



Photographie Carole Parodi

#### **CHRISTOPHE PERTON: PARCOURS**

En 1987 Christophe Perton fonde sa compagnie à Lyon et présente d'année en année, "Play Strindberg" de Dürrenmatt, "Architruc" de Robert Pinget, "Roulette d'escroc" d'Harald Mueller, "l'Anglais" de Jakob Lenz, "l'Exil de Jacob" de Philippe Delaique.

En 1993 il s'installe à Privas en tant qu'artiste associé au théâtre que dirige Francis Auriac et partage ses activités entre un travail de création décentralisé dans les communes rurales de l'Ardèche, le « Théâtre de parole » qui verra notamment les créations de "Une vie violente" d'après Pier Paolo Pasolini, "Conversation sur la Montagne" d'Eugène Durif, "Paria" de Strindberg, "Le Naufrage du Titanic" d'Enzensberger, "Mon Isménie" de Labiche.

Parallèlement à ce travail de nombreuses créations diffusées sur le réseau national seront crées à cette époque avec notamment, "Les Soldats" de Jakob Lenz, "Faust" de Nikolaus Lenau, (CDN de Gennevilliers, tournée nationale et Festival de Berlin) "Affabulazione" de Pasolini, (CDN de Gennevilliers), "La Condition des soies" d'Annie Zadek, (CDN de Gennevilliers).

En 1997 à l'invitation de Roger Planchon il crée au TNP de Villeurbanne "Médée" et "Les Phéniciennes" de Sénèque. En 1998 "Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition" de Peter Handke, une co-production du Théâtre National de la Colline à Paris et de la Maison de la Culture de Bourges marque la fin de sa résidence à Privas.

Christophe Perton poursuit alors un parcours artistique indépendant en fidélité avec quelques théâtres en France. En 1999 il crée "La Chair empoisonnée" de Kroetz au Théâtre des Abbesses à Paris.

En 2000 à l'invitation d'Alain Françon il met en scène une pièce inédite d'Andreï Platonov, "Quatorze Isbas rouges" au Théâtre de la Colline à Paris.

Avec "Simon Boccanegra" de Verdi à l'Opéra de Nancy et "Didon et Enée" de Purcell à l'Opéra de Genève (automne 2001), il aborde l'univers du théâtre lyrique.

En janvier 2001 la création du "Lear" d'Edward Bond au Théâtre de la Ville à Paris et à la Comédie de Valence marque le début de son travail à Valence.

Il est nommé en janvier 2001 aux côtés de Philippe Delaigue à la direction de la Comédie de Valence, devenue à cette occasion Centre Dramatique National.

En 2002 il a créé dans le cadre de la Comédie itinérante "Notes de Cuisine" de Rodrigo Garcia dont il réalise aussi la scénographie.

En novembre 2002 il présente "Monsieur Kolpert" de David Gieselmann avec les acteurs de la nouvelle troupe permanente de la Comédie de Valence ainsi qu'en janvier 2003 "Woyzeck" de Georg Büchner, dans une coproduction du Théâtre des Célestins.

En mai 2003 il a mis en scène "Préparatifs pour l'immortalité" de Peter Handke avec les élèves sortants de la 63ème promotion de l'ENSATT à Lyon.

En mai 2004 il présente "Douleur au membre fantôme" d'Annie Zadek.

A l'automne 2004 il crée "Le Belvédère" de Ödön von Horvath au Théâtre de la Ville à Paris, à la Comédie de Valence, et en tournée nationale.

En mars 2005 il crée "L'Enfant froid" de Marius von Mayenburg à la Comédie de Valence, au Théâtre du Rond-Point à Paris et à la Comédie de Genève.

A l'invitation de l'Opéra National de Lyon il crée en avril 2005 "Pollicino", un opéra inédit en France de Hans Werner Henze. En octobre de la même année il crée "Hilda", de Marie NDiaye, pour la Comédie Itinérante.

Le spectacle sera repris à l'automne 2006 au Théâtre du Rond-Point à Paris et en tournée en France.

Après "Acte" de Lars Norén en décembre 2006, il crée en avril 2007 "Hop là nous vivons !" d'Ernst Toller, en coproduction avec la Comédie de Genève et la Maison de la Culture d'Amiens.

L'Opéra de Genève lui a demandé par ailleurs de mettre en scène en janvier 2007 une création originale du compositeur français Jacques Lenot à partir de l'œuvre de Jean-Luc Lagarce, "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne".

RÉDACTION ET CHOIX DE TEXTES : PAULINE SALES RÉALISATION COMÉDIE DE VALENCE























## COMÉDIE DE VALENCE | PLACE CHARLES-HUGUENEL | F-26000 VALENCE La Comédie de Valence, Centre dramatique national Drôme-Ardèche, est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la

Communication, la Ville de Valence, la Région Rhône-Alpes, le Conseil général de la Drôme et le Conseil général de l'Ardèche

### COMÉDIE DE GENÈVE | BD DES PHILOSOPHES 6 | CH-1205 GENÈVE

La Comédie de Genève est subventionnée par le Département des affaires culturelles de la Ville de Genève, le Département de l'instruction publique de l'Etat et gérée par la Fondation d'Art dramatique de Genève.