

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SORTIR DU CORPS

Textes de **Valère Novarina**

Extraits de *Lettre aux acteurs, Pour Louis de Funès* (in *Le Théâtre des paroles*, Editions P.O.L., 1989) et *L'Opérette imaginaire* (Editions P.O.L., 1998).

Mise en scène **Cédric Orain**

Un spectacle de la **Compagnie de l'Oiseau-Mouche**

Création : 13-22 octobre 2011 au Théâtre de l'Oiseau-Mouche / Le Garage, Roubaix.



« C'est toujours dans le plus empêché que ça pousse... c'est pas d'la composition de personnage, c'est d'la décomposition d'la personne, d'la décomposition d'l'homme qui se fait sur la planche... si on se retrouve un jour dans le théâtre c'est parce qu'il y a quelque chose qu'on a pas supporté... »

Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, Editions P.O.L, 1989



138 Grande Rue, 59100 Roubaix

+33 (0)3 20 65 96 50

contact@oiseau-mouche.org

<http://www.oiseau-mouche.org>

SOMMAIRE

Générique, coproductions et soutiens	P.2
Note d'intentions à la mise en scène	P.3
La Compagnie de l'Oiseau-Mouche	P.5
Valère Novarina	P.6
Cédric Orain	P.7
L'équipe artistique de Sortir du Corps	P.8
Corps et Parole au théâtre	P.12
Briser les règles du théâtre classique	P.18
Extraits et photos	P.21
Presse	P.24
Bibliographie	P.27
Nous contacter	P.28

SORTIR DU CORPS

Textes de **Valère Novarina**

Extraits de *Lettre aux acteurs, Pour Louis de Funès* (in *Le Théâtre des paroles*, Editions P.O.L., 1989) et *L'Opérette imaginaire* (Editions P.O.L., 1998).

Mise en scène **Cédric Orain**

Un spectacle de la **Compagnie de l'Oiseau-Mouche**

Avec **Lothar Bonin, François Daujon, Florence Decourcelle, Clément Delliaux, Valérie Vincent**

Décor et costumes **Karin Serres**

Création lumière **Bertrand Couderc**

Son **Samuel Mazzotti**

Assistanat à la mise en scène **Julien Aillet**

Assistanat à la lumière **Germain Wasilewski**

Régie générale **Frédéric Notteau**

Photographies **Frédéric Iovino** (sauf mention contraire)

Production **Compagnie de l'Oiseau-Mouche**, coproduction **La rose des vents, Scène nationale Lille Métropole**.

Avec le soutien du **Vivat, Scène conventionnée Danse et Théâtre d'Armentières**, de **L'Hippodrome, Scène nationale de Douai**, du **Phénix, Scène nationale de Valenciennes**, du **Théâtre Le Passage à Fécamp**.

Avec le soutien de la **Fondation de France** et de **l'Adami**



NOTE D'INTENTIONS À LA MISE EN SCÈNE

« Ça pourrait commencer comme ça : un rideau rouge de théâtre avec une poursuite. Deux actrices et trois acteurs en costumes d'époque. Emmitouflés, serrés, étouffés, avec tout le corps caché. « Le théâtre ne doit plus recommencer, la scène ne doit plus recommencer... »¹ dit l'un d'entre eux. Et c'est parti, les corps se mettent en action par la parole, pour sortir des costumes, puis pour sortir de leur corps par cette parole qui tombe. Ce sont des acteurs empêchés qui parlent des acteurs, des acteurs qui ne peuvent pas jouer qui parlent du jeu, ce sont des acteurs qui ne se laissent pas faire, qui grognent, qui ne peuvent pas parler et qui parlent de la parole au théâtre, qui ne peuvent pas se monter et qui parlent des metteurs en scène, « des metteurs en poche »², ce sont des acteurs coincés là, pour rien d'autre que pour tout ça, parce que « c'est toujours dans le plus empêché que ça pousse, et ce qui pousse, qui va le pousser, c'est de la langue qu'on va enfin revoir sortir par l'orifice »³.

Ça ne vous paraît pas concret cette idée de la parole, ou de la langue, qui sortirait du corps ? C'est pourtant la seule matière véritable pour l'acteur, c'est par elle qu'on peut palper les corps qui travaillent là-bas sur le plateau, c'est par elle qu'on peut toucher avec les yeux.

Alors le rideau rouge et les costumes beaux ne vont pas faire long feu, tout ça va s'effacer pour laisser un plateau nu, un grand espace noir avec quelques sources en son centre, pour envelopper l'acteur et seulement ça, ne faire que ça, pour que sa chair véritable apparaisse. »



Cédric Orain

¹ Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, in *Le Théâtre des paroles*, Editions P.O.L., 1989

² Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, in *Le Théâtre des paroles*, Editions P.O.L., 1989

³ Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, Editions P.O.L., 1989

LA COMPAGNIE DE L'OISEAU-MOUCHE

La Compagnie de l'Oiseau-Mouche est une troupe permanente qui compte vingt-trois comédiens professionnels, personnes en situation de handicap mental. Née en 1978, elle est devenue professionnelle en 1981 en créant le premier Centre d'Aide par le Travail artistique de France.

En 33 ans, la compagnie a surpassé les objectifs initiaux fixés lors de sa création. Ce qui semblait impossible pour les pionniers des années 70 est devenu le quotidien de l'actuelle génération de comédiens. Jusqu'en 1987, la troupe explore l'esthétique du théâtre de gestes. Le texte est très peu présent et les artistes qui mettent en scène la compagnie sont peu convaincus que les acteurs puissent incarner la parole sur scène. Ce blocage est dépassé en 1987 : le texte fait son apparition avec *Rapt*, de Philippe Vaernewick et *Dramaticules* de Beckett, mis en scène par Stéphane Verrue. En 1995, débute la collaboration avec Antonio Viganò qui donne lieu à trois créations dont *Personnages*, d'après *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello. Il a obtenu le Prix Stregagatto en Italie en 1999 (meilleur spectacle pour la jeunesse).

Au début des années 2000, le texte devient une composante forte du travail théâtral de la compagnie avec *Phèdre et Hippolyte* d'après Jean Racine et le *Roi Lear* de Shakespeare, mis en scène par Sylvie Reteuna. Viendront ensuite *La Mère* de Bertolt Brecht mis en scène par Françoise Delrue, *L'Enfant de la Jungle* d'après Rudyard Kipling et *Une Odyssée* d'après Homère, tous deux mis en scène par Christophe Bihel. Spectacle le plus joué de l'histoire de la compagnie, *L'Enfant de la Jungle* a fêté sa 150^{ème} représentation en 2011. La dernière création de la compagnie, *Dans ma maison # 5 « Oiseau-Mouche »*, a été mise en scène par Christophe Piret. En octobre 2011, la compagnie s'associe à Cédric Orain pour une nouvelle création, *Sortir du corps*, dans laquelle les comédiens explorent la langue de Valère Novarina.

A ce jour, le répertoire de la compagnie compte trente-sept spectacles. Plus de mille trois cents représentations ont été données en France, Italie, Allemagne, Suisse, Espagne, Canada et même au Pérou !

Le théâtre de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche est un théâtre singulier et inclassable, qui s'adresse avant tout à l'humain. Ses esthétiques

Depuis juin 2001, la compagnie est installée au Théâtre de l'Oiseau-Mouche / Le Garage, situé à l'angle de la Grande rue et de l'avenue des Nations Unies à Roubaix. Ce lieu a été imaginé par et pour la Compagnie de l'Oiseau-Mouche. Il est doté d'une grande et d'une petite salle de spectacle, de deux salles de répétitions, de studios et d'un restaurant. Celui-ci est ouvert le midi du lundi au vendredi et propose une cuisine du monde inventive et toujours renouvelée.

VALÈRE NOVARINA

Valère Novarina est un écrivain, dramaturge, metteur en scène, mais aussi peintre, dessinateur et photographe franco-suisse, né le 4 mai 1947 à Chêne-Bougeries, dans la banlieue de Genève.

Après avoir étudié la philosophie et la philologie à la Sorbonne, il écrit en 1974 *L'Atelier volant*⁴, sa première pièce de théâtre, mise en scène par Jean-Pierre Sarrazac. Ses ouvrages sont nombreux et variés, il a écrit des pièces de théâtre, des romans théâtraux, des adaptations théâtrales, des recueils et des œuvres littéraires. Certains écrits sont inscrits au répertoire de la Comédie Française.

Il a mis en scène plusieurs de ses pièces : *Le Drame de la vie*, *Vous qui habitez le temps*, *Je suis*, *La Chair de l'homme*, *Le Jardin de reconnaissance*, *L'Origine rouge*, *La Scène*, *L'Espace Furieux* et *L'Acte inconnu*⁵. Pour chacun de ses spectacles, il peint de grandes toiles présentes sur scène.

Par ailleurs, de nombreuses expositions lui ont été consacrées et retracent les différentes facettes de son travail.

Il a réalisé deux émissions pour l'Atelier de création radiophonique sur France Culture : *Le Théâtre des oreilles* (1980) et *Les Cymbales de l'homme en bois du limonaire retentissent* (1994).

Valère Novarina mène une réflexion permanente sur l'espace, l'acteur, l'écriture, la force de la parole et les pouvoirs du langage. Pour cela, il utilise les langues à vif, des dialectes oubliés, le « latin animal, le grec de cirque, le patois en perdition ou les néologismes jaillissants »... La singularité de son approche lui vaut le statut de « maître du détournement du langage ».

Sa langue dévoile des influences de Rabelais (dans sa proximité avec les procédés de liste et de descriptions) et d'Artaud (elle place le corps au centre et s'invente pour le mettre au travail).

Mélangant figures littéraires et argot, son écriture se révèle être gourmande et foisonnante. Réellement composée pour donner de la matière au corps qui la pratique, faite pour être vivante, elle est destinée à l'oralité, au théâtre.

Les personnages du théâtre de Valère Novarina tendent à se dissoudre dans le verbe ou la logorrhée qui parle à travers eux. Son œuvre se situe au point de convergence entre le corps de l'acteur, son expressivité (*Pour Louis de Funès*) et son inscription dans un langage qui tisse un rapport problématique entre le signe et son référent.

⁴ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, Editions P.O.L., 1989

⁵ Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, 1984; *Vous qui habitez le temps*, 1989; *Je suis*, 1991; *La Chair de l'homme*, 1995; *Le Jardin de reconnaissance*, 1997; *L'Origine rouge*, 2000; *La Scène*, 2003; *L'Espace Furieux*, Editions P.O.L., 2006; *L'Acte inconnu*, 2007. L'ensemble de ces textes est édité aux Editions P.O.L.

CÉDRIC ORAIN

Cédric Orain se tourne vers le théâtre après des études d'ingénieur en mathématiques appliquées. « *Peut-être pour pouvoir exprimer à travers une parole et un corps vivants, tout ce qui exprime qu'on ne s'habitue pas à vivre dans un ordre qui nous est imposé* ».

Il suit une formation au Conservatoire National de Région de Grenoble, puis à la classe libre du cours Florent.

D'abord acteur, il fonde en 2004 la Compagnie La Traversée, qui fera partie du Collectif TRANS, dirigé par Clara Rousseau et Jean-Michel Rabeux, entre 2006 et 2009.

Cédric Orain travaille essentiellement sur des textes qui ne sont pas destinés au théâtre : *Un si funeste désir*, d'après des textes de Georges Bataille et Jean-Michel Rabeux, et *Ne vous laissez jamais mettre au cercueil* d'après des textes d'Antonin Artaud. Il réalise aussi une mise en scène de *La Nuit des rois* de William Shakespeare. En 2010, il adapte et met en scène *Le Chant des Sirènes*, d'après Pascal Quignard.

Il écrit également ses propres textes, qu'il met en scène : *Striptease, Notre Père*.

Il présente ses créations à Paris, au Théâtre de la Bastille, au Théâtre de l'Etoile du Nord, au Théâtre du Chaudron à la Cartoucherie... mais aussi dans le Nord, à La rose des vents, Scène nationale Lille Métropole, au Vivat, Scène conventionnée Danse et Théâtre d'Armentières, et au Théâtre de l'Oiseau-Mouche / Le Garage, où il a notamment été programmé dans le cadre du Festival Latitudes Contemporaines en 2009.

L'écriture de ses spectacles se fait au fil des répétitions. Il donne un point de départ à une histoire qu'il désire raconter et l'explore avec les acteurs, la lumière, le son, la scénographie. Il mêle ainsi l'écriture / l'adaptation et la mise en scène, ainsi que l'interprétation.

Ecrivain principalement pour ses spectacles, il répond parfois à l'invitation d'autres artistes : il est l'auteur de *Gilles*, mis en scène par David Bobee au Théâtre du Peuple de Bussang en août 2009, avec Gilles Defacque et quatre acteurs de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, entre autres.

Cédric Orain consacre également une part importante de son travail aux relations avec les publics, via la direction d'ateliers de pratique artistique. Il considère en effet que cette rencontre est l'une des responsabilités fondamentales d'un artiste souhaitant proposer des formes nouvelles. Depuis 2006, il est intervenu auprès de publics très différents, dans des lycées, avec des amateurs, en hôpital de jour, avec des acteurs, ou des apprentis comédiens...

L'EQUIPE ARTISTIQUE

LES INTERPRETES



Lothar Bonin : Lothar Bonin est comédien à la Compagnie de l'Oiseau-Mouche depuis 1998. Il fait ses armes d'acteur professionnel en jouant dans *All ze world...*, mis en scène par Stéphane Verrue. De cette collaboration artistique, il retient le plaisir du jeu et la prise de conscience de l'implication que nécessite le métier de comédien. Viennent ensuite *Lapin LAPIN*, de Coline Serreau, mis en scène par Paul Laurent, *Bintou*, de Koffi Kwahule, mis en scène par Vincent Goethals.

Lothar Bonin est un grand lecteur, passionné de mythologie et de textes classiques. Sa participation aux spectacles *Le Labyrinthe*, mis en scène par Jean-Michel Rabeux et Sylvie Reteuna, *Phèdre et Hippolyte*, de Jean Racine, mis en scène par Sylvie Reteuna, puis *Une Odyssée*, d'après Homère, mis en scène par Christophe Bihel, occupent une place singulière dans son parcours, dont ils constituent des étapes importantes.

Avec Christophe Bihel, il a également créé *L'Enfant de la Jungle*, d'après Rudyard Kipling. Une complicité durable le lie à cet artiste, qui lui a permis de peaufiner sa technique d'acteur à deux niveaux : la transmission d'une parole à un public et la mise en mouvement de son corps sur le plateau.

En 2008 puis en 2009, il joue dans deux spectacles déambulatoires : *Dans ces moments...*, mis en scène par Nicolas Lehnebach et *Aujourd'hui, en m'habillant, je me suis vue nue dans le miroir sans le faire exprès*, d'après *Avant / Après* de Roland Schimmelpfennig, mis en scène par Aude Denis.

Avant de choisir Lothar Bonin comme comédien pour la création de *Sortir du corps*, Cédric Orain met en scène un solo dans lequel il interprète un extrait de *Lettre aux acteurs* de Valère Novarina. Il le présente à l'occasion de la fête du trentième anniversaire de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, en novembre 2008. La prestation est reprise en février 2009, dans le cadre de la Nuit Trans-Erotique, organisée par Jean-Michel Rabeux au Théâtre Garonne de Toulouse.



François Daujon : François Daujon quitte son Oise natale pour rejoindre la Compagnie de l'Oiseau-Mouche à l'âge de 20 ans, en 2000. Peu de temps après son arrivée, il est choisi par Vincent Goethals pour jouer le personnage de Moussoba dans *Bintou*, de Koffi Kwahule, un spectacle exigeant qui le conduit à travailler son jeu d'acteur, mais également la chorégraphie et le chant.

Il rencontre ensuite Antonio Vigano, qui le met en scène dans *No Exit*, une adaptation de *Huis-Clos* de Jean-Paul Sartre, à laquelle Julie Stanzak collabore en tant que chorégraphe.

Parmi les spectacles qui ont marqué sa jeune carrière, citons deux pièces du répertoire classique : *Phèdre et Hippolyte*, de Jean Racine et *Le Roi Lear*, de William Shakespeare, dont il interprète le rôle titre, tous deux mis en scène par Sylvie Reteuna. Le défi de s'approprier la rigueur du texte, pour déployer aisance et liberté dans le jeu, a particulièrement marqué le jeune comédien.

En 2007, François Daujon interprète cinq personnages dans *La Mère*, de Bertolt Brecht, mis en scène par Françoise Delrue, une expérience dont il garde un souvenir jubilatoire. En 2008, il rejoint la distribution d'*Une Odyssée*, d'après Homère, mis en scène par Christophe Bihel. Puis, il participe à la création de deux spectacles déambulatoires : *Dans ces moments...*, mis en scène par Nicolas

Lehnebach et *Aujourd'hui, en m'habillant, je me suis vue nue dans le miroir sans le faire exprès*, d'après *Avant / Après* de Roland Schimmelpfennig, mis en scène par Aude Denis.



Florence Decourcelle : Comédienne et danseuse à la Compagnie de l'Oiseau-Mouche depuis 1998, Florence Decourcelle a participé à une dizaine de créations, multipliant les collaborations artistiques avec des metteurs en scène et chorégraphes : Antonio Vigano, Julie Stanzak, Stéphane Verrue, Paul Laurent, Vincent Goethals, Sylvie Reteuna, Christophe Bihel, Christophe Piret...

Elle a porté des textes classiques (*Phèdre et Hippolyte*, de Jean Racine, mis en scène par Sylvie Reteuna...) et des écritures contemporaines (par exemple *Lapin LAPIN* de Coline Serreau, mis en scène par Paul Laurent ou *Dans ma maison, Episode # 5 « Oiseau-Mouche »* de Christophe Piret), en passant par des auteurs qui ont marqué le XX^{ème} siècle comme Bertolt Brecht, avec *La Mère*, mis en scène par Françoise Delrue, dont elle garde une empreinte forte. Elle a aussi été marquée par son expérience dans *Bintou*, de Koffi Kwahulé, mis en scène par Vincent Goethals, qui traite de la question délicate de l'excision.

Florence Decourcelle a également pris part à deux créations abordant des sujets mythologiques : *Le Labyrinthe*, mis en scène par Jean-Michel Rabeux et Sylvie Reteuna et *Une Odyssée*, d'après Homère, mis en scène par Christophe Bihel.

Elle est sensible à l'écho que les spectacles dans lesquels elle joue fait avec notre société contemporaine, la vie d'aujourd'hui.



Clément Delliaux : Clément Delliaux est comédien et danseur au sein de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche depuis 2008. Rapidement, il rencontre le metteur en scène David Bobee avec lequel il tisse une relation artistique privilégiée. Il est interprète dans *Pas de quoi crier victoire*, installation – performance créée au Lieu Unique à Nantes, dans *Gilles*, de Cédric Orain, spectacle créé au Théâtre du Peuple Maurice Pottecher à Bussang. Il joue également dans *Hamlet*, de William Shakespeare, création 2010 du Groupe Rictus, la compagnie que dirige David Bobee. Le spectacle naît aux Substances à Lyon. Cédric Orain est le second metteur en scène avec lequel il

collabore sur une création.



©Christophe Mazet

Valérie Vincent : Valérie Vincent est comédienne et danseuse à la Compagnie de l'Oiseau-Mouche depuis 1997. A seulement 21 ans, elle rencontre Antonio Vigano et Julie Stanzak, qui lui proposent de jouer dans *Personnages*, d'après *Six Personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello. Le spectacle connaît un vif succès en France et à l'étranger, permettant à la jeune comédienne de s'épanouir sur les routes de tournée. Elle apprend à trouver et retrouver la fraîcheur d'un rôle investi chaque soir pendant de longues périodes.

Elle collabore ensuite avec Paul Laurent qui la met en scène dans *Lapin LAPIN* de Coline Serreau en 1999, puis avec Jean-Michel Rabeux et Sylvie Reteuna sur *Le Labyrinthe* en 2000. Elle garde de cette création le souvenir d'un apprentissage ardu et porteur quant à l'engagement du corps sur le plateau. Elle retrouve Sylvie Reteuna en 2004 avec *Phèdre et Hippolyte*, première pièce en vers de l'Oiseau-Mouche, dans laquelle elle incarne Ismène. Elle accorde beaucoup d'importance au travail préalable d'appréhension et de compréhension du texte, et se sent petit à petit à l'aise dans l'interprétation de ce texte en alexandrins.

Entre temps, en 2001, elle joue dans *Bintou* de Koffi Kwahulé, sous la direction de Vincent Goethals. Son rôle de mère démunie face à la violence que subit sa fille, brimée dans son désir de liberté, la marque profondément.

En 2005, elle participe à *Et six Gisèle(s)*, chorégraphié par Cyril Viallon. Elle se plaît à approfondir son approche de la danse contemporaine dans l'univers jubilatoire de cet artiste. Puis, elle travaille avec Françoise Delrue (*La Mère* de Bertolt Brecht), Christophe Bihel (*Une Odyssée*) et Christophe Piret (*Dans ma maison # 5 « Oiseau Mouche »*). Avec enthousiasme, elle se met au service de chaque histoire pour la donner au public.

En 2008 et en 2010, elle crée deux spectacles déambulatoires : *Dans ces moments*, mis en scène par Nicolas Lehnebach et *Aujourd'hui, en m'habillant, je me suis vue nue dans le miroir sans le faire exprès*, d'après *Avant / Après* de Roland Schimmelpfennig, mis en scène par Aude Denis. Ces petites formes hors les murs l'amènent à réinventer son rapport aux spectateurs, qu'elle travaille dans l'intimité et la proximité.

CREATION LUMIERE : Bertrand Couderc

Bertrand Couderc crée des éclairages pour le théâtre et l'opéra. Il collabore depuis cinq ans avec Patrice Chéreau (*Così fan tutte*, direction Daniel Harding, *De la Maison des Morts* de Janacek, direction Pierre Boulez, *Tristan und Isolde*), et depuis dix ans avec Philippe Calvario (*L'amour des trois oranges*, *Angels in America*, *Grand et Petit*, *Richard III*, *La Mouette*, *Iphigénie en Tauride*).

Il signe également la lumière de plusieurs spectacles de Jacques Rebotier : *L'Oreille Droite* avec Alexandre Tharaud, *L'éloge de l'ombre* de Tanizaki, *Les ouvertures sont*, *ZooMusik*, puis *Le Jeu d'Adam*, d'Adam de la Halle, au Théâtre du Vieux-Colombier. Citons également ses collaborations avec Bruno Bayen pour *La fuite en Egypte*, *Stella*, de Goethe, *Les névroses sexuelles de nos parents* de L.Berfuss au théâtre de Vidy-Lausanne et dernièrement *Laissez moi seule* au Théâtre de la Colline.

Il a créé la lumière pour *Colza et Marguerite*, reine des prés de Karin Serres. Sa lumière préférée ? C'est le soleil juste après l'orage, fort et clair sur le macadam mouillé.

DECOR ET COSTUMES : Karin Serres

Karin Serres est autrice, metteuse en scène, décoratrice et traductrice de théâtre. Après des études à l'ENSATT (BTS de décoratrice-scénographe), elle a conçu décors et costumes pour A. Bouvier, C. Anne, P. Calvario, F. Pillet, A.F. Cabanis, E. Vandelet, P. Simon, P. Honoré, R. Danner, N. Lormeau, M. Boy, M. Bozonnet et E. Pommeret, dans différents théâtres et lieux de spectacle.

En parallèle, elle a écrit une cinquantaine de pièces de théâtre, dont plus de la moitié pour tout public, traduites en cinq langues, souvent créées et éditées, sur commande et / ou à l'étranger. Elle écrit aussi des pièces radiophoniques, des romans, des chansons, des albums et des feuilletons. Co-fondatrice des Coq Cig Gru puis de LABOO7, réseau européen de théâtre pour la jeunesse, elle est aussi autrice associée à Nova Villa (Reims) cette saison.

Elle a mis en scène certains de ses textes : *Minuit crétiens*, *La culotte à fleurs*, *Sissi & les Walkyries*, *Colza*, *Pingouins* et créera *Thomas Hawk*, pour adolescents, au cours de la saison 2011 / 2012.

En janvier 2011, elle réalise la scénographie de *Marzia*, mis en scène par J. Martins au Teatro Municipal d'Almada (Portugal). (<http://www.karinserres.com>)

ASSISTANAT A LA MISE EN SCENE : Julien Aillet

Marionnettiste, il explore une mythologie habitée de monstres et d'objets du quotidien. Il participe aux spectacles de la Compagnie l'Auriculaire et du Théâtre Rouge avant de créer son premier spectacle solo : *Mogrr*. Il collabore en tant qu'interprète ou constructeur avec des compagnies telles que Cendres la Rouge, Osmonde, Tourneboulé. Durant la saison 2009-2010, il a été accompagné par la Compagnie de l'Oiseau-Mouche dans le cadre du dispositif Pas à Pas financé par la DRAC Nord- Pas-de-Calais.

La parole au théâtre

Parole: Faculté d'exprimer et de communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs. Usage de cette faculté, expression verbale de la pensée

Voix: Son, ensemble de sons produits par la bouche et résultant de la vibration de la glotte sous la pression de l'air expiré; faculté d'émettre ces sons.

1) Histoire de la parole au théâtre : des origines au Romantisme

Le théâtre antique était un théâtre festif, orchestré sur quatre jours de fêtes en l'honneur de Dionysos. Le texte fait tout de suite son apparition et les sentiments sont appuyés par le port de masques aux visages expressifs ainsi que par les costumes. Les grecs, inventeurs de la tragédie et de la comédie, considéraient le théâtre comme un acte citoyen. Femmes et métèques n'étaient pas exclus du public et les plus pauvres se voyaient offrir leur place. Cet espace ouvert à tous permettait de présenter des textes politiques et métaphysiques. L'avènement de la philosophie ouvrit les possibles du théâtre et les grecs s'approprièrent cet outil pour réfléchir à la condition humaine. La parole théâtrale était donc la seule à être entendue par toute la population, ce fut aussi la parole réflexive et politique, la parole qui fait débat.



Le théâtre classique posa les bases d'une esthétique rigoureuse et conventionnée. La prose fut bannie, l'alexandrin et la rime devinrent les piliers de l'écriture théâtrale. Nicolas Boileau en composa les règles dans son *Art Poétique*:

*« Que toujours, dans vos vers, // le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche, // en marque le repos ⁶ ».*

Le texte dramaturgique est écrit pour être déclamé. L'apparition de ces formes figées eut une incidence sur la parole théâtrale. L'hémistiche (coupure au milieu de l'alexandrin) doit être marqué, les rimes appuyées. La parole sert le texte, le corps se fait interprète des sentiments exprimés oralement. Il ne s'agissait pas, dans le théâtre classique, de donner part belle au corps mais au texte et à l'action principale.

Au XIXe siècle, la parole théâtrale sera résolument révolutionnée par l'apparition de nouvelles formes d'écritures et notamment par la veine romantique qui s'affranchit de l'observance de ces règles désuètes.

2) Le monologue théâtral

« **Monologue** » vient du grec : mono (un seul), et logos (le discours). Selon le *Dictionnaire de la langue du théâtre* d'Agnès Pierron, un monologue est généralement : « *un moment d'une pièce de théâtre où l'acteur parle tout seul ⁷* ». Ce procédé s'oppose traditionnellement au dialogue.

⁶ Nicolas Boileau, *Art poétique*, éd. Gallimard, 1985

⁷ Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, éd. Le Robert, 2009

A ses prémices, le théâtre grec n'employait qu'un seul acteur, le protagoniste. Derrière lui, le chœur faisait écho à son discours. Eschyle introduisit le deutéragoniste (deuxième acteur) dans ses tragédies puis Sophocle le tritagoniste (troisième acteur). La parole de théâtre était donc primitivement un monologue puisque dite par un seul et unique acteur. Le monologue devint très populaire au Moyen-âge car il permettait de représenter des personnages satiriques et parodiques. Rutebeuf fut l'auteur emblématique de la période et *Le Franc archer de Bagnolet* son monologue le plus fameux. Les dramaturges classiques utilisèrent ensuite le monologue dans leurs œuvres. Racine, Corneille, Molière et Beaumarchais se l'approprièrent avec talent, bien que dans des optiques opposées. Molière le considéra comme ressort de la comédie. Ses personnages se révèlent sous un jour comique, soliloquant, se ridiculisant face au public. Racine et Corneille recoururent au monologue à des fins explicatives ou délibératives.

Certaines pièces sont écrites pour un acteur unique. Dans ce cas, le monologue est l'essence même de l'écriture théâtrale. Il a généralement pour vocation l'introspection permettant au personnage de révéler ses pensées et réflexions. Les dramaturges peuvent parfois l'agrémenter d'une veine comique pour alléger la pièce.

Les monologues novariniens sont assez fréquemment des « morceaux de bravoure », c'est-à-dire un monologue qui, par sa longueur ou son style, est un défi pour l'acteur. Par exemple, celui de *L'Infini Romancier*, est une tirade de près d'un quart d'heure.

3) Esthétiques langagières contemporaines

Lugné-Poë et Artaud initièrent une « rébellion » langagière. Tous deux s'attelèrent à la lourde tâche de révolutionner le théâtre, de le dépoussiérer de son langage sans écho. Au Théâtre de l'Œuvre, ils présentèrent des dramaturges aux styles inédits: Jarry, Wilde, Ibsen... Ces écritures, notamment celle d'Alfred Jarry, furent résolument novatrices: plus de sens obligatoire au cœur de la parole, révélation de la vacuité du discours, apogée du Théâtre de l'Absurde. La parole est violemment retournée contre elle-même. Elle circule, elle cogne, elle virevolte, elle mange l'espace ou s'efface pour laisser parler les corps. Samuel Beckett marquera notablement ses contemporains par un style littéraire inédit: abondance de didascalies, dialogues qui ne servent pas l'action, surabondance de répliques ou disparition totale du texte (*Actes sans parole*). Il influera fortement sur le Théâtre de l'Absurde avec sa pièce *En attendant Godot*, où l'action principale n'est que la vaine attente d'un personnage qui n'arrive jamais. Le Théâtre de l'Absurde s'est aussi distingué par la démystification qu'il accomplit autour du langage théâtral. Défiance à Rabelais que n'effrayait pas le mélange du style lettré et du style vulgaire ou argotique, le théâtre va se délester de ses vieilles habitudes langagières pour s'ouvrir à de nouveaux champs lexicaux et, par incidence, de nouveaux cadres d'action. Le théâtre va se populariser, sa langue aussi, sans pour autant devenir un théâtre populiste, mais simplement un théâtre ancré dans la réalité artistique et sociale contemporaine.



Antonin Artaud

La scène actuelle prise des esthétiques langagières diverses et variées. La codification ayant perdu de son sens, les dramaturges effectuent un travail sur la langue, l'oralité, le texte dit au théâtre. Ces recherches donnent lieu à des styles singuliers et personnels qui se retrouvent ostensiblement dans

leurs mises en scène. Dario Fo cultive l'utilisation du parler populaire, des accents régionaux et des formules idiomatiques. Bernard-Marie Koltès, dramaturge contemporain célèbre, auteur de *Roberto Zucco*, mélange allègrement langage oral et langage écrit et ses personnages s'expriment par de longs monologues.

4) Parole et jeu d'acteur

Cette réforme du langage s'accompagne d'une nouvelle approche de la parole et de l'usage de la voix. Libéré de ses obligations stylistiques, le théâtre du XXème siècle verra fleurir de nouvelles conceptions du jeu d'acteur et de la mise en scène, avec un intérêt fort porté sur le corps de l'acteur. Dans le Théâtre de la Cruauté, Antonin Artaud considère que l'acteur doit littéralement se sacrifier lors de son jeu. Il faut « arracher [le théâtre] à son piétinement psychologique et humain ⁸ ». Influencé par le théâtre balinais où les corps sont mis en exergue, Artaud multipliera les « corps-signes » dans ses mises en scène avec l'espérance d'arriver à une représentation du corps poreux, translucide, du corps « pouvant jouer de la défiguration⁹ ». Parlant du théâtre occidental, Artaud déplorera que « Pour nous, au théâtre, la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle ¹⁰ ». En effet, le théâtre occidental a toujours mis en avant l'importance de la parole et de l'écriture dramaturgique. Elle fut, pendant toute la période classique, la composante sine qua non de toute représentation. Le jeu de l'acteur s'en inspirait et s'en nourrissait sans diverger du texte classique. A la fin du XIXème siècle et au début du XXème, cette prééminence de la parole sera remise en cause pour plusieurs raisons. Tout d'abord pour son écriture contraignante et souvent ampoulée, refusant ainsi tout réalisme aux acteurs comme aux spectateurs, mais les recherches théoriques d'Artaud, des surréalistes ou encore de Stanislavski s'appuyaient sur la certitude de l'importance du corps de l'acteur comme véhicule de la pensée, comme véritable support à la parole. Parfois même jusqu'à nier le texte. Les surréalistes s'adonnèrent à la performance, Artaud à la « mal-diction » et à la maltraitance du langage convenu, Stanislavski fonda tout son travail de mise en scène sur le corps de l'acteur et non sur le texte.

Novarina apporte un nouvel éclairage à ces théories. Pour le dramaturge, la parole n'est pas vide si elle est vécue, mangée, dévorée. Le corps est pensé comme miroir de la parole. L'expérience de dire peut être difficile, longue, exaspérante, délicieuse, douce et drôle, le corps en est toujours le moteur ou le réceptacle. A l'inverse, la parole ne peut se savourer ou se dévorer sans l'aide des dents, des mâchoires, de l'appareil digestif. La parole donne une matière au corps.

⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, éd. Flammarion, 1995

⁹ Antonin Artaud, *Ibid.*

¹⁰ Antonin Artaud, *Ibid.*

Le corps au théâtre

1) La parole du corps et l'importance de la chair

Au plateau, le corps de l'acteur subit un traitement tout à fait particulier. Il est enfermé dans un espace, se montre cru et vrai. Conséquence de cette présence incontournable du corps, une intimité inhabituelle se crée entre l'acteur et le spectateur. Le théâtre dispose d'une notion de « communion » absente des autres arts narratifs. L'expérience du spectateur et de l'acteur ne passent que par les sens: la vue, l'ouïe, l'odorat, parfois même le toucher et le goût. Le corps, qu'il soit celui de l'acteur ou du spectateur, est donc une évidence théâtrale qui ne peut s'absenter du plateau. Des metteurs en scène contemporains s'attachent à expérimenter les possibles de cette omniprésence du corps. Dans ses spectacles, John Osborne s'est fortement intéressé aux odeurs corporelles et à la pilosité. L'expérience du corps et de la chair est fondamentalement sensitive. Le réputé Living Theater est l'un des piliers de la recherche expérimentale menée sur le corps de l'acteur au plateau.

Une autre proposition intéressante est celle de Jerzy Grotowski, metteur en scène polonais, qui fonda le Teatr Laboratorium. Ses spectacles dénués de décor et de lumière mettaient en avant le corps de l'acteur comme focus unique de la représentation. Son travail expérimental avec les acteurs misait sur l'entraînement physique des comédiens, poussant leur résistance jusqu'à sa limite extrême. Son théâtre deviendra ensuite presque dogmatique, sacralisé, les acteurs entrant dans des expériences proches de la transe. Dans *L'Espace vide*, Peter Brook définira ainsi le théâtre de Grotowski: « Grotowski a converti la pauvreté en idéal, ses acteurs se sont dépourvus de tout, sauf de leur propre corps ¹¹ ».

Dans l'esthétique théâtrale novarinienne, la parole de la chair tient un rôle capital dans la scénographie. Le spectateur dévore le corps de l'acteur tandis que celui-ci dévore la parole. Le metteur en scène est un « paralysé¹² », sa parole n'est utile que lorsqu'elle se remplit du jeu de l'acteur. Pour Novarina, la chair est « le négatif des paroles ¹³ ». L'acteur se dépossède de son corps pour en inventer un nouveau en harmonie avec la parole qui lui est donnée et qu'il expulse. Il faut « mettre son corps au travail¹⁴ ». Corps et parole sont deux composantes indissociables, qui n'existent que par la présence de l'autre.

2) Esthétiques contemporaines: performances, esthétiques plurielles

Dans les années cinquante apparaissent de nouveaux mouvements artistiques, héritiers enthousiastes des dadaïstes et des futuristes. Plusieurs artistes manifestent le désir d'infiltrer le tissu social par un art éphémère, implanté au cœur de situations quotidiennes. La performance se compose de trois matériaux essentiels à sa réalisation: le temps, l'espace et le corps. Souvent le fruit d'artistes isolés, la performance a néanmoins suscité deux grands mouvements artistiques: Fluxus, dont le chef de file est George Maciunas, et le groupe Gutai, mouvement japonais initié par Jiro Yoshihara. Fluxus aura une importance décisive sur l'art contemporain notamment grâce à des artistes tels que Robert Filliou, George Brecht, Joseph Beuys ou Yoko Ono. L'exploration du corps comme support artistique fait

¹¹ Peter Brook, *L'Espace vide*, éd. Seuil, 2001

¹² Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, éd. P.O.L., 1989

¹³ Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, Editions P.O.L., 1989

¹⁴ Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, Editions P.O.L., 1989

naître des travaux novateurs comme ceux d'ORLAN ou de Gina Pane. La première se considère comme une œuvre d'art vivante en mutation perpétuelle, la seconde sonde les possibilités du corps quant à la souffrance, donnant lieu à des performances visuellement violentes. Le théâtre sera influencé par ces artistes performers. Tadeusz Kantor, Vsevolod Meyerhold et Peter Brook sont les trois metteurs en scène à avoir tenté d'appliquer la performance au théâtre. Se manifestant de manières variées (par le langage, l'absence de décors, les performances corporelles des acteurs au sein de la mise en scène, etc.), la performance théâtrale s'adresse directement au corps et non au temps.

Bien que la danse et le théâtre fussent originellement associés dans la création de spectacles vivants, la conception du corps de l'acteur comme passeur de sensations n'était pas au cœur des préoccupations artistiques. L'avènement de la performance artistique, le développement des arts du cirque et l'hybridation des disciplines artistiques au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle donnèrent lieu à de nouvelles réflexions sur la présence du corps de l'acteur au plateau. Des artistes chorégraphes comme Pina Bausch ou Merce Cunningham ont développé la question du corps de l'acteur au sein du plateau et de l'importance significative du jeu d'acteur. Les circassiens se rapprochent de plus en plus du théâtre. Leurs exploits physiques apportent une nouvelle pratique du corps au cœur de la mise en scène et une expérience sensitive forte et inédite pour le spectateur. Des metteurs en scène comme David Bobee ou Laurent Pelly (codirecteur du Théâtre National de Toulouse) emploient fréquemment des circassiens dans leurs spectacles. A l'inverse, des circassiens comme James Thiérée investissent le théâtre avec un regard neuf sur l'acteur et sur l'espace théâtral.

3) Habiller les corps: l'importance du costume au théâtre

L'habillement des acteurs s'est toujours conçu autour de la notion de déguisement, de travestissement, de transformation. L'usage du masque chez les grecs permettait d'appuyer le jeu des acteurs grâce à des expressions fortement marquées. Le costume au sens européen du terme apparut au Moyen-âge et devint dès lors une composante essentielle de la panoplie du comédien. Cependant, les costumes de cette période sont bien éloignés de nos conceptions du costume d'époque. En effet, les acteurs s'habillaient avec des vêtements que leur offraient le roi et la noblesse de cour. Les actrices rivalisaient entre elles non par l'exactitude du jeu mais par l'opulence de leurs tenues. Le costume mettait en valeur les corps dans une optique définitivement superficielle. Le costume permettait aussi de camoufler les genres. Certains rôles masculins des pièces classiques étaient joués par des femmes et à l'inverse, les hommes s'emparaient aussi de rôles de femmes. Le costume masquait les genres et la perruque l'inadéquation des traits du visage avec le rôle.



Esquisse du costume de Talma

Plusieurs acteurs marquèrent l'histoire du costume. Mademoiselle Clairon, Lekain, Madame Favart, Mademoiselle Sallé apportèrent des innovations sur le plan de la fidélité historique du costume. Par exemple, les bergères étaient toujours représentées portant un petit panier, Phèdre se désolait vêtue d'une luxueuse parure de femme de la noblesse de cour de Louis XIV. Mademoiselle Clairon et Mademoiselle Sallé s'affranchirent de ces obligations convenues pour s'approcher d'une certaine vérité du costume. Cependant, c'est le célèbre acteur Talma qui révolutionna le costume, en incarnant aussi fidèlement que possible les personnages qu'il eut à jouer. Attitude presque désuète aujourd'hui mais révolutionnaire à son époque, Talma fut le premier à incarner Néron vêtu d'une toge, les cheveux coupés à la mode romaine et chaussé de cothurnes. A partir de

cette représentation, une véritable réflexion sur l'importance du costume s'engagea dans les milieux lettrés. Le costume devint une composante importante de la mise en scène. L'époque contemporaine a changé cette conception, notamment en rejetant le costume d'époque. L'habillement de l'acteur se fait dorénavant en concordance avec la scénographie, et s'autorise anachronismes et inventions. L'effeuillage et le nu ont aussi fait leur apparition, révélant le corps de l'acteur sans fioritures, sans maquillage, sans artifice.

BRISER LES REGLES DU THEATRE CLASSIQUE

1) La règle des trois unités

Inspirée de *La Poétique* d'Aristote, la loi des trois unités a modelé le théâtre classique du XVIIème siècle. Nicolas Boileau, dans *L'Art Poétique*, les résume ainsi:

« Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »¹⁵

La règle des trois unités puise son origine dans les préceptes d'Aristote affirmant que dans un souci de vraisemblance, la durée d'une pièce de théâtre ne devait dépasser « une révolution du soleil »¹⁶ et l'intrigue devait être centrée sur une action unique. En 1674, Nicolas Boileau reprend la théorie de l'unité d'action et de temps, à laquelle il ajoute l'unité de lieu. Malgré quelques libertés prises avec ces règles, Racine et Corneille sont les deux dramaturges représentatifs de l'application des trois unités.

L'unité d'action

Pour Boileau, l'action (ou « *péris* ») doit être unique, pour que l'imagination du spectateur ne s'égaré pas. La multiplication des intrigues nuirait à la bonne compréhension et à la vraisemblance de l'œuvre. Les actions secondaires sont proscrites dès lors qu'elles ne se rattachent pas à l'intrigue principale et qu'elles ne se résolvent pas simultanément à l'action maîtresse.

L'unité de lieu:

Aux prémices de la règle des trois unités, l'action devait se dérouler dans une seule et même ville mais les différentes scènes pouvaient être situées dans des lieux différents. Cependant, après les débats théoriques qui eurent lieu en 1645, la loi se durcit et l'action ne se localisa alors plus que dans un seul et même lieu. Les dramaturges campèrent leurs intrigues dans les antichambres des palais, des péristyles, des salons. Corneille, dans *Le Cid*, s'affranchit de la règle. Pour le dramaturge, il est impossible de faire tenir l'intrigue dans un seul et même lieu. De même, dans son *Discours*, Corneille interroge la vraisemblance de la loi d'unité de temps. La « Querelle du Cid » sera finalement tranchée par l'Académie Française, fraîchement créée par Richelieu et, après divers changements dans l'acte I, *Le Cid* sera finalement imprimé en 1661.

L'unité de temps:

L'unité proposée par Aristote dans la *Poétique*, la « révolution du soleil », sera conservée par les théoriciens du XVIIème. L'action doit théoriquement se dérouler en une journée au maximum. Certains poussèrent la recherche un peu plus loin en tentant de rapprocher durée de l'action et durée de représentation.

¹⁵ Boileau Nicolas, *Chant 3, vers 45-46*, in *Art Poétique*, éd. Gallimard,

¹⁶ Aristote, *Poétique*, éd. Le Livre de poche, 1990

2) La règle de bienséance

« Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose
Les yeux, en le voyant, saisiraient mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. ¹⁷ »

Pour Nicolas Boileau, le théâtre ne doit pas tout montrer. Les meurtres et la violence sont commis en coulisses et des récits racontent ces actions interdites sur scène. De même, l'intimité physique doit se manifester implicitement. Rien ne doit choquer la morale du spectateur. On recense néanmoins quelques entorses à la règle telles que le suicide de Phèdre dans la pièce de Racine ou la démence d'Oreste dans **Andromaque** du même auteur.

« Une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne peuvent passer en action. ¹⁸ » Racine

1) CRITIQUE DES REGLES DU THEATRE CLASSIQUE

1) La préface de Cromwell

Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell* (1827), rédige un véritable plaidoyer contre les règles du théâtre classique. Il remet en question la vraisemblance et la justesse de la règle des trois unités.

« Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs ¹⁹ »

Bien qu'il ne remette pas en question la loi de l'unité d'action, Hugo retourne l'argument principal des défenseurs des trois unités au profit de son argumentaire: s'il est question de vraisemblance, alors rien n'est moins éloigné du naturel que ces localisations absurdes de l'intrigue et son inscription dans 24 heures. Pour Victor Hugo, il s'agit de faire la différence entre le naturel et le réel. Le théâtre n'est pas réel mais il peut être naturel. Une action doit parfois se dérouler en trois jours pour qu'elle paraisse réaliste.

2) Romantisme, naturalisme et surréalisme

Les mouvements qui suivirent cette critique d'Hugo ont exploré des esthétiques fort différentes mais néanmoins toutes inscrites dans la recherche d'un souffle nouveau. Les romantiques s'inscrivent dans une veine poétique et fantastique qui s'extrait des règles formelles du classicisme. La célèbre bataille d'*Hernani* confronta Modernes et Anciens quant aux thèmes théâtraux. On note un retour à la prose, notamment par des auteurs comme Stendhal ou De Vigny. Bien que source de polémique, le théâtre romantique ne renouvela pas le théâtre aussi radicalement que son successeur naturaliste. Le développement du théâtre de boulevard, du music-hall et du drame bourgeois au cours du XIXème

¹⁷ Nicolas Boileau, *Ibid*

¹⁸ Jean Racine, *Préface de britannicus*, éd. Pocket, 2009

¹⁹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, éd. Larousse, 2009

siècle donne naissance à de nouveaux sujets dramaturgiques. Les auteurs relatent des récits de vie quotidienne, des œuvres introduisent la critique sociale dans leur discours. Cependant, l'innovation fondamentale qu'apporta le naturalisme est la naissance du metteur en scène moderne. Auparavant, les mises en scène importaient peu. Respectueuses des didascalies et des canons classiques, le metteur en scène n'avait aucune influence sur la pièce qu'il présentait. André Antoine fut considéré comme le premier metteur en scène et définit la mise en scène comme: « *l'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par l'auteur dramatique*²⁰ ». A partir de cette période, ce ne sont plus les acteurs qui prennent en charge la représentation mais le metteur en scène. En 1884, Louis Becq de Fouquières rédigea le premier essai critique sur cette nouvelle discipline, intitulé *L'Art de la mise en scène*. La prédominance du metteur en scène prit toute son importance dans les théâtres surréaliste, dadaïste et futuriste, notamment sous l'influence de Constantin Stanislavski, metteur en scène russe prônant le travail corporel, physique et le refus du jeu conventionnel.

3) Le théâtre contemporain: un théâtre sans règle ?

Le théâtre contemporain a pour particularité, contrairement à ses antécédents, de ne pas avoir à se plier à un carcan figé de règles stylistiques. Bien évidemment, des esthétiques propres à l'époque se démarquent, certaines étant plus populaires que d'autres, séduisant la critique, le public, les professionnels. Toutefois, l'innovation est devenue l'une des caractéristiques inhérentes à ce que l'on nommerait un « spectacle moderne ». Chaque metteur en scène développe donc une esthétique qui lui est propre, dans un souci d'inventivité plus que de traditionalisme.

La contrainte a pris le pas sur la règle et ce sont aujourd'hui des mouvements comme l'OuTRApO (Ouvroir de Théâtre Potentiel) qui se fixent leurs propres restrictions, en s'imposant un thème, un objet, une obligation à respecter.

Dans les esthétiques contemporaines, certains metteurs en scène se sont démarqués par ces approches novatrices du jeu d'acteur. Par exemple, Jacques Lassalle est une figure importante de la mise en scène contemporaine. Lassalle affectionne le mélange des genres en donnant fréquemment des rôles de sexe opposé à ses acteurs. Dans son adaptation de *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, la comtesse était jouée par un homme. Il s'intéresse aussi au mime et au théâtre sans parole: dans sa mise en scène de *La Fausse suivante* de Marivaux, deux actes se déroulent sans aucune parole, mettant ainsi en valeur les tensions sous-jacentes de la pièce.

Roméo Castellucci, artiste associé au festival d'Avignon 2008, propose au spectateur une véritable expérience visuelle, olfactive et sonore dans ses spectacles. Il multiplie les entrées en associant vidéo et transdisciplinarité dans ses créations pour offrir au public une expérience neuve. Son travail s'articule en grande partie autour du corps: chairs à nu, difformité, performance physique, texte s'estompant au profit du corps.

La compagnie Zerep, de Sophie Perez et Xavier Boussiron, pousse le mélange langagier et le mélange des genres littéraires dans ses derniers retranchements. Parodie de Shakespeare, adaptation de *Lorenzaccio* intitulée *Laisse les gondoles à Venise*, anachronismes et mélange d'époques en tous genres, les deux metteurs en scène ne se refusent aucun détournement et ne posent aucune limite quant aux possibles de l'espace scénique et du jeu d'acteur.

²⁰ André Antoine, *Le Théâtre libre*, éd. Nabu Press, 2010

EXTRAITS ET PHOTOS

Sur le théâtre

« Le théâtre ne doit plus recommencer. La scène ne doit plus recommencer à se repeupler pour déverser tout ce qui vient : lutte de trucs, chute de quoi, rengaines de glose en traductions, coupures des trois en deux, torsions grammaticales, masculinades, vie des hommes-troncs, passage des têtes aux émancipateurs, sonneries des preuves par quatre, partition des choses en humain-humanoïde métaux-métalloïdes, peinture en noir, teinture en blanc, matières en avalanche : de la sciure, du sable, de l'eau, du plexiglas, du formica, du trompe-l'œil, du caoutchouc, grillage à trous, colonnes doriques, neige, pluie, levers de lune, roseaux, plafonds à caissons. Je ne peux plus voir, tant j'en ai vu : des hôpitaux, des ruines mycéniennes, des stations d'épuration reconstituées et des animaux en poil vrai. Enormément de décor toujours à chaque fois- mais j'ai très peu entendu sonner le français, peu entendu les consonnes, les rythmes, peu vu entrer l'acteur en vrai.²¹ »

Sur l'acteur, son corps et sa parole

« Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire, déplacer de l'air, se gonfler mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.

Bouche, anus. Sphincters. Muscles ronds fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole. Attaquer net (des dents, des lèvres, de la bouche musclée) et finir net (air coupé). Arrêter net. Mâcher et manger le texte. Le spectateur aveugle doit entendre croquer et déglutir, se demander ce que ça mange là-bas sur ce plateau. Qu'est ce qu'ils mangent ? Ils se mangent ? Mâcher ou avaler. Mastication, succion, déglutition. Des bouts de texte doivent être mordus, attaqués méchamment par les mangeuses (lèvres, dents) ; d'autres morceaux doivent être vite gobés, déglutis, engloutis, aspirés, avalés. Mange, gobe, mange, mâche, poumone sec, mâche, mastique, cannibale ! aïe, aïe !... Beaucoup du texte doit être lancé d'un souffle, sans reprendre son souffle, en l'usant tout. Tout dépenser. Pas garder ses petites réserves, pas avoir peur de s'essouffler. Semble que c'est comme ça qu'on trouve le rythme, les différentes respirations, en se lançant en chute libre. Pas tout couper, tout découper en tranches intelligentes, en tranches intelligibles- comme le veut la diction habituelle française d'aujourd'hui où le travail de l'acteur consiste à découper le texte en salami, à souligner certains mots, les charger d'intentions, à refaire en somme l'exercice de segmentation de la parole qu'on apprend à l'école : phrase découpée en sujet-verbe-complément d'objet, le jeu consistant à chercher le mot important, à souligner un membre de phrase, pour bien montrer qu'on est un bon élève intelligent- alors que, alors que, alors que, la parole forme



²¹ Sortir du corps, d'après Valère Novarina, adaptation Cédric Orain

plutôt quelque chose comme un tube d'air, un tuyau à sphincters, une colonne à échappée irrégulière, à spasmes, à vanne, à flots coupés, à fuite, à pression.²² »

« Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention. Mettre son corps au travail, et d'abord, matérialistement, renifler, mâcher, respirer le texte. C'est en partant des lettres, en butant sur les consonnes, en soufflant les voyelles, en mâchant, en marchant ça très fort, qu'on trouve comment ça se respire et comment c'est rythmé. Semble même que c'est en se dépensant violemment dans le texte, en y perdant souffle, qu'on trouve son rythme et sa respiration. Lecture profonde, toujours plus basse, plus proche du fond. Tuer exténuer son corps premier pour trouver l'autre - autre corps, autre respiration, autre économie - qui doit jouer.

Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps. Chercher la musculature de c'vieux cadavre imprimé, ses mouvements possibles, par où il veut bouger ; le voir p'tit à p'tit se ranimer quand on lui souffle dedans, refaire l'acte de faire le texte, le ré-écrire avec son corps, voir avec quoi c'était écrit, avec des muscles des respirations différentes, des changements de débit ; voir que c'est pas un texte mais un corps qui bouge, respire, bande, suinte, sort, s'use. Encore ! C'est ça la vraie lecture, celle du corps, de l'acteur. Personne n'en sait plus que lui sur le texte et il n'a d'ordre à recevoir de personne, parce qu'on ne donne pas d'ordre à un corps.²³»

Sur le monologue, l'écriture contemporaine et la performance d'acteur

« FRANCOIS :

Pendant ce blanc, puis-je vous lire le début de mon roman ? je viens d'écrire un roman.

« Roman ».

C'est un roman.

Puis-je ?

Vraiment ?

« Voyez » dit Jean ;

« Soyez attentifs » ajouta Jacques ;

« S'arrêtera-t-elle ? » demanda Pierre ;

« Oui » répondit Marie ;

« L'arrêterons-nous ? » reprit Josette ;

« Certainement pas » répliqua Anne ;

« Continuons » poursuivait Jean-Louis ;

« Encore » répéta Mathieu ; « Jamais » rétorqua Véronique ;



²² *Lettre aux acteurs*, p.9-10 Valère Novarina, ed. P.O.L.

²³ *Sortir du corps*, d'après Valère Novarina, adaptation Cédric Orain

« Vive le un ! » enchaîna André ; « Pas assez près du centre » rectifia Claire ; « Rien à faire » constata Oscar ; « Et pourtant » protesta Sonia ; « Taisez-vous » interrompit Lucienne ; « Je m'en vais » abrégea Clovis ; « Il est tard » réalisa Jérémie ; « J'ai mal au pied » confia Armande ; « Je vous aime » déclara Gabriel ; « Je ne sais pas quoi dire » pensa Albertine ; « Venez vite » ordonna Maximin ; « Pas si vite ! » verdict Sébastien ; « Nous avons réussi du premier coup » se vanta Modeste ; « C'est bien ça » opina Boulardieu ; « J'ose pas » bredouilla Gertrude ; « Elles sont plus que mûres » signala Simon ; « Ecartez-vous » mugit Alexis ; « Je vous en prie » supplia Laure ; « Presque la même » nuança Yves ; « Sans aucun effort » crâna Honoré ; « Il est mignon » s'attendrit Hortense ; « Sauf le bras » corrigea Marius ; « Atroce » bleuit Rosine ; « Superbe » s'ébahit Elodie ; « Jusqu'à la lie » se lamenta Viviane ; « Jusqu'à plus foif » bafouilla Benoît ; « Vous avez tort tous les deux » repartit Prosper ; « La deuxième est sans seconde » pétrarquisa Hilaire ; « Je préfère la grosse » départagea Hector ; « Je n'en veux plus » s'abstint Xavier ; « Poursuivez » continua Constance ; « Il me manque un mètre » regretta Jean-Robert ; « Vous avez bonne mine » complimenta Bruno ; « Jappy ! » aboya Basile ; « Déjà huit heures » s'aperçut David ; « Plus aucun espoir » dramatisa Rodrigue ; « Prenez garde » avertit Valérie ; « Les vertes sont beaucoup plus petites que les jaunes » commenta Claude ; « Marie-Ghislaine ! » vociféra Victor ; « Je veux bien » accorda Léonard ; « Un c'est un de trop » démontra Juliette ; « Pour quoi faire ? » couina Aline ; « Tout » trancha Valentin ; « Absolument tout » copia Sylvie ; « Aïe ! » cria Laetitia ; « Tout juste » approuva Virginie ; « J'étais en déplacement » démentit Barbara ; « Im-po-po-possible » bégaya Hubert ; « Avez-vous peur ? » blêmit Prudence ; « Du vide ? » déduisit Edouard ; « Plutôt d'une rupture des sangles de protection » ânonna Michel ; « Pauvre Roberte ! » s'apitoya Catherine ; « Et pauvre Matthias ! » compléta Géraldine ; « Je n'en peux plus » se découragea Gisèle ; « Sept mille six cent vingt-sept » comptabilisèrent Virgile et Georgette ; « Sans compter celles et ceux qui étaient déjà très endommagées » clarifia Gloria ; « Malheureuse enfant ! » compatit Dora ; « C'est un fox-terrier » authentifia Antoine ; « Au contraire » contre-attaque Firmin ; « Riquita » chanta Gérard ; « Funiculi-funicula ! » braillèrent Jeanne-Fernande, Kevin, Julia et Hans ;[...] ²⁴»

Ce monologue, intitulé le *Monologue de l'Infini Romancier* constitue un véritable morceau de bravoure pour le comédien qui l'exécute. En effet, il continue de la sorte sur une dizaine de pages.

²⁴ « *L'Opérette imaginaire* », p 146-150 aux éditions P.O.L

La Voix du Nord
Page Métropole illoise

Vendredi 7 octobre 2011

THÉÂTRE

Nouvelle saison, nouvelles directions : l'Oiseau-Mouche se pique de contemporain

Pour cette saison 2011-2012, le théâtre roubaisien l'Oiseau-Mouche, s'offre un nouveau défi. Découvrir une langue contemporaine, « des mots qu'on ne comprend pas toujours. Une langue qu'on n'a pas l'habitude d'entendre », détaille Stéphane Primat, le directeur de la structure. Cette langue, mise en scène par Cédric Orain dans le premier spectacle de la saison *Sortir du corps*, est celle de Valère Novarina. Et les comédiens de la compagnie, composée d'acteurs professionnels en situation de handicap mental, ont travaillé dur, comme en témoigne Florence Decourcelle, une des cinq artistes présentes sur scène : « Il a pris des textes qui nous collent à la peau. C'était très dur. Pendant un an, on en a bavé. » Valérie Samigieliski, comédienne

elle aussi, ajoute : « Quand on parle de théâtre, on s'attend à de gros discours. Là, il n'y en a pas. » Précisément parce que « la langue de Novarina parle de l'acteur et de la parole, explique le metteur en scène. Travailleur avec ces comédiens m'a fait m'interroger sur ce qu'est un acteur ». L'homme en a donc débuté que l'acteur est non pas « quelqu'un qui surprend », mais « quelqu'un qui fait des choses identitaires, qui lui sont propres ».

Fidèle à lui-même, avec ce spectacle prévu pour trente-trois représentations dans le Nord, à Écamp et Paris, l'Oiseau-Mouche continue de questionner l'intégrité de l'identité artistique et la place du comédien. Cette saison, il continuera aussi à diversifier et démocratiser les arts de la scène. C'est dans ce contexte que la compagnie expo-

tern encore le théâtre où on le voit le moins, comme dans les entrepôts ou les villes de moins de quinze mille habitants. Par ailleurs, l'Oiseau-Mouche poursuit sa politique de soutien à l'émergence de talents par le biais de résidences. Cette année, Caroline Masmier investit le 28, avenue des Nations Unies. ■ ANNE-SOPHIE PUJOL

► *Sortir du Corps* : première représentation jeudi 13 octobre à 20 h 30. Le Vivat à Armentières, et la Rose des vents à Villeneuve-d'Ascq programmeront aussi cette pièce. De 12 à 6 €.

☎ 03 20 65 96 50.
Carte blanche à la compagnie de l'Oiseau-Mouche qui organise en collaboration sur son création artistique avec le réseau de ce secteur, les comédiens de la compagnie sous forme de performances et théâtres, concerts, projections de films et ateliers de pratique artistique. Aujourd'hui et demain de 10 h à 22 h à la gare Saint-Sauveur, boulevard Jean-Baptiste-Lucas à Lille. Gratuit.



La saison de l'Oiseau-Mouche reprend avec « Sortir du corps », une pièce toute particulière, à partir de jeudi prochain.

Samedi 15 octobre 2011

THÉÂTRE DE L'OISEAU MOUCHE

Sortir du corps, création sublime

La dernière création du théâtre de l'Oiseau mouche, « Sortir du corps » de Cédric Orain, réunit cinq comédiens qui irradient sur scène. Un spectacle qu'il faut absolument voir.

DELPHINE TONNERRE - delphine.tonnerre@nordclair.fr

Comment un être peut à ce point habiter un texte, le transcender, le posséder pour au final nous emporter ? C'est tout le mystère du théâtre. C'est tout le talent de François Daujon. Dans cette pièce, les quatre autres comédiens ont toute leur place - Lothar Bonin, Clément Delliaux, Florence Decourcelle et la toujours excellente Valérie Szmigieliski - mais François, par son rôle central et son temps de parole incroyable sidère littéralement le public.

Cédric Orain, qui signe la mise en scène de cette 37^e création de l'Oiseau mouche, a accompli un travail colossal pour leur faire « Sortir du corps » cette interprétation puissante. Matière première, les textes de Valère Noyarina sur le rôle de l'acteur. Ils prennent avec ces interprètes handicapés mentaux un sens et une texture singulière. Cinq acteurs en costumes, un rideau de plastique qui s'habille de lumière, peu d'accessoires, juste le jeu de scène.

Les textes de Valère Noyarina sont ici compilés : ils viennent de *Lettre aux acteurs*, *Pour Louis de Funès*, et *L'opérette imaginaire*. Une adaptation sur mesure pour en faire un spectacle inédit. Point commun de ces textes, ils parlent



« Sortir du corps » partira ensuite en tournée à Douai, Valenciennes, Villeneuve d'Ascq et Paris.

Photo Frédéric Lenoir

de l'acteur. Un métier, une mission, une nécessité ? Tout cela à la fois. Des textes dans une langue dense, riche, ardue. Du costaud qui s'envole pourtant quand les comédiens de l'Oiseau mouche s'en emparent. Ils les clament, les vivent, les renvoient au public avec leurs forces et leurs failles. Cédric Orain connaît bien ces ac-

teurs. Depuis 2006, il travaille régulièrement avec l'Oiseau mouche et les prend comme ils sont, tels qu'ils sont.

Être acteur, c'est osciller entre jubilation et souffrance, entre respiration et silence. Le metteur en scène demande, le journaliste commente, mais c'est bien l'acteur qui fait tout. Qui accomplit

ce miracle, qui prend tous les risques. « Et si on écrivait l'histoire du théâtre du point de vue de l'acteur ? », est-il demandé dans cette pièce. Effectivement...

Vivre avec un corps imposé

Et pourtant, point trop de gravité. On rit aussi des accélérations de respirations, des changements de rythmes, de la parodie d'autopsie d'une actrice.

Les corps sont courts. Ou maigres. Ou trapus. Ou ronds. Déshabillés. Peu communs. À méditer, cette phrase, « On est acteur parce qu'on ne s'habitue pas à vivre dans notre corps imposé ». Grâce à ces cinq comédiens, ce qui est dit sur le rapport au corps de l'acteur s'en trouve plus fort, puissant, juste. Dérangeant aussi. Mais si le théâtre ne boucule pas, ne fait ni rire, ni réfléchir, ni pleurer, à quoi sert-il ?

Une exposition photo de Frédéric Lenoir est proposée jusqu'au 22 octobre au Furet du Nord de Roubaix sur le spectacle.

PRATIQUE

Sortir du corps, jusqu'au 23.10, tous les soirs à 20h30, sauf mercredi 19 à 19h. Relâche le 16. Au Garage, théâtre de l'Oiseau Mouche, avenue des Nations Unies à Roubaix. Tarifs : 12, 10, 8 euros. Tél : 03.20.65.98.50.

Jeudi 22 septembre 2011

ON EN PARLE

L'Oiseau-Mouche prend en charge l'option théâtre du lycée Baudelaire

Depuis la rentrée des classes, l'Oiseau-Mouche assure la formation pratique de l'option théâtre du lycée Baudelaire ; en seconde, première et terminale. Une collaboration qui s'est transformée en véritable partenariat et qui s'annonce comme « un défi à relever. »

PAR ANNE-SOPHIE FUIJOL
an.fuijol@voion.com

D'un côté, une structure théâtrale, avec sa propre compagnie de comédiens. Des comédiens certes en situation de handicap mental mais tous professionnels. L'Oiseau-Mouche, donc, « très impliqué dans tout ce qui concerne la transmission, l'accès à la culture pour tous et la démocratisation des arts de la scène », avance Cécile Teurlay, responsable du pôle développement.

De l'autre, un lycée rouennais : Baudelaire. L'établissement fonctionne avec une option théâtre depuis une quinzaine d'années. Les professeurs ont successivement travaillé avec la compagnie Interlude puis avec Théâtre en scène avant de créer un partenariat avec l'Oiseau-Mouche, à l'initiative du lycée.

« L'option se caractérise par la rencontre des métiers du théâtre », explique Géraldine Serrebois. Cette professeure de Lettres et de théâtre suit l'option depuis son arrivée



L'option théâtre est subventionnée par la DRAC à hauteur de 16 000 euros par an.

dans l'établissement. Il y a une dizaine d'années. Une année, donc, de travailler ce théâtre parce que « c'est un travail sur le territoire, la compagnie est implantée dans la ville de nos élèves, en deux stations de métro on y est. Cette facilité à aller au théâtre et voir des pièces à côté de chez nous, cela fait partie de la richesse de l'option. »

Autre richesse : le brassage des différences, entre des adolescents et

« Les élèves étaient assez soufflés, notamment par l'exigence physique. Les a priori s'évanouissent. »

des adultes en situation de handicap mais « professionnels à tel point qu'ils sont en mesure de former ».

Amélie Cécile Teurlay, Hélène Boudin, professeur de Lettres et de théâ-

tre pour les secondes et troisièmes collégiennes : « J'ai mené mes élèves visiter le théâtre puis ils ont eu une séance de training avec Stéphane Hatnaut, de la compagnie. Les élèves étaient assez soufflés, notamment par l'exigence physique. Les a priori s'évanouissent. » Les comédiens ont en effet une lourde responsabilité sur les épaules car, pour les terminales littéraires, l'option peut grimper jusqu'au coefficient six.

ZOOM

« Sortir du corps » Pour la saison 2011-2012, la compagnie de l'Oiseau-Mouche s'offre un nouveau défi : la langue contemporaine avec *Sortir du corps*. Le spectacle, mis en scène par Cédric Orain ouvre la saison le 13 octobre. Issu de Lettres aux acteurs, Pierre Louis de Fumie et L'opérette imaginaire, écrits par Valère Novarina. La langue de cet auteur, pas toujours compréhensible, parle de l'auteur et de la parole. Une comédienne raconte : « Il a pris des textes qui nous collent à la peau. C'était très dur, pendant un an on a béré. » Avant de monter ce spectacle, Cédric Orain avait fait un an d'atelier, en amont, avec la compagnie.

Les artistes sont « juste au bon endroit et à même de comprendre la fragilité de l'adolescent », raconte Hélène Boudin. Ouverture d'esprit et tolérance aussi pour les lycées et l'autre avantage de l'Oiseau-Mouche, c'est que la compagnie « accueille d'autres intervenants qui viennent guider nos élèves. » Le premier cours, in situ, pour les terminales, c'est ce matin. De 10 heures à midi, ils travaillent avec Cédric Orain : le meilleur en scène de *Sortir du corps*, premier spectacle de la saison de l'Oiseau-Mouche. *Sortir du corps* d'après des textes de Valère Novarina. Et ça tombe bien, il est au programme de bac cette année. « Une heureuse coïncidence. »

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages classiques sur le théâtre

Aristote, *Poétique*, Paris, éd. Le Livre de poche, 1990

Barthes, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Ed. Seuil, 2002

Boileau, Nicolas *Satires, Epîtres, Art Poétique*, Paris, éd. Gallimard Poésie, 1985

Jullien, Aldolphe *Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, éd. Charpentier, 1880

Hugo, Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, éd. Larousse, 2009

Mademoiselle Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique*, Paris, Éd. Buisson, 1798

Pierron, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre, mots et mœurs du théâtre*, éd. Le Robert, 2009

Viala, Alain, *Le Théâtre en France*, Paris, éd. PUF, 2009

Ouvrages sur le théâtre contemporain

André, Antoine, *Le Théâtre Libre*, Paris, Ed. Nabu Press, 2010

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, éd. Flammarion, 1995

Brook, Peter, *L'Espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Paris, éd. Seuil, 2001

Novarina, Valère, *Le Théâtre des paroles*, 1989, *Le Drame de la vie*, 1984; *Vous qui habitez le temps*, 1989; *Je suis*, 1991; *La Chair de l'homme*, 1995; *Le Jardin de reconnaissance*, 1997; *L'Origine rouge*, 2000; *La Scène*, 2003; *L'Espace Furieux*, Editions P.O.L., 2006; *L'Acte inconnu*, 2007. L'ensemble de ces textes est édité aux Editions P.O.L.

Internet

www.wikipedia.fr

www.theatre-contemporain.net

www.novarina.com

NOUS CONTACTER

COMPAGNIE DE L'OISEAU-MOUCHE

Directeur
Stéphane Frimat

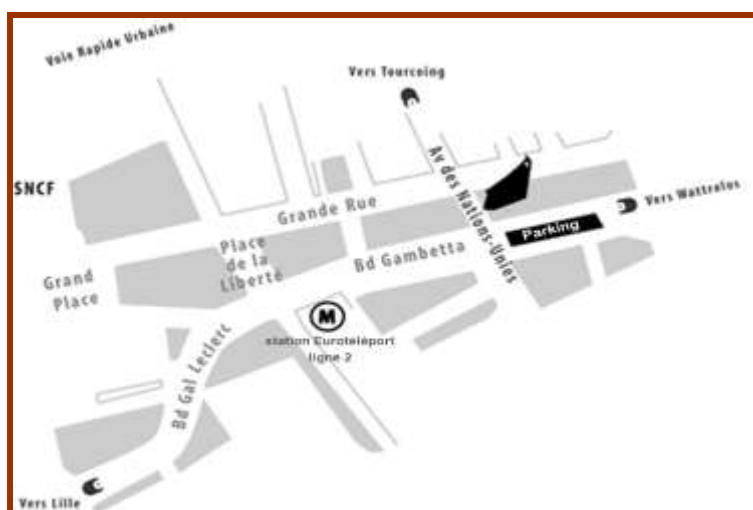
Chargée des relations avec les publics

Chloé Le Naire

138 Grande Rue, 59100 Roubaix (France)

Tél. : +33 (0)3 20 65 96 57 / Fax : +33 (0)3 20 73 61 72

E-mail : clenaire@oiseau-mouche.org



La Compagnie de l'Oiseau Mouche est subventionnée par :

- Le Ministère de l'Emploi et de la Solidarité : Direction Départementale des Affaires Sanitaires et Sociales du Nord
- Le Ministère de la Culture et de la Communication : Direction Régionale des Affaires Culturelles du Nord-Pas de Calais
- Le Conseil Régional du Nord-Pas de Calais
- Le Conseil Général du Nord
- La Ville de Roubaix
- L'Office National de Diffusion Artistique (ONDA)
- Lille Métropole Communauté Urbaine (LMCU)

