



31^e édition



du 6 au 9 novembre 2002 Grand Théâtre

AUF DEM LAND (LA CAMPAGNE)

Martin Crimp
Luc Bondy

AUF DEM LAND (LA CAMPAGNE)

texte **Martin Crimp**
mise en scène **Luc Bondy**

texte allemand **Frank Heibert**
collaboration à la mise en scène **Geoffrey Layton**
décor **Wilfried Minks**
costumes **Rudy Sabounghi**
perruques et maquillage **Cécile Kretschmar, Natasha Gujer**
musique **Martin Schütz**
dramaturgie **Stefanie Carp, Dieter Sturm**
lumière **Dominique Bruguère**
assistants mise en scène **Luise Helle et Rolf Krieg**
assistante décor **Claudia Jenatsch**
assistante costumes **Salomé Hartmann**
assistant lumière **François Thouret**
souffleuse **Sylvia Sachse**

avec
Anna Böger
Susanne Lothar
August Zirner

spectacle en langue allemande surtitré en français
régie surtitrage **Patrick Lecoq**
le surtitrage est réalisé avec le logiciel **Torticoli**

texte français de **Philippe Djian**, paru à l'**Arche Éditeur**

durée : 1h45 sans entracte
droits de représentation : Rowohlt Theatre Verlag, Reinbek bei Hamburg
coproduction Berliner Ensemble, Schauspielhaus Zürich, co-réalisation
Festival d'Automne à Paris, Théâtre National de la Colline
le spectacle a été créé le 18 septembre 2001 au Schauspielhaus de Zürich
première au Berliner Ensemble : 23 octobre 2001

équipe technique **Berliner Ensemble**
directeur technique **Uwe Arsand**
directeur technique adjoint **Stephan Besson**
chef menuisier **Eric Witzke**
chef éclairagiste **Steffen Heinke**
opérateur son **Axel Bramann**
accessoiriste **Manuela Schöfish**
habilleuse **Heidi Rodach**
maquilleuse **Christina-M. Badura**
électriciens **Mario Seeger, Olaf Widiger**
machinistes **Andreas Dominikus, Andreas Hartmann, Wilfried Krüger, Mario Michalski**
tapissier **Martina Kirstein**
régisseur de scène **Harald Boegen**

équipe technique **Théâtre National de la Colline**
directeur technique **Daniel Touloumet**
directeur technique adjoint **Jean-Pierre Croquet**
régie **Alain Dufourg**
chef opérateur son et vidéo **Anne Dorémus**
régie son **Sylvère Caton, Annick Peres**
chef électricien **André Raclé**
chef électricien adjoint **Stéphane Hochart**
régie lumière **Frédéric Ronnel**
électriciens **Emmanuel Clerjeaud, Olivier Mage, Cyril Leclerc, Valéry Pougard**
chef machiniste **Yannick Loyzance**
chef machiniste adjoint **William Leclerc**
machinistes **Thierry Bastier, Bernacik Marjane, Christian Felipe, David Nahamany, Harry Toi**
habilleuse **Laurence Le Coz, Sophie Seynaeve**
secrétariat technique **Fatima Deboucha**

Après la répétition

Un entretien entre Martin Crimp, Luc Bondy et le théâtre (Schauspielhaus de Zurich)

Zurich, le 31 août 2001

Luc Bondy : Quand je mets en scène la pièce d'un auteur contemporain – et il n'y a pas beaucoup de pièces contemporaines que je trouve bonnes –, je n'aime pas être le premier. Parce que dans ce cas-là, j'ai tellement de respect pour l'auteur que ce n'est pas bon pour le texte, je ne suis pas libre. Quand je découvre un nouvel auteur – et Martin Crimp est pour moi l'une de ces découvertes – je ne sens véritablement la pièce que lorsque les comédiens l'ont mise en bouche. C'est seulement quand les acteurs énoncent le texte de la pièce qu'on commence à percevoir l'univers trouble et inquiétant qui se situe sous les mots, l'humus à partir duquel le langage s'élabore. On comprend que les phrases constituent les points finaux ou culminants de choses qui ne sont pas dites immédiatement. Aussi, je voudrais vous poser cette question : quand vous écrivez une pièce, cette pièce en particulier, est-ce que vous « entendez » les personnages ?

Martin Crimp : C'est la raison pour laquelle je me suis mis à écrire pour le théâtre. J'aime entendre les gens parler, j'aime les voix, le mot parlé dans l'espace. Lorsque j'écris, je me parle à voix haute, je parle ce que j'écris. C'est extrêmement difficile parce qu'il n'existe pas de règles, pas de forme applicable à une pièce de théâtre. On commence à partir de rien. Ou plutôt je crois que c'est avec la langue parlée qu'on commence. J'entends des rythmes parlés et je les développe à ma façon. C'est mon point de départ. Oui, dès le début, c'est une affaire de texte parlé et non de texte littéraire.

Luc Bondy : Je sens bien qu'il s'agit de quelque chose de parlé. Quand avez-vous entendu votre texte dit pour la première fois par des comédiens ? Je crois que la toute première fois, c'était à la radio ?

Martin Crimp : Oui, c'était la première fois, et je n'en étais pas content. Il y avait beaucoup de choses que je n'avais pas encore découvertes et qui me sont apparues par la suite. Mais la toute première répétition de la pièce au théâtre a eu lieu à Londres. Nous étions assis autour d'une table, avec le metteur en scène et toute l'équipe, chacun lisait à tour de rôle. Ces moments-là ont été intéressants.

Luc Bondy : Les comédiens anglais posaient beaucoup de questions ?

Martin Crimp : Oui, ils ont posé beaucoup de questions. Dans une pièce de ce genre-là, dont les phrases, comme vous l'avez dit, apparaissent comme les plus hautes parties visibles d'un iceberg, on se dit qu'il existe en-dessous toute une aire à découvrir. Les comédiens sont déçus lorsqu'ils cherchent et découvrent, peut-être, que dessous il n'y a rien. Mais dans ce cas précis, il semble que ça fonctionne. J'ai écrit cette pièce après une très longue période de réflexion. Je connaissais l'univers de la pièce, je n'avais qu'à en rassembler les fragments.

Luc Bondy : Lors de notre première lecture, à Berlin, les comédiens n'ont d'abord eu aucune question. Ils ont très vite compris que, dans cette pièce, les différents points de vue sur l'action ne se remplacent pas les uns les autres. Mais la nouveauté de la pièce, sa modernité, c'est la fin : elle s'achève sur une « histoire ». Tout au long de la pièce, on pose des thèmes, comme dans une partition musicale, on les attribue à différentes personnes ; et c'est à la fin qu'ils se focalisent sur une seule personne, comme les éclats d'un rêve. Soudain, tout se rassemble sur une personne. Je ne sais pas si c'était l'intention, mais il est intéressant que le personnage de Corinne, celui qui apparaît comme le plus « réel », soit celui qui, à la fin, produise une grande vision. Elle devient alors le personnage le plus hallucinant, le plus onirique.

Martin Crimp : Pour moi, c'était une sorte d'expérience. J'ai toujours été très attiré par Beckett et Pinter, en particulier par leurs derniers travaux. Ce qui s'est produit chez eux est très singulier. Lorsque ces auteurs ont vieilli, ils ont cessé d'écrire des actions narratives inscrites dans le présent. Toute action devenait rétrospective. J'avais toujours trouvé cela dangereux pour une pièce de théâtre et j'avais toujours soigneusement veillé à maintenir une action qui progresse vers l'avant. Mais lorsque je les ai imités, j'en ai donné une nouvelle version. Dans *La Campagne*, pour la première fois, je me suis permis de raconter des histoires sur le mode rétrospectif. Ce « *story-telling* » mène la pièce ailleurs. Cela m'a moi-même surpris. [...] C'est une pièce curieuse, peut-être atypique. Je ne sais pas si vous avez lu ma pièce précédente, *Atteintes à sa vie*. Je dirais que c'est une pièce « froide ». *La Campagne* est une pièce « chaude ». Je trouve ça plutôt angoissant et je ne sais pas d'où vient cette chaleur...

Le théâtre : *Atteintes à sa vie* est une pièce plus artificielle, le thème est plus réflexif, c'est une tout autre forme. Mais il existe un point commun : aucun des deux textes ne croient en l'identité biographique, en l'existence de la vérité d'une personne.

Martin Crimp : Il m'est difficile d'apercevoir ou de décrire le rapport qui

existe entre mes textes. Il serait utile d'en connaître les différences : il serait alors plus simple d'écrire le texte suivant. Je n'ai jamais eu le sentiment que mes pièces étaient comme des éléments de construction dont l'un me conduirait au suivant. À chaque fois que j'écris une pièce, je crois que ce sera la dernière. L'une des raisons qui m'ont poussé à écrire *Atteintes à sa vie*, pièce sans attribution de personnages ni didascalie, était le fait que je réfléchissais à Samuel Beckett, au contrôle qu'il a exercé sur le texte de théâtre et à l'influence qu'il continue à exercer aujourd'hui. Cela m'a incité à me débarrasser de toutes les indications : les descriptions de décors et de personnages, les indications sur l'aspect des différents tableaux ou sur qui prend la parole. Je voulais écrire quelque chose de très libre, car plus je m'intègre à la pratique théâtrale, plus j'ai la nette impression qu'il s'agit d'un processus plutôt désordonné et trivial. C'est un processus qu'il faut accepter et apprécier, car il n'est pas bon d'écrire pour le théâtre si l'on n'est pas disposé à abandonner le texte, à le transmettre aux comédiens et au metteur en scène.

Luc Bondy : Il existe un enregistrement d'une émission de télévision où l'on peut voir Beckett pendant une répétition au Schillertheater. Quand Beckett mettait en scène ses propres pièces, le résultat était trop géométrique, pas assez humain. Ses mises en scène étaient sèches, elles manquaient de vie. Il mettait en scène comme s'il devait trouver une solution mathématique. Les comédiens avaient évidemment un tel respect pour Beckett qu'ils n'étaient pas ouverts. Tout était très théorique. Quand Beckett mettait en scène, il devenait une sorte de Brecht – je crois que Brecht était plus ouvert. Il est étonnant que Beckett n'ait pas compris à quel point les comédiens étaient artificiels et inauthentiques. Ils portaient le texte devant eux. Ils ne sortaient pas de leur corps. Il y avait une disparité absurde entre ce qu'il écrivait et la manière dont il le mettait en scène. Car les textes de Beckett sont très humains, très vivants. Peter Brook m'a raconté un jour que Beckett n'avait pas le sens du souffle. Il ne pouvait pas supporter qu'un comédien sur scène respire pendant un silence. Il ne voulait pas qu'on entende le souffle. Il ne supportait donc pas que quelqu'un, sur scène, continue à exister quand il ne parlait pas. Mais vous venez de dire que vous avez le sentiment que la pièce que vous êtes en train d'écrire sera toujours la dernière. Moi, j'ai toujours l'impression de faire ma première mise en scène. Les bonnes pièces forcent toujours un metteur en scène à trouver de nouvelles voies, de nouveaux modes de travail. Le monde d'un dramaturge peut vous conduire ailleurs. Mais on a besoin de nouvelles techniques pour s'y retrouver. On rêve toujours de voir les comédiens jouer sur scène comme si l'on ne remarquait pas qu'il s'agissait de théâtre. Votre pièce propose un grand défi aux acteurs. Les phrases sont très courtes. Il faut éviter de travailler avec une technique de télévision. Tout doit être présent dans la totalité du corps. Il existe beaucoup de signes dans le corps qui expliquent pourquoi une personne prononce telle phrase à tel moment.

C'est difficile parce que c'est extrêmement réel. L'écriture me paraît restituer quelque chose de très réel. C'est la raison pour laquelle on voudrait obtenir ce même réel sur la scène. Bien entendu, on a également besoin d'une forme, mais en aucun cas de quelque chose d'artificiel. Quand je lis vos dialogues, je dois longuement réfléchir avant de savoir si les personnages se regardent, à quel moment ils se regardent, combien de temps ils se regardent, ou s'ils ne se regardent pas. Il doit toujours exister une relation entre ce qu'ils disent et ce que fait le corps, et cette relation doit être juste. Votre pièce a une belle fragilité. Elle n'est absolument pas bavardé. C'est un idéal du théâtre : une économie de mots et une grande précision.

Il y a un objet obsessionnel dans votre pièce, je veux parler des ciseaux. Je me dis sans arrêt que les phrases, elles aussi, sont comme des ciseaux.

Martin Crimp : Vous venez de découvrir ce que signifient vraiment les « slashes » [les barres obliques dans le texte] : on coupe dans la phrase de l'autre...

Luc Bondy : Très souvent, quelqu'un dit une chose et l'autre commence par dire « Quoi ? ». J'ai expliqué aux comédiens qu'on commence par dire « Quoi ? » quand on veut gagner du temps.

Martin Crimp : Je crois que c'est vrai. Dans cette pièce, les pensées de chaque personnage vont très vite parce qu'ils mentent énormément. À cette vitesse, les personnages ont du mal à ajuster leurs pensées et à situer leurs corps. Le plus souvent, ils n'écoutent pas vraiment ce que dit l'autre, mais sont en train de calculer autre chose dans leur tête. Et le « Quoi ? » est une manière de gagner du temps avant de répondre. [...] On dit souvent la vérité parce que souvent on ment. On ment considérablement, parce que la vérité est souvent difficile à supporter. À un moment, Richard dit à Rebecca que nous n'avons pas assez de mots pour exprimer la vérité, et elle lui répond : nous avons les mots, mais nous ne voulons pas les utiliser parce que ce serait trop douloureux.

Luc Bondy : Il y a dans cette pièce un univers d'êtres humains que je ne parviens pas à classifier. Je ne peux pas dire quel type de médecin est Richard, un médecin qui travaille à la campagne, par ailleurs toxicomane. Les gens n'ont pas d'appartenance précise à une classe : pauvre ou riche, bourgeois ou non bourgeois. Nous vivons aujourd'hui dans une société où l'on ne peut pas déterminer d'où viennent les gens, parce que tout est tellement mélangé. Est-ce ainsi que vous le voyez ?

Martin Crimp : Cette question de la mobilité sociale me touche et me concerne fortement. Je suppose que j'en suis moi-même un élément. Mes parents ne sont pas allés à l'université. Aujourd'hui, je suis écrivain, mes pièces sont jouées dans différents pays. Pour eux, c'est étrange. Ce

modèle de l'absence de classe me concerne profondément et me tient à cœur. En Grande-Bretagne, les gens sont encore relativement marqués par les différences de classes, on les reconnaît à leur accent, à la manière dont ils parlent. J'ai essayé de ne pas me laisser aller à cela. Ce qui m'intéresse, c'est quand on ne connaît pas l'origine des gens. Je crois que cela revient sans arrêt dans mes textes. Il y a souvent des rencontres entre des inconnus. C'est le cas dans *La Campagne*, quand Corinne est confrontée à Rebecca. Deux êtres proviennent de mondes totalement différents et commettent un complet contresens sur l'origine de l'autre. Rebecca est une jeune fille que Richard a ramenée, inconsciente, et Corinne en déduit qu'elle est nécessairement stupide. Or il s'avère qu'elle est étudiante, qu'elle parle le latin et qu'elle est très intelligente.

Luc Bondy : Pour moi, elle est une de ces jeunes Américaines cultivées qui font un long voyage en Europe. Le mélange de son aspect junkie et de son arrière-plan intellectuel est troublant. Corinne me paraît plus primitive ?

Martin Crimp : Je ne dirais pas que Corinne est primitive. Mais elle arrive dans une région, elle se retrouve dans une situation, où elle ne se reconnaît pas. Elle est confrontée à une force qu'elle n'a encore jamais rencontrée. Selon la culture britannique – je ne sais pas si cela signifie la même chose dans la culture allemande ou suisse –, je vois en Rebecca la figure d'une « porteuse de vérité », une vérité que l'on n'aime pas entendre, mais à laquelle on ne peut pas échapper. C'est sa fonction, et c'est ce qui fait sa force. C'est elle qui fait éclater l'illusion : l'illusion dans laquelle Corinne vit, persuadée que tout va bien et qu'ils sont venus là pour vivre à la campagne. Mais elle détruit aussi l'illusion dans laquelle vit Richard, l'idée qu'elle ressentirait quelque chose pour lui. À la fin, elle lui explique que ce n'est pas le cas, d'une certaine manière, ou que ça ne l'est plus. Elle est tout à fait en mesure de punir les gens.

Le théâtre : D'où vient ce médecin, Richard, qui vit à présent à la campagne ?

Martin Crimp : Je vois Richard comme un médecin de ville qui, pour différentes raisons, commence à s'injecter de l'héroïne. Beaucoup de médecins et de dentistes sont toxicomanes parce qu'ils ont accès aux produits purs. Le métier de médecin généraliste, en tout cas en Angleterre, est très fatigant. Ils ont en moyenne un nouveau patient toutes les quatre minutes. L'héroïne détend beaucoup. Quand nous avons joué la pièce à Londres, un médecin est venu parler avec les comédiens. Ils s'imaginaient que les junkies sont toujours des gens pauvres qui couchent dans la rue. Ils ont tous été très étonnés que le médecin leur dise que l'héroïne, si elle est pure, n'est pas nocive. On peut en prendre régulièrement, mais cela nuit évidemment d'une autre manière : on se comporte d'une

manière étrange et suspecte, on cache, on ment parce qu'on ne veut pas que les autres le sachent. En dehors du fait que l'héroïne endort la libido, il n'y a au départ aucune raison pour qu'elle vous détruise.

Luc Bondy : Pourquoi n'indiquez-vous jamais les personnages devant les dialogues ?

Martin Crimp : Il y a deux raisons à cela. D'abord, cette pièce est constituée de couples. Richard et Corinne sont un couple, Richard et Rebecca sont également un couple. Un couple, pour moi, c'est toujours comme un animal. Les sons proviennent d'un seul et même animal, et je ne voulais pas les dissocier. L'autre raison est purement pratique, je ne voulais pas constamment lire ces noms sur la page. C'est inutile car il s'agit de véritables dialogues, et il n'est pas nécessaire d'expliquer qui dit quoi.

Le théâtre : Que signifie le thème de « la campagne » ? Cela rejoint-il le mythe de la vie à la campagne dans la culture anglaise contemporaine ?

Martin Crimp : Je crois que ce mythe ne déclenche plus autant de fantasmes qu'autrefois. Mais beaucoup de Londoniens ont besoin de quitter la ville pour vivre à la campagne. Les gens font des enfants et éprouvent ensuite le besoin de vivre à la campagne. Je trouve cela très singulier. J'ai vécu mon adolescence à la campagne et j'ai tout oublié, je ne me sens absolument pas lié à elle. Plus tard, mes parents se sont retirés dans une petite ville où j'ai poursuivi mes études. J'ai vraiment été effrayé que ce petit bourg ait pu, à l'époque, constituer tout mon univers. Quand j'y suis revenu, il m'a fallu cinq minutes pour marcher d'une extrémité à une autre. Je leur en ai voulu, après-coup : comment peut-on faire grandir un enfant au milieu du néant, dans l'isolement total ? Cette expérience intime explique en partie le fait qu'en travaillant sur la pièce, j'avais une idée très précise de ce que signifie être totalement isolé et coupé de tout. C'est mon histoire personnelle, si vous voulez, j'ai transporté mon paysage personnel dans cette pièce, j'y vois des gens terriblement isolés.

Pour parler plus généralement du thème de la campagne, mes connaissances historiques ne sont pas très bonnes, mais je crois que la Grande-Bretagne ou le Royaume Uni a été le premier pays européen à perdre sa structure rurale. En Angleterre, l'industrialisation de l'agriculture a eu lieu très tôt. Et la campagne a donc très rapidement constitué, pour les citadins, un objet de fantasme : elle est devenue l'imagination des habitants des villes. Pour moi, la campagne, ce sont des rues sombres, des gens dans de très grosses voitures, et une absence de trottoirs. Très beau, mais très angoissant : une partie de moi-même trouve la nature effrayante, je ne sais pas pourquoi... Je me trouve toujours beaucoup mieux quand il y a des immeubles à proximité, ou quand des avions volent au-dessus de ma tête. Quand des gens me racontent qu'ils

s'apprêtent à quitter la ville avec leurs enfants pour s'installer à la campagne, je me dis toujours : savent-ils qu'à partir d'aujourd'hui, ils vont payer une fortune en taxi parce qu'il n'y a pas de transports en commun ? En Angleterre, la campagne est un lieu d'étrangeté. Pour moi, elle a quelque chose d'irréel.

Le théâtre : Existe-t-il en Angleterre, comme en Allemagne ou en Suisse, cette glorification de la campagne par les milieux alternatifs, cette espèce de néo-rousseauisme ? Chez Corinne, on le devine, quand elle est émerveillée d'avoir passé l'après-midi sous un arbre.

Martin Crimp : Ça existe d'une certaine manière, mais l'amour de la campagne est plutôt lié aux désirs bourgeois des gens. Vivre à la campagne, ça veut simplement dire qu'on peut acheter plus de terrain et vivre dans une maison beaucoup plus grande, etc. C'est intéressant, cette différence entre les représentations de la campagne dans les diverses cultures. En Angleterre, la campagne signifie naturellement les collines vertes, l'herbe, les nuages.

Le théâtre : Dans votre pièce, la campagne est aussi remplie d'histoire, elle est liée à des vestiges historiques, ces découvertes semblent être des fossiles d'émotions. Et la campagne commence donc à vivre d'une manière beaucoup plus urbaine que nous ne l'avions d'abord supposé. Le thème se déplace, il n'est pas toujours identique.

Martin Crimp : Dans mon esprit, la représentation est plus simple, elle est analogue au poème de Kavafi, *La Ville*. Il dit que partout où on se trouve, on transporte ses problèmes avec soi. Car on ne peut pas abandonner son esprit, ni son réseau de relations. Ma pièce n'est pas moralisante, mais elle contient cet élément moral. Il était important pour moi de poser le parallèle entre l'Histoire – cette entité abstraite représentée par les choses que l'on trouve dans la campagne – et « l'histoire des personnes » : la signification médicale du mot « histoire ». Quand on va chez le médecin en Angleterre et qu'on raconte de quoi on a souffert dernièrement, cela s'appelle : « *taking a history* ». Ainsi, pour moi, il y avait dans l'histoire trois significations de l'histoire : celle qu'on étudie en lisant des livres, l'histoire personnelle et l'histoire médicale.

Le théâtre : Travaillez-vous actuellement à un nouveau projet ?

Martin Crimp : J'ai beaucoup écrit ces derniers temps, mais ce que j'ai fait ne me satisfait pas encore. J'aimerais qu'il existe un moyen de raccourcir les chemins de l'inspiration et que nous ayons encore les formes et les structures garanties qui existaient jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Pour chaque texte, il faut inventer sa propre structure. Je me suis à présent donné comme structure secrète la composition en cinq actes,

comme c'était le cas vers 1600. *Atteintes à sa vie* était composé de dix-sept parties. Dix-sept est un nombre premier, et avec un nombre premier, on n'arrive jamais au fond... En revanche, *La Campagne* est comme l'image lointaine d'une pièce plutôt classique, et l'élément narratif est plus fort.

Le théâtre : On vous a certainement souvent posé cette question : dans la pièce apparaissent les éléments du jeu du caillou, du ciseau et du papier. Était-ce une méthode pour trouver la forme ?

Martin Crimp : Oui, on pourrait le dire comme ça. Cela a dû me rappeler qu'une pièce est toujours un jeu. Cela m'a aidé à trouver le modèle de la pièce que j'avais en moi. Elle est constituée de dialogues, et, à la fin de chaque dialogue, l'un des deux est toujours le gagnant, et l'autre le perdant.

Le théâtre : Vous écrivez aussi de la prose ?

Martin Crimp : Non, j'ai abandonné. Dans le livre de Peter Handke, *L'Après-midi d'un écrivain*, on trouve cette belle description : il ne se ressentait pas comme un écrivain jusqu'au jour où, pendant quelque temps, il n'a pas pu écrire. Jusque-là, il ne s'était pas vu comme un homme portant cette étiquette. Mais ensuite, quand on la lui a ôtée, il l'a remarqué. Tout d'un coup, on se dit : je suis un auteur de pièces de théâtre, il faut maintenant que j'écrive une nouvelle pièce. Mais si on a la chance d'écrire quelque chose qui n'est pas nécessairement une pièce, c'est alors un jeu merveilleux.

Traduit de l'allemand par **Olivier Mannoni**



dans le Petit Théâtre
du 5 au 23 novembre 2002

NORMALEMENT,

texte **Christine Angot**

mise en scène **Christine Angot** et **Michel Didym**

www.colline.fr

FRFAP_2002-TH-05-PROG-S