

bumblus

la colline

théâtre national

de Anja Hilling

mise en scène Daniel Jeanneteau

Grand Théâtre
du 19 janvier au 12 février 2011

bulbus

Dossier pédagogique

Projet de mise en scène

Sous la glace / sur la glace	4
Entretien avec Daniel Jeanneteau	5
Extrait	9
Contes et légendes	12
Structure sociale et politique de <i>Bulbus</i>	14
Enfance et héritage	15
Matière et Mémoire	16

Anja Hilling

De vrais héros, des aventures nobles et l'amour du détail, entretien avec Anja Hilling	17
Biographie d'Anja Hilling	23

Biographies

Daniel Jeanneteau	24
Marie-Christine Soma	25

création française

de **Anja Hilling**

traduction de l'allemand **Henri Christophe**

mise en scène et scénographie **Daniel Jeanneteau**

collaboration artistique et lumières **Marie-Christine Soma**

musique **Alexandre Meyer**

costumes **Olga Karpinsky**

stagiaire à la mise en scène **Miriam Schulte**

avec

**Ève-Chems de Brouwer, Dominique Frot, Johan Leysen, Serge Maggiani,
Julien Polet, Marlène Saldana**

production **Studio-Théâtre de Vitry,
Maison de la Culture d'Amiens, La Colline – théâtre national,
Centre dramatique national des Alpes – Grenoble**

Le texte est publié aux éditions Théâtrales/CulturesFrance, coll. "Traits d'Union" (2008).
(éditions Théâtrales, éditeur et agent de l'auteur)

du 19 janvier au 12 février 2011

Grand Théâtre

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

en tournée

MC2, Maison de la culture, Grenoble du 22 au 25 février 2011

Rencontre
avec l'équipe du spectacle
mardi 25 janvier à l'issue de la représentation

Lecture-rencontre
en partenariat avec le Goethe institut
Lecture d'*Anges* d'Anja Hilling suivie d'une conversation
entre les traducteurs de l'auteur, et l'équipe artistique de *Bulbus*.
samedi 29 janvier à 15h30
réservation au 01 44 62 52 00

Projet scénographie inter-écoles
Depuis septembre 2010 des étudiants en scénographie issus de différentes formations,
accompagnés par l'équipe artistique du spectacle *Bulbus* et les équipes techniques
du théâtre, ont travaillé sur le texte de Anja Hilling.
Un jury de professionnels a retenu 7 projets exposés au théâtre du 19 janvier au 12 février 2011.
En partenariat avec l'ESAA – École Duperré (École Supérieure des Arts Appliqués),
l'EnsAD (École nationale supérieure des Arts Décoratifs),
l'ESAT (École Supérieure des Arts et Techniques),
l'ENSAPLV (École nationale supérieure d'Architecture de Paris La Villette)

location: 01 44 62 52 52
du lundi au samedi de 11h à 18h30
et le dimanche de 13h30 à 16h30 (uniquement les jours de représentation)

tarifs
en abonnement de 9 à 14€ la place
hors abonnement
plein tarif 27€
moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 13€
plus de 60 ans 22€
le mardi 19€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national
15 rue Malte-Brun Paris 20^e
www.colline.fr

Sous la glace / sur la glace

Nus dans le givre, deux jeunes gens se laissent lentement prendre par les glaces. Autour d'eux des humains jouent au curling et vivent comme si le froid ne les concernait pas.

Au fond des montagnes dans le creux d'un village perdu.

Bulbus est un conte aux accents d'enquête policière. Une fable mêlant la trivialité du réel au mystère du songe dans un contexte crûment contemporain. Que reste-t-il en nous du passé de nos parents, d'un moment d'histoire, d'un état du monde, quand nous-mêmes n'en savons rien? Dans un monde d'apparence simple, le poids d'une mémoire gelée vient affleurer dans les gestes les plus quotidiens d'un groupe d'humains prisonniers de leur passé, empêchant la génération suivante de lui succéder, la piégeant dans son désir d'immobilité, de calme, d'oubli...

Daniel Jeanneteau

Entretien avec Daniel Jeanneteau

Bulbus est une pièce énigmatique. La lisant même plusieurs fois, on a le sentiment qu'elle ne cesse de contenir un mystère. On croit suivre une piste, ou une autre, et on se rend compte qu'elles nous échappent.

Daniel Jeanneteau: La pièce est énigmatique, et elle le reste jusqu'à la fin. Comme si elle portait en elle une sorte d'étrange exigence à ne pas se résoudre, à ne pas s'accomplir en une parabole clairement lisible. Elle ne conduit pas à un savoir qui serait la somme de ses détails, ou le résultat d'un raisonnement, elle reste sans réponse. Les pièces d'Anja Hilling ont en commun qu'elles empruntent au monde, à la vie, à la réalité, au présent, des bribes de ce que nous connaissons, en les organisant dans un ensemble qui se dérobe à l'interprétation logique. Dans *Bulbus*, une sorte de glissement dans l'écriture nous entraîne d'hypothèse en hypothèse sans qu'aucune, sans doute, ne soit la bonne. Ses pièces comportent des éléments de réalité familiers, mais elles conservent une étrangeté inaltérable, qui pourtant nous concerne. Un peu comme une nasse, un filet, qui saisirait dans ses réseaux un certain nombre de thèmes, d'affects, d'images, les agencerait et les ferait parler entre eux. Si on sent que l'auteur porte un regard personnel sur la société de consommation, l'histoire du terrorisme, l'histoire de l'Europe ou les problématiques de filiation, son écriture n'est, en revanche, affiliée à aucune idéologie préalable. Elle réunit des matériaux, les fait s'entrechoquer et les installe dans des "lignes de fuite", comme dirait Deleuze, produisant des dynamiques, des rencontres, probablement aussi de la pensée, sans pour autant produire un discours qu'on pourrait arrêter à une seule signification.

Cette pièce semble appeler une relation très sensible au réel et aux êtres. L'aspect du conte prédomine: l'image de ces jeunes gens nus, prisonniers de la glace, nous renvoie aux contes de notre enfance, et à l'intimité qu'on entretient avec eux. Et on ne sait pas très bien où commence et où finit ce conte, comme on ne sait pas, au départ, comment se figurer les lieux de la pièce, ces deux espaces décrits: "sous la glace" et "sur la glace". La chronologie du récit est également perturbée.

D. J.: L'image de départ est aussi celle de la fin: deux jeunes gens blottis dans la glace, heureux dans ce refuge paradoxal. On a le sentiment que la pièce est née de cette vision. Cela évoque le merveilleux des contes, ceux de Grimm, *Hänsel et Gretel*, d'Andersen, *La Reine des Neiges*... C'est l'histoire de deux enfants voués à s'aimer, marqués par le destin, séparés, menacés, et réunis enfin dans une vision étrange et lumineuse. Le caractère de conte vient aussi de l'écriture qui alterne des scènes théâtrales, distribuées en répliques, et de grandes plages narratives, portées par une seule voix. Alors les forces visionnaires de l'imagination prennent le relais, peuplent l'espace d'images: le conteur voit en lui ce qu'il nous raconte, et, parce que lui-même voit ce qu'il dit, nous pouvons à notre tour voir en nous les visions qu'il suggère...

Et c'est un autre mystère de la pièce, qu'à partir d'un présent figé, il soit tellement question du passé, plusieurs passés qui s'entremêlent. On dirait que la pièce mène une sorte d'enquête. Le jeune homme (Manuel) semble être là aussi pour enquêter.

D. J.: Oui et c'est en cela que la pièce est assez irracontable. Les circonstances, les situations agissent dans la pièce comme autant d'alibis, de leurres peut-être, permettant, sous couvert d'apparences familières, de faire vivre un autre plan, où des notions, des images, des sensations dialoguent entre elles plus librement. Au fond, si plutôt que de tenter de la comprendre, on regarde comment la pièce s'organise – sa géographie, sa morphologie – vue de l'extérieur, on voit deux êtres saisis dans un

présent qui s'éternise, placés dans un espace hors temps (on dit que l'inconscient est un espace sans durée) et qui sont explorés, déployés intérieurement: leur naissance, la vie de leurs parents, leur abandon, leur prédestination. Anja Hilling fait jouer entre eux des blocs de réalité qui dialoguent mais ne s'assemblent pas.

À l'image des associations d'idées et d'images qu'on trouve dans les rêves?

D. J.: Exactement. Comme dans les rêves ou les contes, la pièce avance en imposant les éléments de son paysage et de sa trame de façon inexplicable, ouvertement arbitraire. Manuel, le jeune homme narrateur, le formule lui-même: *"L'arbitraire. / L'arbitraire de l'intrigue / L'imbrication des circonstances... / Tu ne me crois pas. / Aucune importance. / Embrasse-moi et je retire tout."* Il y a sans doute là comme un manifeste de la liberté de l'auteur, qui exprime sa prérogative de créateur à agencer des mondes, sans souci de les rendre plausibles, pourvu qu'ils soient doués de vie, qu'ils "fonctionnent". Son projet ne se réduit pas au fait de "raconter une histoire", mais consiste à agencer organiquement des blocs de vie, qui, dans un deuxième temps, produisent du sens. Il me semble que cela a à voir avec la poésie. La pièce avance en crabe, de façon latérale et non-linéaire, offre des pistes, des hypothèses, et s'arroge le droit de les contredire l'instant d'après. Un élément s'impose, nous oriente dans un certain registre de pensées, puis on l'abandonne pour un autre élément, un autre territoire, produisant d'autres images, d'autres émotions. Chaque couche laisse des traces qui finissent par constituer, sur un plan moins conscient, un paysage émotionnel singulier, violemment poétique. Les cinémas de David Lynch ou de Tarkovski construisent les émotions de cette façon.

Comme dans les jeux vidéos où divers niveaux de réalité s'interpénètrent?

D. J.: Les écritures contemporaines sont probablement travaillées par les nouvelles technologies de communication, qui elles-mêmes empruntent aux structures profondes du cerveau. On sait que notre cerveau est capable de mettre en relation des choses qui ne le sont pas dans la vie matérielle. Une couleur peut entrer en interaction avec un souvenir, qui lui-même peut conditionner la perception d'un geste. Une syntaxe hétéroclite est capable de produire une parole continue: l'esprit voyage d'élément en élément, d'affect en pensée. Le cerveau organise des éléments qui, selon les catégories de la raison, n'ont pas de lien entre eux, mais produisent une forme de langage. Nous ne savons pas déchiffrer consciemment ce langage, mais notre cerveau enregistre, pense, agit par lui.

La pièce contient d'ailleurs une métaphore physiologique très forte.

D. J.: Toute la pièce est saisie dans la métaphore de l'œil. *Bulbus* est le terme latin qui désigne le globe oculaire, et comme au début du *Chien andalou* de Buñuel, il est question d'inciser la rétine pour y pénétrer. Placées à l'intérieur de ce globe transparent – monde où règnent d'autres lois, d'autres temporalités, d'autres logiques –, les scènes de la pièce se donnent à observer comme des phénomènes étranges et inconnus: des situations, des comportements, des rapports. La pièce obéit à des lois qui nous échappent mais n'ont rien de gratuit. Pour s'en approcher, il faut se déplacer. Elle nous demande à nous, interprètes et spectateurs, de nous élargir, d'opérer sur nous-mêmes un travail de conquête et d'ouverture.

De façon énigmatique, les personnages semblent par moments se mettre à créer entre eux des jeux de rôles. Sans que l'on sache très bien s'ils rejouent des scènes de leur propre passé ou du passé des autres?

D. J. : C'est un peu comme dans les dessins d'Escher où, dans une représentation d'architecture en perspective parfaitement maîtrisée, avec des points de fuite clairement repérables, un élément du premier plan entre en contact et se soude avec un élément du dernier plan dans un raccourci aberrant, impossible. Dès le premier coup d'œil on sent que quelque chose ne va pas, sans pouvoir dire exactement quoi. L'image est inquiète, troublée, vaguement pénible. Dans la pièce, certains personnages s'associent pour rejouer à un troisième une scène de son passé, alors qu'eux-mêmes n'y ont pas participé. Mais ils lui infligent le ressassement de ce passé, généralement catastrophique, dans un étrange raccourci du temps et de l'espace. "La responsabilité commence dans les rêves" disait Yeats. La pièce a la densité et la mouvance d'un rêve dans lequel on remâcherait sans cesse un passé problématique.

Autre motif important, outre la glace, le gel: ce sont les éclairs, l'orage, ces jeunes gens ont tous deux dans l'enfance été marqués par la foudre.

D. J. : Les deux enfants sont abandonnés par leurs parents la même nuit, au même moment. Ils ne se connaissent pas, ne se sont jamais rencontrés et, à l'instant même où ils sont abandonnés, tous deux sont simultanément frappés par un éclair qui les marque définitivement, sur le dos, du signe de l'œil. L'image est presque naïve, mais elle emprunte aux mythes, peut-être à l'histoire de Caïn et de sa descendance. À Dieu qui le chasse du paradis, Caïn demande comment survivre à la faute qu'il vient de commettre (le meurtre d'Abel). Dieu lui répond que lui et les siens seront marqués d'un signe qui perpétuera la mémoire de la faute, tout en les protégeant des autres vivants. Les deux enfants de *Bulbus* sont abandonnés chacun de leur côté dans des contextes qui correspondent à des problématiques importantes de l'Allemagne des années quatre-vingt. D'un côté, les derniers avatars de la lutte armée issue de la contestation étudiante et de la Fraction Armée Rouge, de l'autre, la consommation de masse machinale, morose, aliénante. Par une espèce de raccourci à la fois merveilleux et bizarre, l'impossible héritage des parents s'inscrit sur le corps même des enfants en un signe brisé qui les rassemble, les désigne, les isole. Anja Hilling ne démontre rien, elle n'a pas de théorie, mais elle procède par touches discrètes. Il n'est pas anodin que Manuel soit l'enfant de parents terroristes, qui se sont suicidés pour ne pas dénoncer leur compagnon de lutte, pour échapper au jugement, mais aussi pour sauver leur peau, échapper à ce qui allait les confondre et les aliéner. De même que les parents d'Hänsel et Gretel, dans le conte des frères Grimm, abandonnent leurs enfants dans la forêt pour sauver leur peau, parce qu'il y a trop de bouches à nourrir et qu'il n'y a plus rien à manger. Plutôt que de se sacrifier eux-mêmes, ils commettent le péché fondamental, la faute contre l'espèce, qui consiste à sacrifier les enfants, l'avenir, les générations futures. C'est alors aux enfants, privés de soutien, d'amour, sans formation à la vie, d'inventer leur propre chemin, de créer l'intelligence et l'amour qui leur permettront de vivre et fonder, peut-être, une autre humanité.

On a le sentiment que ces deux jeunes gens ne savent pas exactement ce qui pèse sur eux. Ils sont marqués, physiquement, la marque de la foudre, formant un demi-œil au dos de chacun. Le poids du passé est indéniable, mais ils semblent en être traversés comme par une vision, un état visionnaire?

D. J. : Exactement ! Quand Manuel parle, qu'il porte le long récit narratif qui traverse la pièce, on a l'impression qu'il est en train de voir ce qu'il dit. Il ne s'en souvient pas, il ne s'agit pas non plus de choses apprises, il les voit. On dit de Mozart qu'il ne concevait pas sa musique, qu'il ne la pensait pas, mais qu'il la voyait, qu'elle était devant ses yeux au moment où il la notait sur le papier. Cela renvoie peut-être à la liberté dont use Anja Hilling dans chacune de ses pièces, agençant entre eux des blocs de réalité, les frottant les uns aux autres, créant un halo de sens et d'émotions

accompagnant l'action, le présent du moment. La pièce ne nous conduit pas vers une destination certaine mais, dans le cours de la représentation, nous aurons caressé toutes sortes de pensées, créé des liaisons nouvelles entre des éléments que nous avons l'habitude de ranger autrement. La fin est paradoxale, peu interprétable, ouverte. Elle ne se referme pas, et laisse comme une blessure qu'il nous revient de soigner en la pensant. La gageure de la mise en scène, au milieu de cette constellation de blocs et de mouvements, c'est de lever un monde, inventer un biotope qui mette en vie sans rien élucider, qui préserve la part d'incertitude, d'inaccomplissement. La pièce ne s'achève pas sur une conclusion. Elle s'interrompt, ou plutôt s'amenuise, progressivement, et s'interrompt. Peut-être à l'image de la vie. Que peut-on conclure de l'existence? Nos existences trouvent-elles un sens à l'instant où elles s'achèvent? Les deux jeunes, sous la glace, se disent: on est bien là, on reste. Ils s'embrassent longuement, en silence.

Entretien réalisé à La Colline le 2 novembre 2010.

Extrait

PERSONNAGES

AMALTHEA

MANUEL

JUTTA SCHRATZ, *tient un commerce au détail*

LE VIEUX MARKIDIS, *employé de madame Schratz*

ALBERT ROSS, *patron de la pension*

ROSA LANDEN, *agent de police*

LIEU

Au pied de la montagne : un village nommé Bulbus.

ENDROITS

Sous la glace

Toi et moi

Sur la glace

L'arrêt du car, en haut/en bas

Dans le car

L'épicerie, extérieur/intérieur

La piste du curling

La pension

Le poste de police

TOI ET MOI : L'ORAGE

MANUEL – On est au fond ici. Franchement profond.

Et il fait froid. Un froid de gueux.

Autour de nous dedans nous au-dessus de nous la glace.

C'est chouette que tu sois là. Vraiment.

JE T'AIME.

AMALTHEA – ...

MANUEL – Quand tu aimes quelqu'un c'est bon de recevoir une réponse de temps en temps.

Non ?

Ou est-ce que je suis trop exigeant trop égoïste.

Dis quelque chose. Allez. N'importe quoi.

AMALTHEA – ...

MANUEL – JE T'AIME.

Est-ce que je suis si difficile à comprendre.

Si tu n'écoutes pas ça n'a pas de sens tout ça.

On ne se connaît même pas vraiment.

Tu es si froide.

À ce qu'il paraît, le mieux pour réchauffer la peau froide c'est la peau chaude.

Ce n'est pas la peau chaude qui refroidit, c'est le contraire.

Cela dit je m'appelle Manuel.

Je t'aime et ça a un lien avec ton dos.

Je vais te raconter un truc. Un truc d'avant. Printanier.

Je te raconte le truc des témoins principaux.

Ne coupe pas. Ne fais pas ta je-ne-suis-même-pas-là.
Je le ressens çà. L'attention.
Ton dos.

AMALTHÉA- ...

MANUEL- Bon.

C'est le printemps. En mai. Le sept mai dix-neuf cent quatre-vingt-trois.
Un type est en détention préventive.
Ce type appartient à un cercle une association un groupuscule.
De gauche sans doute et un peu extrémiste.
La manifestation la plus extrême de ce cercle était un meurtre . Le meurtre d un juge.
Le type en préventive avait abattu un juge.
Trois balles. Une dans la jambe plutôt par mégarde. Une dans le cou.
Une dans le coeur.
Un peu au jugé.
L'arme n'a jamais été retrouvée.
Mais deux personnes peuvent témoigner de tout. S'ils le font. Témoigner de tout. Ils seront libres.
Les témoins principaux.
Un homme et une femme. Ils ont un enfant. Un fils. Une famille en quelque sorte.
Le fils aura six ans au printemps.
En bas dans la rue stationne une voiture de patrouille. Protection des témoins principaux. Pour le salut de la famille.
Les témoins principaux doivent déposer contre le type. Ce type. Qui a abattu le juge.
Les témoins principaux ne veulent rien dire. Ils ne le feront pas. Ne veulent pas.
Le juge l'avait méritée. Sa mort.
Les témoins principaux appartiennent à ce cercle. Le groupuscule. Ils sont trois. Pas plus.
Ce groupuscule cette association de trois personnes s'appelle Glaucome.
Ils ont appris l'événement dans le journal.
Quatre types avaient attaqué un chauffeur de car grec.
Le chauffeur de car était au terminus une Camel entre les lèvres.
Les types ont visé d'abord la cigarette puis les dents.
Ils lui ont brisé les quatre doigts de chaque main.
Ils lui ont ligoté les pouces à l aide d'un rosaire pris dans sa poche.
Un moment donné l'un d'eux a dit adios connardo.
Ils ont appelé la police. Et attendu.
Au terminus la police a trouvé le chauffeur de car grec ligoté avec son rosaire.
Dans ses poches il y avait un couteau et quatre passeports.
Les passeports des quatre types.
Les types ont raconté que le Grec les avait menacés. Avec le couteau.
Il voulait leurs passeports leur identité pour ainsi dire.
Eux. C'est eux qui auraient épingle un malfrat.
Le juge les a remerciés.
Pendant le procès le Grec tâtait de la langue la chair délicate entre deux dents.
Sa voix s'accompagnait d'un sifflement.
Pourquoi m'auraient-ils brisé huit doigts et pas les côtes.
Quelqu'un qui se sent menacé ne prend pas le temps de vous briser les doigts un à un.
Quelqu'un qui se sent menacé ne prend pas de gants.
Voilà toute la logique du Grec.

Le juge l'a rappelé à l'ordre. Il y en a un qui se prend pour Socrate non mais.

On a expulsé le chauffeur de car grec du pays.

La logique du Grec et la réponse du juge.

Ça a réveillé notre cercle et l'a poussé à passer à l'action.

L'unique.

Sept heures après les trois coups de feu le couple a su qu'il était fait.

C'est le jour de l'audition.

Demain ils doivent déposer. Les témoins principaux. Contre les meurtriers du juge. Contre leur comment dit-on.

AMALTHÉA.- ...

(...)

Bulbus, Anja Hilling, éditions théâtrales/Cultures France, coll. "Traits d'union", 2008, p.4-7.

Contes et légendes

Manuel et Amalthéa sont "marqués" par l'éclair, et semblent voués à se rejoindre, se joindre. Marqués, leur présent est hypothéqué par le passé. Marqués comme les enfants de Caïn. Le signe de l'œil sur leur dos.

Frappés par l'éclair, Amalthéa et Manuel sont différents, retranchés du reste des humains. Ils ne le savent pas, et c'est précisément la découverte de cette différence, de cette "élection", qui fait l'objet de la pièce.

En cela, Manuel et Amalthéa font très fortement penser à Hänsel et Gretel, abandonnés aussi par des parents qui refusent de se sacrifier, et qui se sauvent en se séparant de ce qu'ils perçoivent comme le poids qui les empêche de vivre. Ils font peser sur leurs enfants la question de leur survie, de leur destin, produisant une culpabilité impossible à épuiser.

Daniel Jeanneteau

La matière transparente qui les enveloppait l'un et l'autre était si froide que l'air à son contact devenait liquide et coulait, frangeant les deux blocs d'une dentelle qui dansait, se détachait, tombait et s'évaporait avant de toucher le sol. Allongés dans ces écrans de lumière mouvante, ils étaient, par leur nudité même, revêtus d'une splendeur d'innocence. Leur peau, lisse et mate comme une pierre polie, avait la couleur d'un bois chaud.

Bien qu'il fût moins parfait que celui de la femme, le corps de l'homme donnait la même impression extraordinaire de jeunesse encore jamais vue. Ce n'était pas la jeunesse d'un homme et d'une femme, mais celle de l'espèce. Ces deux êtres étaient neufs, conservés intacts depuis l'enfance humaine.

René Barjavel

La Nuit des temps, Pocket, 2010, p. 87.

Ce dieu multiple lui révéla que son nom terrestre était Feu, que dans ce temple circulaire (et dans d'autres semblables) on lui avait offert des sacrifices et rendu un culte et qu'il animerait magiquement le fantôme rêvé, de sorte que toutes les créatures, excepté le Feu lui-même et le rêveur, le prendraient pour un homme en chair et en os. Il lui ordonna de l'envoyer, une fois instruit dans les rites, jusqu'à l'autre temple en ruine dont les pyramides persistent en aval, pour qu'une voix le glorifiât dans cet édifice désert. Dans le rêve de l'homme qui rêvait, le rêvé s'éveilla. (...)

Il percevait avec une certaine pâleur les sons et les formes de l'univers: le fils absent s'alimentait de ces diminutions de son âme. Le dessein de sa vie était comblé; l'homme demeura dans une sorte d'extase. Au bout d'un temps que certains narrateurs de son histoire préfèrent calculer en années et d'autres en lustres, il fut réveillé à minuit par deux rameurs: il ne put voir leurs visages, mais ils lui parlèrent d'un magicien dans un temple du Nord, capable de marcher sur le feu et de ne pas se brûler. Le magicien se rappela brusquement les paroles du dieu. Il se rappela que de toutes les créatures du globe, le feu était la seule qui savait que son fils était un fantôme. Ce souvenir, apaisant tout d'abord, finit par le tourmenter. Il craignit que son fils ne méditât sur ce privilège anormal et découvrit de quelque façon sa condition de pur simulacre. Ne pas être un homme, être la projection du rêve d'un autre homme, quelle humiliation incomparable, quel vertige! Tout père s'intéresse aux enfants qu'il a procréés (qu'il a

permis) dans une pure confusion ou dans le bonheur; il est naturel que le magicien ait craint pour l'avenir de ce fils, pensé entrailles par entrailles et trait par trait, en mille et une nuits secrètes.

Jorge Luis Borges

Fictions, "Les Ruines Circulaires", trad P. Verdevage, Gallimard/Pléiade, 1993, p. 478-479.

"À l'orée d'une vaste forêt vivait un pauvre bûcheron avec sa femme et ses deux enfants; le petit garçon s'appelait Hänsel et la petite fille Gretel. Ils avaient peu de choses à se mettre sous la dent et, un jour, alors que la disette s'était installée dans le pays, le bûcheron ne put même plus acheter son pain quotidien. Le soir, accablé de soucis, il réfléchissait dans son lit en se retournant sans cesse, il dit à sa femme: Qu'allons-nous devenir? Comment allons-nous faire pour nourrir nos pauvres enfants si nous n'avons plus rien pour nous-mêmes?

Homme, j'ai une idée, répondit sa femme. Demain matin, à l'aube, nous emmènerons les enfants dans la forêt, là où elle est la plus épaisse. Nous leur allumerons un feu et nous leur donnerons à chacun un dernier morceau de pain, puis nous irons travailler et nous les laisserons seuls. Ils ne retrouveront pas le chemin de la maison et ainsi, nous serons débarrassés d'eux.

Non, femme, dit le bûcheron, je ne le ferai pas. Comment aurais-je le cœur d'abandonner mes enfants dans la forêt, là où les bêtes sauvages auront tôt fait de venir les mettre en pièces?

Oh imbécile que tu es! Alors nous devons mourir de faim tous les quatre, et il ne te restera plus qu'à préparer les planches pour les cercueils, dit la femme."

[...]

Jacob et Wilhelm Grimm

Hänsel et Gretel.

Les murs du château étaient faits de neige tourbillonnante, et les fenêtres et les portes étaient des vents cinglants; il y avait plus d'une centaine de salles, formées par des tourbillons de neige, la plus grande s'étendait sur de nombreuses lieues; elles étaient toutes illuminées par l'éclat des aurores boréales, et elles étaient toutes vastes, vides, d'un froid glacial et étincelantes. Aucune gaieté n'entraînait jamais ici, il n'y avait pas le moindre petit bal d'ours, où la tempête aurait pu souffler et les ours blancs marcher sur leurs pattes de derrière en prenant des airs distingués; pas la moindre soirée où on aurait joué à des jeux de société; pas la moindre invitation à ces demoiselles les renardes blanches pour qu'elles viennent bavarder autour d'une tasse de café; tout était vide, vaste et froid dans les salles de la Reine des Neiges. Les feux des aurores boréales s'allumaient et s'éteignaient avec une telle précision qu'il suffisait de les compter pour savoir à quel moment leur clarté serait la plus vive et à quel moment elle

le serait le moins. Au milieu de la salle neigeuse et vide qui s'étendait à perte de vue, il y avait un lac gelé; la glace était brisée en mille morceaux, mais tous les morceaux étaient à ce point identiques que c'était une vraie merveille; et c'est là au centre que trônait la Reine des Neiges quand elle était chez elle; elle disait qu'elle trônait sur le miroir de la raison, et que c'était le seul et le meilleur au monde.

Le petit Kay était tout bleu de froid, que dis-je, presque noir, pourtant, il ne s'en apercevait pas car le baiser de la Reine lui avait ôté tout frisson et autant dire que son cœur était un bloc de glace!

Hans Christian Andersen

La Reine des Neiges, trad. Régis Boyer, Livre de Poche, 1987, p. 107-108.

Structure sociale et politique de *Bulbus*

Le groupuscule terroriste décrit par Anja Hilling paraît approximatif dans sa pensée et dans ses actes, irresponsable quant à ce qu'il fait subir à l'enfant Manuel. Il ressemble à ces terroristes de la "troisième génération" décrits par Fassbinder (qui eux-mêmes ont un enfant qu'ils entraînent dans leurs actions). Les parents morts dans leur sang s'inscrivent dans l'œil de l'enfant qui les découvre comme une image définitive, et transforme le fonctionnement même de son regard. Tout devient plus net et plus dur. Comme dans le conte d'Andersen où un morceau du miroir du diable rentre dans l'œil d'un petit garçon et lui fait tout voir avec dureté et amertume, et le sépare de la petite fille qui lui est destinée et qu'il aime (*La Reine des neiges*).

Les fautes dont héritent Amalthéa et Manuel se superposent à celles qu'Anja Hilling semble percevoir dans l'histoire récente de l'Allemagne: le terrorisme des "années de plomb" et le "miracle économique" de l'après-guerre.

Ces deux phénomènes forment l'arrière plan historique de *Bulbus*, les deux enfants ayant été abandonnés pour des raisons relevant de l'un et de l'autre. Quel passage de génération, quelle transmission, quel héritage? Comment vivre la vie qu'on nous laisse, à quelles valeurs s'identifier, quelle éducation, quelles raisons de vivre, à quoi croire, quelle mémoire porter?

Si la génération qui a vécu la période nazie éprouve le besoin de tourner la page et de s'engager dans la reconstruction du pays, la génération suivante, née dans les années 40, celle de Fassbinder entre autres ne parvient pas à oublier, et interroge le passé des parents.

Dans le film quasi-autobiographique de Fassbinder "L'Allemagne en automne" (1978), il est très frappant, et touchant, de le voir défendre les principes de la démocratie et de l'État de droit face à sa mère qui, ayant souffert du nazisme et profondément républicaine, cautionne pourtant les pratiques expéditives du pouvoir socialiste face à la Fraction Armée Rouge. De fait, le développement économique et le terrorisme des années 60-70 sont indissociables. "Le fond de ma pensée est que la terreur ne sert jamais la population, elle sert toujours l'État, et l'État a toujours besoin d'un ennemi pour affronter ses crises internes" dit Rainer Werner Fassbinder.

Dans le film *La troisième génération* (1979), Fassbinder met en scène un groupuscule terroriste issu de la Fraction Armée Rouge manipulé par le pouvoir économique, associé à la police, dans le but de stimuler la vente des ordinateurs comme moyen de contrôler la population... Le terrorisme serait voulu par le pouvoir comme moyen de transgresser le fonctionnement démocratique républicain, jugé trop lourd ou contraignant... Il représente ce groupuscule comme l'expression même de la société de consommation.

Dans la pièce *Bulbus*, Jutta Schratz abandonne sa fille dans un grand magasin. Le lien de continuité entre générations est rompu, par l'effet, semble-t-il, de la perte du sens de la responsabilité, voire du sacrifice. Jutta abandonnant son enfant se sauve comme individu condamné, par le seul fait de la succession des générations, à disparaître pour laisser la place. Niant sa descendance, elle nie son état de mère, et reste enfant elle-même. Les parents de Manuel, se suicidant, se sauvent d'une certaine façon, des conséquences de leurs actions, et privent leur enfant de toute possibilité d'en hériter comme d'un acte positif. Ils se sauvent et abandonnent leur enfant à l'interprétation impossible de leur acte et de sa solitude.

Enfance et héritage

“Si l’espace est infini, nous sommes dans n’importe quel point de l’espace. Si le temps est infini, nous sommes dans n’importe quel point du temps.”

Jorge Luis Borges

Le livre de sable, trad Françoise Rosset, Gallimard / Folio, p. 141.

“Ce que nous appelons une “carte”, ou même un “diagramme”, c’est un ensemble de lignes diverses fonctionnant en même temps (les lignes de la main forment une carte). En effet, il y a des types de lignes très divers, en art mais aussi dans une société, dans une personne. Il y a des lignes qui représentent quelque chose, et d’autres qui sont abstraites. Il y a des lignes à segments et d’autres qui sont sans segments. Il y a des lignes dimensionnelles et d’autres directionnelles. Il y a des lignes qui, abstraites ou non; font contour, et d’autres qui ne font pas de contour. Celles-là sont les plus belles. Nous croyons que les lignes sont les éléments constitutifs des choses et des événements. C’est pourquoi chaque chose a sa géographie, sa cartographie, son diagramme. Ce qu’il y a d’intéressant même dans une personne, ce sont les lignes qui la composent, ou qu’elle compose, qu’elle emprunte ou qu’elle crée. Pourquoi privilégier la ligne sur le plan ou le volume? En fait, il n’y a aucun privilège. Il y a des espaces corrélatifs aux lignes diverses, et inversement (là encore des notions scientifiques interviendraient, comme les “objets fractals” de Mandelbrot). Tel ou tel type de ligne enveloppe telle formation spatiale et volumineuse.”

(...)

Gilles Deleuze

Pourparlers 1972-1990, I de l’anti-Oedipe à mille plateaux, entretien sur mille plateaux Libération, 23 octobre 1980, entretien avec Christian Descamps, Didier Eribon et Robert Maggiori, Minit, 2009, p. 50-51.

Matière et Mémoire

La durée est essentiellement mémoire, conscience, liberté. Et elle est conscience et liberté, parce qu'elle est d'abord mémoire. Or cette identité de la mémoire avec la durée même, Bergson la présente toujours de deux façons: "conservation et accumulation du passé dans le présent". Ou bien: "*soit* que le présent renferme distinctement l'image sans cesse grandissante du passé, *soit* plutôt qu'il témoigne, par son continuel changement de qualité, de la charge toujours plus lourde qu'on traîne derrière soi à mesure qu'on vieillit davantage." Ou encore: "la mémoire sous ces *deux formes*, en tant qu'elle recouvre d'une nappe de souvenirs un fond de perception immédiate, et en tant aussi qu'elle contracte une multiplicité de moments".

Si nous avons tant de difficultés à penser une survivance en soi du passé, c'est que nous croyons que le passé n'est plus, qu'il a cessé d'être. Nous confondons alors l'Être avec l'être-présent. Pourtant le présent n'est pas, il serait plutôt pur devenir, toujours hors de soi. Il n'est pas mais il agit. Son élément propre n'est pas l'être, mais l'actif ou l'utile. Du passé au contraire, il faut dire qu'il a cessé d'agir ou d'être utile. Mais il n'a pas cessé d'être. Inutile et inactif, impassible, il EST au sens plein du mot.

- Nous nous plaçons, d'emblée, d'un saut, dans l'élément ontologique du passé.
- Il y a une différence de nature entre le présent et le passé.
- Le passé ne succède pas au présent qu'il a été, mais coexiste avec lui.
- Ce qui coexiste avec chaque présent, c'est tout le passé, intégralement, à des niveaux divers de contraction et de détente.

Car c'est une seule et même illusion sur l'essence du Temps qui nous fait croire que nous pouvons recomposer le passé avec du présent; que nous passons graduellement de l'un à l'autre; que l'un et l'autre se distingue par l'avant et l'après; et que le travail de l'esprit se fait par adjonction d'éléments (au lieu de se faire par changements de niveaux, véritables bonds, remaniements de systèmes).

Extraits sélectionnés par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, in *Le Bergsonisme*, Gilles Deleuze, PUF, Collection Quadrige, p. 45, 49, 57.

Non seulement le passé coexiste avec le présent qu'il a été; mais comme il se conserve en soi (tandis que le présent passe) – c'est le passé tout entier, intégral, *tout* notre passé qui coexiste avec chaque présent. (*Bergson représente ce postulat avec une métaphore dite du cône ou de la pyramide*)

C'est du présent qu'il faut dire à chaque instant qu'il "était", et du passé, qu'il "est", qu'il est éternellement, de tout temps

résumé établi par Marie-Christine Soma

Anja Hilling

De vrais héros, des aventures nobles et l'amour du détail, entretien avec Anja Hilling

[...]

Andreas Beck : Comment avez-vous eu l'idée d'entreprendre des études d'écriture scénique ?

Anja Hilling : Plutôt par hasard. Je faisais des études à la Freie Universität à Berlin et on a eu la possibilité de suivre un stage sur un week-end avec Jürgen Hofmann, intitulé : "écriture scénique". Je n'en avais jamais entendu parler. J'y ai participé avec un grand plaisir. Pour une fois, il ne s'agissait pas de travailler de manière académique, mais il fallait prendre le texte au sérieux comme pour un travail de recherche. Et puis nous étions une vingtaine de personnes, toutes réunies pour la même chose, et qui s'y engageaient à fond !

A. B. : *Cette énergie particulière, cette euphorie ont-elles perduré au cours de vos études ?*

A. H. : Oui, tout le temps, sinon j'aurais tout arrêté. À la base, j'avais déjà un diplôme. Je n'avais donc pas de raison de reprendre des études...

A. B. : *Êtes-vous philologue* germaniste ou chercheur en théâtre ?*

A. H. : J'ai effectué un mémoire de maîtrise en philologie allemande.

A. B. : *Sur ?*

A. H. : Un sujet très kitsch. Sur trois romans d'amour : les échanges de regards des amants dans la nouvelle littérature allemande. Les romans analysés – j'ai choisi mes trois romans favoris de l'époque, il y a de cela quatre ans – étaient : *Dein Zimmer für mich allein* de Michael Köhlmeier ("Ta chambre à moi", Maurice Nadeau 2000), *Animal triste* de Monika Maron (Albin Michel 2000) et *Agnes* de Peter Stamm (Bourjois 2000), roman magnifique, que j'aime encore beaucoup. C'était un travail sur la perception et les perspectives. Sur les regards, le contact visuel. Ce fut une formidable période de travail. On se met à écrire pendant trois ou quatre mois, en sachant qu'on n'ira pas relire tout ça un jour ! Mais quand on s'y met, on s'y engage vraiment.

A. B. : *Est-il possible d'apprendre à écrire ?*

A. H. : Je ne peux pas répondre de façon générale. Personne ne naît "Shakespeare" ni "virtuose". Mais je crois qu'il n'est pas idiot d'aller voir ce que d'autres ont déjà fait. On peut analyser des œuvres de Shakespeare ou des pièces d'autres époques, et en tirer quelque chose. Observer des techniques : qu'est-ce qu'une courbe dramatique, un retournement, combien de retournements sont-ils nécessaires pour écrire un drame ? Qu'est-ce qu'un personnage principal ? Je pense que ce n'est pas stupide de s'y confronter et de constater humblement qu'en fait on est au point zéro, et qu'on poursuit simplement une courbe.

A. B. : [...] *On trouve des questions communes à presque tous vos textes : comment je me vois, je me représente, comment je suis vu, qu'est-ce qu'on attend de moi, qu'est-ce que j'attends moi-même de moi ? Qu'est-ce qui est authentique, qu'est-ce qui est joué ? La pièce parle aussi de la possibilité de représenter des sentiments.*

*Spécialiste de l'étude des textes et de leur transmission.

A. H. : Oui, de cet écart avec ce qui est en nous. Des émotions très fortes, mais aussi des petits mots. Ce décalage m'intéresse. Le désir d'exprimer tout ce qu'il y a d'énorme en nous, et, en même temps, la grande incapacité qui caractérise la communication humaine.

A. B. : *Dans Gaspard de Peter Handke, on lit : "Déjà avec ma première phrase / je suis tombé dans le piège¹." Éprouvez-vous cette incapacité ou ce manque face à la possibilité véritable de s'exprimer, de communiquer avec des mots ?*

A. H. : Oui, surtout dans le dialogue. Et face à l'exigence d'authenticité. Quel est ce sentiment que nous voulons saisir, et quelle en serait l'expression adéquate, authentique ? Ce serait mieux avec un cri, un geste ou un cri – pas avec des mots, ou peut-être que si ? Je n'en sais rien, je me pose la question.

A. B. : *Est-ce ce qui déclenche votre méfiance à l'égard du théâtre ? La langue, à la base, n'est pas assez exacte, trop floue ?*

A. H. : Ah !...

A. B. : *Un théâtre sans parole serait moins équivoque ?*

A. H. : Ce qui m'intéresse au théâtre ressemblerait davantage à un geste, un contact, quelque chose de musical, de mélodieux. Mais je me pose la question, je n'ai pas encore trouvé de réponse. [...]

A. B. : [...] Comment commencez-vous une pièce ?

A. H. : Avec une idée. Dans [le] cas [de *Mon cœur si jeune si fou*], l'idée d'un suicide qui échoue. Qu'est-ce qui se passe pour que cette femme ne se tue pas ? Quel contact social la délivre de sa solitude ? Il y a la problématique de la grande ville, de l'anonymat, des appartements où on vit seul.

A. B. : *La ville, c'est votre biotope [...] ?*

A. H. : C'est l'espace où j'ai toujours vécu. Je ne connais pas du tout la vie à la campagne, au village. Mais ça me fascine..., je suis née dans une petite ville, mais je suis très vite partie à Munich. Ce que je trouve remarquable... absurde : par exemple, je vois ma maison, et bien que nous habitons si proches les uns des autres, nous ne nous connaissons jamais. Le contraire de la vie rurale, où les maisons peuvent être à des centaines de mètres de distance, et où les gens en savent bien plus les uns sur les autres.

A. B. : *La grande ville, c'est-à-dire des vies parallèles et des imbrications – c'est ce qui vous intéresse ?*

A. H. : Ces croisements, toujours. Ah, on s'est effleuré le bras, et hop on s'en va ! Chaque jour tant de rencontres, on n'est même plus capables de toutes les saisir. Alors, un jour, on ne ressent plus rien et on s'isole complètement, on crée une aura autour de soi. Oui, la campagne me fascine, et je pense que c'est pour ça que j'ai écrit *Bulbus*. Dans un village, la vie est différente : une journée a un déroulement, comme ci et comme ça, et c'est toujours la même chose, et ça nous rend heureux – ou plutôt, on ne se demande même pas si on est heureux. Alors que nous pensons : je

¹ Traduction Thierry Garrel et Vania Vilers, L'Arche Éditeur, p. 104.

fais ce métier depuis longtemps, je dois évoluer, ma vie ne peut pas rester telle quelle, il faut que je m'améliore. [...]

A. B. : *Connaissez-vous bien vos personnages ?*

A. H. : C'est variable. Au début, je ne les connais pas très bien. Je commence à les connaître au cours du processus d'écriture. Quand on écrit, on produit une première version, puis on observe. Ensuite une deuxième, où les personnages, déjà, sont plus riches.

A. B. : *Un de vos personnages vous est-il particulièrement proche ?*

A. H. : Non, je ne dirais pas ça. Il y a quelque chose de moi en chacun d'eux. Souvent on me demande : et la politique, et la critique sociale, quels sont les sujets qu'il faudrait traiter?... Je puise encore beaucoup dans ma vie personnelle. Et elle n'a rien de spectaculaire. Si je prenais la guerre comme sujet, le terrorisme ou la loi Hartz IV², il faudrait que je fasse des recherches, que je m'imagine dans un autre monde. Mais écrire est un processus encore trop nouveau pour moi. Il contient déjà assez de défis. Jamais une bombe n'a explosé à côté de moi, je n'ai jamais subi la loi Hartz IV, et je n'ai jamais été véritablement pauvre. Les pertes, les joies que j'ai connues sont toutes de l'ordre personnel. La situation politique de mon pays, celle des territoires en crise, en guerre, les camps de réfugiés, tout cela m'affecte, mais je n'en reçois l'information qu'à travers un filtre médiatique – qui est aussi un filtre émotionnel. Je ne pourrais pas écrire dessus sans perdre en authenticité.

A. B. : *Croyez-vous qu'écrire c'est toujours se nourrir d'expériences personnelles ?*

A. H. : Ce que je trouve problématique, c'est d'avoir une approche thématique. Et de donner ensuite, au sujet qu'on veut traiter, des personnages et une histoire. J'y ressens une trop grande distance. Mais ça ne concerne que moi. [...] Si je pense à écrire une pièce sur la protection des animaux, elle se développera toujours d'une autre façon. Elle parlera peut-être de la protection des animaux, mais ce ne sera pas mon point de départ.

A. B. : *Quelle était votre idée de départ pour Bulbus ?*

A. H. : Très souvent, ce sont d'abord des romans – pour *Mousson*, le roman de Siri Hustvedt, *Was ich liebte* (« Tout ce que j'aimais », Actes Sud 2002) – je me suis rendue compte qu'il était intéressant de se demander ce qui pouvait se passer dans un couple ayant perdu un enfant, si la relation pouvait encore continuer. Pour *Bulbus*, j'avais lu les romans d'Alfred Komarek, romans policiers qui se passent dans le Weinviertel, région autrichienne entièrement rurale. Les gens ont des comportements bizarres dans leurs rapports avec les autres. Puis un meurtre a lieu dans cette étrange communauté. Tout le monde se connaît, ils savent énormément de choses les uns sur les autres – mais un secret embrume tout. Komarek a écrit quatre romans que j'ai tous lus. En chaîne. Et je me suis dit qu'il serait intéressant de viser quelque chose d'aussi hermétique. Sans l'amplitude de la ville [...].

² Quatre réformes du marché du travail ont été mises en place sous le gouvernement Schröder, sous le nom de "lois Hartz", dont le but était d'inciter au travail et de lutter contre le chômage volontaire. Ces lois permettaient aux autorités administratives de contrôler le mode de vie des ayant-droit, mesures considérées par leurs détracteurs comme des intrusions dans la vie privée. Elles ont entraîné d'énormes vagues de protestations. Peter Hartz, alors directeur du personnel de l'entreprise Volkswagen, est à l'origine de ces lois, contraint de démissionner en juillet 2005 à la suite d'une affaire de corruption. La loi Hartz IV est entrée en vigueur le 1^{er} janvier 2005.

A. B.: *Que raconte Bulbus ?*

A. H.: Je séparerai toujours le contenu de la forme. D'un point de vue formel, ça parle des processus du souvenir et du récit. Et de ce qui m'intéresse au théâtre: écouter.

A. B.: *La pièce parle de la fiction et de la vie "réelle". Question intéressante au théâtre: qu'est-ce qui est réel, authentique? Et comment est-il possible de le représenter ou le faire croire?*

A. H.: Intéressant aussi le regard qu'on porte sur une autre vie que la sienne. Comme le personnage de Manuel, qui raconte toutes ces histoires, et ces questions : comment voit-on sa vie? Quelle place y tient le souvenir? Comment quelqu'un d'autre s'en souvient-il? Que se passe-t-il quand quelqu'un raconte l'histoire d'un autre? Et puis il y a cet autre personnage – Amalthéa – qui, elle, ne dit plus rien, pour la simple raison qu'elle ne se réveille plus. Elle est donc forcée d'écouter.

A. B.: *Manuel donne l'impression d'être le maître du jeu...*

A. H.: Oui. Pour deux raisons. Il connaît certains secrets des habitants du village, des secrets du passé. Et il s'apprête à les partager. Il rompt avec les règles du village pour prendre un rôle actif dans le "jeu". [...] L'histoire a quelque chose de classique: une situation hermétique, figée, les habitants d'un village dans leur lieu, leur espace. Et puis – comme au cinéma – ce "*Point of Attack*": deux personnes s'introduisent dans le village. Que se passe-t-il? Il y a une sorte de règlement dans le village. Les personnes qui y vivent ont bien sûr un passé, mais, dans ce village, le passé est mort. On n'en parle pas. Il est très beau, mais seulement parce qu'on n'en parle pas. On ne tombe pas malade, on n'a jamais froid, parce qu'on n'en parle pas. Et puis, il y a l'arrivée de ces deux personnages, ancrés dans le passé de certains villageois, avec qui ils ont eu des liens, et qui sont à la recherche de leur propre passé.

A. B.: *Les deux personnages connaissent-ils ces liens de parenté? Ils se doutent en tout cas de ce qui serait sous la glace, non?*

A. H.: Exactement. Et tout cela a bien sûr quelque chose de fabuleux. Certains éléments ne peuvent pas s'expliquer de manière réaliste – comme le rêve d'Amalthéa. Ou la raison pour laquelle elle arrive dans ce village. Et puis il y a ce journal local..., on découvre qu'un des habitants du village veut s'échapper en écrivant à la rédaction – un traître finalement, qui cherche à déterrer quelque chose. Un moment qui met tout en question: faut-il continuer à se taire ou commencer à parler? Que se passe-t-il alors?

A. B.: *Il s'agit de visions, d'histoires de vie. Les habitants du village, les anciens, se sont arrangés avec leur vie...*

A. H.: Une vie très simple. Le calme y occupe une grande place.

A. B.: *Le calme, le mutisme, et les rituels. Les personnages ont un passé commun. Il y a eu une lutte politique, une révolte, un enfant abandonné...*

A. H.: Les histoires se relient à un thème: la culpabilité – comment ces personnages se sont-ils rendus coupables ? Ce n'est pas une question de morale: nous portons tous une culpabilité en nous.

A. B.: *Bulbus serait une sorte d'exil choisi?*

A. H. : Ou les personnages ne seraient-ils pas dans une sorte de camp de rétention ?

A. B. : *Où ils se seraient rendus volontairement ? Il y a aussi un policier sous toute cette affaire...*

A. H. : Concrètement, Amalthéa est la fille de Jutta Schratz et Manuel est le fils du couple qui appartenait au cercle gauchiste "Glaucome", auquel appartenait Albert Ross. La situation d'Albert Ross est la suivante : on lui reproche d'avoir abattu un juge, mais il n'a pas été jugé à l'époque, grâce à la loi sur les criminels repentis, et parce que le couple qui aurait dû déposer contre lui s'est suicidé. Albert Ross a trois personnes sur la conscience. Et le fils de ce couple arrive pour lui rappeler son ancienne culpabilité.

A. B. : *Manuel, le fils, sait-il tout ?*

A. H. : Quelque chose ne se révèle pas. En surface, un motif : il est venu faire un reportage sur le village. Il est là en tant que reporter...

A. B. : *... et découvre ensuite les morceaux épars de son passé ?*

A. H. : Tout se tisse et finit par s'entremêler. Et finalement la question est de savoir s'il faut vraiment tout éclairer. Ou si on décide, un jour, de tout laisser tomber pour choisir le calme et le silence. [...] Quand Manuel, le reporter, décide de rester, il décide de tout laisser en paix. De ne plus parler. Pour le dire d'une façon kitsch, c'est un appel à vivre le présent. Et puis l'amour entre en jeu. La rencontre de Manuel et Amalthéa... : il s'agit de raconter des histoires du passé, mais Amalthéa ne se réveille qu'au moment où Manuel arrête de parler. C'est le seul moment où ils peuvent se rencontrer, quand il n'est plus question du passé, au moment où ils arrivent dans le présent, à "toi et moi".

A. B. : *D'où Manuel tire-t-il ses informations sur l'histoire d'Amalthéa ou sur la vie des habitants de Bulbus ?*

A. H. : C'est l'aspect mystérieux de l'histoire et de la façon de la raconter. Il faut le croire. Quand quelqu'un sait quelque chose, on lui demande toujours d'où il le tire, avant de commencer à pouvoir le croire. Les sources où Manuel puise sont de nature archaïque (en amour, cela se traduit ainsi : je t'aime, je te connais depuis longtemps, bien mieux que toi ou moi pouvions l'imaginer) ; de plus, il est journaliste et il est possible que ces informations soient le résultat de ses recherches.

A. B. : *Si la connaissance et les histoires de Manuel sont inexplicables, le silence d'Amalthéa est tout aussi énigmatique.*

A. H. : C'est là le sujet : le mutisme. Avec *Bulbus*, j'ai tenté de me frayer un nouveau chemin formel, en travaillant notamment sur l'omission, avec les trois tirets. Ne pas distribuer de réplique dans un bloc de dialogue, mais rien que trois tirets. Un personnage qui n'a pas de mots.

A. B. : *Sans mots mais pas sans paroles. Le silence comme forme d'expression ?*

A. H. : Il y a aussi une scène qui s'appelle « Le baiser » – et ensuite seulement trois tirets. C'est évidemment écrit sur mesure pour le sentiment, et j'ai voulu le tenter.

A. B. : *Les sentiments et les impulsions jouent un grand rôle.*

A. H. : Et ils te protègent du froid et de la maladie. Quand Albert Ross se met à repenser au passé, il doit mourir – très radicalement.

A. B. : *Bulbus, le glaucome, ces références sont liées à l'œil, à l'appareil oculaire...*

A. H. : ... la perception.

A. B. : *La perception de qui ?*

A. H. : Ce qui m'a toujours intéressée – déjà dans *Mon cœur si jeune, si fou* –, ce sont les perspectives. Quelle est ma perspective ? Quelle est la tienne ? Que se passe-t-il quand un autre raconte ton histoire ? Quand c'est toi qui la racontes ? Que se passe-t-il pour toi quand tu entends quelqu'un d'autre parler de toi ? Il y a même la possibilité de jeux de rôle dans *Bulbus*. Les personnages se transforment en personnages d'autrefois pour chercher la confrontation avec l'autre. Je trouve ça intéressant : les différentes perceptions et perspectives. [...]

Les personnages sont aussi des personnes [...], des êtres humains qui, sachant tout l'un de l'autre, ont donc la capacité de blesser l'autre profondément. Un rapport aux autres conscient. Parce qu'ils savent précisément que s'ils disent ceci ou cela, ils vont déclencher telle ou telle réaction, déclencher chez l'autre un essoufflement. Ils doivent assumer une grande part de responsabilité dans leur vie commune, et quand ils ne l'assument plus, c'est un acte conscient dirigé contre l'autre.

A. B. : *On se doute de certaines connexions qui se font dans la pièce, mais il reste des incertitudes.*

A. H. : Ce qui est formidable quand on raconte des histoires ! Et quand, plus tard, on est assis au théâtre, on ne veut plus que savoir comment ça continue...

A. B. : *Les structures de parenté jouent un rôle important dans vos pièces. Les personnages cherchent leurs racines, des relations, des connexions.*

A. H. : Ils cherchent des connexions, oui, mais je n'ai jamais écrit une pièce sur le schéma "maman, papa, enfant". La recherche des structures familiales s'y trouve en tout cas, le fait qu'on cherche de l'appui.

A. B. : *De l'appui ?*

A. H. : La recherche du lien social, la délivrance face à la solitude et à l'isolement. Pour moi, c'est toujours une quête de l'ordre familial.

A. B. : *Et au théâtre que recherchez-vous ?*

A. H. : De vrais héros et des aventures nobles. Des histoires captivantes.

Traduit de l'allemand par Miriam Schulte.

Entretien entre Anja Hilling et Andreas Beck, dramaturge, réalisé à l'occasion de la première représentation de *Bulbus*, mise en scène Daniela Kranz, le 16 mars 2006, au Burgtheater de Vienne.

Anja Hilling

Née en Allemagne en 1975, elle écrit ses trois premières pièces, *Étoiles*, *Mon cœur si jeune si fou* et *Mousson* (2003-2005) au cours des études d'écriture scénique qu'elle poursuit à l'université des Arts de Berlin (2002-2006).

Aussitôt remarquée, elle est accueillie en résidence internationale au Royal Court à Londres à l'été 2003, élue révélation de l'année par la revue Theater Heute en 2005. Son œuvre, qui compte une dizaine de pièces, est régulièrement traduite et montée sur les scènes anglaises.

Avec *Étoiles*, elle participe en 2003 au Theatertreffen de Berlin et reçoit le Prix de la Jeune Dramaturgie décerné par la Dresdner Bank. Lue à Mannheim, Zurich et au Festival international de la nouvelle dramaturgie à Moscou et Saint-Pétersbourg, la pièce sera créée en 2006 au Théâtre de Bielefeld (mise en scène Daniela Kranz) et, en anglais, au Festival international d'Édimbourg. *Mon cœur si jeune si fou*, présentée aux Kammerspiele de Munich en 2004, est créée au Théâtre de Iéna en 2005 (mise en scène Markus Heinzelmann), également présentée dans le cadre des Journées théâtrales de Mülheim (mise en scène D. Kranz). La même année, *Mousson* est mise en scène au Schauspielhaus de Cologne, *Protection* aux Thalia Theater de Hambourg (mise en scène Andreas Kriegenburg), *Bulbus* au Burgtheater de Vienne (mise en scène D. Kranz). En 2006, *Anges* est créée aux Kammerspiele de Munich, puis en 2007, elle écrit *Sens* (cinq petites pièces) pour les élèves de la Comédie de Saint-Étienne et ceux de la Theaterakademie de Hambourg. Les pièces seront également présentées au Festival Premières à Strasbourg en 2008.

Suivent, *Tristesse animal noir*, commande du Schauspiel de Hanovre (mise en scène Ingo Berk, 2007), et, pour le Thalia Theater, *Nostalgie 2175* (mise en scène Rafael Sanchez, 2008) et *Radio Rhapsodie* (mise en scène A. Kriegenburg, 2009).

Dans des fictions narratives autant que suggestives, elle saisit les préoccupations contemporaines – les thèmes de la faute et de la responsabilité humaine en particulier – et capte l'ordinaire du réel à travers des prismes oniriques d'une profonde poésie : un théâtre d'épidermes écorchés et d'émotions brutes.

En France ont paru : *Sens*, trad. Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti, Lansman, 2007 ; *Bulbus*, trad. Henri Christophe, Théâtrales/Traits d'union, 2008 ; *Anges*, trad. Jörn Cambreleng, Théâtrales, 2009 ; *Tristesse animal noir*, trad. Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti, édition bilingue, Presses universitaires Mirail, Toulouse, 2009.

Daniel Jeanneteau

Daniel Jeanneteau est né en 1963 en Moselle. Il a étudié à l'école des Arts Décoratifs de Strasbourg puis à l'école du Théâtre national de Strasbourg. Il a mis en scène et conçu les scénographies d'*Iphigénie* de Jean Racine (2001) et de la *Sonate des spectres* (2003) au CDDB – Théâtre de Lorient; d'*Anéantis* de Sarah Kane au T.N.S. (2005); de *Into The Little Hill*, opéra de George Benjamin et Martin Crimp à l'Opéra Bastille (2006); d'*Adam et Ève* de Mikhaïl Boulgakov à l'Espace Malraux de Chambéry (2007). Il a cosigné avec Marie-Christine Soma les mises en scène: *Les Assassins de la charbonnière* d'après Kafka et Labiche à l'école du T.N.S. (2008 – repris en 2010 sous le titre *L'Affaire de la rue de Lourcine*), *Feux* d'August Stramm, créé au Festival d'Avignon 2008, et *ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene en 2010.

Il rencontre Claude Régy en 1989, dont il conçoit les scénographies pendant une quinzaine d'années (notamment *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, *Le Cerceau* de Viktor Slavkine, *Chutes* de Gregory Motton, *Paroles du sage* d'Henri Meschonnic, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, *Holocauste* de Charles Reznikov, *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, *4.48 psychose* de Sarah Kane, *Variations sur la mort* de Jon Fosse).

Il a conçu entre autres les scénographies de spectacles de Catherine Diverrès, Gérard Desarthe, Éric Lacascade, Jean-Claude Gallotta, Alain Ollivier, Marcel Bozonnet, Nicolas Leriche, Jean-Baptiste Sastre, Trisha Brown, Jean-François Sivadier... Il a réalisé avec Clotilde Mollet et Hervé Pierre les spectacles *Le Gardeur de troupeaux* (2000) et *Caeiro!* (2005) d'après Fernando Pessoa à la Maison de la Culture du Havre et à La Colline.

Metteur en scène associé au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis de 2002 à 2007, à l'Espace Malraux de Chambéry pour la création d'*Adam et Ève*, à la Maison de la Culture d'Amiens à partir de 2007.

Lauréat de la Villa Kujoyama à Kyoto en 1998; Lauréat de la Villa Médicis Hors-les-Murs au Japon en 2002; Grand prix du syndicat de la critique en 2000 pour les scénographies de *Quelqu'un va venir* et *Des couteaux dans les poules*, et en 2004 pour les scénographies de *Variations sur la mort* et *Pelléas et Mélisande*.

Depuis janvier 2008 il dirige le Studio-Théâtre de Vitry.

Il est, avec Marie-Christine Soma, artiste associé à La Colline depuis 2009.

Marie-Christine Soma

collaboration artistique et lumières

Elle est née à Marseille en 1958. Elle a obtenu une licence de lettres classiques et une maîtrise de philosophie.

Éclairagiste depuis 1985, après avoir été régisseur lumière au Théâtre de la Criée à Marseille puis assistante d'Henri Alekan sur *Question de géographie* dans la mise en scène de Marcel Maréchal, ainsi qu'assistante de Dominique Bruguière pour *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss, mise en scène de Patrice Chéreau. Entre théâtre et danse, elle crée les lumières des spectacles de Geneviève Sorin, Alain Fourneau, du groupe Ilotopie, puis à partir de 1990 des créations de Marie Vayssière, François Rancillac, Alain Milianti, Jean-Paul Delore, Jérôme Deschamps, Éric Lacascade, Michel Cerda et plus récemment d'Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverrès, Marie-Louise Bischofberger, Jean-Claude Gallota, Jacques Vincey, Frédéric Fisbach, Éléonore Weber, Laurent Gutmann...

En 2001 débute la collaboration avec Daniel Jeanneteau: *Iphigénie* de Jean Racine, puis *La Sonate des spectres* de August Strindberg au CDDB de Lorient, et *Anéantis* de Sarah Kane, création au T.N.S. en janvier 2005. Elle participe en 2006 à la création de l'opéra de George Benjamin *Into the Little Hill* dans le cadre du Festival d'Automne à l'Opéra Bastille, et en 2007 à la création de *Adam et Ève* de Mikhaïl Boulgakov à l'Espace Malraux de Chambéry. Elle cosigne avec Daniel Jeanneteau les mises en scène de *Les Assassins de la charbonnière* d'après Kafka et Labiche à l'école du T.N.S. en 2008 (repris en 2010 sous le titre *L'Affaire de la rue de Lourcine*), de *Feux* d'August Stramm, créé au Festival d'Avignon 2008 et de *ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene en 2009. Parallèlement au travail de lumière scénique, elle conçoit les éclairages pour deux expositions-spectacle à la Grande Halle de la Villette: *Fêtes foraines* en 1995 et *Le Jardin planétaire* en 1999 ainsi que ceux de l'installation de la photographe Nan Goldin dans la Chapelle de la Salpêtrière lors du Festival d'Automne 2004. Le spectacle *Feux*, mis en scène par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, a reçu trois nominations aux Molières 2009: meilleur spectacle de compagnie, meilleure actrice et meilleure lumière. Elle est artiste associée à La Colline avec Daniel Jeanneteau depuis 2009. En 2010, elle met en scène *Les Vagues* d'après le roman de Virginia Woolf au Studio-Théâtre de Vitry.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

