

ciseaux, papier, cailloleu

la colline

théâtre national

de Daniel Keene

mise en scène Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma

Petit Théâtre
du 5 mai au 5 juin 2010

ciseaux, papier, caillou

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Sommaire

Le projet de *ciseaux, papier, caillou*

Notes de mise en scène (Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma)	p. 4
L'origine de <i>ciseaux, papier, caillou</i> (Daniel Keene, entretien)	p. 6
Les personnages de la pièce	p. 7
<i>ciseaux, papier, caillou</i> (Daniel Keene, extraits)	p. 8
<i>terre natale</i> (Daniel Keene, extrait)	p. 10
<i>Cinq Hommes</i> (Daniel Keene, extrait)	p. 12
Que ferais-je sans ce monde (poème de Samuel Beckett)	p. 13
Le tragique quotidien (Maurice Maeterlinck)	p. 14

Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma (artistes associés de La Colline)

Portrait & éléments biographiques	p. 15
Entretien (à propos de la création de <i>Feux</i> , trois pièces courtes d'August Stramm, Festival d'Avignon 2008)	p. 17

Daniel Keene, portrait

Enterrement d'un agitateur dans un cercueil en fer blanc (Bertolt Brecht, exergue à <i>terre natale</i> de Daniel Keene)	p. 22
Dans la banalité de la vie (Fabienne Darge, <i>Le Monde</i>)	p. 23
La poésie comme point de départ (Daniel Keene, Introduction aux <i>Pièces courtes 1</i>)	p. 25
Première pression à froid de l'existence (L. Cazaux, <i>Le Matricule des Anges</i>)	p. 26
La poésie d'êtres en errance (Fabienne Darge, Paroles de metteurs en scène, <i>Le Monde</i>)	p. 27
Questions à Daniel Keene sur son théâtre (entretien avec Stéphane Müh et Christine Bouvier)	p. 29
Biographies (Daniel Keene, Séverine Magois, traductrice)	p. 32

* L'œuvre de Daniel Keene, publiée pour l'essentiel aux éditions Théâtrales, est traduite et représentée en France et sur l'ensemble des territoires francophones par Séverine Magois. Tous les extraits de textes ou entretiens de l'auteur, cités au long de ce dossier, sont également traduits par Séverine Magois.

de **Daniel Keene**

traduction de l'anglais (Australie) par Séverine Magois

mise en scène, scénographie et lumières

Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma

costumes **Olga Karpinsky**

son **Isabelle Surel**

avec **Carlo Brandt, Marie-Paule Laval, Camille Pélicier-Brouet, Philippe Smith**
et la chienne Catimini

production

Studio-Théâtre de Vitry, Maison de la Culture d'Amiens, La Colline – théâtre national,
Comédie de Reims, Maison de la Culture de Bourges

Le spectacle est créé à la Maison de la Culture d'Amiens le 20 avril 2010.

Les œuvres de Daniel Keene sont publiées aux éditions Théâtrales.

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

plein tarif 27€

plus de 60 ans 22€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 13€

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

Le projet de *ciseaux, papier, caillou*



L'Homme flou © Daniel Jeanneteau

Notes de mise en scène



Pré-maquette de la scénographie par Daniel Jeanneteau

Daniel Keene a choisi d'écrire des pièces courtes, aux dialogues raréfiés, dont les mots souvent restent coincés dans la gorge des protagonistes, nous laissant suspendus à leurs silences. C'est par ce silence, fait de pudeur et de manque que nous devons les approcher. *"Au mieux, les mots peuvent suggérer la réalité d'une expérience, dit Daniel Keene, mais ils ne peuvent jamais la contenir ; ils sont, si vous voulez, l'ombre de l'expérience. Peut-être pourrait-on les qualifier de résidu de l'expérience : ils sont tout ce qui demeure, ils sont les cendres que l'on fouille, cherchant à découvrir l'énergie du feu qui les a créées."*

Avec les moyens de l'ellipse, de la pause, du regard, de la respiration, Keene explore ce qui circule entre les êtres et ne trouve qu'incomplètement son chemin par les mots. Le corps entier est convoqué pour exprimer ce qui relève de l'informulé, proposant ce qu'on pourrait appeler *une poétique de la présence*.

Aucun discours dans ce théâtre, aucune théorie, mais des agencements, des rapports, saisis, entrevus, qui laissent sourdre avec une très grande justesse tout le désarroi dans lequel l'être humain – qui n'est pas un héros – peut se trouver, une fois privé des quelques repères que l'histoire et la société ont bien voulu lui concéder. Le texte de Keene ne dit pas, il agit. Au détour d'une phrase, d'un silence, d'un geste, les êtres de Keene nous bouleversent comme par inadvertance.

"Je me disais qu'il devait être possible d'écrire des pièces qui intensifient l'expérience en refusant d'inclure quoi que ce soit de superflu." Dans ses pièces courtes Daniel Keene réalise ce paradoxe. Grâce à l'extrême précision de son écriture, à son économie rigoureuse, il matérialise des figures contemporaines d'une densité incroyable, leur conférant une dignité à la hauteur des grands personnages tragiques.

ciseaux, papier, caillou est l'une de ces pièces courtes qui prennent la forme du poème dramatique. Le réel y est abordé de plein fouet et pourtant rien n'y est ordinaire. Kevin, le tailleur de pierre au chômage, sa femme, sa fille, son ami et un chien ont les visages à la fois familiers et énigmatiques des statues aux porches des cathédrales. En deçà et au-delà de la réalité que nous croyions connaître, Keene ouvre ces figures dessinées comme des bas-reliefs aux traits simples et les déploie sur un fond d'universelle obscurité.

Un homme a perdu son emploi. Tailleur de pierre, il a passé sa vie à la tâche simple et brute d'équarrir des blocs. Par son effort physique il donnait forme à de la matière et prenait ainsi part à l'effort général de vivre. Privé de ce qui donnait sens à son existence même, il vacille entre sa propre disparition et le sentiment d'appartenir à une humanité qui l'abandonne. Le tailleur de pierre aime sa famille, s'est donné entièrement à son travail, sans réserve, sans méfiance. Le vide creusé en lui par la privation de toute implication concrète, la trahison que représente la rupture du contrat social qui le liait au monde dans un rapport de double dépendance, ouvrent en lui un espace nouveau d'interrogation et de trouble. C'est cette interrogation qui constitue l'espace même du théâtre de Keene, baignant tous les échanges dans une sorte d'étonnement douloureux et lucide, dénudant les âmes et les laissant paraître dans leur pauvreté radicale.

Mais la pièce de Daniel Keene, loin de tout misérabilisme, nous fait aussi percevoir comment l'être humain, lorsqu'il est dépouillé de tout, lorsqu'il a les mains vides, sous un ciel tout aussi vide, se débat pour rester vertical, et d'une certaine manière fait acte de création, en se créant lui-même.

Passant de l'univers d'August Stramm à celui de Daniel Keene, du début du xx^e siècle au début du xxi^e, d'un langage qui par sa déconstruction tentait de saisir le tréfonds des pulsions humaines exacerbées à une langue plus linéaire, trouée de silences d'une densité minérale, qui saisit la tragédie du quotidien, nous nous aventurons sur un territoire nouveau, chaque projet nous obligeant à aller voir "ailleurs". Dans *ciseaux, papier, caillou*, cet ailleurs est plus près de nous dans le temps, plus éloigné dans l'espace – Daniel Keene est australien –, et c'est aussi de cette terre-là qu'il parle.

Marie-Christine Soma et Daniel Jeanneteau

L'origine de *ciseaux, papier, caillou*

L'origine de la pièce est très simple; elle m'a été inspirée par l'expression que j'ai vue sur le visage d'un homme. Cet homme, je l'avais croisé à plusieurs reprises. Ses deux petits enfants, un garçon et une fille, fréquentaient la même école que le plus jeune de mes fils.

J'attendais devant la grille de l'école pour récupérer mon fils à la fin de la journée. Cet homme, appelons-le K., attendait lui aussi. Il avait dans les quarante-cinq ans et portait une salopette grise. Il boitait légèrement. Nous nous sommes salués d'un signe de tête. Quand ses deux petits enfants ont franchi la grille en courant, il s'est penché et a pris la petite fille dans ses bras. Son fils s'agrippait à sa jambe. Tous les deux parlaient en même temps, racontant leur jour d'école à leur père. Il y avait beaucoup d'autres parents qui se pressaient autour de la grille. Deux femmes non loin parlaient justement de K. Elles avaient appris qu'il avait perdu son travail récemment. Les enfants continuaient de franchir la grille, s'agglutinant autour des adultes, riant, criant, courant, heureux que leur jour d'école ait pris fin. Quelqu'un derrière moi a lancé le nom de K. Il s'est retourné et j'ai vu sur son visage une expression difficile à décrire. Son visage paraissait terriblement nu, terriblement ouvert; rien n'y était dissimulé. Son expression était celle d'un homme à la fois innocent et vaincu, plein d'espoir et pourtant perdu. C'était l'expression d'un jeune garçon, mais pleine d'une espèce de lassitude et de résignation. Il se tenait là, au milieu d'un océan d'enfants, à côté des deux qu'il aimait, mais pour moi c'était comme si la plus infime rafale de vent pouvait l'emporter, qu'une averse suffirait à le dissoudre. Il avait l'air d'un homme aussi fragile que du papier.

Son visage ensuite ne m'a plus quitté, pendant des semaines. J'ai même rêvé de lui. Dans mon rêve, il était seul, marchant quelque part, dans un lieu que je ne reconnaissais pas, vêtu de sa salopette grise, boitant légèrement. Je ne savais pas où il allait. Mais je me sentais obligé de le suivre.

Mon plus vif désir quand j'ai commencé à écrire *ciseaux, papier, caillou*, c'était de créer un personnage dont on puisse dire que c'est "un homme bien", quelqu'un dont la famille comptait plus que tout, qui était fier de pouvoir prendre soin d'elle. Quand un tel homme perd son travail, il perd beaucoup plus que ça. Il perd le sens de ce qu'il vaut, il perd la réalité qui le définit. Il doit essayer de se recréer. Comment peut-il faire ça? De quels outils dispose-t-il? Il doit s'atteler à la tâche les mains vides. Il doit créer quelque chose à partir de rien, c'est du moins ce qu'il doit ressentir.

Je voulais que le tailleur de pierre de *ciseaux, papier, caillou* ressemble à K., mais pas littéralement; je voulais que le tailleur de pierre soit aussi nu et fragile, aussi innocent, aussi perdu. Je voulais créer quelque chose qui donne un sens à cette expression que j'avais vue si fugitivement sur le visage de K., une expression qui me semblait raconter l'histoire de sa vie.

Daniel Keene

Extrait d'un entretien réalisé à l'occasion de la création, en portugais, de *ciseaux, papier, caillou* au Teatro Municipal de Almada à Lisbonne, en avril 2007

Personnages

LE TAILLEUR DE PIERRE, *dans les quarante-cinq ans*

SA FEMME, *même âge*

SA FILLE, *seize ans*

SON AMI, *frisant la cinquantaine*

SON CHIEN, *un vieux bâtard*

“Les personnages de cette pièce n’ont pas la parole facile : les mots qu’ils prononcent sont les seuls qu’ils sont à même de puiser dans le peu de mots qu’ils possèdent. [...] Quand ils se taisent, quelque chose demeure qui n’a pas été dit ; ce non-dit résonne dans le silence qu’il leur faut endurer, par la force des choses.”

“Je veux que les personnages de mes pièces vivent d’instant en instant devant nos yeux (ils ne peuvent rien faire d’autre) et qu’ils révèlent ce qu’ils portent en eux (ils n’ont rien d’autre à révéler).”

Daniel Keene



Carlo Brandt, photos de répétition © Daniel Jeanneteau

ciseaux, papier, caillou

extraits

1

nuit

la cuisine

le tailleur de pierre

sa femme

sa fille

en train de dîner

- Bridget
- Quoi ?
- Qu'est-ce que je t'ai dit ? on ne lit pas à table
- C'est pour mes devoirs
- Tu peux faire tes devoirs après le dîner
- Je sors
- Où ?
- Je te l'ai déjà dit
- Quand ?
- Tout à l'heure
- Il va falloir me le redire
- Mais je te l'ai déjà dit
- Écoute Bridget j'ai eu une longue journée au travail je ne veux pas d'une dispute si tu me l'as déjà dit je m'excuse mais je n'ai pas entendu ou je n'écoutais pas je suis très fatiguée

pause

- Je vais chez Monica regarder la télé
- On a la télé ici

pause

- Et il faut que je finisse ce livre pour demain
- C'est quoi comme livre ?

pause

- Je t'ai dit que j'allais chez Monica et tu as dit que c'était bon
- Pourquoi tu ne réponds pas à ton père ?
- Qu'est-ce qu'il a dit ?
- Ne t'en fais pas pour ça Meg
- Justement je m'en fais
- Moi pas
- Tu veux être invisible ? c'est ça que tu veux ? sous ton propre toit
- S'il te plaît maman
- Qu'est-ce que tu veux dire invisible ?
- C'est un livre sur la Révolution française
- Je veux dire que ta propre fille t'ignore et on dirait que tu t'en moques
- Elle ne m'ignore pas tu m'ignores Bridget ?
- Vous ne pouvez donc rien faire d'autre vous deux que de vous engueuler à longueur de temps
- On surveille ses manières jeune fille
- C'est pas vrai pas tout le temps
- Pourquoi tu ne te défends pas ?
- S'il te plaît maman arrête
- Pourquoi tu ne peux pas pour une fois ?
- Pourquoi je ne peux pas quoi ?
- Je peux y aller s'il te plaît ?
- Pourquoi je ne peux pas quoi ?

pause

- Tu as fini ton dîner ?

- Oui

- Alors tu peux y aller mais sois rentrée pour dix heures

- Promis

- Il t'a plu ton dîner ?

- Oui papa merci

- Ça faisait des années que je n'avais pas fait ça c'était un de tes plats préférés quand tu étais petite

elle s'en va

longue pause

- Va falloir que tu fasses quelque chose Kevin sur comment vont les choses

- Elles vont comment ?

pause

- Je prends un bain et puis je me couche je suis très fatiguée

elle s'en va

longue pause

il commence à débarrasser la table

3

nuit

la cuisine

le tailleur de pierre

son chien

- Même quand j'étais gosse je descendais à la fabrique juste pour les regarder tailler la pierre je me tenais tout là-haut juste au bord de la carrière et je les regardais travailler en bas

pause

Il fallait d'abord que je grimpe la palissade bien sûr tout le secteur était protégé par des palissades mais je grimpais toujours la palissade personne ne m'a jamais attrapé

pause

Tu pouvais entendre les ciseaux trancher dans la pierre bien avant de les voir bien avant d'arriver au bord de la carrière et de regarder en bas et quand tu voyais les hommes travailler et que tu les regardais avec attention tu entendais le coup de marteau sur le ciseau ça durait juste une fraction de seconde mais le bruit et l'action ne se passaient jamais en même temps pas d'aussi loin

pause

Quand tu étais vraiment tout près quand tu le faisais toi-même les deux se passaient en même temps

pause

Je me souviens du bruit

pause

La beauté de ce bruit

Daniel Keene

In *Pièces courtes 1*, éditions Théâtrales, Paris, 2001-2005

terre natale

extrait

9

nuît

la mère

le père

le fils

en train de dîner

un long silence

- J'ai eu du nouveau aujourd'hui

- Quoi donc ?

- Ils veulent licencier soixante gars à l'usine

pause

- Quand ?

- Ils veulent le faire d'ici la fin du mois ils proposent une retraite anticipée à certains

- Et toi ?

- C'est quoi licencier ?

- Se débarrasser

- Pourquoi ?

- Tu crois qu'ils nous diraient ?

- Faudrait bien qu'ils vous disent quelque chose

- Des mensonges des putains de mensonges

pause

Quels enculés

- Robert

- Quoi ? tu crois qu'il a jamais entendu ce mot-là ?

- Phillip laisse-nous seuls un moment ton père et moi

- Qu'il reste il pourrait apprendre quelque chose

- T'as bu de trop

- J'ai pas encore commencé

- J'aurais dû me douter quand t'es rentré tard

- J'étais au putain de pub

- Phillip va-t'en

- Il reste

- Je vais y aller

- Tu vas rester

- Je préfère y aller

- Tu t'assieds sur cette putain de chaise et tu y restes

- Pourquoi tu fais ça Robert ?

- Que je fais quoi Margaret ?

longue pause

- Je peux y aller ?

- Oui

- Non

longue pause

- S'il te plaît Robert

- Je vais vous dire ce qu'ils me proposent ils me proposent une indemnité de licenciement avec une prime quatre semaines de paye et une lettre de recommandation neuf ans que je suis là je me suis pris deux jours d'arrêt maladie depuis le début deux putains de jours

longue pause

le père se verse une bière et boit

- Papa ?
- Quoi ?
- J'ai une petite amie
- pause*
- Quelle petite amie ?
- Elle s'appelle Theresa
- Depuis combien de temps ça dure ? Phillip ? pourquoi tu nous as pas dit ?
- Je te le dis là maman
- Comment ça une petite amie ?
- Une amie une fille on se plaît bien
- T'es allé faire trempette ?
- Robert
- Tu l'as sautée crétin de fils
- Bon sang Robert
- Mets-lui un coup de ma part
- Phillip va-t'en
- Il restera à cette table avec sa famille
- Pas dans l'état où tu es
- Qu'est-ce que tu comptes y faire ?

pause

- Maman ?
- Va-t'en

le fils se lève de table et s'en va

- Reviens ici
- Laisse-le
- Tais donc ta putain de gueule
- Sûrement pas
- Je vais te faire taire moi
- Mon salaud tu peux à peine te lever
- Putain ne me tente pas

long silence

la mère se lève et commence à débarrasser la table

- Qu'est-ce qu'on va faire ?

elle s'en va

longue pause

- Qu'est-ce que j'en sais putain ?

In *Pièces courtes 1*, éditions Théâtrales, Paris, 2001-2005

Cinq Hommes

extrait

Scène 12

[...]

SLAVKO : Ces deux mains sont mon foyer. Elles me nourrissent, me donnent un asile et me gardent sauf. Si tu regardes les mains d'un homme tu peux raconter l'histoire de sa vie. Le visage d'un homme peut être un masque, mais ses mains raconteront toujours la vérité. Il faut juste que tu saches comment les regarder. Regarde les miennes. Qu'est-ce qu'elles te racontent ? La première chose qu'elles te racontent c'est que je suis pauvre. Un homme riche n'a pas de cals. Ces trois doigts, vois comme ils sont un peu tordus ? Broyés par un marteau de forgeron et réparés par un médecin au rabais. Ils font encore mal quand le temps est au froid. Un homme pauvre mesure toute chose à la somme de douleur qu'il ressent. Je pourrais te casser le bras avec ces mains, mais je peux aussi cuire mon propre pain.

Il retire ses mains de la table. Pause. Luca tend ses mains devant lui.

LUCA : Et moi, mes mains ?

SLAVKO : Elles sont sales.

LUCA : Merde, qu'est-ce qu'on s'en fout ?

SLAVKO : T'as passé toute la putain de journée à dormir, mais tes mains sont encore sales du travail que tu as fait hier. O.K., donc tu t'en fiches. Tu n'es pas obligé d'avoir de la dignité.

LUCA : De la dignité ?

[...]

JÁNOS : Si t'as pas d'argent du tout, si t'as de quoi rien acheter, alors tout a la même valeur. Tout est... sans prix. Le ciel a la même valeur que la pomme, un ticket de cinéma vaut autant que l'océan, et quand tu regardes une nouvelle paire de chaussures pour tes pauvres pieds tu ferais aussi bien de regarder les deux ailes d'un ange. Toute chose au monde est égale à toute autre chose, tout est au-dessus de tes moyens. Et pourtant tout est encore là devant tes yeux ; le ciel, la pomme, les chaussures, l'océan...

EDVARD : Mais János, tu ne peux pas acheter le putain d'océan.

JÁNOS : Mais quand tu as ne serait-ce qu'un peu d'argent, tout cela change. Alors tout a de nouveau un prix. Certaines choses tu peux te les permettre et certaines tu ne peux pas. Le monde entier vole en éclats et tu te mets à t'indigner du peu que tu as. Les seuls besoins que tu peux satisfaire sont modestes et mesquins. Tes désirs deviennent de plus en plus irréels, parce que maintenant tes désirs ont un prix et c'est un prix dont tu sais que tu n'auras jamais de quoi le payer.

Pause.

LUCA : Donc ?

JÁNOS : Donc c'est comme ça que ça se passe.

LUCA : Donc mieux vaut être pauvre ?

JÁNOS : Non.

EDVARD : Le mieux c'est d'être riche.

JÁNOS : Peut-être.

Daniel Keene

In *Cinq Hommes* suivi de *moitié-moitié*, éditions Théâtrales, Paris, 2003

Que ferais-je sans ce monde

que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions
où être ne dure qu'un instant où chaque instant
verse dans le vide dans l'oubli d'avoir été
sans cette onde où à la fin
corps et ombre ensemble s'engloutissent
que ferais-je sans ce silence gouffre des murmures
haletant furieux vers le secours vers l'amour
sans ce ciel qui s'élève
sur la poussière de ses lests

que ferais-je je ferais comme hier comme aujourd'hui
regardant par mon hublot si je ne suis pas seul
à errer et à virer loin de toute vie
dans un espace pantin
sans voix parmi les voix
enfermées avec moi

Samuel Beckett

Extrait de *Poèmes* suivi de *Mirlitonnades*, Éditions de Minuit, Paris, 1978

Le tragique quotidien

“Le poète ajoute à la vie ordinaire un je-ne-sais-quoi qui est le secret des poètes, et tout à coup elle apparaît dans sa prodigieuse grandeur, dans sa soumission aux puissances inconnues, dans ses relations qui ne finissent pas, et dans sa misère solennelle. Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l’eau claire : et aussitôt un monde de cristaux s’élève jusqu’aux bords et nous révèle ce qu’il y avait en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n’avaient rien aperçu.”

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n’est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n’est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s’agit plus ici de la lutte déterminée d’un être contre un être, de la lutte d’un désir contre un autre désir ou de l’éternel combat de la passion et du devoir. Il s’agirait plutôt de faire voir ce qu’il y a d’étonnant dans le fait seul de vivre. Il s’agirait plutôt de faire voir l’existence d’une âme en elle-même, au milieu d’une immensité qui n’est jamais inactive. Il s’agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l’être et de sa destinée. Il s’agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d’un être qui s’approche ou s’éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu. Il s’agirait encore de nous montrer et de nous faire entendre mille choses analogues que les poètes tragiques nous ont fait entrevoir en passant. Mais voici le point essentiel : ce qu’ils nous ont fait entrevoir en passant ne pourrait-on tenter de le montrer avant le reste ? [...]

Il m’est arrivé de croire qu’un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu’il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l’abîme la petite table sur laquelle il s’accoude, et qu’il n’y a pas un astre du ciel ni une force de l’âme qui soient indifférents au mouvement d’une paupière qui retombe ou d’une pensée qui s’élève, – il m’est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d’une vie profonde, plus humaine et plus générale que l’amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou “l’époux qui venge son honneur”.

On me dira peut-être qu’une vie immobile ne serait guère visible, qu’il faut bien l’animer de quelques mouvements et que ces mouvements variés et acceptables ne se trouvent que dans le petit nombre de passions employées jusqu’ici. Je ne sais s’il est vrai qu’un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu’il existe. La plupart des tragédies d’Eschyle sont des tragédies immobiles. [...]

Ce qui fait la beauté mystérieuse des plus belles tragédies se trouve tout juste dans les paroles qui se disent à côté de la vérité stricte et apparente. Elle se trouve dans les paroles qui sont conformes à une vérité plus profonde et incomparablement plus voisine de l’âme invisible qui soutient le poème. On peut même affirmer que le poème se rapproche de la beauté et d’une vérité supérieure dans la mesure où il élimine les paroles qui expliquent les actes pour remplacer par des paroles qui expliquent non pas ce qu’on appelle un “état d’âme”, mais je ne sais quels efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et vers leur vérité. C’est dans cette mesure aussi qu’il se rapproche de la vie véritable.

Maurice Maeterlinck

Extrait du *Trésor des humbles*, chapitre IX, “Le tragique quotidien”, Éditions Labor, Tournai, 1998

Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma

Artistes associés de La Colline

En les associant au projet de La Colline pour deux ou trois saisons, il s'agit à la fois de partager leur démarche dans la durée en leur assurant des moyens de production et de leur proposer d'être de véritables collaborateurs artistiques du théâtre.

Il a étudié les arts décoratifs et la scénographie, elle a fait des études de lettres et de philosophie. Collaborateur privilégié de Claude Régy pendant plus de quinze ans, Daniel Jeanneteau n'a pas seulement produit des décors, la fonction isolée ne l'intéresse guère. Marie-Christine Soma, venue à la scène par la création lumière, a développé le goût de l'abstraction et du silence. L'envie d'appartenir à un mouvement d'ensemble, le sens du partage des responsabilités les ont menés au théâtre.

En 2001, ils entament une collaboration qui évolue vers un partage de la création scénique. En 2008, Daniel Jeanneteau prend la direction du Studio-Théâtre de Vitry (laboratoire qui offre la souplesse d'une recherche permanente) pour un projet qu'ensemble ils cosignent.

Leur collaboration est complémentaire. S'ils réfléchissent ensemble à l'espace et la lumière, il s'implique davantage dans la scénographie et la direction d'acteurs, elle s'attache à la dramaturgie, la lumière et maintient la distance nécessaire au regard d'ensemble. Spontanément ils vont vers les auteurs dont les œuvres lucides, sans concession ni jugement, expriment toute la complexité humaine : Racine, Strindberg, Kane, Crimp, Boulgakov, et, plus récemment August Stramm. Au Japon, par sa fréquentation du Nô, Daniel Jeanneteau a encore renforcé le choix d'une esthétique tenue à distance de l'imitation du réel. C'est pourtant bien la réalité – une réalité tramée d'émotions secrètes et profondes – que les deux artistes cherchent à rejoindre par leur recherche formelle exigeante. Un théâtre actif et sensible, c'est pour eux l'endroit où une société se pense dans les moindres recoins de sa subjectivité.

Daniel Jeanneteau

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* au CDDB – Théâtre de Lorient (2003) ; d'*Anéantis* de Sarah Kane au Théâtre national de Strasbourg (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) ; de *Les Assassins de la charbonnière* d'après Kafka et Labiche, avec Marie-Christine Soma, à l'École du Théâtre national de Strasbourg (2008) ; de *Feux d'après* August Stramm, avec Marie-Christine Soma, au Festival d'Avignon 2008.

À l'invitation du Shizuoka Performing Arts Center, il a mis en scène en juin 2009, en japonais, *Blasted* de Sarah Kane (représentations à Shizuoka et à Kyôto).

Il a rencontré Claude Régy en 1989, dont il a conçu 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* de Henri Meschonnic, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, *Holocauste* de Charles Reznikoff, *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...

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-Philippe de Saint-Denis de 2002 à 2007, à l'Espace Malraux de Chambéry en 2006 et 2007, à la Maison de la Culture d'Amiens à partir de 2007, à La Colline, avec Marie-Christine Soma, à partir de 2009.

Lauréat de la Villa Kujoyama à Kyôto 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 de *Des couteaux dans les poules*, et en 2004 pour les scénographies de *Variations sur la mort* (mise en scène Claude Régy) et *Pelléas et Mélisande* (de Maeterlinck, mise en scène Alain Ollivier).

Il est directeur du Studio-Théâtre de Vitry depuis janvier 2008.

Marie-Christine Soma

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 Bruguère 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 de ceux de Marie Vayssière, François Rancillac, Alain Milianti, Jean-Paul Delore, Jérôme Deschamps, Éric Lacascade, Michel Cerda et plus récemment d'Éric Vigner, Arthur Nauziciel, Catherine Diverrès, Marie-Louise Bischofberger, Jean-Claude Gallotta, 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* d'August Strindberg au CDDB – Théâtre de Lorient, et *Anéantis* de Sarah Kane, création au TNS 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 d'*Adam et Ève* de Mikhaïl Boulgakov à l'Espace Malraux de Chambéry.

Elle cosigne avec Daniel Jeanneteau la mise en scène des *Assassins de la charbonnière* d'après Kafka et Labiche à l'École du TNS en 2008, et celle de *Feux d'après* August Stramm au Festival d'Avignon 2008.

Parallèlement au travail de lumière scénique, elle conçoit les éclairages de 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.

Entretien avec Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma

À propos de la création de *Feux* (trois pièces courtes) d'August Stramm, Festival d'Avignon 2008, Gymnase Aubanel

Daniel Jeanneteau, vous avez d'abord été scénographe avant de mettre en scène. Qu'est-ce qui a motivé cette évolution ?

Daniel Jeanneteau : Je ne parlerai pas de choix volontaire, mais plutôt d'une évolution contenue dans le mouvement même de mon travail de scénographe. Dès le commencement j'ai été impliqué de façon complète dans les projets des metteurs en scène avec qui j'ai travaillé, en particulier Claude Régy. Il ne s'agissait pas seulement de produire un décor, mais de lire un texte, de rêver un projet. Je suis venu au théâtre par la littérature et par le dessin sans privilégier l'une ou l'autre de ces entrées et quand on m'a proposé de mettre en scène, c'est tout naturellement que j'ai accepté, comme une occasion de mettre en jeu ensemble des disciplines très différentes les unes des autres. La seule inconnue véritable était le travail avec les comédiens, la relation personnelle du metteur en scène avec sa troupe... Je ne me suis jamais identifié aux fonctions de scénographe ou de metteur en scène et cela ne m'intéresse pas de m'arrêter à un seul rôle dans le processus de la création. La collaboration avec Marie-Christine Soma, qui est éclairagiste à l'origine, s'est imposée très doucement et simplement comme une façon, pour nous deux, d'élargir nos capacités de rêver. Le partage de tous les aspects du travail nous a fait évoluer vers une sorte de co-mise en scène, même si nous sommes très différents l'un de l'autre et que notre collaboration n'est pas une fusion mais une complémentarité parfois conflictuelle. Cela permet de ne pas centraliser sur l'un ou sur l'autre tout le pouvoir de création et de produire des spectacles qui ne font pas que nous exprimer. Ce n'est pas une pratique démocratique ou égalitaire, mais une démarche articulée et vivante. Dans notre équipe de création chacun a ses responsabilités propres mais il y a écoute, échange et dialogue entre tous ceux qui participent au projet, qu'ils soient comédiens ou techniciens.

Remettez-vous en cause le statut du metteur en scène ?

D.J. : Pas du tout, mais je pense que c'est une fonction récente qui est encore en devenir. C'est une belle fonction si on l'entend comme la possibilité d'organiser de la vie sur un plateau, mais il y a eu une sorte de dérive vers des enjeux de pouvoir, accentuée par le fait que beaucoup de metteurs en scène sont appelés aussi à devenir directeurs de théâtre. Ce qui m'intéresse, c'est la notion de responsabilité dans la promotion de projets, y compris la notion de risque qui va avec. C'est la notion d'entreprendre la fabrication de choses qui ont pour but d'être belles, dérangementes, riches et actives.

Marie-Christine Soma votre parcours paraît assez semblable à celui de Daniel Jeanneteau ?

Marie-Christine Soma : Très semblable et très dissemblable... Ma formation littéraire est à l'origine de mon lien avec le théâtre, car je voulais trouver un moyen de ne pas aborder seule les textes que j'étudiais. Le lieu le plus évident pour partager mes réflexions était donc la scène. Par divers concours de circonstances, je me suis intéressée à la lumière car j'y trouvais un lien avec les études de philosophie que j'avais menées parallèlement à mes études littéraires. J'y trouvais un rapport à l'abstraction et au silence qui me plaisait beaucoup. Je pouvais, avec la lumière, développer un langage qui m'était propre. Ce qui nous a rapprochés Daniel Jeanneteau et moi, ce qui a été semblable dans notre parcours, c'est le fait d'avoir toujours travaillé avec des équipes qui m'associaient à la globalité de leur projet. Je n'ai eu aucune peine pour aller vers la recherche dramaturgique dans la collaboration étroite qu'il m'a proposée.

Comment partagez-vous les responsabilités sur les projets que vous menez ensemble ?

M.-C.S. : Nous sommes à égalité mais nous n'avons pas les mêmes tâches. Daniel, qui conçoit la scénographie, dirige beaucoup plus les acteurs que moi qui ai un regard plus large sur le projet, qui réfléchis sur la cohérence tout en continuant à faire les lumières. Mais notre collaboration étroite avant les répétitions permet de penser les décors et la lumière très conjointement.

Dans votre parcours personnel on constate un intérêt particulier pour le Japon ?

D.J. : Oui j'y suis allé assez souvent depuis ma résidence d'artiste à la villa Kujoyama il y a dix ans. Et c'est une aventure qui dure encore car je n'arrive pas à en tirer un bilan définitif... Mon travail avait déjà quelque chose à voir avec l'esthétique japonaise dans la mesure où l'imitation de la réalité ne m'a jamais intéressé. J'ai plutôt essayé de rejoindre la réalité par le détour de formes élaborées, abstraites, distantes, un peu comme dans le théâtre Nô. La grande surprise du Nô, pour moi qui suis totalement étranger à cette culture théâtrale, à cette longue histoire de signes et de codes, c'est d'avoir pu être atteint par des représentations dont je ne comprenais souvent pas grand-chose, mais lors desquelles la conduite obscure de l'émotion touchait à des structures profondes qui dormaient aussi en moi. Et parfois plus fortement que dans des spectacles européens plus proches de ma culture. Cela prouve qu'on peut rêver un théâtre sensible et actif dans des formes abruptes, radicalement nouvelles, voire inconnues. Il y a une universalité de l'émotion, qui tient à des structures communes à toute l'humanité, mais pouvant revêtir les plus singulières apparences. Cela rejoint les préoccupations de Racine ou d'Aristote qui voulaient susciter la terreur et la pitié pour que le spectateur, en état de commotion, produise de la pensée après le choc de l'émotion.

Dans vos choix communs il y a une grande diversité d'auteurs. Est-ce le fait de votre collaboration ?

D.J. : Nous choisissons par consentement mutuel... Mais je crois qu'il y a un lien et une grande cohérence entre tous nos projets, au-delà de la question des styles et des formes. Les projets s'imposent à nous, par une sorte d'évidence peu raisonnée, et nous les choisissons comme s'il n'était pas possible de ne pas faire ce choix. C'est parfois étrange, car certains auteurs ne font pas partie de ceux que nous aimions à la première lecture, Sarah Kane par exemple. En y réfléchissant je pense que nous privilégions les auteurs qui manifestent un regard particulièrement lucide sur le monde qui les entoure, de façon parfois involontaire ou inconsciente, au prix même de l'incompréhension et de la persécution. Il y a une parole de vérité sans concession, y compris chez Racine chez qui le vernis de la forme pourrait dissimuler cette vérité. C'est le rapport à la complexité humaine qui nous intéresse plus que l'engagement social et politique des discours.

M.-C.S. : L'absence de jugement des auteurs sur leurs personnages est aussi un critère de choix pour nous. Nous aimons les auteurs qui laissent agir les figures qu'ils ont créées et qui permettent un voyage dans l'humanité.

En choisissant August Stramm avez-vous voulu poursuivre cette recherche de la complexité humaine ?

D.J. : August Stramm, c'est d'abord un coup de massue que l'on se prend à la première lecture. Le choix a été plus simple que d'habitude. August Stramm s'impose comme un auteur proche, immédiatement présent dans nos vies, malgré le siècle qui nous sépare de lui.

Est-ce cet enthousiasme qui vous a engagés à monter trois pièces de ce dramaturge allemand ?

D.J. : Sans aucun doute puisque nous allons dans le même spectacle présenter successivement ces trois pièces, avec la même disposition scénographique et les mêmes comédiens qui joueront les mêmes types de rôles : le mari, la femme, l'amant, la maîtresse... August Stramm est un maître

incontestable quand il s'agit de montrer la complexité du rapport entre la vie apparente et celle des profondeurs.

M.-C.S. : Les trois pièces ont pour thème central les mouvements inconscients qui animent les femmes et les hommes dans leurs rapports intimes. Nous avons essayé de voir comment ces pulsions circulent d'une pièce à l'autre. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de les faire jouer par les mêmes acteurs qui traverseront les trois univers pulsionnels. C'est cela qui est au cœur de notre projet.

Il y aurait donc à la fois unité et diversité entre les trois pièces ?

D.J. : Les perspectives sont différentes. La première, *Rudimentaire*, est plutôt dans le registre du drame social naturaliste, la seconde *La Fiancée des landes* se situe dans le courant symboliste proche de Maeterlinck, la troisième, *Forces* est plus radicalement nouvelle, et continue de l'être. Entre ces trois textes, Stramm connaît une évolution extraordinairement rapide et libre. Son langage est de moins en moins littéraire et de plus en plus concret, scénique, laissant une grande place aux corps, aux gestes, à la temporalité. L'unité tient au fait que les trois pièces ne parlent que de pulsions. C'est ce qui en fait d'ailleurs un théâtre très simple, immédiat, pas du tout théorique.

Sa dernière pièce est de 1915, à un moment où Stramm est sur le front russe. Pensez-vous que la guerre soit présente dans l'œuvre ?

D.J. : Pas directement, sinon au titre de la "guerre des cerveaux" théorisée par Strindberg quelques années auparavant. En revanche, dans ses œuvres poétiques ou dans sa correspondance, la guerre dont il est témoin est omniprésente. Mais il y a un environnement qui joue forcément dans la radicalité formelle de *Forces*, même si son théâtre n'a rien de documentaire.

M.-C.S. : Ce n'est pas un hasard si ces trois pièces sont de plus en plus acérées, de plus en plus incisives. Tel qu'il apparaît dans sa correspondance, il était visiblement un homme d'une extrême droiture. Comme auteur dramatique, il ne transige jamais avec son art qu'il pratique avec une grande rigueur quel que soit l'environnement dans lequel il vit.

Stramm serait donc avant tout un analyste des pulsions ?

D.J. : Oui comme pourrait l'être un scientifique qui analyse des comportements dans un laboratoire. D'ailleurs la scénographie sera très proche de l'univers des laboratoires avec des cobayes humains qu'on examine à la loupe, en très gros plans. Cette analyse des pulsions se fait d'ailleurs sans jugement, elle est d'une amoralité totale, un peu gênante encore aujourd'hui. Il y a dans ces œuvres une violence extrême, plus ou moins contenue, ce qui est étrange au regard de la vie très conventionnelle qu'a menée, d'après ce que l'on en sait, August Stramm.

La radicalité de son écriture ne se traduit-elle pas par l'abondance incroyable des didascalies ?

D.J. : Je n'ai pas connaissance d'un auteur qui, à son époque ou avant, ait à ce point développé les didascalies. Nous sommes très près de Jon Fosse ou de Peter Handke.

M.-C.S. : Ce qui crée une contrainte assez semblable à celle que nous avons rencontrée avec d'autres écrivains. Nous avons toujours été très respectueux des didascalies inscrites par les auteurs et nous les avons toujours prises en compte en les considérant comme des répliques. Avec Stramm, elles indiquent les pulsions qui motivent la parole.

D.J. : August Strindberg (qui écrit des didascalies délirantes et impraticables) et Sarah Kane distribuait leurs didascalies en répliques et ce sont les éditeurs ou les traducteurs qui les

ont mises en italiques pour simplifier la lecture. Quand nous éditons les textes que nous présentons, nous essayons toujours de rétablir le geste de l'auteur tel qu'il était sur le manuscrit original. Les didascalies de Stramm font rêver, elles indiquent une certaine nature de l'univers, une certaine densité de l'air, de la lumière, donnant vie à toute chose autour des personnages.

M.-C.S. : Cet univers sensible est à la base de la rêverie qu'on peut conduire sur les personnages de ces trois pièces. Cette cosmogonie dirige notre travail. Stramm est un précurseur. Ce qu'il indique dans ses didascalies ne pouvait sans doute pas se réaliser à l'époque où ses pièces étaient jouées, dans des dispositifs restreints, très proches du théâtre d'appartement. Il a inventé un théâtre pour le futur en questionnant les metteurs en scène et les scénographes qui viendraient après lui.

Vous venez d'être nommé à la tête du Studio-Théâtre de Vitry. Que représente ce passage dans l'institution pour vous ?

D.J. : J'ai été nommé au Studio-Théâtre conjointement à Marie-Christine qui a cosigné le projet. C'est le seul endroit qui m'ait réellement fait rêver, que j'ai eu naturellement envie d'investir depuis que j'y ai travaillé, il y a longtemps maintenant, à l'époque où il était dirigé par Alain Ollivier. C'est un endroit calme et simple, avec quelque chose de nu qui ouvre à toutes les rêveries. On peut y travailler de la façon la plus tranquille, la plus concentrée mais aussi la plus aventureuse. Ce n'est pas un abri, mais on peut y prendre des risques en toute sécurité... On n'y ressent pas la pression institutionnelle habituelle, même si l'attente des collectivités locales qui nous soutiennent est forte. Je partagerai cet outil et ses moyens avec d'autres chercheurs, d'autres aventuriers pour aider à la production de leurs projets. Nous voudrions créer un comité de spectateurs/lecteurs qui nous aide à penser notre action, notre présence dans le sein d'un monde de plus en plus difficile à penser...

Propos recueillis par Jean-François Perrier, février 2008

Daniel Keene, portrait



Photo Alison Croggon

Enterrement d'un agitateur dans un cercueil en fer blanc

Exergue à *terre natale* de Daniel Keene

Là dans ce fer blanc

Gît un homme mort

Ce qu'il en reste : corps, jambes ou tête

Ou moins encore

Ou même rien, car c'était

Un agitateur.

Bertolt Brecht

Traduction Gilbert Badia & Claude Duchet

Dans la banalité de la vie

Le Monde, 16 septembre 2004

Plusieurs pièces de l'Australien, ignoré dans son pays, sont montées cet automne en France. L'auteur à l'écriture fragmentaire puise la matière de son lyrisme dans la banalité de la vie. *"Je suis un écrivain français en exil en Australie"*, a coutume de dire Daniel Keene, avec l'humour très *british style* qui le caractérise. Pour l'heure, l'auteur aurait donc retrouvé ses racines – intellectuelles, du moins : il est en France pour plusieurs semaines. Plusieurs de ses pièces sont montées cet automne, et son nom n'a cessé, depuis trois ou quatre ans, d'apparaître au programme des théâtres, à Paris et en province. *"Alors qu'en Australie une seule de mes pièces a été montée depuis dix-huit mois, dans un tout petit théâtre"*, fait-il remarquer sobrement. L'écrivain "en exil" a un physique d'acteur américain à la Nick Nolte ou William Hurt, il reçoit dans un appartement du 20^e arrondissement prêté par une amie, il boit du café, fume cigarette sur cigarette, répond par des pirouettes aux questions sérieuses et sérieusement aux questions futiles. Humour au rasoir, à l'image de son maître Samuel Beckett, sous la photo duquel il écrit, dans sa maison de Melbourne. Peut-être l'a-t-on dérangé dans sa lecture : sur la table est posé *Vertigo*, un livre de cet étrange écrivain allemand trop tôt disparu, en décembre 2001, à l'âge de 57 ans : Winfried Georg Sebald, qui interrogea en quelques livres saisissants et inclassables les liens entre la littérature et la vérité, la fiction et la réalité, la culpabilité et le refoulement, interrogations inscrites bien évidemment dans l'histoire de l'Allemagne.

Comme dit Sam...

Quand on demande à Daniel Keene qui il est, il répond qu'il est un écrivain. Puis consent à répondre à l' "interrogatoire de police" et à livrer quelques informations : il est né en 1955 dans la banlieue de Melbourne, d'un père ouvrier et d'une mère femme de ménage. Il va à l'école catholique, fait trois mois de fac de droit et file en Europe, où il reste deux ans – en Grande-Bretagne, surtout, où il travaille comme manœuvre. Retour en Australie : il se dit qu'il pourrait être prof d'anglais et tombe sur le théâtre, découvre que c'est l'endroit où il veut être : *"Pour moi, le théâtre est simplement le plus humain des arts."*

"Très vite, j'ai fondé une petite compagnie, Skelter, d'après la chanson des Beatles, Helter Skelter. J'ai d'abord été acteur, mais j'étais vraiment mauvais et je me suis vite tourné vers l'écriture et l'adaptation de textes. J'ai tout découvert dans ces années soixante-dix de contre-culture, très politisées, très vivantes, où de nombreuses petites troupes de théâtre se montaient, très radicales, dans une forme de vie collective : je me suis ainsi familiarisé avec des auteurs comme Arrabal, Peter Handke, Ionesco... et Beckett ! Et j'ai commencé à lire, énormément."

Il suffit en effet de voir les exergues de ses pièces pour constater que Keene est un immense lecteur : *"C'est en lisant que j'ai appris à écrire"*, dit-il encore, lui qui cite fréquemment Paul Celan, Yves Bonnefoy, Georg Trakl ou Pär Lagerkvist. Et Jean Genet, avec cette phrase des *Lettres à Roger Blin* : *"Les crimes dont [un peuple] a honte font son histoire réelle, et un homme c'est pareil."* Quand on l'interroge sur ses influences, et notamment sur celle, évidente, de Samuel Beckett (sa traductrice, Séverine Magois, qui l'a fait découvrir en France, raconte qu'une de ses expressions favorites est : *"Comme dit Sam..."*), il répond que *"voir ses enfants grandir est une expérience humaine aussi fascinante"* que de lire l'auteur d'*En attendant Godot*...

Il parlera pourtant de Shakespeare et de Tchekhov, de Pinter et, surtout, de Büchner et de Horváth, et ce qu'il en dira sera une manière de définir sa propre esthétique : économie de moyens, art du fragment cherchant à recomposer une nouvelle forme de totalité, tension, énergie. *"Écrire est un épouvantable combat"*, constate-t-il froidement.

Le voilà donc devenu, alors que son pays l'ignore, qu'il a vécu des années de vache enragée – il a même frôlé la clochardisation, au milieu des années quatre-vingt, à New York –, un des auteurs contemporains les plus appréciés des metteurs en scène français : depuis Jacques Nichet qui le mit en scène en 1999 avec *Silence complice*, il a été monté un peu partout, par Laurent Gutmann (*terre natale*), par Laurent Laffargue, qui entamait ainsi un véritable compagnonnage avec lui (*Terminus*), par Renaud Cojo (*La Marche de l'architecte*, au Festival d'Avignon en 2002), par bien d'autres encore, à Grenoble, à Bruxelles, à Genève, à Nantes, à Marseille ou à Paris. Didier Bezace,

qui dirige le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, fait toute l'ouverture de sa saison avec lui. Et Keene a bien d'autres projets "français", dont l'écriture, pour le compositeur Maurice Delaistier, d'un livret d'opéra adapté du roman d'André Schwarz-Bart, *Le Dernier des justes*, roman dont il aime citer cette phrase : "*Nos yeux reçoivent la lumière d'étoiles mortes.*"

Ce qui séduit les metteurs en scène, c'est sans doute sa manière très singulière de tisser le réel et la poésie, l'expérience humaine la plus essentielle et les signes du monde contemporain, la banalité et même la trivialité du quotidien et une forme très particulière – fulgurante – de lyrisme, le tragique de l'existence et sa rédemption.

Absence et présence

Chez lui, "*le silence et la solitude sont la matière même d'où émerge la parole*", dit Didier Bezace. Le silence, la solitude, le dialogue entre la vie et la mort, l'absence et la présence au monde : une mère et sa fille essaient de se (re) trouver, après les années que la fille a passées dans une famille adoptive (*ni perdue ni retrouvée*) ; un homme enregistre des images, des rituels, des habitudes datant du temps d'avant la disparition de sa femme et de sa fille (*ce qui demeure*) ; cinq hommes condamnés par le tribunal de Nuremberg, notamment Albert Speer, l'architecte de Hitler, et Rudolph Hess, le dauphin du Führer, se retrouvent à la prison de Spandau, dans une course contre la mémoire (*La Marche de l'architecte*) ; une vieille femme raconte comment, quand elle était jeune, des gens qui allaient être embarqués dans des trains lui confiaient les objets qu'ils aimaient (*la pluie*)...

L'extermination des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale traverse l'œuvre de Keene en filigrane, et particulièrement ses plus belles pièces courtes, comme *le violon* ou *la pluie*. Mais plus comme une question posée à l'(in)humanité de l'homme que comme question historique et politique. Questions de mémoire et de traces, de ce qu'on garde et de ce qu'on rejette aux marges de l'humanité, de ce que notre inhumanité creuse à l'intérieur de nous-mêmes de vide ou de lésions irréparables. Daniel Keene parle comme peu d'écrivains – comme Koltès, peut-être, mais de manière très différente – de ces heures incertaines où se croisent des ombres et des fantômes, des âmes errantes qui, sans en avoir conscience, ne sont pas guéries de l'histoire, de leur histoire.

Fabienne Darge

La poésie comme point de départ

En règle générale je préfère les quatuors aux symphonies. Dans un quatuor la contribution de chaque instrument peut être clairement entendue et peut-être comprise. Le possible dialogue entre les instruments peut être extrêmement subtil, infiniment complexe ; ou il peut s'agir de la forme la plus élémentaire d'appel et de réponse. Ce dialogue est, par essence, théâtral. Quand ils se conjuguent pour rendre une seule "voix", les instruments du quatuor peuvent créer un son à nul autre pareil, faire à la fois l'effet d'une tempête piégée dans une bouteille et du tumulte chaotique déchaîné depuis un champ de bataille. Cette puissance dramatique, son urgence, cette densité lyrique est ce qui me porte vers les quatuors. Pourtant ce qui en dernier ressort fait que je continue à les écouter, c'est leur échelle. Leur échelle est humaine. Je ne saurais la décrire autrement. Pour moi les "dramas" des quatuors sont des drames humains ; dans les complexités qu'ils inspirent et les réponses qu'ils exigent réside la matière de notre condition mortelle. [...]

La poésie était, et demeure, mon point de départ en tant qu'auteur. C'est souvent le "lieu" de ma consolation et parfois le gage absolu de mon purgatoire. Il est très rarement aisé d'être vivant. La poésie peut souvent embrasser et la joie et le désespoir que l'on éprouve quand on croit que vivre c'est savoir, que savoir c'est dire, que dire c'est se faire entendre et que se faire entendre est impossible. Et pourtant...

Daniel Keene

Introduction aux *Pièces courtes 1* (janvier 2001), éditions Théâtrales, Paris, 2001-2005

Première pression à froid de l'existence

Pour Daniel Keene, un poème est "la première pression à froid de l'existence". Ses courtes pièces, elles, sont des essences rares. [...]

L'auteur pratique ce qu'il appelle une condensation narrative, à savoir "*prononcer les paroles les plus fortes possibles avec le moins de mots possible*". C'est saisissant. L'œuvre de Daniel Keene est à la fois dense et remplie de silences. L'auteur part de situations simples, proches parfois du fait divers : un fils quitte ses parents, deux vieilles dames évoquent toutes les nuits leur mort prochaine, une femme quitte son compagnon emmenant avec elle sa fille, une femme tue son mari... il décrit les petites gens, confrontées le plus souvent à une situation difficile. Et Daniel Keene parvient à ce que chaque personnage, alors qu'aucun n'a la parole facile, nous bouleverse au détour d'une phrase, d'une pensée. Il dit vouloir que ses personnages hissent leur âme à la surface de leur peau, qu'ils essaient tous "*de porter de la lumière dans un panier et de faire entrer un infini de douleur dans un dé à coudre*". Tous endossent leur douleur sans complaisance. Il faut dire que Daniel Keene se situe d'emblée entre le théâtre et la poésie, une poésie qui essaie de dire dans un minimum de mots l'essentiel, qui nous éveille le regard, les sens et l'intelligence, sans jamais paraître abstraite. [...]

La langue est superbe, il faut citer le magnifique travail de traduction de Séverine Magois, on ressent une grande symbiose entre les deux, auteur et traducteur. Daniel Keene pratique un théâtre de l'épuration, d'une grande puissance émotionnelle. De nombreux passages sont bouleversants d'humanité, peut-être parce qu'ils plongent le plus simplement du monde, presque de façon dépouillée, dans nos tourments, notre solitude, notre difficulté d'aimer, de trouver les mots justes... Daniel Keene met en jeu quelques fulgurances remplies de trous et de silences, il donne à voir l'humain. Une mise à nu pudique avec ces petits moments d'éternité où il nous semble qu'on parviendrait presque à saisir un petit bout d'âme.

L. Cazaux

In *Le Matricule des Anges*, n° 83, critique de *Pièces courtes 2* de Daniel Keene

La poésie d'êtres en errance

Paroles de metteurs en scène

Jacques Nichet, 61 ans, dirige le Théâtre national de Toulouse. Il a été le premier à monter Daniel Keene en France, en 1999, avec *Silence complice*.

“J’ai été tout de suite frappé par la qualité de son écriture : il a à la fois la très grande simplicité et l’étrangeté du conteur. Il m’évoque deux auteurs : Koltès et Horváth. Koltès dans le retour à de véritables histoires et dans l’errance de ses personnages. Horváth par le recours à des phrases très courtes, des petites répliques dans lesquelles l’idéologie se glisse, sans grands discours... Comme Horváth, il porte un regard sur les petites gens écrasées par la société, les exclus, les exploités, ceux qui sont éloignés du pouvoir : comme ces deux copains de *Silence complice*, qui cherchent à survivre en participant aux courses de lévriers et qui ne font que s’enfoncer un peu plus.

En ce sens, c’est une forme de théâtre social, mais qui aborde les choses sous l’angle du langage : Keene travaille sur la langue préfabriquée de ces personnages qui n’ont pas accès au langage, qui en sont expropriés. C’est la grosse différence avec Koltès, chez qui il y avait encore la possibilité d’un déploiement lyrique.”

Maurice Bénichou, 60 ans, a longuement travaillé avec Peter Brook. Il met en scène à la Maison des Métallos, à Paris, *Ce qui demeure*.

“Ses pièces courtes me touchent énormément. Beaucoup d’entre elles parlent de mémoire et d’absence, de l’Holocauste mais aussi de tous ces gens, de par l’Histoire, que l’on emmène, que l’on déplace. Ce ne sont pas des choses nouvelles, mais Daniel Keene en parle de manière singulière, proche d’une certaine musique, d’une certaine poésie. Et cette musicalité nous fait du bien... Ses personnages sont des êtres ordinaires, souvent ils n’ont même pas de nom, ils nous ressemblent, ils sont très humains. En même temps, il n’y a rien de réaliste dans ce théâtre : c’est un tissage très particulier de quotidien et de poésie. Daniel Keene dit que la présence et le souffle de la mémoire sont les racines de la poésie, et je trouve cela très beau. Et effectivement, un souffle traverse ses textes, comme dans la poésie parlée.”

Didier Bezace, 58 ans, dirige le Théâtre de la Commune d’Aubervilliers (Seine-Saint-Denis). Il a déjà accueilli plusieurs pièces de Keene. Il met en scène *avis aux intéressés* et programme *Paradise* dans la mise en scène de Laurent Laffargue.

“J’ai une vraie admiration pour son œuvre. C’est un univers qui me touche : des histoires de gens à la marge, en lisière du monde. Il y a chez Keene un grand sens de la fatalité et en même temps d’une certaine rédemption humaine ; comme une grande confiance en l’homme, devenue rare aujourd’hui. L’écriture est d’une grande originalité, notamment dans les pièces courtes : elle est très concentrée, elle me fait penser à certains récits de Tchekhov. Il y a aussi ce travail sur le fragment, qui évoque Büchner : c’est un monde très éclaté, mais qui en même temps raconte une histoire commune.

Son rapport au réel est passionnant : il est extrêmement précis, notamment dans ses didascalies, et c’est sur cette base réaliste que se déploie la dimension poétique et mythologique de son œuvre : comme dans la pièce que je monte, histoire d’un père sur le point de mourir et de son fils, âgé de 40 ans mais resté en enfance. Le mythe s’inscrit en filigrane : un père et un fils, une séparation, une façon d’accomplir son destin, de se débarrasser de la personne qui vous est le plus attachée... ”

Laurent Laffargue, 34 ans, monte pour la deuxième fois une pièce de Daniel Keene : après *Terminus* en 2002, il a passé commande à l'auteur d'un projet pour le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers : *Paradise (codes inconnus 1)*.

"Quand je l'ai découvert, j'ai eu le même genre de choc qu'avec Koltès. Ce qui m'a intéressé chez lui, c'est la question de la limite, et donc de la transgression, que nous allons aussi interroger avec ce projet assez particulier des "codes inconnus". Il y a, chez lui, un très grand ancrage dans le contemporain, notamment dans ces zones oubliées que sont les banlieues, les no man's land, tous ces territoires en marge, et une très grande culture classique, un souffle poétique. Il y a aussi une grande élégance dans la manière de ne pas propulser la forme en avant comme un étendard, et dans la façon de chercher à dire simplement des choses complexes, existentielles, difficiles. Simplement, mais sans simplifier. Daniel Keene nous parle de nos solitudes à partir des rêves de ses personnages."

Propos recueillis par **Fabienne Darge**
Le Monde, 16 septembre 2004

Questions à Daniel Keene sur son théâtre

Entretien avec Stéphane Müh et Christine Bouvier

En amont de la création de quatre pièces courtes¹ à Grenoble en février 2001, le metteur en scène Stéphane Müh et sa dramaturge Christine Bouvier ont souhaité s'entretenir avec l'auteur sur le pourquoi et le comment de son écriture. Depuis Cambridge, où il était alors en résidence, Daniel Keene s'est prêté pour eux au jeu des questions/réponses.

Comment percevez-vous, recevez-vous cette déflagration émotionnelle contenue dans des textes comme deux tibias, la pluie ou avis aux intéressés ?

Une manière de créer des résonances émotionnelles "explosives" dans un texte est de passer par ce que j'appellerais une "condensation narrative" : c'est-à-dire, en partie, prononcer les paroles les plus fortes possible avec le moins de mots possible.

Des textes comme *la pluie*, *avis aux intéressés* et *deux tibias* ont des trames très simples ; ils ne réclament pas de plus amples stratégies narratives qui risquent souvent de diluer les thèmes / préoccupations / significations se trouvant au centre de textes aux intrigues plus complexes.

En tant que textes, ils entretiennent un lien plus étroit avec les frères Grimm qu'avec Shakespeare (bien que les premiers et le second soient étroitement liés).

Affranchi des complexités d'intrigues plus élaborées, je peux explorer et exposer les complexités du comportement ou des réactions d'un personnage face au dilemme dans lequel il se trouve pris – un dilemme simple (bien qu'intense) ; ce dilemme est généralement et principalement d'ordre émotionnel.

Je crois que de cette manière je peux m'approcher un peu plus de ce que je considère être le "noyau profond" du théâtre : l'individu qui lutte pour s'accommoder de (pour reconnaître) sa situation et qui doit finalement faire un choix quant à la réaction qu'il lui opposera.

Cela paraît tout simple, non ? Mais le choix qu'il s'agit de faire est en dernière instance un choix moral. Et ce n'est pas si simple.

Le reste est une question d'art.

Qui sont vos personnages ? D'où viennent-ils ? Plus précisément, d'où viennent ces êtres profondément blessés, pères, fils, orphelins, ces laissés-pour-compte de la communauté humaine confrontés à la difficulté de dire leur expérience tant de la douleur que de l'amour, comme si ces deux sentiments devaient toujours aller de pair, comme si la relation père-fils, mère-fille, ne pouvait se dire, ou ne se dire que dans la douleur ? Pourquoi est-ce si difficile ?

Qui sont les personnages de mes pièces ? Ce sont avant tout des gens dénués de privilèges, qui n'ont aucun "statut", qui n'ont aucun pouvoir. Pourquoi je choisis de créer des personnages comme ça ? Parce que je veux qu'ils n'apportent rien avec eux, qu'ils n'aient aucune biographie, qu'ils ne soient rien au départ. Je veux créer des personnages au sujet desquels le public peut présumer bien peu de choses (bien sûr un public sera toujours prêt à présumer quelque chose au sujet d'un personnage sitôt qu'il entre en scène, mais je peux essayer de limiter ces présomptions et je peux tenter de les contredire).

Je veux que les personnages de mes pièces vivent d'instant en instant devant nos yeux (ils ne peuvent rien faire d'autre) et qu'ils révèlent ce qu'ils portent en eux (ils n'ont rien d'autre à révéler). En désirant qu'il en soit ainsi, je ne suis en rien différent de n'importe quel autre dramaturge. J'ai simplement choisi certains moyens par lesquels tenter de réaliser mes désirs. Ces moyens sont déterminés par mes propres croyances sociales, politiques, artistiques et spirituelles.

Qui n'est pas meurtri ? Qui n'est pas seul ? Qui peut aimer sans crainte ? Qui peut exprimer son amour avec toute la force que l'on sent contenue en lui ? Quand les mots seuls suffisent-ils ?

¹. *avis aux intéressés*, *monologue sans titre*, *deux tibias*, *un tabouret à trois pieds*.

Je veux que mes personnages hissent leur âme à la surface de leur peau. Je veux que leur vie intérieure naisse et soit portée dans chaque geste, dans chaque parole. Je veux qu'ils soient douloureusement réels (considérez la lumière qui se répand sur un paysage juste avant qu'éclate un orage : tout apparaît comme étant pénétré / imprégné de lumière, comme si la lumière émanait du dedans des choses mêmes) – c'est de ce genre de réalité douloureuse que je veux parler : douloureuse parce qu'elle semble trop réelle, trop intense, trop vivante, ce qui ne fait qu'accentuer le sens de notre mortelle condition, la conscience que nous avons de n'être pas éternels. Pourtant, c'est dans le fait que nous soyons temporels que réside notre seule possibilité de transcendance : nous transcendons notre condition mortelle en l'acceptant plus pleinement. Vivre c'est accepter la mort, parler c'est accepter l'impossibilité d'exprimer autre chose qu'une partie de ce que nous voulons dire.

C'est peut-être là une vision tragique des choses. C'est peut-être également démodé. Cela réclame qu'un être humain vive "en bonne foi". Cela réclame d'accepter les contradictions. Cela fait de la vie un plaisir difficile (au mieux) ou une difficulté dénuée de sens (au pire).

Mes personnages ne sont ni des philosophes ni des artistes. Ils n'ont pas la parole facile. Ce que la plupart d'entre eux ont en commun c'est leur inaptitude à s'exprimer, mais ils ne sont pas toujours incapables d'énoncer ce qu'ils veulent dire, ce qu'ils ressentent, ce qu'ils savent. La plupart d'entre eux, à un moment donné, trouvent un moyen de façonner, à partir du langage dont ils se trouvent disposer, une parole qui est tout près d'exprimer la réalité de leur vie. Ils essaient tous de porter de la lumière dans un panier, ils essaient tous de faire entrer un infini de douleur dans un dé à coudre.

Ces dernières années, vous avez écrit un nombre très impressionnant de pièces courtes. D'où procède ce choix ?

J'écris des œuvres courtes pour des raisons à la fois artistiques et pragmatiques.

Raisons pragmatiques : j'ai commencé à écrire des pièces courtes parce qu'il était plus facile de mettre en scène des pièces courtes. Elles étaient moins chères à monter, réclamaient une distribution moins conséquente, convenaient à des salles plus modestes. C'était aussi pour m'accorder une pause après les efforts requis pour écrire des œuvres plus longues (je venais de finir *Terminus*).

Artistiquement, les pièces courtes présentaient certains problèmes / défis que je voulais aborder depuis un certain temps. Au centre desquels se trouvait l'idée qu'une pièce de théâtre est une forme de poème.

Qu'est-ce qu'un poème ? Il faudrait un poème pour répondre à cette question : ce qui peut commencer à laisser entrevoir ce qu'est un poème.

Peut-être qu'un poème est une réponse imaginaire à une question inexistante. Peut-être qu'un poème est une condensation de sens au point de parvenir à une réalité unique et indéniable (si modeste soit-elle). Peut-être qu'un poème est de la musique déguisée en sculpture, elle-même cachée dans un tableau. Peut-être qu'un poème est quelque chose qui insiste sur sa présence au point de devenir pure présence. Peut-être qu'un poème est simplement l'espace entre deux silences (mais le silence après le poème est différent du silence qui le précède : le silence est altéré par le poème).

La poésie existait avant l'écriture. C'était un art oral / une tradition orale. Pour exister – ne serait-ce qu'exister –, la poésie exigeait que le poète parle ou chante en présence d'un autre. Le poème naissait dans l'oreille de l'auditeur. C'était du théâtre.

Pour dire les choses plus simplement, je me disais qu'il devait être possible d'écrire des pièces qui intensifient l'expérience en refusant d'inclure quoi que ce soit de superflu. Je crois que c'est une chose que fait la poésie (la bonne poésie).

Comment écrivez-vous ? Plutôt dans l'urgence, de manière très rapide et fulgurante, ou bien plutôt en prenant votre temps ?

Je n'écris que ce qui s'impose de soi-même, ce que je ne peux pas refuser d'écrire. Je commence quand j'ai le sentiment de n'avoir pas le choix de faire autrement. Je planifie très peu. Le premier

jet d'un texte vient souvent très vite, puis le travail commence. Ce que je cherche toujours à conjuguer, c'est l'instinct et l'intelligence. Ce que j'essaie de faire, c'est me tenir à l'excitation initiale, à la première image ou à la première phrase qui m'est venue. À partir de ce commencement, qui n'est pas du ressort de ma volonté, que souvent je ne comprends pas, qui ne s'inscrit dans aucun contexte, j'essaie de créer un monde. Si au cœur de ce monde cette étincelle initiale existe encore, alors j'ai le sentiment que j'ai réussi. J'échoue plus souvent que je ne réussis. Une pièce peut s'écrire en une semaine (*deux tibias*) comme en trois mois (*avis aux intéressés*). Après coup, je n'ai qu'un très vague souvenir du processus d'écriture. Quand je m'installe à ma table pour écrire une pièce, j'ai toujours le sentiment qu'il s'agit de la première pièce que j'aie jamais écrite. Je ne sais jamais ce que je suis en train de faire et en même temps je sais exactement ce que je suis en train de faire.

Mes responsabilités d'écrivain sont tournées vers mon art. J'ai besoin d'avoir totalement confiance et de faire preuve d'humilité face à ce qui a déjà été créé par d'autres artistes de théâtre.

Quels sont vos auteurs de référence ?

J'admire de nombreux auteurs, qui sont pour moi des "pierres de touche". Le premier auteur à avoir eu un réel impact sur moi fut Ibsen, que j'apprécie toujours pour sa virtuosité technique et la détermination de son regard. Samuel Beckett a toujours été un auteur très important pour moi, pour de nombreuses raisons – l'honnêteté de son entreprise n'étant pas la moindre d'entre elles. À mes yeux son œuvre est une implacable excavation de l'âme humaine. Je trouve aussi son œuvre extrêmement drôle et trouve toujours bizarre de rencontrer des gens qui pensent qu'il était "trop sombre, trop lugubre". Je pense que c'était un auteur très courageux. Je le considérerais volontiers comme le plus grand écrivain du xx^e siècle.

Il y a beaucoup d'autres auteurs importants pour moi : von Horváth, Kroetz, Shakespeare, Pinter, Koltès, Brecht, Barker, Maria Irene Fornes, Heiner Müller...

Je ne sais pas ce que ces auteurs ont en commun. Peut-être est-ce simplement qu'ils comprennent le langage du théâtre, ses possibilités illimitées et ses exigences les plus âpres.

Pensez-vous que le théâtre puisse être le lieu d'une rencontre ou d'un échange, entre un auteur et des spectateurs, je parle d'un échange autre que "de consommation" ?

Je ne sais trop comment répondre à cette question car, à bien des égards, j'ai le sentiment que l'auteur d'une œuvre devrait rester anonyme. La "rencontre" a lieu entre le public et l'œuvre. Une telle rencontre suppose certains postulats. En tant qu'auteur, je pars du postulat que le théâtre a de l'importance et du sens pour son public. En tant que spectateur, je pars du postulat qu'une pièce de théâtre aura une réalité émotionnelle à laquelle je pourrai croire.

Pour dire les choses autrement : je pense au Roi Lear comme s'il s'agissait d'une personne réelle, pourtant je sais qu'il est la création d'un auteur. Nous trois, Lear, Shakespeare et moi-même, partageons une réalité commune. Cette réalité n'est ni fantastique ni quotidienne : c'est la réalité du théâtre.

Qu'est-ce que la réalité ?

Etc., etc., etc.

Si je vous dis "démarche politique", eu égard à votre manière de dire et de transmettre des expériences par l'écriture, et notamment par une écriture conçue pour le théâtre, que répondez-vous ?

Tout acte public est politique.

Juillet 2000

Entretien publié dans *Pièces courtes 2*, éditions Théâtrales, Paris, janvier 2007

Daniel Keene

Biographie

Né le 21 décembre 1955 à Melbourne (Australie), il écrit pour le théâtre, le cinéma et la radio depuis 1979, après avoir été brièvement comédien puis metteur en scène. Cofondateur et rédacteur de la revue *Masthead (arts, culture et politique)*, il a également traduit l'œuvre poétique de Giuseppe Ungaretti.

Ses pièces, jouées en Australie, mais aussi à New York, Pékin, Tokyo ou Berlin comprennent notamment : *half & half* (2002), *The Falling Man* (2000), *the ninth moon* (1999), *The Architect's Walk* (1998), *Terminus* (1996), *Beneath Heaven* (1995), *Because You Are Mine* (1994), *All Souls* (1993), *Low* (1991), *Silent Partner* (1989), *The Hour Before My Brother Dies* (1985), *Cho Cho San* (1984). Certaines d'entre elles ont été distinguées par d'importants prix dramatiques et littéraires : le Louis Esson Prize for Drama (Victoria Premier's Literary Awards) en 1989 pour *Silent Partner* et en 1998 pour *every minute every hour every day*, un ensemble de cinq pièces courtes ; le Best Play Award (New South Wales Premier's Literary Awards) en 2000 pour *scissors, paper, rock*, en 2003 pour *half & half* et en 2009 pour *The Serpent's Teeth* ; le Wal Cherry Play Award en 1995 pour *Beneath Heaven* ; le Jill Blewett Playwright's Award (Adelaide Festival Awards) et le Australian National Playwrights' Centre/New Dramatists New York Award en 1996 pour *Because You Are Mine*.

De 1997 à 2002, Daniel Keene a travaillé en étroite collaboration avec le metteur en scène Ariette Taylor. Ensemble ils ont fondé le Keene/Taylor Theatre Project qui a créé trois de ses pièces longues (*Beneath Heaven*, *the ninth moon* – dans le cadre du Festival International de Melbourne – et *half & half*) et une trentaine de ses pièces courtes, dont six ont été reprises au Festival de Sydney 2000. Après une assez longue traversée du désert dans son propre pays, *The Serpent's Teeth (Citizens & Soldiers)* a été créée par la Sydney Theatre Company, au prestigieux Opera House, en avril-mai 2008. À la suite de cette création, la STC et la Melbourne Theatre Company lui ont chacune passé commande d'un texte – la MTC créera donc *Life Without Me* en octobre 2010, dans le cadre du Festival International de Melbourne.

Daniel Keene a par ailleurs noué une fidèle relation de travail avec le réalisateur australien Alkinos Tsilimidis qui a porté à l'écran *Silent Partner* (2000), *Tom White* (scénario original – présenté en août 2004 au Festival International du Film de Melbourne) et *Low* (sous le titre *EM 4 Jay*, 2006). En 2007, il écrit trois courts romans – ou longues nouvelles –, dans une volonté d'explorer ce que seraient pour lui les possibilités, ou libertés, de la prose par rapport aux contraintes de l'écriture dramatique.

En France, on le découvre en 1995, par une lecture de *Une heure avant la mort de mon frère* au Théâtre du Vieux-Colombier (éditions Lansman). Suivront, à partir de 1999, de nombreuses créations françaises de ses textes, dont : *Silence complice* (Théâtre national de Toulouse, octobre 1999, puis Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, mars 2000, m. en sc. Jacques Nichet) ; *avis aux intéressés* (Le Rio, Grenoble, février 2001, m. en sc. Stéphane Müh ; Théâtre de la Commune, Aubervilliers, septembre 2004, m. en sc. Didier Bezace) ; *Low* (Théâtre de Poche, Bruxelles, mars 2001, m. en sc. Mouss) ; *la pluie* (Théâtre de La Commune, avril 2001, manipulation et jeu Alexandre Haslé) ; *terre natale* (La Halle aux grains, scène nationale de Blois, février 2002, m. en sc. Laurent Gutmann) ; *Toutes-Âmes* (Théâtre Varia, Bruxelles, mars 2002, m. en sc. Marcel Delval) ; *Terminus* (Théâtre national de Toulouse, mars 2002, puis Théâtre de la Ville-Les Abbesses, mai-juin 2002, m. en sc. Laurent Laffargue) ; *ni perdus ni retrouvés* (3 pièces courtes, Lieu Unique, scène nationale de Nantes,

mai 2002, m. en sc. Hervé Guilloteau) ; *La Marche de l'architecte* (Festival d'Avignon, juillet 2002, Cloître des Célestins, m. en sc. Renaud Cojo) ; *moitié-moitié* (L'Hippodrome, scène nationale de Douai, janvier 2003, m. en sc. Laurent Hatat) ; nouvelle création à L'Usine C, Montréal, en septembre 2007, m. en sc. Kristian Frédéric, tournée en 2008, notamment au Théâtre Vidy-Lausanne et au Théâtre de la Ville-Les Abbesses, Paris) ; *Quatuors* (4 pièces courtes, Théâtre de la Place, Liège, octobre 2003, m. en sc. Mathias Simons) ; *ce qui demeure* (7 pièces courtes, Maison des métallos, Paris, septembre 2004, m. en sc. Maurice Bénichou) ; *Puisque tu es des miens* (Théâtre de l'Opprimé, Paris, novembre 2004, m. en sc. Carole Thibaut) ; *roche, papier, ciseaux* (3 pièces courtes, Espace Libre, Montréal, janvier 2005, m. en sc. Denis Lavalou) ; *Objet perdu* (3 pièces courtes, Théâtre de la Commune, Aubervilliers, mai-juin 2006, m. en sc. Didier Bezace) ; *Enfants au plus noir de la nuit* (4 pièces courtes, Théâtre de l'Utopie, La Rochelle, février 2007, m. en sc. Patrick Collet) ; *un verre de crépuscule* (3 pièces courtes, Rodez, décembre 2008, m. en sc. Sébastien Bournac)...

Depuis plusieurs années, Daniel Keene écrit également des textes à la demande de compagnies et metteurs en scène français : *la terre, leur demeure*, pour le Théâtre de Folle Pensée/Compagnie Roland Fichet dans le cadre de "Naissances/Le chaos du nouveau" (création au Théâtre Grütli, Genève, septembre 2001, m. en sc. Gilles Laubert) ; *les paroles*, pour le projet "Un noir, une blanche" (création au Théâtre de Nîmes, octobre 2002, m. en sc. Michel Dezoteux) ; *Cinq Hommes*, pour la Compagnie Stéphane Müh (Aide à l'écriture de la DMDTS – création au Théâtre du Rond-Point, Paris, octobre 2003, m. en sc. S. Müh ; nouvelle création au Théâtre du Passage, Neuchâtel, novembre 2006, m. en sc. Robert Bouvier, reprise au Théâtre de la Tempête en avril 2008) ; *Le Chemin des possibles* et *En ces temps incertains*, pour la Compagnie de la Cité dans le cadre d'un travail mené par le metteur en scène Michel André avec des comédiens non professionnels de Marseille (Théâtre du Merlan, juin 2003 et avril 2004) ; *Paradise (codes inconnus 1)*, spectacle conçu en collaboration avec le metteur en scène Laurent Laffargue (création à La Coursive, scène nationale de La Rochelle, octobre 2004) ; *Le Veilleur de nuit*, pour la compagnie Les Docks (création aux Passerelles de Montreuil-sur-Mer, octobre 2005, m. en sc. Jacques Descorde ; la pièce sera ensuite créée à Sydney, en anglais, en mars 2007) ; *Le Souffle de K.* pour le marionnettiste Alexandre Haslé (création au Channel, scène nationale de Calais, décembre 2005) ; *L'Apprenti*, une pièce pour adolescents dont la Compagnie de l'Autobus (Paris) lui a passé commande (Aide à l'écriture de la DMDTS) ; *Elephant People*, livret d'un opéra-rock sur la figure du monstrueux (création à Bordeaux en octobre 2007 – mise en scène Renaud Cojo, musique The Married Monk) ; *Ali et La Visiteuse* pour La Fédération, à la demande de Philippe Delaigue (création en janvier 2009, à Alès, dans le cadre du projet "Artistes au lycée – Cahier d'histoires #1"). Il travaille actuellement à l'écriture de *Dreamers* à la demande de Sébastien Bournac (Cie Tabula Rasa) – création au Théâtre national de Toulouse en février 2011.

En juin 2009, *L'Apprenti* se voit décerner par un jury de jeunes lecteurs le prix "Théâtre en pages", organisé par le Théâtre national de Toulouse et le Conseil Général de la Haute-Garonne.

Daniel Keene a été plusieurs fois accueilli en France comme auteur en résidence : en septembre/octobre 2004, au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, à l'invitation de Didier Bezace ; en mai 2005, à Bordeaux, à l'invitation de l'IDDAC ; en février 2007, à La Rochelle, à l'invitation du Centre Intermondes et du Théâtre de l'Utopie. *Silence complice*, *Terminus*, *avis aux intéressés*, *le récit* et *Quelque part au milieu de la nuit* ont également été

diffusées sur France Culture. Sa pièce radiophonique, *Vanishing Points*, a été diffusée sur trois chaînes de la Radio Allemande en juillet 1999 ; *ciseaux, papier, caillou* a été diffusée en mars 2007 sur la DRS1, Radio Suisse alémanique.

Depuis que ses textes sont diffusés en France, certains pays européens commencent à s'intéresser à son travail : sept de ses pièces sont désormais traduites en allemand par Paul Bäcker (création de *half & half* en décembre 2005 au Staatstheater de Mayence et de 3 pièces courtes en mars 2007 au Societätstheater de Dresde) ; en avril 2007, *ciseaux, papier, caillou* est créée à l'Almada Teatro de Lisbonne ; *avis aux intéressés* est créée en janvier 2008 au Teatre Tantarantana de Barcelone ; *ciseaux, papier, caillou* et *deux tibias* sont en cours de traduction, en espagnol, par José Sinisterra. *Silent Partner* avait pour sa part été traduite en japonais et créée à Tokyo en mars 2003.

Son œuvre, publiée pour l'essentiel aux éditions Théâtrales, est traduite et représentée en France et sur l'ensemble des territoires francophones par Séverine Magois.

PUBLICATIONS

En anglais :

Cho Cho San, *All Souls*, *half & half*, *The Nightwatchman* et *The Serpent's Teeth* ont été publiées par Currency Press (Sydney) ; *to whom it may concern* (un ensemble de huit pièces courtes) par Black Pepper Press (Melbourne) ; *Terminus and other plays* par Salt Publishing (Cambridge).

En français :

– aux éditions Lansman :

Une heure avant la mort de mon frère (juin 1995 ; réédition juillet 2004, nouvelle traduction)

– aux éditions Gare au Théâtre :

Une église vide (in "Terre de jeux, 15 auteurs du monde", juillet 1999)

– aux éditions Théâtrales :

Silence complice et *Terminus* (septembre 1999)

avis aux intéressés (in "Petites pièces d'auteurs", volume 2, avril 2000 ; réédition septembre 2004, en partenariat avec le Théâtre de la Commune ; reprise dans *Pièces courtes 2*)

Pièces courtes 1 (mai 2001 ; nouvelle édition revue et corrigée, février 2005)

La Marche de l'architecte & les paroles (juin 2002)

Cinq Hommes & moitié-moitié (octobre 2003)

Paradise (novembre 2004, en partenariat avec le Théâtre de la Commune)

une chambre à eux & la visite (in "Théâtre en court, 12 petites pièces pour adolescents", février 2005)

la rue (in "Court au théâtre, 8 petites pièces pour enfants", novembre 2005)

Pièces courtes 2 (janvier 2007)

Quelque part au milieu de la nuit, (in "25 petites pièces d'auteurs", septembre 2007)

L'Apprenti (collection Théâtrales Jeunesse, avril 2008)

Les Dents du serpent (*Citoyens & Soldats*) (avril 2010)

Séverine Magois

Biographie

Après des études d'anglais et une formation de comédienne, elle s'est peu à peu orientée vers la traduction théâtrale. Elle travaille depuis 1992 au sein de la Maison Antoine Vitez, dont elle a coordonné le comité anglais de 1996 à 2000.

Depuis 1995, elle traduit et représente en France l'œuvre de Daniel Keene (éditions Théâtrales), auteur australien très présent sur les scènes françaises, ainsi que le théâtre pour enfants de l'Anglais Mike Kenny (Actes Sud / Heyoka).

Elle a traduit, pour la scène et/ou l'édition, des pièces de : Kay Adshead (Lansman) ; Marie Clements, Sarah Kane (L'Arche), Pat McCabe, Terence Rattigan (Les Solitaires intempestifs), Goran Stefanovski (L'Espace d'un instant), Harold Pinter, Nilo Cruz (L'Arche), Martin Crimp (L'Arche), John Retallack, Mark Ravenhill, Lucy Caldwell (Théâtrales), David Almond (Actes Sud / Heyoka), Matt Hartley, Simon Stephens... Elle a par ailleurs cotrduit avec Jérôme Hankins une partie de la correspondance d'Edward Bond et collaboré à la traduction de son livre théorique *La Trame cachée*.

En mai 2005, elle reçoit, avec Didier Bezace, le "Molière de la meilleure adaptation d'une pièce étrangère" pour *La Version de Browning* de T. Rattigan. Pour Laurent Terzieff, elle vient de traduire une autre pièce de cet auteur, *In Praise of Love*.

Depuis janvier 2010, elle est membre du collectif artistique de la Comédie de Valence, à l'invitation de Richard Brunel, son nouveau directeur.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



inrockuptibles



arte

Rue89