

de là à

la colline

théâtre national

texte de **Arnaud Michniak**

à partir d'entretiens et d'improvisations

mise en scène **Aurélia Guillet**

Petit Théâtre
du 19 janvier au 18 février 2012



Sommaire

I. Le projet de mise en scène

Présentation du projet

Résumé	3
Note d'intention par Aurélia Guillet	3
Le point de départ de l'écriture, extrait d'un entretien avec A. Michniak	4

Jeu et improvisation

Extrait de <i>Notes sur le monologue intérieur chez Krystian Lupa</i> par Aurélia Guillet	5
"Je joue qui je suis", extrait de <i>À voix basse</i> de Joëlle Léandre	7

Une écriture scénique

Extrait du dossier de production du spectacle	8
---	---

II. Les pistes de réflexion

Transdisciplinarité des arts

Un processus – inventer une forme pour aujourd'hui	11
Le processus d'écriture, extrait d'un entretien avec A. Michniak	12
Arnaud Michniak, un musicien en théâtre	13
Extraits de <i>Déjà là</i>	14

Remise en mouvement dans un monde en crise

Régénération et voies multiples	15
Contestation, invention, désir	15
Extraits de <i>Déjà là</i>	16
S'engager : entre intime et collectif, extrait d'un entretien avec l'équipe artistique	18

De *Chronique d'un été à Déjà là*

Extrait d'un entretien avec l'équipe artistique	20
À propos de <i>Chronique d'un été</i> , extrait de <i>Jean Rouch Cinéma et Anthropologie</i> , par J.-P. Colley	21
L'influence de la Nouvelle Vague, extrait de <i>Jean Rouch</i> par M. Scheinfeigel	22

III. L'équipe artistique

23

texte de Arnaud Michniak

à partir d'entretiens et d'improvisations

mise en scène et scénographie **Aurélia Guillet**

collaboration à la scénographie **Camille Faure**

lumières **Gwendal Malard**

création sonore **Céline Seigne**

musique originale et sons additionnels **Arnaud Michniak**

montage vidéo **Flore Guillet**

mouvement **Giuseppe Molino**

costumes **Nicolas Gueniau**

stagiaire en dramaturgie **Raphaëlle Tchamitchian**

avec

Maud Hufnagel, Judith Morisseau,

Laurent Papot, Hakim Romatif

création à La Colline

production Image et 1/2, La Colline – théâtre national
avec le soutien de La Comédie de Reims (Scènes d'Europe)
et du Centre dramatique national d'Orléans
et avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

du 19 janvier au 18 février 2012

Petit Théâtre

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

durée: 1h30 environ

Rencontre

**"Nouvelles fabriques de théâtre :
quels processus de création pour la scène d'aujourd'hui ?"**
lundi 30 janvier à 20h30

Rencontre avec l'équipe artistique
mardi 31 janvier à l'issue de la représentation

location: 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

plein tarif 29€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€

plus de 60 ans 24€, le mardi 20€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Violaine Dudouit 01 44 62 52 10 – v.dudouit@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

I. Le projet de mise en scène

Présentation du projet

Résumé

Une soirée agitée entre amis, où le contexte politique pousse chacun dans ses retranchements, ses déchirements entre urgence et incapacité à agir dans un monde si complexe. Réactions subites, actions absurdes et saugrenues les traversent. La tension monte tant et si bien que l'une d'entre eux, qui n'a presque rien dit, part... Le groupe se disloque, restent seuls un homme et une femme, seuls, qui, à la veille de s'engager, vont se dire leur amour. Leur cheminement amoureux entre en résonance avec la crise collective. Celle qui était partie revient... Le groupe se reforme au lever du jour ; épuisés après la crise, ils essayent de se retrouver. Au bout de la nuit, les voici tous au seuil d'un nouveau commencement. Ils veulent parvenir à se regarder et avancer sans masque, malgré un futur incertain.

Note d'intention

Après avoir mis en scène Müller, Kleist et Strindberg, j'avais l'envie de partir plus directement de notre époque et d'inventer un mode de création singulier, entre acteurs, auteur et metteur en scène. Nous avons commencé ce projet dans la rue en allant à la rencontre d'autres, habités par l'envie de partir de nous, de notre temps, de ce que nous n'arrivons pas à en dire, à en vivre. "Aller plus avant", comme écrit Heiner Müller, "mettre la tête dans le sable (boue, pierre) – les taupes ou le défaitisme constructif".

Nous nous sommes lancés dans un processus de création par improvisation où nous ne cherchions par l'art pour lui-même mais une quête qui nous rendait l'art nécessaire. Un processus commençant par des entretiens, poursuivi par des discussions, mais aussi par des improvisations où nous libérions notre imaginaire à partir de bribes de textes d'Arnaud Michniak. Son écriture a été à la fois comme un point de rencontre et une réappropriation de la manière de constituer notre "nous". Une tentative de nous réapproprier ce que nous vivons, au cœur de nos déterminismes mais aussi de notre vivacité. S'accepter à nu, tels que nous sommes, déjà là, démunis, traversés par ce qui nous échappe et comment cette perte, ce dessaisissement en soi peuvent être paradoxalement porteurs de vitalité en ces temps de crise, telle est l'utopie qui habite ce travail.

Aurélia Guillet

Le point de départ de l'écriture

Extrait d'un entretien avec Arnaud Michniak

Un groupe d'amis se retrouve à dîner et échange sur un monde qui lui échappe: pour écrire *Déjà là*, vous avez commencé par descendre dans la rue avec l'équipe pour faire des entretiens avec des passants...

Oui, nous avons parlé de tout et de rien. On est parti du présent, de "nous", du réel. C'est un projet qui a une très grosse envie de réel, c'est pourquoi on a commencé en sortant dans la rue avec une caméra et non pas à lire du théâtre autour d'une table. Nous parlions en notre propre nom. La forme ne m'est apparue qu'après. J'ai plaisanté un jour sur le fait que nous étions une génération qui avait écouté NTM et lu Deleuze, et que cela se ressentait beaucoup dans nos échanges. Trouver une langue: l'enjeu était important pour moi, peut-être plus ou autant que le fond lui-même. Par exemple, le mélange qui fait que nous sommes en même temps très intelligents et que nous tournons en rond comme des bêtes a été difficile à cerner dans la forme écrite, d'autant plus que je me méfie du langage parlé. Il me semblait plus intéressant de révéler le squelette du langage plutôt que d'essayer de prendre la parole, comme si je n'avais plus confiance dans le sens, ou dans la capacité d'être entendu quand on dit quelque chose – ce qui fait partie du travail artistique: trouver une manière d'utiliser les mots davantage pour *révéler* quelque chose que pour *dire* quelque chose... Pour révéler quoi ? Le fait qu'on est vivant, je pense. Qu'on est là et qu'on est vivant. De plus, j'ai ressenti la nécessité d'une fable, d'une structure. Ces cadres que sont la forme et la structure ne sont pas à casser mais à modifier, pour que l'on puisse exister à l'intérieur. Les improvisations, par exemple, mêlent deux approches différentes: celles de l'oralité et de l'écriture. Même si je ne les conserve pas telles quelles dans le texte, elles laissent leur rythme et leur mordant.

Propos recueillis par Raphaëlle Tchamitchian le 20 octobre 2011

Jeu et improvisation

Aurélia Guillet nourrit son travail d'improvisation avec les acteurs de son expérience auprès du metteur en scène polonais Krystian Lupa, avec lequel elle a suivi un stage. Elle en a tiré des notes, publiées dans un numéro d'Alternatives Théâtrales consacré à la scène polonaise.

Extraits de Notes sur le monologue intérieur chez Krystian Lupa, par Aurélia Guillet

[...]

Nous ne savions pas jusqu'à quel point Lupa applique réellement l'écriture du monologue intérieur avec ses acteurs, mais ce procédé devenait dans sa bouche comme une cause à défendre, comme une attitude dans le travail, fondatrice pour lui de l'acte théâtral. Moins qu'une technique, la définition de Lupa du travail du monologue intérieur est une description précise de sa vision du processus de travail de l'acteur, qu'elle soit réelle ou métaphorique.

Écrire un monologue intérieur n'est ni un geste littéraire, ni un travail intellectuel, mais plutôt un échauffement de l'imagination pour parvenir à un juste rapport avec son corps. Lupa ne croit pas au *training* physique ; pour lui, le corps est disponible si l'imagination a su s'ouvrir. Il cherche à favoriser une disposition mentale qui soit reliée au corps avant même d'aller sur le plateau.

La singularité pour l'acteur est d'en passer par l'écriture pour libérer son corps, pour saisir en lui-même le plus profondément le lien entre sa propre imagination et ce qu'il doit jouer. Puiser en ses propres images celles qui pourraient être celles du personnage. Il n'y a donc en rien une "objectivité" du personnage, mais une vérité de son incarnation sur la scène, celle du corps de l'acteur, qui se transmettra. C'est celle-ci qui hante Lupa.

Ce moment de mise au point avec soi-même par l'écriture ne cesse de travailler la porosité entre le monde intérieur et le monde extérieur, comme une gestation solitaire nécessaire pour trouver le rapport juste du personnage au monde et à l'autre. Cette démarche dépasse de loin l'établissement d'une motivation psychologique. Le temps du monologue intérieur est un temps suspendu ou condensé. Il doit permettre à l'acteur de trouver (et retrouver) son point d'ancrage par rapport au personnage, qui a profondément à voir avec la rencontre entre son inconscient et le texte. Imprévisible et insaisissable, ce point d'ancrage ne peut se décider volontairement ; tout le travail consiste non pas à articuler un sous-texte linéaire mais à pouvoir retrouver le contact avec une zone informe, toujours fuyante, faire que se reproduise comme un glissement de terrain en soi. C'est un déclic qui peut concerner la totalité de la pièce et permettre d'envisager la totalité d'un parcours.

[...]

Notes de stage

Saisir quelque chose en devenir dans l'instant présent.

Le plus important n'est pas le texte du monologue mais l'acte d'écriture, le voyage que l'on fait pour écrire. Cet acte d'écriture n'a du sens que lorsqu'on s'immerge et que l'on parvient à un moment où quelque chose lâche.

Le monologue n'a rien à voir avec un travail littéraire, sinon on perd le processus. La transcription du monologue intérieur ne peut être un accomplissement, sinon l'énergie est déjà épuisée dans l'acte d'écrire. L'acte d'écriture doit, au contraire, être une accumulation d'énergie qui va se déployer sur le plateau.

Écrire un monologue intérieur, c'est faire exister une sensation fuyante et pouvoir la retrouver. Cela devrait permettre un retour à l'impulsion première, à la source de son rapport au personnage. C'est la route du comédien : mettre en vibration certaines zones pour insuffler une énergie (la manière dont le sang circule...).

Le monologue intérieur

Ne pas se rendre esclave du texte, quitter l'auteur pour acquérir un potentiel plus important, chercher un point où je sens que, là, j'accouche de quelque chose. Souvent, le texte écrit est une prothèse, les acteurs sont suspendus au texte alors que le texte devrait être un résultat et non une cause.

*Écrire un monologue, c'est comprendre le corps de tel ou tel état, telle ou telle situation. Il y a là un **paysage de sensation**.*

Le paysage intérieur est le moment où le corps est transpercé par une image.

Le paysage, ce n'est pas ce qu'on sait mais ce qu'on vit.

Être ce paysage. Ce paysage est le "corps rêvant"¹, là où se rejoignent l'imagination et le corps. Observer ce paysage intérieur afin d'explorer les relations entre le psychisme et le corps, la manière dont l'imagination modifie le corps.

Travailler le monologue intérieur, c'est construire un point de repère dans la complexité de la vérité fuyante.

Extraits de Notes sur le monologue intérieur chez Krystian Lupa par Aurélia Guillet, in Alternatives Théâtrales n°81, "La scène polonaise : rupture et découvertes"

L'unité Nomade de formation à la mise en scène a organisé en avril 2003 un stage avec Krystian Lupa au Conservatoire d'art dramatique de Cracovie², auquel les deux élèves de la section mise en scène du Groupe 34 de l'école du TNS (dont je fais partie) ont pu participer³.

¹ Cette notion renvoie en particulier à un ouvrage auquel Lupa fait souvent référence : Arnold Mindel, *The Dreambody in relationships*, New York and London, Penguin, 1987 (inédit en français et actuellement épuisé en anglais – nous n'avons jamais pu consulter).

² Ce stage a été initié par Josyane Horville et organisé par Marc Dondey, assistés de Yannik Burk.

³ Les stagiaires étaient Géraldine Bénichou, Éva Doumbia, Éric Massé, Laurent Hatat, Blandine Savetier (de l'Unité Nomade), ainsi que Guillaume Vincent et moi-même (de l'école du T.N.S.).

“Je joue qui je suis”

Qu'est-ce que l'improvisation ? Qu'est-ce qui entre en jeu chez celui qui improvise sur une scène ? Joëlle Léandre décrit ce phénomène intérieur à l'aune de son travail de compositrice et de contrebassiste.

[...]

L'improvisation, c'est une musique qui ne s'écrit pas, elle se joue. Elle se pratique seul ou en groupe. [...] Je crois que l'improvisation, c'est de la vie. Tout est en vibration. L'improvisation ne se plie pas à la notion d'œuvre, d'"objet fini", mais se contente du caractère indéterminé de sa structure, par sa durée ou sa forme. C'est du mouvement et du corps. [...] Tout est en mouvement. Même les nuages, nous-mêmes, constamment. Nos molécules dansent et s'agitent en permanence. [...]

Notre partition, c'est l'individu en face de nous ; notre partition, c'est nous. Je joue qui je suis. [...] L'improvisation traite d'abord de ce que l'individu contient, sans filet, comme une fulgurance, un cri. [...]

L'improvisation nécessite une confiance du groupe, du collectif. Cette confiance crée de l'individu. Au fond, c'est du social, sans loi, ni chef, ni roi, ni partition, ni pupitre. Il y a juste ce passage, ce jeu et cette imagination et, évidemment, le travail instrumental qui est le moteur principal. [...] C'est du jeu, mais aussi du "je" dans le collectif. Je crois beaucoup en l'individu qui a conscience de tous ses gestes, ses pensées, pleinement responsable. Je crois en l'individu qui écoute, qui entend, qui prend le temps. Puis, il y a cette sorte de détachement total. D'une certaine manière, l'improvisation, dans le meilleur des cas, est l'utopie de l'"être ensemble" réalisé.

Joëlle Léandre

À voix basse, Entretiens avec Franck Médioni, MF, coll. Paroles, 2008, pp. 65-77

Une écriture scénique

Le trajet de la fable en une nuit va devenir scéniquement une sorte de plongée du réalisme vers l'onirisme visuel jusqu'à un réel retrouvé mais décalé, avec le lever du jour.

En prologue, une vidéo accompagné d'une voix off (une promenade au cœur d'une ville traversée par des images volées de notre actualité, filmées par des anonymes – trouvées sur internet – comme un paysage de notre contexte) puis nous nous basculons dans un intérieur où quatre amis tentent de formuler leurs impuissances, et insatisfactions face à ce contexte.

Ce groupe d'amis semble, dans un premier temps, habiter une sorte de désœuvrement tragi-comique et ne pas avoir les ressources nécessaires pour le percer à jour. Leurs rapports sont parfois cyniques et tendus, comme leur époque, émaillés de ratages et de malentendus. En accentuant des ellipses, nous cherchons à faire sentir le temps qui passe et le vide qui pèse sur ces personnages se confrontant à leur propre impossibilité à agir jusqu'à l'absurde. La première partie se découpe en courts moments de dialogues se prolongeant par des moments muets: l'un d'eux allume une radio, on entend au milieu d'un bruissement d'onde des voix de notre histoire contemporaine; ils dansent en silence comme pour se décharger de leur tension...

Un climat de crise, à la lisière de l'irréel, s'installe jusqu'à ce que l'une d'entre eux, qui ne s'est presque pas exprimée par les mots mais par le corps, parte brusquement. *L'espace de la crise collective se délimite par des châssis métalliques de biais, parois rugueuses et réfléchissant durement une lumière sans perspective. Quelques chaises et une table recouverte de tissu, des bouteilles disséminées au milieu des journaux, emplissent ce paysage plus ou moins réaliste d'une soirée enfermée.*



Photo de la maquette : première disposition spatiale des panneaux pour la première partie.

L'espace de cette partie se découpe par des parois métalliques organisées différemment selon différents moments comme si nous changions de point de vue. Un espace en arrière fond représente une autre pièce, en hors champs, de ce labyrinthe où sont enfermés les personnages.



Photo de la maquette : autre disposition des panneaux pour la première partie.

Dans la deuxième partie, à travers la naissance de l'amour entre un homme et une femme, c'est comme si nous entrions dans leur univers mental, dans leur imaginaire au milieu de la nuit. Au fil de la mise à nu progressive de leur rencontre, leurs voix glissent subrepticement au HF jusqu'à devenir parfois des commentaires en voix off d'images de leurs souvenirs fugitifs. Se dissocie peu à peu leur parole de l'image scénique. L'arrière fond de la scénographie devient un espace d'apparitions. Ici, se superposent les temps de leur récit et celui du présent de leur relation, l'espace est onirique, poreux à leur vision comme à leur sentiment. Visuellement, alternent des moments de solitude (la lumière isole leur corps dans l'espace) ou des bribes d'un monde dans lequel ils se dissolvent, se perdent : les paysages intérieurs dans lequel aurait dérivé leur pensée. Des images de leurs rêves silencieux viennent trouer leurs monologues. Des moments chorégraphiés prolongent la violence et la sensualité de leur rapport.



Photo de la maquette : dans cette seconde partie, en arrière-fond, des images-paysages de la pensée des personnages sont réalisés à partir de manipulation d'objets et de présences irréelles.

Puis, celle qui était parti revient muette, le groupe se reforme au lever du jour, leurs conflits reprennent comme en écho au début mais après l'épuisement de la nuit. Celle qui ne dit rien met fin à ce cycle infernal en se mettant à raconter sa nuit, son errance, au milieu d'actions qui deviennent presque magiques (un feu brûlerait, de l'eau coulerait de manière irréaliste...). La voix off du début reprend avec des images d'actualité en écho, la boucle semble être bouclée mais elle continue.



Photo de la maquette : l'espace de la fin s'est ouvert par rapport à la première partie, les parois reflètent la lumière du lever du jour.

Le groupe se retrouve en buvant un verre, il tente de se ressaisir de ce qui lui arrive, comme au matin d'une nouvelle journée. Nous voyons quatre personnes enfin ensemble, continuant une même pensée, ils sont non pas unis mais ensemble, la parole est de plus en plus abstraite jusqu'à devenir une sorte de polyphonie presque dansée. Ce chœur soutenu par des images vidéos de mouvement, un seul geste fait de différences, laisse les spectateurs sur une ouverture vivante, irrésolue mais comme si avait eu lieu un déplacement, une métamorphose.



Image d'amateur sur internet, prise par une anonyme, montée dans la vidéo de la fin.

Les paroles de ces gens en huis clos ne cessent d'évoquer le hors-champ de notre société. En prélude, intermèdes et épilogue, des images de promenades dans une ville entremêlés d'images médiatiques presque subliminales de notre actualité (images d'amateurs trouvées sur internet). Il s'agirait de faire exister notre contexte quotidien de manière évocatrice, comme un condensé de nos perceptions quotidiennes qui en deviendraient poétiques.

II. Les pistes de réflexion

Transdisciplinarité des arts

Un processus – inventer une forme pour aujourd’hui

Cette manière de fréquenter le monde qu’est l’art, qu’est la création artistique, va devenir elle aussi de plus en plus démultipliée et va échapper au genre. Je suis sûr que des formes d’art vont apparaître qui vont mélanger d’une manière incroyable ce qu’on écrit, ce qu’on dit, ce qu’on ressent, ce qu’on crie, ce qu’on voit, ce qu’on reproduit, etc, avec des machines de plus en plus compliquées. Bien sûr, en allant dans ce sens, l’écriture va perdre une partie de sa puissance... Est-ce que ce sera une mauvaise chose ? Personne ne sait. [...]

Je crois que l’écriture se révolutionne en ce moment, et que cela passe par le sms. Le sms est débile, mais peut être une forme qui présage de la révolution à venir. Parce que les plénitudes peuvent passer par des déficiences. Il ne faut pas croire que les plénitudes passent par des sublimités. Ça n’empêchera pas de lire Proust et Joyce. Mais il y aura à côté quelque chose qui aura avancé, et qui se sera multiplié, et qui se sera intriqué, et qui se sera développé.

Moi je crois qu’il faut plutôt faire confiance aux vérités tremblantes, à ce que j’appelle la pensée du tremblement, c’est-à-dire la pensée qui n’essaie pas de formuler des idées définitives. Ce qui caractérise ce que j’appelle le “tout-monde”, c’est que dans ce monde-là, la sublimation par l’universel n’est plus possible. Le “tout-monde”, c’est la quantité réalisée de toutes les différences du monde, sans oublier la plus petite, la plus infime, la plus invisible. Et je crois que l’idée d’une quantité réalisée de toutes les différences, qui est loin d’être achevée aujourd’hui, c’est ce qui nous permettra de nous maintenir dans les flux et les vivacités du tout-monde.

Édouard Glissant

“Glissant : l’identité-relation contre l’identité-nationale”, entretien paru dans Rue89 le 31 mai 2008 et repris dans “Le poète et écrivain Édouard Glissant est mort”, Hubert Artus, 3 février 2011
<http://blogs.rue89.com/cabinet-de-lecture/2008/05/31/le-poete-et-ecrivain-edouard-glissant-est-mort-524311>

Le processus d'écriture

Déjà là est le fruit d'une rencontre entre un auteur-compositeur-interprète, un metteur en scène et des acteurs, le résultat d'un dialogue entre l'écriture, le son, l'image et l'improvisation théâtrale. *Déjà là* est le premier texte de théâtre d'Arnaud Michniak.

Extrait d'un entretien avec Arnaud Michniak

L'improvisation et les entretiens sont partie intégrante de votre processus d'écriture : le texte qui en résulte est-il le fruit d'une parole collective ?

Nous avons fait des allers-retours permanents entre ce que j'écrivais et ce qui se passait au plateau. Contrairement à l'idée que le théâtre est le lieu de la parole, j'ai l'impression qu'il est plutôt celui du mouvement. C'est le texte qui est le lieu de la parole. Les mots de quelqu'un d'autre passent par notre propre voix intérieure ; c'est un lieu très beau et très intime de la parole. Mais, à cause du processus qu'on a suivi, tout est très entremêlé.

Le texte procède de l'écriture, mais aussi d'images visuelles, sonores, avec des passages choraux, d'autres très oraux, d'autres moins. La typographie rappelle parfois des chansons ou des poèmes. Le jeu des répétitions aussi donne l'impression d'entrer dans une forme qui est une spirale évolutive.

Avec, en même temps, un très grand sentiment d'urgence. Cette spirale est en fait une fusée : on ne pouvait pas se contenter de creuser, il fallait que quelque chose décolle. Ce que vous appelez la spirale est une forme de déséquilibre, un mouvement fait de vitesse d'attraction – mais qui ne tend pas vers quoi que ce soit. Ce sont des points, qui mènent à d'autres points, ou s'y opposent, ça dépend de la situation. On avait envie d'épouser un mouvement, sans se poser la question de savoir où il va – de toute façon, il est obligé d'aller quelque part, puisqu'il est "nous". Nous, c'est-à-dire des êtres humains, des hommes, des femmes. Il ira très loin ou pas, tout dépend de l'image que l'on se fait de l'être humain. Mais, dans tous les cas, nous ne ferons pas autre chose que ce que nous sommes.

Ce mouvement est difficile à définir, car il s'agit plus du rapport qu'il y a entre les choses ou les gens, que de la définition qu'on peut donner de ces choses ou de ces gens. Il a été trouvé sur le plateau avec les comédiens et la metteuse en scène, à travers un échange rempli de paradoxes et de contradictions, qui contient cependant une part de vérité qui va au-delà des mots, de la raison, des preuves. C'est une espèce d'inconnu qui est à la fois le sujet et l'absence de sujet de la pièce.

L'aspect choral de l'écriture laisse penser que les personnages sont l'expression d'une seule et même voix...

Oui, ils ne sont pas plusieurs individus, plutôt une entité avec des courants contraires à l'intérieur, dans le sens où l'un et le multiple ne sont pas séparés. Dans la pièce, le spectateur est face à un groupe : d'abord désarticulé par le départ d'une personne, ensuite resserré autour de la relation originelle entre deux personnes, en l'occurrence une femme et un homme, il est enfin ré-articulé différemment avec le retour de la personne en question, et se dirige alors vers un "nous" choral. La nuit passée ainsi résume la traversée du désert contenue dans une vie.

Arnaud Michniak, un musicien au théâtre

Arnaud Michniak est musicien. *Déjà là* est son premier texte de théâtre. En 2007, il sortait l'album *Poing perdu*.

Extraits de la revue de presse du dernier album solo d'Arnaud Michniak, *Poing perdu*

"Dans les vingt trois minutes comprimées de *Poing perdu*, il y a plus de violence utile et de licence poétique que dans cinquante ans de rock rebelle, trente ans de hip-hop radical et cinq ans de slam en roue libre. La vraie pensée unique est là et c'est pas celle que fustigent si allègrement tant de têtes molles. Elle est unique parce qu'elle ne ressemble à aucune autre, ne barbote pas dans le grand bain étale des débats autorisés et des polémiques organisées. Et parce qu'elle vient généreusement se heurter à la vôtre, la pousse à se découvrir, exalte en elle cette part menacée de sauvagerie intelligente qui est l'expression même du vivant."

Les Inrockuptibles, Richard Robert

"Destruction des mélodies pop et disparition du chant au profit de déclamations désincarnées furent les symptômes d'une évolution extrême qui avait généré une cohérence et une pertinence dans l'oeuvre de Diabologum. [...] S'il a conservé un pessimisme créatif, Arnaud Michniak a su transcender son propos. Parmi les raisons qui l'expliquent, on peut citer le minimalisme de l'instrumentation, qui met en avant la fragilité de la voix, la pertinence et la diversité des textes. Musicalement, guitares électriques, orgues et samples proposent autant de sons tranchants et précis qui se succèdent au fur et à mesure des morceaux, mais aussi parfois au sein d'une même composition, générant une émotion non feinte. À découvrir absolument."

Magic, Gêrôme Guibert

[...] "Le travail d'Arnaud Michniak, notamment avec *Programme* procède d'une même miraculeuse osmose entre l'urgence (et la *sincérité*, ce mot qu'il est devenu si difficile d'employer sous certaines latitudes) du discours et l'intelligence de la forme, l'une et l'autre également remarquables. C'est ce qui lui permet d'évoluer à la lisière des styles musicaux. Ses mots claquent. [...] Sa musique s'abreuve au rock (Cure, Sonic Youth, Pixies, Fugazi...) avec lequel il a grandi, mais elle part dans des directions souvent inattendues, beaucoup plus expérimentales, vers la musique concrète, électroacoustique, la poésie sonore. Rares sont ceux qui font sonner le rock en français d'une manière si radicalement originale. [...]

"J'avais envie de retourner à une écriture un peu plus simple, telle que je la pratiquais avec *Diabologum*, un peu plus "rock", également : écrire sur le premier jet, en essayant de décrire le monde autour de moi, ce que je ressentais, de manière cette fois plus directe." [...] Le résultat est effectivement plus brut, qui renoue parfois avec le son de *Diabologum*. Le son plus rêche, le ton plus direct, plus simple [...] On est saisi d'un bout à l'autre, et encore bien après l'écoute, dont les pics de tension, au milieu du disque, ont pour titre *Mourir idiot* et *Je suis le peuple sans visage*. Car c'est d'un bout à l'autre, ainsi qu'il a été conçu, qu'il faut écouter cet album – cette musique – là s'accommode fort mal du zapping, elle nécessite, comme toutes les oeuvres d'importance (surtout de notre temps), l'attention et l'immersion. [...] L'art selon Arnaud Michniak est une affaire de présence, et de mouvement."

Mouvement.net, David Sanson

Extraits de *Déjà là*

[...]

C'est comme quand t'allumes la lumière en entrant t'allumes la lumière en entrant dans une pièce alors que ça fait quoi une semaine que l'ampoule est grillée tu le sais le meilleur truc que t'as à faire c'est de changer cette putain d'ampoule tu le sais et nous plusieurs fois...

ELLE

Toi.

LUI

Moi plusieurs fois et j'ai voulu changer de vie mais tu changes pas d'appart on est bien d'accord tu changes juste l'ampoule et à chaque fois des extrêmes comme ça c'était à chaque fois des extrêmes comme ça.

Tous les soirs de la semaine je passais devant un gardien de nuit, je me sentais seul comme lui, gardien d'un lieu vide, témoin invisible. On se faisait signe de la main, peut-être qu'on veillait l'un sur l'autre.

La nuit m'a essoufflé
à fuir
à remettre à demain
elle sait qui je suis
je ne ressemble à rien.

[...]

Ils sont rejoints peu à peu par d'autres silhouettes qui emplissent le plateau. Ils sont face public. Le texte est désormais entièrement choral. C'est une polyphonie de voix, se chevauchant presque, se répétant, se heurtant sur un son répétitif et évolutif.

- Ce n'est pas ça
- C'est une vibration autour de ça
- C'est la recherche de ça
- La perte de ça
- C'est ça suivi d'un point d'interrogation
- C'est une question devenue ça
- Ce n'est pas ça
- C'est cent fois ça qui deviennent une fois ça
- Puis deux fois puis de nouveau cent fois ça
- C'est un jeu
- Ce n'est pas ça
- C'est quelqu'un qui nous regarde
- C'est un miroir
- C'est une action
- C'est ne pas savoir si c'est ça ou une action
- C'est là
- Ce n'est pas ça
- C'est déjà là
- C'est quelqu'un qui nous regarde

Remise en mouvement dans un monde en crise

Régénération et voies multiples

Tout en fait a recommencé, mais sans qu'on le sache. Nous en sommes au stade de commencements, modestes, invisibles, marginaux, dispersés. Car il existe déjà, sur tous les continents, un bouillonnement créatif, une multitude d'initiatives locales, dans le sens de la régénération économique, ou sociale, ou politique, ou cognitive, ou éducationnelle, ou éthique, ou de la réforme de vie. [...] Ces initiatives ne se connaissent pas les unes les autres, nulle administration ne les dénombre, nul parti n'en prend connaissance. Mais elles sont le vivier du futur. Il s'agit de les reconnaître, de les recenser, de les collationner, de les répertorier, et de les conjuguer en une pluralité de chemins réformateurs. Ce sont ces voies multiples qui pourront, en se développant conjointement, se conjuguer pour former la voie nouvelle, laquelle nous mènerait vers l'encore invisible et inconcevable métamorphose. Pour élaborer les voies qui se rejoindront dans la Voie, il nous faut nous dégager d'alternatives bornées, auxquelles nous contrainst le monde de connaissance et de pensée hégémoniques. Ainsi il faut à la fois mondialiser et démondialiser, croître et décroître, développer et envelopper.

Edgar Morin

Éloge de la Métamorphose, Le Monde du 9 janvier 2010

Contestation, invention, désir

"Le cours de l'expérience a chuté mais il ne tient qu'à nous, dans chaque situation particulière, d'élever cette chute à la dignité, à la "beauté nouvelle" d'une chorégraphie, d'une invention de formes."

"Le cours de l'expérience a chuté, sans doute. Mais la chute est encore expérience, c'est-à-dire contestation, dans son mouvement même, de la chute subie. La chute, le non-savoir deviennent puissances dans l'écriture qui les transmet. "L'impuissance crie en moi", écrit sans doute Bataille. Mais ce cri, s'il parvient, s'il émet son signal, sa lueur, sera puissance de contestation."

"Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons, pour cela, assumer nous-mêmes la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible. Nous devons donc nous-mêmes devenir [...] des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre. Dire *oui* dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle."

Georges Didi-Hubermann

Survivance des Lucioles, Éditions de Minuit, 2009, p. 109, 124, 133

Extraits de *Déjà là*

J'essaie de penser au bien que ça me fait que tu sois là, de m'en rendre compte. Et si je trébuche de nouveau, me prends les pieds dans le tapis, je me rends compte, je comprends que j'ai des pieds qu'il y a un tapis, un pas puis un autre, qu'on avance toujours vers quelque chose ou quelqu'un, c'est en trébuchant que je le comprends.

[...]

Je ne sais plus quand ça a commencé moi... le moment exactement, je ne sais pas comment dire.

Disons que ça devait être... il y a vingt ans à quelque chose près, je sais que j'étais au lycée et déjà je ne savais pas ce que je voulais. Je savais ce que je ne voulais pas, mais après faire un choix dans la vie avec ce qui restait, et m'y tenir... c'était impossible.

Je voyais tout ça de manière très schématique.

Ce qui est sûr c'est que je ne voulais pas la vie normale, ça c'est sûr.

On la voit dans sa solitude.

Je dansais. J'ai fait de la radio. Mon corps m'échappait dans des boucles d'images puis s'enfonçait dans des zones sombres.

Je trainais en périphérie, le gris bleu périurbain.

Je prenais des photos de gares abandonnées, des vieilles poupées, des parapluies en feu.

Je traçais des traits sur une carte, j'entourais des lieux.

Dans un supermarché le speaker avait eu un fou rire.

J'écoutais de la musique en marchant, au Lavomatic.

Bruit du vent.

Parfois je rencontrais des gens qui semblaient avoir une idée précise en tête, et il y a des moments où ça fait vraiment du bien quand des gens ont une idée et ne te donnent qu'une envie, c'est d'y participer ou d'en trouver une à toi.

L'impression d'être en vie et que d'autres l'ont remarqué aussi, et qu'ils sont en train de te le signaler, de te le signaler violemment. Et tu te dis c'est comme ça que ça va être possible de vivre. Alors j'essayais de rester avec ces gens-là ou de les suivre. Et puis j'ai commencé à avoir une idée précise en tête moi aussi, la mienne, et j'arrivais à l'expliquer même à des gens très différents, je faisais que ça, parler, expliquer... et l'idée se mélangeait, l'idée se mélangeait.

[...]

J'entendais parler de chiffres, de gestes précis mais pas du mystère.

Je discutais avec ma famille, mes amis, ils me parlaient de leurs vacances, de leur travail mais jamais du mystère.

[...]

Mouvements comme à la limite de l'équilibre, ralentissements, accélérations, chutes, élans... Se distingue peu à peu le flux très rapide d'images d'actualité subliminales, presque imperceptibles, du début.

L'énergie qui se dégage de nos rencontres agit. Elle est une énergie et n'a pas besoin

de trouver une volonté d'agir, elle est déjà volonté et action.
Nous ne cherchons pas à générer du contenu, nous générons tout court.
Nous ne produisons pas de contenu, nous sommes le contenu.
Nous sommes un contenu qui se génère.

Nous ne questionnons pas la place de l'action, nous sommes la place et l'action et c'est ça qui questionne.
Ce qui émerge est déjà là, l'émergence est le mode normal inévitable, ce qui arrive, et toujours quelque chose arrive...
Que faisons-nous ? Nous arrivons.

Nous connaissons la destination.
Nous savons que nous allons y être nous-mêmes que nous le voulions ou non. Et nous ne savons pas, malgré ce que nous pensons, faire autre chose que ce que nous sommes.
Nous sommes la destination.

Arnaud Michniak

Déjà là

S'engager : entre intime et collectif

Face à la situation de crise que traverse la société occidentale, *Déjà là* constate la fin des utopies et propose une nouvelle façon de s'engager en posant la **question de l'intime à l'intérieur du collectif**, la question du politique reliée à celle de l'existence.

Extrait d'un entretien avec l'équipe artistique

Déjà là est-il un appel à renouer avec le collectif ?

Aurélia : Oui, totalement, mais c'est un collectif que nous avons essayé d'appréhender dans ce qu'il a de non évident aujourd'hui. C'est un collectif, mais un collectif qui n'est jamais acquis, qui repose sur des liens ténus et fugaces.

Hakim : C'est un collectif précaire, constamment remis en question, qui ne se fonde pas autour d'une idée principale.

Judith : Il y a une énergie commune, mais pas de revendication précise.

Aurélia : Ce sont des individus singuliers qui forment une communauté multiple. Ils sont en colère et veulent sortir d'un état qu'ils subissent pour essayer de devenir sujets, de se réapproprier ce qu'ils vivent, dans ce que cette tentative a d'irrésolu. C'est un double mouvement, pris entre détermination et vivacité. Il s'agit de s'accepter à nu, tels que l'on est, déjà là, démunis, traversés par ce qui nous échappe et, en même temps, de montrer comment cette perte ou ce dessaisissement en soi peuvent être paradoxalement porteurs de vitalité en ces temps de crise ; voilà l'utopie qui habite ce travail.

Hakim : Il s'agit en fait de sortir de la stratégie, de sortir du temps rentable et d'entrer dans des moments de creux plus humains. D'accepter de ne pas savoir, ce qui, en termes de rapports humains, se traduit par le fait qu'au lieu de se demander comment deux individus se situent l'un par rapport à l'autre, on s'interroge sur la manière dont ils vont interférer/se changer l'un l'autre. Il s'agit de raconter le vivant d'une manière simple et modeste, tout en acceptant l'obscurité du présent, le creux de la dépression. Alors, sur le plateau, le temps devient organique. D'un point de vue humain, c'est le mouvement qui consiste à abandonner une course au désir qui nous gave de notre propre mort pour réévaluer son besoin essentiel. Et cela passe par l'acceptation de notre vacuité, seule condition, peut-être d'un vrai rapport à l'autre.

La pièce est traversée par un temps suspendu auquel répond le silence qui précède le renouveau, comme une chrysalide.

Aurélia : Oui, c'est une métamorphose, une mue, qui se manifeste non pas par un événement qui advient dans un temps déterminé (tel qu'une révolution) mais par une dialectique entre continuité et rupture. Je voulais partir de notre situation de crise : comment, en état de crise, se révèle l'essentiel dans ce qu'il a d'insaisissable. Comment, aujourd'hui, espérer ne peut être réduit dans une solution prête à l'emploi mais demande une attention de toutes les secondes, une acceptation de notre propre perte, non pas pour y céder mais pour y découvrir de nouvelles possibilités dont nous ne voyons peut-être pas les contours peut-être en cours, peut-être à la limite du pensable.

Raconter le deuil de quelque chose pour permettre le renouveau...

Aurélia : Oui, cette acceptation nécessaire du pessimisme pour mieux espérer est un deuil auquel nous sommes tous confrontés. Accepter, par exemple, de ne pas savoir où vont conduire le printemps arabe et le mouvement des indignés, dont les revendications sont floues. En 68, nos parents voulaient se débarrasser des petites peurs bourgeoises : nous croyons aujourd'hui en être libérés, mais, en fait, elles sont toujours là... Il y a une certaine beauté dans la réinvention actuelle du processus démocratique, dans cette libération, même si l'on ignore quelle va en être l'issue.

Judith : Mais c'est un deuil qui n'exclut pas la colère, puisque c'est aussi le deuil de l'impuissance. Tout le problème est de ne pas subir cette colère comme écrasante et de trouver un espace de lueur, de vitalité, de joie, sans toutefois tomber dans le consensus.

Laurent : Oui, contrairement à ce qu'on voudrait nous faire croire, le deuil n'est pas univoque, il peut être gai ou joyeux. Et ce qu'on pourrait appeler le deuil du progrès peut l'être, ce qui est d'ailleurs paradoxal puisqu'il s'agit d'un double mouvement : on freine une chose pour mieux lancer autre chose, on remplace un moteur par un autre. Là encore, c'est paradoxal puisqu'il s'agit de reprendre le contrôle de sa vie, de se réapproprier son histoire, pour lâcher prise à un autre endroit.

Judith : On croit que notre rapport de soi à soi n'est pas politique, or le privé est politique. Le deuil collectif est en même temps un deuil personnel, et permet d'entrer dans une forme de résistance très intime, sans héroïsme.

Hakim : L'humanité reste l'humanité, on ne peut pas en changer. On ne fait pas table rase, on ne remplace pas : on bricole, on soigne.

Aurélia : C'est là qu'intervient le théâtre en tant qu'espace d'identification : on ne comprend vraiment les choses que lorsqu'on les vit. Comprendre par l'imagination : voilà l'enjeu politique qui m'intéresse au théâtre.

Propos recueillis par Sylvie Chojnacki et Raphaëlle Tchamitchian le 10 novembre 2011

De *Chroniques d'un été* à *Déjà là*

Conçu à partir d'entretiens, *Déjà là* est un long processus durant lequel les acteurs ont improvisé, Arnaud Michniak écrit le texte et vous, Aurélia Guillet, dirigez le jeu et la mise en scène.

Extrait d'un entretien avec l'équipe artistique

Aurélia : *Déjà là* est un projet que j'ai imaginé en collaboration avec l'équipe pour tenter de faire face à notre perception du présent, un présent de crise, d'incertitude, de cris d'impuissance, de peur, dont nous voulions déceler les espaces ténus de libération, tout en demeurant lucides.

Nous avons commencé par faire des entretiens en s'inspirant du film *Chronique d'un été* d'Edgar Morin et Jean Rouch. Comme eux, nous ne savions pas ce que nous allions faire, et cette incertitude, cette forme de non-savoir, a été notre point de départ.

Judith : Nous avons essayé de discuter avec les gens les plus différents possibles, et, au fil des entretiens, nous nous sommes rendus compte que leurs discours comportaient beaucoup de points communs, de sensations inexprimables, de l'ordre de désirs et d'aspirations enfouis.

Aurélia : À partir de là, les acteurs ont improvisé sous ma direction. L'idée était de montrer des rapports en train de se constituer dans une quête de vérité. Nous n'avions pas de texte constitué, seulement quelques appuis, et nous essayions de nous appuyer sur le présent de l'improvisation théâtrale pour voir ce qui émergeait.

Hakim : L'idée de l'abandon est très importante pour nous lorsqu'on improvise.

Propos recueillis par Sylvie Chojnacki et Raphaëlle Tchamitchian le 10 novembre 2011

À propos de *Chronique d'un été*

Au-delà d'une sorte d'enquête sociologique qui sert de départ ou plutôt de prétexte à l'entrée en réalisation du film, une série de personnages peu à peu s'expose et la procédure filmique consiste à faire entrer en relation ces personnages, d'abord à travers les images des uns vus par les autres qui les font d'abord se rencontrer avant de se réunir en longs dîners d'interrogations réciproques où se mêlent l'évocation des destins, la finalité et la construction du film. On voit ainsi se mettre en image des attitudes et des comportements aussi bien de la part des "acteurs" que de la part des "réalisateurs" jouant leur propre rôle et mettant également en débat la poursuite des interrogations ou les méthodes de travail, questionnant la place de la caméra, son effet sur la sincérité ou le naturel des protagonistes parfois directement mis en cause et projetés en situations de jeu filmique. Il y a de nombreux passages sans discontinuité où s'opère le glissement de la réflexion à l'action, de la mise en place d'une situation, d'un climat psychologique à la performance elle-même. Ainsi l'exemple le plus fameux est la réflexion solitaire de l'un des personnages, Marceline. La jeune femme avance au milieu d'une Place de la Concorde déserte, puis dans un pavillon vide des Halles, la caméra la laisse s'éloigner de plus en plus et elle enregistre son récit avec un magnétophone portable, relié à la caméra, son synchrone. À la fin de la séquence, les réalisateurs réalisent qu'elle a fait une évocation dramatique de son retour de camp de concentration : plus tard Rouch, bouleversé comme la plupart des participants au film, évoquera à ce sujet l'idée d'un "sacrilège spontané", quelque chose comme l'émergence imprévue dans des conditions et à l'intérieur d'un cadre provoquant, d'une mémoire irrépressible, aux effets incontrôlables et peut-être dangereux. On aurait ainsi, par l'effet d'une mise en scène hyper-suggestive apparaissant comme le contraire de la spontanéité, le surgissement paradoxal de l'inattendu, du direct le plus profond, celui de l'affect, de la sensation, du sentiment, de l'émotion. [...]

Chronique d'un été n'est pas seulement l'avènement du cinéma direct en France et la marque d'une aventure commune poursuivie aux Etats-Unis, au Canada, en Australie et en Afrique. Il s'agit d'un véritable film-action où se nouent des situations réelles, des relations effectives entre des protagonistes réunis de manière plus ou moins artificielle. Déploiement en image d'une pénétrante méditation sur le faire-voir et le faire-ressentir dès lors que se perçoivent les relations nouées dans le cours même de la réalisation filmique. L'histoire du film est ainsi l'ordre sous-jacent aux apparences narratives d'un scénario plus ou moins accompli. L'intelligence de Rouch et Morin en l'occasion est d'avoir permis au spectateur de suivre les méandres d'implication des acteurs et des réalisateurs les uns avec les autres, proposant de cette façon une sorte d'anthropologie dynamique d'un groupe en formation, d'une société émergente où le réalisateur n'est plus demiurge ou savant montreur d'ombres mais médiateur impliqué par les effets de son entreprise.

Extrait de *Jean Rouch Cinéma et Anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, coédition INA Cahiers du cinéma, 2009

Chronique d'un été de Jean Rouch et Edgar Morin

Pendant l'été 1960 Jean Rouch et Edgar Morin ont enquêté sur la vie quotidienne des français. Les différents protagonistes, étudiants, manoeuvre, employés se révèlent lors des conversations. Ils parlent sans retenues de leurs joies, de leurs craintes ou de leurs angoisses.

Ce film sans scénario ni acteur professionnel, tente de fixer les limites de la vérité cinématographique.

Chronique d'un été, Jean Rouch et Edgar Morin, Arte Vidéo / Argos Films, 1960, 90 mn

L'influence de la Nouvelle Vague

L'équipe artistique de *Déjà là* souligne l'influence de la Nouvelle Vague sur le processus de création du spectacle.

En terme de chronologie, le cinéma direct est le contemporain de la Nouvelle Vague. Comme celle-ci, il est issu d'une posture critique vis-à-vis de l'institution du cinéma, plus particulièrement du cinéma documentaire.

[...]

Le lien entre cinéma direct et Nouvelle Vague, largement attesté, a fait l'objet d'observations et de commentaires nombreux. Or, phénomène beaucoup moins remarqué, le cinéma direct est, lui aussi, apparenté d'une certaine façon, au néoréalisme. S'il se déploie au départ dans le seul territoire du documentaire, il partage avec la fiction néo-réaliste une volonté déterminée de renouvellement des méthodes de création filmique, mais dans une intention plutôt politique ou militante qu'esthétique. C'est ainsi que pour parler du cinéma direct, l'italien Enrico Fulchignoni emploie des termes qui pourraient convenir aussi bien au néo-réalisme : "Refus des formes traditionnelles et des conventions, recours aux sources populaires, [...] en vue de la contestation politique".

[...]

Sans doute, le cinéma direct tire-t-il cette longévité d'une caractéristique originelle et qui fait de lui une des expressions les plus spécifiques de la modernité du cinéma dans son moment d'émergence : sa capacité à radicaliser une forme nouvelle d'approche de la réalité, grâce à des principes et des méthodes de tournage que l'on peut résumer en quelques caractéristiques essentielles. L'équipe technique est réduite au strict minimum : un opérateur et un preneur de son, le plus souvent. La caméra des films directs est immergée – comme l'était déjà celle de Flaherty – dans un milieu réel. Le plus souvent, elle est portée par l'opérateur. Elle filme les actes et les paroles de gens réels, sans scénario préconçu écrit à l'avance. Une scène tournée, enregistrée comme telle, n'est pas rejouée en principe. Par ailleurs, le son et toutes ses composantes constituent un des enjeux majeurs du cinéma direct qui a le souci de le capter à sa source, là où il se produit et quand il se produit : il s'agit de parvenir à enregistrer du son synchrone direct, une aspiration fondamentale de la majorité des cinéastes concernés. Ils souhaitent en effet se démarquer d'un héritage du documentaire classique : la hiérarchisation des sons qui assure la primauté du commentaire en voix off et dispose des sons réels comme s'ils étaient des "ambiances". À cet égard, le cinéma direct répond aux attentes nouvelles de l'observation scientifique des êtres humains, en groupes ou individuellement. L'approche ethnographique et sociologique, notamment, vise la vie quotidienne des personnes observées dans son tissu ininterrompu d'actions et de paroles dont l'interrelation est l'enjeu même de l'observation. De façon plus large, l'anthropologie, acquise aux méthodes d'investigation de la psychanalyse et de la psycholinguistique, s'intéresse de plus en plus spécifiquement à l'expression langagière des individus, chacun se définissant par un idiome irréductiblement singulier où intervient une multitude de processus mêlés, les mots n'étant qu'une composante de cet idiome : voix, intonation, accent, rythme d'élocution, registre lexical, non-dit, silence, gestuelle, etc. Tout cela, qui fait là encore l'objet de l'observation, ne saurait souffrir aucune traduction et doit donc être capté à sa source et sonorisé comme tel.

Extrait de Jean Rouch, Maxime Scheinfeigel, CNRS Editions

Filmographie

Shadows de John Cassavetes, 1959 ; *Tout va bien* de Jean-Luc Godard, 1972 ; *Notre musique* de Jean-Luc Godard, 2004 ; *Chats perchés* de Chris Marker, 2004.

III L'équipe

Arnaud Michniak, texte, musique originale et sons additionnels

Arnaud Michniak est auteur, compositeur et interprète. Au sein du groupe Diabologum, il participe à la création de trois albums : *C'était un lundi après-midi semblable aux autres* (1993); *Le Goût du jour* (1994); *#3* (1996).

Il crée et anime un second groupe de musique, Programme (*Mon cerveau dans ma bouche* (2000); *L'Enfer tiède* (2002); *Bogue* (2004); *Agent Réel* (2010)) avec lequel il conçoit une installation pour la Biennale d'art contemporain de Lyon en 2001, *Génération finale*. En 2007, il sort un premier album solo, *Poing Perdu*.

Parallèlement, après des études en réalisation audiovisuelle à l'École supérieure d'audiovisuel de Toulouse-Le Mirail (ESAV), il réalise et auto-produit un premier long-métrage, *Appel ça comme tu veux*, puis un court-métrage, *Prise de son dans un hôpital*, à l'invitation du commissaire d'exposition Mathieu Copeland et de l'Alliance Française de Hong Kong où il fait une exposition commune avec Loris Gréaud durant le French May de Hong Kong en 2007.

En 2008, il est en résidence au Confort Moderne pour la réalisation d'une installation audiovisuelle, *Mutant Alerte* (DV 5'), *Ce n'est pas ça qu'il se passe* (audio 2') et réalise des performances : *Les Corps morts* au musée du Louvre (avec Les gens d'Uterpan, compagnie de danse dirigée par les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet), et *Journal des visages flous* au Palais de Tokyo.

Il compose également la musique du film documentaire de Naïma Bouferkas et Nicolas Potin *Il s'agit de ne pas se rendre* et écrit actuellement son projet de deuxième long-métrage, *Bientôt*.

En tant qu'auteur, il écrit en 2009 *Ce n'est pas ça* pour le catalogue de l'exposition *VIDES, une rétrospective* (Centre Pompidou/Kunsthalle Bern), le texte du spectacle *Endurance* avec Fabrice Planquette et la compagnie Circemses et *Magma*, discussion avec Julien Duc-Maugé et Alexandre Da Silva.

En 2010, il publie une nouvelle dans la revue *Mouvement – Beaucoup d'un coup –*, et écrit *Pas là* avec Stéphane Arcas, dialogue de théâtre monté à La Bellone de Bruxelles.

Aurélia Guillet, mise en scène et scénographie

Après un DEA d'Études Théâtrales et différents cours d'interprétation, elle joue avec Cécile Pauthe, Lucie Nicolas, Serge Pauthe et met en scène *L'Ours et la Lune* de Claudel. Elle entre ensuite dans la section mise en scène à l'école du TNS où notamment, elle rencontre Krystian Lupa.

Elle est assistante de Daniel Jeanneteau, *Anéantis*, S. Kane; Stéphane Braunschweig, *Le Misanthrope* de Molière, *Les Revenants* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello; Frédéric Fisbach, *Kyrielle du sentiment des choses* de Jacques Roubaud et François Sarhan, *L'Illusion comique* de Corneille et de Jacques Nichet, *Le Collectionneur d'instant* de Q. Buchholz, *La Ménagerie de verre* de T. Williams et *Tous ceux qui tombent* de Beckett.

Elle est aussi collaboratrice artistique de Claude Duparfait (*Titanica* de S. Harrison – TNS), Antoine Gindt (*Medeamatérial*, opéra de Pascal Dusapin, *Kafka-Fragmente* de György Kurtág), Blandine Savetier (*Oh les beaux jours* de Samuel Beckett) et de Cécile Pauthe (*L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard, *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman). Elle donne de nombreux ateliers et interventions, elle est chargée de cours pratiques en Études Théâtrales (Universités de Strasbourg et Poitiers) et dirige depuis 2009 l'Atelier Théâtre de l'Université de Paris I, en partenariat avec le Théâtre de La Colline.

Elle met en scène *La Mission* de Heiner Müller – École du TNS), *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller – Festival Premières du TNS), *Penthésilée Paysage* de Heinrich von Kleist / Heiner Müller – Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis – Prix du Souffleur meilleure mise en scène), *La Maison brûlée* d'August Strindberg – TNS) et présente un chantier de *Déjà là* à la Comédie de Reims (Festival Scènes d'Europe).

avec

Maud Hufnagel

Après des études universitaires de lettres et d'arts du spectacle, elle intègre l'ESNAM (École nationale supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières). Elle travaille ensuite comme marionnettiste (interprète ou plasticienne) avec des compagnies de théâtre, de cirque ou de marionnettes (Lucie Nicolas, Laurence Mayor, Christian Gangneron, la Cie Baro d'Evel, la Cie l'Art en gaine – Cyril Bourgois...). Elle crée une petite forme solo, *La Mastication des morts* de Patrick Kermann, qu'elle tourne depuis 2003. En juin 2007, elle crée avec Lucie Nicolas *Madame rêve*, bande annonce du festival MAR.T.O

Elle fonde sa compagnie *Et compagnie* en 2008.

Depuis janvier 2007, elle tourne comme comédienne dans le spectacle *Petit Pierre*, co-mis en scène avec Lucie Nicolas, à partir du texte de Suzanne Lebeau. Elle est interprète et co-conceptrice de *Pisteurs* mis en scène par Lucie Nicolas, créée en octobre 2009 au théâtre Jean Lurçat (Aubusson). En novembre 2011, elle crée avec Philippe Ulysse *L'homme à l'oreille coupée* (petite forme pour marionnette et cinéma) à l'Espace 1789 de Saint-Ouen. Elle effectue cette année un travail d'ateliers et d'installations avec le plasticien Laurent Debraux au Centre Hospitalier psychiatrique d'Orléans-Les-Aubrais (avec le festival *Excentrique*).

Judith Morisseau

Diplômée de l'École nationale supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre, elle entre à l'École du Théâtre national de Strasbourg où elle joue dans *Collapsars* texte et mise en scène de Gildas Milin, *Chastes projets, pulsions d'enfer* de Frank Wedekind / Bertolt Brecht, mise en scène de Stéphane Braunschweig et *La Mission* de Heiner Müller, mise en scène d'Aurélia Guillet.

Elle joue ensuite sous la direction de Judith Depaule, *Vous l'avez rêvé, Youri l'a fait, Qui ne travaille pas, ne mange pas* ; Aurélia Guillet, *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller, *Penthésilée Paysage* d'après des textes de Heinrich Von Kleist et Heiner Müller, *La Maison brûlée* d'August Strindberg ; Claude Duparfait, *Titanica* de Sébastien Harrison ; Thierry Fournier, *Seul Richard* d'après *Richard II* de Shakespeare ; Julie Brochen, *L'Histoire vraie de la Périchole* d'Offenbach *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov ; Antoine Gindt, *Kafka-Fragmente* de György Kurtág ; et Célie Pauthe, *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz.

Laurent Papot

Il crée en 2003 la compagnie *La Sérénade Interrompue* avec Séverine Chavrier, (metteur en scène et artiste associée au 104), avec laquelle il présente *Épousailles et Représailles*, librement inspiré de Hanokh Levin et *Série B*, d'après J.-G. Ballard. Il travaille principalement avec de jeunes metteurs en scène, tels que Philippe Ulysse, *Les Palmiers sauvages* d'après William Faulkner ; Vincent Macaigne, *Requiem 3* ; Jean-François Mariotti, *Gabegies* ou encore dans les séries de pièces de grand guignol proposées par Frédéric Jessua.

Au cinéma, il collabore à l'écriture et joue sous la direction de Jules Zingg, *Kudho*, *Les voisins*, *Mère et fils* dont les films ont été notamment présentés aux festivals de Rotterdam, Milan, Lisbonne, Hambourg ; il tourne aussi sous la direction de Thomas Grenier, *Le Château de cartes*, *Chien de faïence* et de Guillaume Brac Grand prix des festivals de Brive et de Pantin pour son dernier film, *Un monde sans femme*.

Hakim Romatif

Formé à l'École du Théâtre national de Bretagne (Rennes), il suit sa formation auprès de Dimitri Lazorko, François Verret, Matthias Langhoff ou Claude Régy.

Il joue *La Toison d'or* d'Adel Hakim au Théâtre du drame de Bichkek au Kirghizstan.

Il joue également avec Matthias Langhoff, *Léonce et Léna* de Georg Büchner ; Lazare, *Passé je ne sais où, qui reviens* ; Maïa Sandoz, *Maquette suicide* ; Christophe Frémaux, *La Discorde du marais* ; Éric Pingault, *Dom Juan* de Molière ; Xavier Deranlo, *Le Village en flammes* de Rainer Werner Fassbinder ; Françoise Lepoix, *Fenêtres sur cour* d'Alfred Hitchcock ; Emmanuel Billy, *La Dispute* de Marivaux ; Anisia Uzeyman et Jean-Philippe Stassen, *How particule* et *Immaculé* d'Anisia Uzeyman, *Nuits* de Rainer Maria Rilke.

Il a collaboré au film du spectacle *S'agite et se pavane*, mis en scène par Cécile Pauthe. Dernièrement, il écrit et joue dans *Le Diable et la Java*, mis en scène par Pierre Lauret.

Au cinéma, il réalise des courts-métrages et apparaît dans *Ricky* de François Ozon, *Thérèse* de Guetty Felin, *Octobre 61* de Jonathan Desoindre, *Andalusia* d'Alain Gomis, *Les Bonnes Manières* de Frédéric Rumeau, *La Chatte à deux têtes* de Jacques Nolot.

Gwendal Malard, lumières

Il est diplômé des Métiers des Arts en régie Lumière.

Il a assisté l'éclairagiste Christian Dubet et co-crée avec lui (expo Kreyol Factory, divers projets de Berangère Jannelle, de Thierry Roisin, de Francesca Lattuada et de François Verret). Il est également l'assistant lumière de l'éclairagiste Éric Soyer sur *La Chute de la maison Usher* de Poe, mis en scène par Sylvain Maurice (Nouveau Théâtre de Besançon) et sur les créations de Joël Pommerat : *Je tremble 1 & 2*, *Ma Chambre froide* et *Cendrillon*.

Il crée les lumières de *Mes jambes, si vous saviez quelle fumée...* d'après Pierre Molinié, mis en scène par Bruno Geslin du Théâtre des Lucioles (Théâtre de la Bastille), *Pourquoi j'ai tué Serge Gainsbourg* mis en scène par Jean de Pange (Le Carreau-Forbach), *Bouli Mero* de Fabrice Melquiot, mis en scène par Sandrine Jacquemont (TNB), *3,5 tonnes, un fa dièse*, chorégraphie de Paquito et Anne Reymann (TU de Nantes) et pour François Verret sur *Chantier Musil* d'après Musil (Théâtre de la Ville, TNS), *Ice* d'Anna Kavan (TNB) et *Courts Circuits* (Festival d'Avignon).

Céline Seignez, création sonore

Après des études scientifiques et techniques, elle étudie l'image et le son sous tous leurs rapports. Son parcours est de fait très hétéroclite ; elle "prend" le son en fiction (Jean-Michel Carré, Olivier Doran, Sébastien Gabriel, Pierre Meunier) comme en documentaire (Angelo Caperna, Véronique Pons, Hervé Nizic, Manu Beaumariage, Pascal Goettals, Richard Copans), aussi bien qu'en studio (Tsikamoï, Non pas bonjour).

Elle le "rend" au théâtre (Jean-Michel Deutch, *Imprecations 36*, Hans Peter Cloos, *Chemin de feux*, Arthur Nauziciel, *Oh les beaux jours*, Alfredo Arias *Mortadella*, Anne Bourgeois *Le Petit Monde de Georges Brassens*, Catherine Beau, *Filons vers les îles Marquises*, *Anouch Paré*, *Allo*), en musique (Tsykamoï, concerts variés, Henri Fourès et Luc Ferrari, *La Leçon de composition*, Le quartet Buccal, *Les Tas limites*, *L'herbe est plus verte dans le pré*, *Entre Chienne et Louve*, *Gang*, Anna Shigula et Lukas Hemleb, *Par cœur*, Charlotte-etc *123 Chedid*, Jean-Marie Machaddo, *Danzas*, *Trio time*), ainsi qu'à la danse (Maguy Marin, *Waterzoï*, *Ram Dam*, Anne Teresa de Keersmaeker, *Bartok / Beethoveen / Schoenberg Repertory Evening*, Sarah Goldfarb, *Tempête atelier*, François Verret, *Contrecoup*, *Sans retour*, *In the back of my mind*, *Ice*, Mitia Fedotenko, *Sol'o pluriel et un peu plus*, *Dans sa peau*, *Sans frontière*, *Black sun*).

Camille Faure, collaboration à la scénographie

Après avoir obtenu une licence d'Arts du spectacle (Université de Montpellier), elle intègre l'école du TNS en section Régie technique du spectacle (stages sur *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, mis en scène par Jean-François Sivadier). Puis elle fait la régie générale et plateau de *Oh les beaux jours*, de Samuel Beckett, mis en scène par Blandine Savetier, de *Louise, elle est folle* de Leslie Kaplan, mis en scène par Élise Vigier et Frédérique Loliée (104 et Nouveau Théâtre d'Angers) et sur *La Loi du marcheur* d'après des entretiens avec Serge Daney, avec Nicolas Bouchaud mis en scène par Éric Didry (tournée). Elle est également collaboratrice à la scénographie sur *As you like it* de Shakespeare, mis en scène par Catherine Riboli (Festival Villeneuve en Scène et tournée en agence culturelle de Dordogne).

Flore Guillet, vidéo

Après une maîtrise d'Arts Plastiques et un Master de réalisation documentaire, elle est formée au montage à la Fémis, d'où elle sort diplômée en 2009. Pendant ses années de formation, elle travaille également au service des publics du Palais de Tokyo ainsi qu'au service audiovisuel de l'Opéra national du Rhin.

En tant que monteuse, elle collabore au montage de nombreux films documentaires (*Le Beau Désordre* de Jacques Baratier, *Like Love* de Sarah Cunningham, *Albert Hofmann – Perceptions* et *Agota Kristof – C'est égal* de Sabine Bally, *Mon père s'appelle Zoltan* d' Agnès Szabò...) de courts-métrages de fiction (*L'air de rien* de Keren ben Rafael, *Le carré des indigents* de Julien Guetta, *Du côté de l'Ouest lointain* de Dominique Baumard...) ainsi, en tant qu'assistante-monteuse, de quelques longs-métrages (*35 Rhums* de Claire Denis, *Mr Morimoto* de Nicola Sornaga...) et collabore régulièrement avec des metteurs en scène de théâtre et des plasticiens (Célie Pauthe, Aurélia Guillet, Yves Koerkele...).

Par ailleurs, elle réalise ponctuellement des séquences d'animations, a réalisé plusieurs installations vidéos (*Passionnément*, *Prendre corps*) ainsi que des courts-métrages documentaires et expérimentaux, remarqués lors de festivals (*La Ritournelle*, *Cette Nuit-là*, *Ce Vieux souvenir enfoui*).

Giuseppe Molino, mouvement

Il arrive en France à l'âge de 18 ans pour continuer l'apprentissage de la danse. Après deux saisons dans un ballet néo-classique en Belgique et en Italie, il se rapproche de la danse contemporaine en France. Avec Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, il participe à la création de *Sabis*, *Rencontres parallèles*, *Si loin que l'on aille*, *Fiesta*, *Miroirs aux allouettes*, et à la reprise de *Husaïs* et *Après-midi*. Avec Paco Decina, il reprend *Ciro Esposito fu Vincenzo*. Entre temps, il joue dans *Midi-Minuit*, pièce de douze heures mise en scène par Serge Noyelle au Théâtre de Châtillon. Il rencontre Bernardo Montet et participe à la création de *Opuscles*. Il reprend *Fruits*, chorégraphie de Catherine Diverres. Il joue dans *Croisade sans croix*, texte de Arthur Koestler, mis en scène par Jean-Paul Wenzel. Avec Bernardo Montet, il joue dans *Beau Travail* réalisé par Claire Denis, puis dans *Dissection d'un homme armé* et *Bérénice* de Racine conçu en collaboration avec Frédéric Fisbach. Il retrouve ensuite Frédéric Fisbach dans *Les Paravents* de Jean Genet, ainsi que dans *L'Illusion comique*, de Corneille. Il danse dans *Comedy* et *Pacifique*, pièces chorégraphiques de Nasser Martin Gousset créée l'une au Festival de Montpellier, l'autre à la Biennale de la danse de Lyon puis au Théâtre de la Ville, et dans deux spectacles de Lumière d'août mis en scène par Alexis Fichet : *Plomb Laurier Crabe* et *Bastards of millionaires!*.

Nicolas Gueniau, costumes

Diplômé de l'École nationale supérieure d'Architecture de Paris Belleville en 2007, il entre à l'École du Théâtre national de Strasbourg (promotion 2010, section scénographie-costumes). Dans le cadre des ateliers de l'école du TNS, il réalise les costumes de *Superflux*, mise en scène Gildas Milin et Françoise Lebeau, et *À l'Ouest, Saisons 1 à 7*, mise en scène Joël Jouanneau. Pour les ateliers d'élèves, il réalise les scénographies de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, mise en scène Pauline Ringade, et *d'Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig, mise en scène Charlotte Lagrange. En 2010-2011, Il poursuit son travail auprès de Charlotte Lagrange qui adapte au théâtre le roman *On est pas là pour disparaître* d'Olivia Rosenthal au Théâtre de La Loge. Il assiste à la scénographie Éric Vigner qui met en scène *La Place royale* de Corneille, *Guantanamo* de Frank Smith, et *La Faculté* de Christophe Honoré. Il assiste aux costumes la compagnie de danse Mossoux-Bonté sur la création du spectacle *Migrations* (Biennale de danse du Val-de-Marne). Il poursuit par ailleurs son travail de scénographe d'expositions.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

Rue89

nova
101.5 FM

Libération