

[et si elles y allaient, à moscou?]

what if they
went to moscow?

la colline

théâtre national

d'après *Les Trois Sœurs* de Anton Tchekhov
un spectacle de Christiane Jatahy

du 1^{er} au 12 mars 2016

Grand Théâtre

[et si elles y allaient, à Moscou?]

what if they went to moscow?

Sommaire

Introduction au spectacle par Christiane Jatahy

1^{re} partie : De "À Moscou !" à "Et si elles allaient à Moscou ?"

A. Changer !

1. "Nous ne serons plus jamais les mêmes", extraits d'un entretien avec Christiane Jatahy et du spectacle
2. "Vers Moscou, vers l'avenir", extraits des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov et d'un article de Georges Banu

B. Réinterroger les classiques

1. "Une autre façon de saisir le présent", extrait d'un article d'Anne-Françoise Benhamou
2. À propos de Tchekhov par Antoine Vitez
3. "Comment vivrons-nous notre vie ?" extrait des *Trois Sœurs*

2^e partie : Entre le théâtre et le cinéma, la fiction et la réalité

A. La toile du quotidien

1. "Vous avez vu ce qu'il s'est passé ?", extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy
2. Présentation du spectacle *Julia*, par Jean-Pierre Thibaudat

B. Un point de vue théâtral et cinématographique

1. La présence des caméras dans *What if They Went to Moscow?*
2. "Je cherche à ce que la caméra voie de haut et le théâtre voie de face", extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy
3. Entre théâtre et cinéma, un autre exemple, *CLEARCUT catastrophe !* du Big Art Group

C. Acteur et personnage

1. Le personnage est "un masque transparent", extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy
2. Le travail avec les acteurs, extraits du *Théâtre des idées* d'Antoine Vitez

D. "Le spectateur éditeur"

1. "Multiplicité", extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy
2. "Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs", extrait du *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière

What if They Went to Moscow?

(Et si elles y allaient, à Moscou ?)

d'après *Les Trois Sœurs* de **Anton Tchekhov**

un spectacle de **Christiane Jatahy**

adaptation, scénario et montage **Christiane Jatahy**

coopération au scénario **Isabel Teixeira, Julia Bernat,**

Stella Rabello et Paulo Camacho

photographie et vidéo *live* **Paulo Camacho**

création des décors **Christiane Jatahy** et **Marcelo Lipiani**

costumes **Antonio Medeiros** et **Tatiana Rodrigues**

musique **Domenico Lancellotti**

lumières **Paulo Camacho** et **Alessandro Boschini**

conception sonore **Denilson Campos**

musicien et technicien vidéo **Felipe Norkus**

ingénieur du son **Pedro Montano, Ben Hur Correa**

mix *live* (cinéma) **Francisco Slade**

régisser général **Thiago Katona**

régisser lumière **Barreto Leandro**

coordination de la production et de la tournée **Henrique Mariano**

avec **Isabel Teixeira, Julia Bernat, Stella Rabello**

du 1^{er} au 12 mars 2016

Grand Théâtre

du mardi au samedi à 19h30 et le dimanche à 15h30

spectacle en portugais surtitré en français

production Cia Vértice de Teatro coproduction Le Centquatre – Paris, Zürcher Theater Spektakel (Zurich), SESC – Serviço social do comércio (Brésil) avec le soutien de Fate – Fundo de Apoio ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, et de Paul Camacho, Rafael Rocha, Felipe et Thiago Norkus Katona production et diffusion pour l'Europe Le Centquatre-Paris
la Cia Vertice de Teatro est soutenue par Petrobras

Le spectacle créé en 2014 au Brésil, a été présenté au CENTQUATRE en octobre 2014.

What if They Went to Moscow? a reçu le prix Prêmio Shell de Teatro (Rio)

pour la meilleure mise en scène 2015 et Stella Rabello le prix de la meilleure interprétation.

billetterie 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30, le jeudi de 13h30 à 18h30

tarifs

en abonnement

de 9 à 15€ la place

hors abonnement

plein tarif 29€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€

plus de 65 ans 24€

le mardi – tarif unique 20€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 52 10 – c.bordier@colline.fr
Myriam Giffard 01 44 62 52 82 – m.giffard@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr
Quentin Robert 01 44 62 52 27 – q.robert@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Introduction

What if They Went to Moscow? est un texte créé à partir des *Trois Sœurs* de Tchekhov. Il s'agit d'une version très contemporaine dans laquelle ne figurent que les trois personnages principaux ; les autres personnages sont les techniciens qui collaborent à la construction du spectacle.

Ma recherche est liée à un dispositif qui met en relation le théâtre et le cinéma. Depuis très longtemps, je suis à la recherche du lien entre ces deux langages, entre l'acteur et le personnage, entre la réalité et la fiction. Dans mon précédent spectacle, *Julia*, le cinéma et le théâtre étaient intégrés dans le même espace. Aujourd'hui, dans *What if They Went to Moscow?*, il s'agit de créer deux espaces différents présentant deux œuvres entièrement complémentaires. Elles existent de manière indépendante, mais le théâtre et le cinéma se complètent pour former une œuvre unique. Le défi posé par ce projet résidait dans la nécessité que la pièce de théâtre suffise à raconter cette histoire et que le film, parallèlement, la prenne en charge avec son propre langage. Alors, si les œuvres se complètent, elles peuvent aussi être appréciées séparément.

Le film se réalise pendant la pièce et les caméras, complètement intégrées, font partie de la dramaturgie. Les caméras et les caméramans sont absolument intégrés à la construction de cette dramaturgie dans laquelle l'œuvre cinématographique se crée de façon simultanée. Trois caméras opèrent, je fais le montage et le mixage en direct et le film est projeté dans une salle voisine. La raison de cette séparation, au-delà du fait que ce qui m'intéressait c'était d'explorer cette ligne ténue qui rapproche en même temps qu'elle sépare – en ce sens qu'elle peut créer de nouvelles tensions et de nouvelles découvertes dans la relation entre les deux langages – est aussi mon intention de mettre le spectateur à la place des trois sœurs, dans une même relation à l'espace qui est le leur : un espace qu'elles désirent et dont elles savent qu'il existe mais où elles ne peuvent aller. De sorte que chaque spectateur, aussi bien de la pièce que du film, connaît l'existence du spectateur qui se trouve dans l'autre salle et qui a un autre point de vue sur cette œuvre ; tout comme les trois sœurs, il aurait pu être à un autre endroit, mais il est là où il est. Ce dispositif parle, donc, aussi de l'utopie. Un peu comme si le cinéma était une utopie du théâtre et le théâtre une utopie du cinéma.

Christiane Jatahy

Extrait d'un entretien mené et traduit par Marcus Borja (printemps 2015), in cahier-programme de La Colline – théâtre national de *What if they went to Moscow?*

1^{re} partie: De "À Moscou!" à "Et si elles allaient à Moscou?"

A. Changer !

1. "Nous ne serons plus jamais les mêmes"

Extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy

J'ai choisi *Les Trois Sœurs* de Tchekhov parce que ce qui m'intéressait c'était de me pencher sur la notion de changement et de m'interroger sur la possibilité de penser l'utopie aujourd'hui. La recherche a commencé avec un documentaire dans lequel j'ai interviewé, entre autres, des immigrés, qui parlaient de leurs utopies, du changement, de ce que signifie changer d'endroit et de la possibilité de concevoir encore une utopie politique. Pour moi, le fait de monter *Les Trois Sœurs*, bien qu'il touche à des questions absolument personnelles, rejoint une question politique : celle du changement. C'est cela qui m'intéressait : parler de l'individu qui se demande ce qu'il peut transformer dans sa propre vie. Chacune des trois sœurs représente un stade du changement. Olga parle comme une personne d'un certain âge et qui ne croit plus qu'il soit facile de changer puisque son passé est plus grand que ce qu'elle projette sur l'avenir. Maria (Macha dans la pièce) est au moment-charnière du changement, là où elle croit que, si elle ne change pas tout de suite, elle n'en aura plus le temps. Et Irina porte en elle tout l'enthousiasme politique de la jeunesse, la transformation qui ne concerne pas uniquement sa propre vie, mais principalement, celle qui peut nous faire changer le monde. Alors, le motif, ou plutôt le focus de mon adaptation des *Trois Sœurs*, est bien cette question du changement qui intervient dans leur relation entre elles et la manière dont cette relation les mobilise émotionnellement mais aussi les paralyse.

Christiane Jatahy

Extrait d'un entretien mené et traduit par Marcus Borja (printemps 2015), in cahier-programme de La Colline – théâtre national de *What if they went to Moscow?*

Extrait du spectacle

Irina. – Ce jour, 1^{er} mars 2016, au Théâtre national de La Colline, à 20h30, nous voudrions parler du désir de changer et de la difficulté de changer.

Olga. – Comme si nous étions au bord du plongeur. En bas, l'eau bleue, cristalline et brillante, et derrière nous le passé en rang nous poussant en avant et à la fois retenant le saut... Après ce saut, le long moment en l'air et les minutes qui semblent éternelles...

Parce que changer c'est mourir un peu. Nous ne serons plus jamais les mêmes...

Ceci n'est peut-être pas une pièce. Peut-être pas un film non plus. Ou peut-être les deux à la fois. C'est dans cet "entredeux", que nous essaierons de nous réinventer.

Irina. – Vous êtes là, regardant ce film en train de se faire, comme si vous étiez le revers de la médaille. Nous sommes deux espaces virtuels et réels à la fois. L'un est l'utopie de l'autre.

Olga. – Pour eux, nous sommes le futur mais quand ils nous voient nous sommes déjà le passé. C'est cette ligne ténue, appelée présent, que nous allons essayer de franchir. ... Mais... Qu'est-ce exactement que le "passé" ? Ce qui est passé ? Parfois, il est plus réel que le présent, qui obtient seulement du poids par la mémoire...

2. "Vers Moscou, vers l'avenir"

Extrait des *Trois Sœurs*

Acte 1, cela fait un an que le père des trois sœurs (Olga, Macha, Irina) est mort. C'est aussi le jour de la fête d'Irina. Le futur semble à nouveau plein de promesses. Il s'incarne dans le rêve de partir vivre à Moscou où les trois sœurs ont vécu leur enfance.

IRINA. – À quoi bon se souvenir !

[...]

OLGA. – Aujourd'hui, il fait doux, on peut laisser les fenêtres grandes ouvertes, mais les bouleaux n'ont pas encore de feuilles. Père a reçu une brigade, il a quitté Moscou avec nous, il y a onze ans et, je m'en souviens parfaitement, au début du mois de mai, à cette époque de l'année, à Moscou, tout est déjà en fleur, et tiède, inondé de soleil. Ça remonte à onze ans, et je revois tout là-bas, comme si c'était hier que nous étions partis. Mon Dieu ! je me suis réveillée ce matin, j'ai vu cette masse de lumière, j'ai vu le printemps, la joie s'est mise à remuer au fond de mon âme, avec passion j'ai voulu retrouver notre patrie.

[...]

Macha, songeuse, penchée sur son livre, sifflote doucement une chanson.

OLGA. – Ne siffle pas, Macha. Comment peux-tu ! *Pause.* Parce que, moi, je suis au lycée tous les jours, et après ça je donne des leçons, jusqu'au soir, j'ai tout le temps mal à la tête, je me dis toujours que c'est comme si j'avais déjà vieilli. Et c'est vrai, chaque jour depuis quatre ans que je travaille au lycée, je sens sortir de moi, comme goutte à goutte, mes forces et ma jeunesse. Il n'y a qu'un seul rêve qui grandit, qui s'impose...

IRINA. – Partir à Moscou. Vendre la maison, en finir avec tout ici, et – à Moscou...

OLGA. – Oui ! Vite, vite, à Moscou. [...]

IRINA. – Notre frère, sans doute, il sera professeur ; de toute façon, il ne restera pas vivre ici. Le seul obstacle, c'est la pauvre Macha.

OLGA. – Macha viendra chaque année passer tout l'été à Moscou.

Macha sifflote doucement sa chanson.

IRINA. – Tout s'arrangera, avec l'aide de Dieu. *(Regardant par la fenêtre.)* Il fait beau aujourd'hui. Je ne sais pas pourquoi j'ai le cœur si plein de lumière ! Ce matin, je me suis souvenue que c'était ma fête, je me suis sentie pleine de joie, tout à coup, je me suis souvenue de notre enfance, du temps où maman vivait encore. Quelles pensées merveilleuses remuaient en moi, quelles pensées !

OLGA. – Tu es tout étincelante aujourd'hui, tu as l'air incroyablement belle. Et Macha aussi, elle est belle. Andreï, il pourrait être beau, mais il a beaucoup grossi, ça ne lui va pas du tout. Et moi, j'ai vieilli, j'ai beaucoup maigri, à force, sans doute, de me mettre en colère contre les filles au lycée. Aujourd'hui, bon, je suis libre, je suis à la maison, et je n'ai pas mal à la tête, je me sens plus jeune qu'hier. J'ai vingt-huit ans, pas plus... Tout est bien, tout vient de Dieu, mais il me semble que si je me mariais et si je pouvais rester chez moi toute la journée, ce serait mieux. *Pause.* Mon mari, je l'aimerais.

Anton Tchekhov

Les Trois Sœurs, traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Babel, 1993, p. 10-12

Les trois sœurs "ces invalides du présent", extrait d'un article sur la pièce par Georges Banu

Il y a une vie heureuse dont les sœurs affirment avoir fait jadis l'expérience. Elles déplorent l'ici et maintenant sur fond de référence constante au passé, motif inlassablement repris. Le présent, sur le plan temporel, sert d'équivalent à la ville, sur le plan spatial. Et ensemble ils finissent par produire ce double effet de projection : vers Moscou et vers l'avenir.

[...]

Dans *Les Trois Sœurs*, si tout débute par le regret d'un passé fortement investi, tout s'achève par la réaction d'autodéfense qui consiste à vouloir échapper aux fantômes du passé pour se projeter désespérément dans l'avenir. Cette conversion du bonheur passé en bonheur à venir n'est qu'une solution de secours et une chance de survie pour ces invalides du présent. Dès que les sœurs abandonnent la séduction du passé au profit du futur, elles admettent irréversiblement l'échec. Elles ne se réclament plus d'une expérience et se rassurent par un discours. Le virus de Verchinine, le treizième convive, les a contaminées.

[...]

Indissociables, les trois sœurs constituent un bloc. Elles joignent au motif "nous ne sommes pas d'ici" un deuxième, "nous sommes chassées de là". Oui, elles se vivent comme exclues du paradis... bannies au nom d'un misérable avancement du père. Les trois sœurs accordent à Moscou le statut du paradis assimilé par l'exégèse biblique à "la patrie perdue" où l'on a connu "l'âge d'or". Le texte l'atteste : les sœurs assimilent la vieille capitale russe à un paradis localisable. En ce sens elles s'affilient à ces courants de la pensée religieuse qui se sont employés à déterminer l'emplacement possible du paradis sur les cartes du monde. Il n'a rien d'irréel, il est atteignable bien que lointain. L'homme peut le reconnaître car il en préserve le souvenir, véritable boussole intérieure.

George Banu

"Les trois sœurs ou le paradis perdu", in *Les Trois Sœurs*, op. cit., p. 147-150

B. Réinterroger les classiques

Tchekhov est un auteur présent dans ma recherche depuis longtemps. J'ai créé un autre texte, *Le manque qui nous meut*, qui était aussi inspiré par son œuvre. Je suis dans une période de relecture des classiques, où je m'interroge sur ce que l'on retrouve de contemporain dans les classiques, sur la manière dont on insère la réalité dans un texte classique. Et Tchekhov apparaît comme une motivation majeure de cette recherche. *Les Trois Sœurs* parle aussi de la question féminine, également présente dans l'œuvre. Et surtout Tchekhov, avec les espaces qu'il laisse dans le texte, donne cette sensation que l'intérieur des personnages transcende l'action présente de leurs vies... ces questions m'intéressent.

Christiane Jatahy

Extrait d'un entretien mené et traduit par Marcus Borja (printemps 2015), in cahier-programme de La Colline – théâtre national de *What if they went to Moscow?*

1. "Une autre façon de saisir le présent", extrait d'un article d'Anne-Françoise Benhamou

La dramaturge Anne-Françoise Benhamou a consacré un numéro de la revue OutreScène à la question de la présence des classiques sur la scène contemporaine. Extrait de son éditorial.

La présence des textes du passé sur la scène fut jadis une des raisons de l'avènement du metteur en scène. Après avoir nourri la création théâtrale pendant près d'un siècle, elle se trouve aujourd'hui contestée par bien des démarches scéniques et leurs théoriciens.

[...]

Il n'est pas question de nier que la problématique de la mise en scène des classiques, en tant que telle, a disparu. Pourtant ces textes restent présents sur les scènes. N'y a-t-il plus rien de spécifique à leur approche ? [...]

On pourra mesurer ici la vitalité du rapport aux grands textes et la qualité de pensée ou de création que leur densité continue de provoquer. Mais on constatera aussi l'éclatement des démarches et des tentatives : il n'y a plus de points de repère officiels pour se situer par rapport à ces œuvres (on mesure par défaut combien la pensée brechtienne, explicitement ou non, tint longtemps ce rôle). À une époque où selon l'histoire François Hartog, le "présentisme" a remplacé la référence au passé (modèle de toutes les sociétés anciennes), aussi bien que le rapport à l'avenir et au progrès comme pourvoyeurs de sens (qui fut le credo de la modernité)¹, comment la scène témoigne-t-elle de l'épaisseur de temps qui nous sépare de ces œuvres ? Qu'en fait-elle ? Certes, le théâtre ne prétend plus trouver dans le passé les racines de l'avenir, ni sonder les promesses de l'histoire. Mais l'enjeu reste fort : beaucoup de ceux qui parlent ici disent chercher à travers les textes du passé une autre façon de saisir le présent. Un présent qui ne serait plus livré à sa pure myopie, à son enfermement sur soi, à l'usure du rapport de l'époque à elle-même tel que le déclinent à l'infini les miroirs médiatiques. Dialoguer avec les classiques, ce serait une façon de prendre de la distance avec notre perception du monde comme chaos sans forme, sans sens, sans plénitude.

Anne-Françoise Benhamou

"Classiques intempestifs ?" in *OutreScène, Dialogues avec les classiques*, Théâtre national de Strasbourg, n° 5, mai 2005, p. 4-5

¹. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, 2003.

2. À propos de Tchekhov par Antoine Vitez

Le metteur en scène Antoine Vitez évoque la singularité des pièces de Tchekhov et la façon dont elles résonnent dans notre présent.

Sous l'apparent tissu de la banalité quotidienne s'agitent de grandes figures mythiques, cachées. C'est dans son théâtre mais aussi dans l'idée qu'il a de la vie, dans la mesure où ce théâtre-microcosme est une tentative pour représenter la vie-de-tout-le-monde. Rappelons-nous que cette œuvre est contemporaine des premières découvertes de Freud ; les grandes et les petites actions permutent sans cesse, la tragédie peut se tenir dans la cuisine ou entre des meubles ou des préoccupations ordinaires ; et inversement les actions quotidiennes peuvent atteindre la nudité de la tragédie classique. [...]

Que les grandes figures mythologiques ne sont pas éloignées de nous mais en nous – c'est ce qu'a magnifiquement montré Freud.

Antoine Vitez

"À propos de Tchekhov", Le Théâtre des idées, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, 1991, p. 267

3. "Comment vivrons-nous notre vie ?" extrait des *Trois Sœurs*

Qu'est-ce que l'amour dans la réalité étriquée d'une ville de province ? Semblent nous demander les trois sœurs.

Acte 3, un incendie vient d'avoir lieu dans la petite ville où elles résident. Réunies dans une chambre, elles parlent de leurs aspirations et déceptions amoureuses.

On retrouve des "traces" de cet échange dans le spectacle de Christiane Jatahy.

OLGA. – Ma chérie, je te le dis en sœur, en amie, si tu veux un conseil, marie-toi avec le baron !

Irina pleure doucement.

Après tout, tu le respectes, tu l'estimes sincèrement... C'est vrai qu'il n'est pas beau, mais il est si honnête, si pur... On ne se marie pas par amour, n'est-ce pas, mais pour accomplir son devoir, simplement. Moi, du moins, c'est ce que je pense, et je me marierais même sans amour. Le premier qui me demanderait, je l'épouserais, peu importe, pourvu que ce soit quelqu'un de bien. Même un vieil homme, je l'épouserais...

IRINA. – J'attendais toujours – on s'installe à Moscou, là-bas, je rencontre mon vrai, mon seul... je rêvais de lui, je l'aimais... Et ça n'était que sottises, que sottises...

OLGA (*prenant sa sœur dans ses bras*). – Mon adorée, ma sœur merveilleuse, je comprends tout ; quand le baron Nikolaï Lvovitch a quitté l'armée et qu'il est venu nous voir en complet-veston, je l'ai trouvé tellement laid que j'en ai pleuré... Il m'a demandé : "Mais pourquoi pleurez-vous ?" Comment le lui dire ? Mais si Dieu voulait faire qu'il t'épouse, alors je serais heureuse. Il s'agit d'autre chose, tout à fait autre chose.

Natacha², une bougie à la main, entre par la porte de droite, traverse la scène et sort par la porte de gauche, en silence.

MACHA (*s'asseyant*). – Elle marche comme si c'était elle qui avait mis le feu.

². Natacha est la femme du frère des trois sœurs Andreï

OLGA. – Macha, tu es bête. La plus bête de notre famille, c'est toi. Excuse-moi, je te prie.

Pause.

MACHA. – J'ai besoin de me confesser, mes sœurs chéries. Ça me ronge le cœur. Je vais vous faire ma confession, et puis – à plus personne, jamais... Voilà, je le dis. (*À voix basse.*) C'est mon secret, mais vous devez tout savoir... Je ne peux pas me taire...

Pause.

J'aime, j'aime... J'aime cet homme... Vous venez de le voir... Enfin, bon, oui... En un mot, j'aime Verchinine³...

OLGA (*se retirant derrière son paravent*). – Laisse. De toute façon, je n'entends pas.

MACHA. – Que faire ! (*Elle se prend la tête dans les mains.*) Au début, il m'a semblé bizarre, après, je l'ai plaint... après, je l'ai aimé... je l'ai aimé, avec sa voix, ses paroles, et ses malheurs, et ses deux petites filles...

OLGA (*derrière son paravent*). – Je n'entends pas, de toute façon. Tu peux dire autant de bêtises que tu veux, peu importe, je n'entends pas.

MACHA. – Tu es drôle, toi, Olya. J'aime – c'était mon destin, voilà tout. Voilà, c'était le sort qui m'attendait... Et lui aussi, il m'aime... Tout cela est effrayant. Oui. Ça n'est pas bien, n'est-ce pas ? (*Elle tire Irina par le bras, l'attire à elle.*) Oh, ma chérie... Comment vivrons-nous notre vie, qu'en sera-t-il de nous ?... Quand on lit un roman, le premier roman venu, on a l'impression que tout cela est vieux, et que tout est si facile à comprendre, mais quand c'est toi qui aimes, alors tu vois que personne ne sait rien, et que chacun doit décider tout seul... Mes chéries, mes sœurs... Je vous ai fait ma confession, à présent, je me tais... A présent, je serai comme le fou de Gogol... Silence, silence*...

Anton Tchekhov

Les Trois Sœurs, op. cit., p. 92-95

³. Verchinine est un lieutenant-colonel, marié avec deux filles. Macha est amoureuse de lui.

2^e partie: Entre le théâtre et le cinéma, la fiction et la réalité

Pour la revue Théâtre/public, Christiane Jatahy a accordé un long entretien où elle évoque les différentes caractéristiques de son travail : une réflexion sur le rapport entre le réel et la fiction, l'utilisation de techniques cinématographiques au théâtre, la place singulière accordée au spectateur. L'entretien sera le fil rouge de cette deuxième partie.

A. La toile du quotidien

1. "Vous avez vu ce qu'il s'est passé ?", extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy

Il y a trois fondements à mon travail. Ce n'est pas pour rien que ma compagnie s'appelle Vertice ("sommet"), où se rencontrent ces fondements ou ces lignes différentes. Ces fondements créatifs sont importants pour le déroulement du contenu du travail. Le premier de ces fondements est en relation directe avec la construction dramaturgique. Quand je pense à la création dramaturgique, je fais le choix conscient d'une construction sur le quotidien, c'est-à-dire sur la manière dont les individus peuvent révéler leur subjectivité à partir de relations apparemment puériles. À partir de là, on va trouver la profondeur. Je pense que les grands événements ne peuvent être préparés : c'est précisément pour cela qu'ils sont des événements. Ils sont l'inespéré. Ma dramaturgie part de là, de ce que je nomme une toile sur le quotidien, une toile sur l'ici et le maintenant, une toile où pourrait exister une relation entre nous ici, dans ce moment, mais qui est construite pour provoquer une révélation.

[...]

Dans l'une de mes pièces, *Corte seco* j'interviens, je coupe la scène et en change la dynamique en présence du public, et ma propre présence en scène, comme directrice et comme rédactrice, devient aussi un élément relationnel pour la situation fictionnelle. Ce schéma d'une proposition proprement scénique interfère dans la fiction non seulement parce que je coupe ici et là, mais aussi parce que le schéma organisationnel change le rapport de l'acteur, parce que le spectateur voit que les acteurs sont des personnes vivant cette fiction qui peut être coupée ou transformée à n'importe quel moment, à partir d'un changement que je peux proposer à tout instant.

Dans *Julia*, pour la première fois, je travaille à partir d'un texte qui est une œuvre consacrée. Je ne crée donc pas une dramaturgie à partir d'un matériel essentiellement extrait de la réalité. Dans ce cas nouveau, je suis face à la question de savoir comment j'insère la réalité dans une dramaturgie préexistante. Dans ce travail, je cherche délibérément à mettre le spectateur en position de voyeur, de témoin, qui perçoit les événements de la scène mais n'arrive pas à interférer dans ces événements. Cela est, en vérité, un stratagème, parce que ce qui finit par arriver, c'est que, pendant la pièce, je vais ouvrir les panneaux du décor, je vais donc révéler ce qui se trouve derrière, je vais aussi ouvrir un espace pour le spectateur, jusqu'au moment du meurtre de l'oiseau. Et ainsi, on a la mort d'un oiseau, on a quelque chose qui réellement, à partir de là, ne peut continuer de la même manière, et parce que cela ne peut plus continuer de la même manière, Julia – le personnage mais aussi l'actrice du même nom – interpelle directement les spectateurs et demande : "Vous avez vu ce qui s'est passé ?" Et cette question qu'elle pose à ce moment se réfère à l'oiseau, mais en vérité également à toute la pièce : la scène de sexe derrière la paroi, la violence du préjugé lorsque Julia agresse le personnage masculin (qui est l'employé de la famille), c'est comme si je donnais directement un couteau au

spectateur, qui parfois répond ici, à cet instant, mais qui, souvent, va répondre à la fin de la pièce. Quand Julia se tourne vers le spectateur, avec un couteau dans la main, et dit que dans le texte original de Strindberg, le personnage sort de scène et se tue, alors, elle demande : "Et moi, et maintenant, et nous ? Que fait-on, aujourd'hui, maintenant ?" En vérité, la pièce commence comme un spectacle très préparé, avec le spectateur qui voit un film, puis, dans le final, il devient clair que personne n'a encore une réponse claire sur ce qu'il faut faire. Le sommet de toutes les lignes et de toutes les couches est véritablement le spectateur.

Christiane Jatahy

Entretien avec José Da Costa, "Une toile sur le quotidien" in *Théâtre/Public, Scènes contemporaines: comment pense le théâtre*, n° 216, avril-juin 2015, Éditions théâtrales, p. 33-39

Entretien réalisé en décembre 2014, traduit en français par Christophe Bident.

2. Présentation du spectacle *Julia*, par Jean-Pierre Thibaudat

Le journaliste Jean-Pierre Thibaudat décrit le dispositif, à la fois théâtral et cinématographique, imaginé par Christiane Jatahy, pour son spectacle Julia inspiré de Mademoiselle Julie d'August Strindberg (présenté en 2014 au CentQuatre).

[...] Quand on voit l'acteur filmé sur un cadre au fond de la scène sortir du cadre et entrer sur scène on se dit oh là là, oh là là, encore du ciné-théâtre comme il y a des lustres Henri Gruvman avait été l'un des premiers à s'y adonner jusqu'à parfois s'y engluer. Fausse impression. Car très vite, on dépasse ce préambule pour circuler dans un dispositif complexe et passablement diabolique. Soit :

- un jeu d'écrans coulissants sur lesquels sont projetés soit des scènes filmées dans un jardin d'une maison huppée de Rio, soit des scènes qui se déroulent dans des pièces situées derrière les écrans : la chambre du valet (au fond du jardin de la propriété), la cuisine de la maison des maîtres (où officie la cuisinière qui n'apparaîtra pas sur scène), un salon ;
- un cameraman qui filme cela mais intervient aussi soit pour dire "coupez", soit pour être apostrophé ("ne me filme pas !") ou malmené par l'un des acteurs ;
- la scène elle-même, où vont se dérouler bon nombre de séquences, où le public sera lui aussi mis dans le coup. C'est le moment, sans attendre, de souligner combien ce spectacle doit aux deux acteurs présents sur scène Julia Bernat et Rodrigo dos Santos ;
- un pan de verdure sur le côté de la scène servant de fond pour filmer certains moments. Et à côté les techniciens, spectateurs du plateau.

"Ne me filme pas"

Tant est si bien que l'on est à la fois dans un théâtre, dans un studio de cinéma et dans une salle de projection. L'entremêlement, le cafouillage volontaire des genres et des points de vue étant à l'image du charivari de ce qui se passe dans la pièce de Strindberg où le valet devient le maître à l'heure de baiser la fille du patron dans sa chambre spartiate.

Dans la pièce, cette scène est off. Ici, elle se déroule aux trois quart en coulisses (derrière l'un des écrans) mais filmée constamment (et donc visible sur les écrans). De plus la metteuse en scène Christiane Jatahy met dans la bouche des personnages le dialogue qui dans la pièce vient après. Un moment fou. Avec un peu plus tard une autre scène en miroir inversée : Julia qui humilie son valet face au public.

Avec raison, Christiane Jatahy adapte Strindberg à la réalité brésilienne pour mieux faire fructifier ce qui l'intéresse avec sa compagnie Vertice de Teatre : troubler la relation entre acteur et public. "C'est terminé, je ne veux plus jouer" dit, à un moment, l'actrice qui joue Julia. Un ange passe. Et Christiane Jatahy vient du cinéma

(elle a réalisé en treize heures et trois caméras un film qui, une fois monté, fait pile treize heures !) et aime travailler sur les frontières, le borderline. "Julia" est son premier spectacle à venir en France. On en redemande.

Jean-Pierre Thibaudat

"Festival Temps d'images au 104 : *Mademoiselle Julie* version Rio et vidéo", consultable sur son blog Théâtre et Balagan



Julia d'après *Mademoiselle Julie* d'August Strinberg, mis en scène par Christiane Jatahy

B. Un point de vue théâtral et cinématographique

1. La présence des caméras dans *What if They Went to Moscow?*

Il y a trois caméras, l'une d'elles, la caméra principale, est portée par un caméraman qui est lui-même un personnage : il est Verchinine et tient sa caméra comme une extension de son propre corps. Macha (qui dans notre pièce s'appelle Maria) tombe amoureuse de cette relation avec la caméra. Dans la pièce, elle a une relation avec cet homme et en même temps avec l'objet qu'il tient. Mais dans le film, dans la mesure où elle regarde vers la caméra, c'est au spectateur qu'elle s'adresse. C'est la caméra qui devient donc subjective et non pas la présence physique de quelqu'un. Irina a la fonction de documentariste, c'est pourquoi elle tient elle-même une caméra représentant le rapport que nous entretenons avec les médias, l'image et la vidéo, dans nos vies actuelles. Le fait qu'Irina ait sa propre caméra, crée non seulement pour le film d'autres couleurs et d'autres types d'image, mais justifie aussi la présence d'une autre caméra sur scène à l'intérieur de cette fête d'anniversaire. De plus, nous avons une troisième caméra qui représente Olga et est une caméra fixe filmant l'espace. Ces trois caméras qui remplissent des fonctions visibles dans la pièce – tout en devenant invisibles dans la mesure où elles sont complètement intégrées à la dramaturgie – changent aussi les possibilités filmiques du cinéma. C'est pourquoi, nous n'utilisons pas uniquement le dispositif de l'image mais aussi celui de la caméra en tant que telle.

Christiane Jatahy

Entretien avec Marcus Borja (printemps 2015), in cahier-programme de La Colline – théâtre national de *What if They Went to Moscow?*

2. "Je cherche à ce que la caméra voie de haut et le théâtre voie de face", extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy

Ce qui pour moi est prioritaire, c'est la question de savoir comment le spectateur va voir. Quel va être son point de vue ? Il y a toujours, dès le début, un jeu sur le regard porté sur la scène, comme si, en fin de compte, la grande question de la subjectivité n'appartenait qu'au spectateur. Il est donc nécessaire de réfléchir sur les possibilités, les formes, les dynamiques que je pourrai donner afin que le spectateur puisse voir. Je cherche à ce que la caméra voie de haut et le théâtre voie de face. Je tiens des points de vue opposés, l'un frontal et l'autre supérieur, l'un théâtral et l'autre cinématographique. Tout le spectacle *E se elas fossem para Moscou?* est construit sur ces deux points de vue, deux qui deviennent quatre, cinq, six, sept, huit, selon les scènes. Une grande partie du travail scénographique cherche à penser dans quelle mesure il faut révéler les structures scénographiques, si cela valide le théâtre comme espace et, donc, valide cette idée de l'ici et du maintenant et du présent dans lequel nous sommes tous, dans le même lieu. Par exemple, dans *E se elas fossem para Moscou ?*, quand les panneaux bougent, je laisse délibérément ouverts les espaces entre les panneaux, pour que l'on voie non seulement la scène au lointain, mais le fond du théâtre, les cordes, etc. Je ne sais si tu l'as déjà remarqué, mais je n'utilise jamais les pendrillons. Dans mes pièces, le théâtre est toujours révélé et, dans *Julia*, les décors sont tous brisés, derrière le mur l'espace s'arrête là où la caméra n'en a plus besoin. Ainsi, en ce qui concerne le cinéma, je crée une fiction pour que le spectateur de cinéma croie en la réalité, et en ce qui concerne le théâtre, je joue avec la réalité, pour que le spectateur croie en la fiction. Il y a donc tout ce mécanisme scénographique avec les objets, avec les espaces, qui est pensé pour engendrer ces lignes d'ouverture, ces espaces pour le regard, pour que le spectateur puisse réellement orienter le regard vers la scène, et penser : "OK, j'y crois, je me laisse aller."

Christiane Jatahy

"Une toile sur le quotidien", *op. cit*



Caíque Bouzas/LabFoto © 2014

What if They Went to Moscow? mis en scène par Christiane Jatahy

3. Entre théâtre et cinéma, un autre exemple : *CLEARCUT catastrophe!* du Big Art Group

Le travail du Big Art Group, compagnie new-yorkaise, entre en résonnance avec la démarche de Christiane Jatahy à plusieurs titres. Ils ont tous deux travaillé sur Les Trois Sœurs d'Anton Tchekhov. Et le Big Art Group utilise lui aussi, au théâtre, les techniques cinématographiques pour questionner les rapports entre réalité et fiction.

"Ce que je fais n'est pas réellement du théâtre. Ça se passe dans un théâtre, mais ça parle un langage différent⁴". Ainsi s'exprime Caden Manson dans un entretien en 2004. Depuis 1999, avec son complice Jemma Nelson, il explore les frontières du théâtre en créant des performances hybrides, dans lesquelles les références et les techniques cinématographiques jouent un rôle central.

[...]

La première création de la compagnie, *CLEARCUT, catastrophe!* (Fringe NYC, 1999), mêle déjà performance scénique et référence cinématographique. Manson et Nelson y mélangeant *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (1901) avec *Grey Gardens* (1975), le célèbre documentaire d'Albert et David Maysles. Ce dernier consiste en un montage d'entretiens avec Edith Ewing Bouvier Bale, "Big Edie", une aristocrate excentrique de 79 ans, tante de Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis, et sa fille, Edith Bouvier Beale, 56 ans, dite "Little Edie", dans leur maison en ruine, Grey Gardens, à East Hampton. Le désir formulé par Little Edie de retourner à New York et son désespoir d'être piégée à East Hampton, ainsi que sa conviction d'avoir perdu son talent, rejoignent le désir d'aller à Moscou des sœurs de Tchekhov, tout aussi douées et prises au piège.

[...] En confrontant cette tentative de captation du réel et la fiction tchekhovienne, le Big Art Group cherche bien à faire émerger la couche de fiction qui enferme les figures réelles du film, prises, comme les héroïnes de Tchekhov, dans une nostalgie et des rêves qui les séparent du monde. Dès cette première performance, le sujet privilégié des recherches du Group est en travail : "l'écart entre la réalité perçue et le réel", ce décalage qui fait obstacle à l'adéquation rêvée entre les représentations intimes de chacun et le réel objectif. À la sortie de *Grey Gardens*, de nombreux critiques ont reproché au film d'être du cinéma d'exploitation ou de tabloïds. Mais c'est précisément cette dimension fictionnalisante de la vie, exacerbée dans le cas des figures du film, qui intéresse le Big Art Group.

[...]

D'abord outil de distanciation, notamment par sa faculté à introduire l'image documentaire sur scène, le cinéma n'est pas un contrepoint dialectique, l'"autre" du théâtre qui mettrait en perspective la fiction construite sur scène en introduisant des fragments de réalité filmée. Au contraire, le Big Art Group brouille les frontières entre les deux formes de représentations. Il postule qu'aucune n'est plus réaliste que l'autre pour montrer la façon dont la fiction naît du réel. Chaque type d'illusion, théâtrale et cinématographique, est ainsi construit en tension, et se complexifie à l'époque contemporaine en s'appropriant de plus en plus toutes les formes de médiatisation du réel.

Johan Callens

"Le Big Art Group entre performance scénique et recyclage cinématographique" in *Théâtre/public, entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations*, n°204, avril-juin 2012, Éditions théâtrales, p. 48-53

⁴. Jean-Louis Perrier, "Caden Manson, L'instinct scénique d'un agitateur", *Le Monde*, 3 novembre 2004



CLEARCUT, catastrophe ! Par le Big Art Group

C. Acteur et personnage

1. Le personnage est "un masque transparent", extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy

L'acteur et le personnage sont, pour moi, indissociables. Le personnage, dans mes pièces, est un masque transparent qui permet d'accéder à l'acteur et à la personne qui se trouve derrière lui. C'est pour cela que j'accorde une grande importance à cette vulnérabilité, cette écoute, cette ouverture qui engendre une réponse impossible à connaître à l'avance, une réponse dont l'acteur lui-même, tout en étant conscient de son travail, n'a aucune certitude quant au fait de la donner ou non. Le travail consiste finalement, et entièrement, à accorder son regard à l'autre, c'est-à-dire à chercher en l'autre ce que je ne sais pas, et non à chercher en mes propres vérités antérieures. C'est pour cela que je dis que le travail est fondé sur la relation et sur la faculté à se laisser affecter par la relation, à se laisser transformer par la relation, à se laisser transformer par le regard de l'autre, par la parole de l'autre. Cet autre est l'autre acteur en scène ; il est aussi le spectateur.

Christiane Jatahy

"Une toile sur le quotidien", op. cit.

2. Le travail avec les acteurs, extrait du *Théâtre des idées* d'Antoine Vitez

L'approche du travail avec les acteurs de Christiane Jatahy entre en résonance avec les réflexions d'Antoine Vitez sur les comédiens. Extrait du Théâtre des idées.

Le vrai et le faux (extrait)

Je ne suis pas partisan de l'emphase pour elle-même que du réalisme quotidien. Toutes ces formes sont relatives à une idée de vérité, et le travail que j'essaie de faire avec les acteurs depuis dix-huit ans en est la critique. Personnellement, je n'ai pas de *style*, je cherche toujours la position critique.

Quand on me disait, en 1978, à propos des quatre comédies de Molière, et aujourd'hui, à propos de *La Mouette*, que le jeu des acteurs est outré et violent, qu'il n'est pas d'ordre théâtral, que ce dont il est question, c'est de la situation d'un individu, moi-même, à un moment de l'histoire, dans le champ actuel des forces esthétiques, poétiques, idéologiques.

D'autre part, il y a un décalage entre les conditions apparentes dans lesquelles se

déroulent les événements, et puis une sorte d'ingénuité, de naïveté de mon propre travail avec les acteurs. Je les pousse à un jeu d'une acuité extrême, je leur demande de faire à la lettre ce qui est écrit. Or dans la scène entre Arkadina et son fils [...], on se dit des choses tout à fait horribles. N'est-ce pas cela, le réalisme : demander aux acteurs de s'engager complètement dans ce qu'on appelait autrefois *la situation* ? De là vient peut-être cette impression d'étrangeté, qu'éprouvent certains spectateurs, mais alors, ce qui est étranger, c'est le vrai.

Être soi-même

Chaque acteur, chaque actrice construit une image extérieure à soi, avec des morceaux de soi, avec de l'expérience de soi, avec de l'histoire de soi, avec les choses qu'on n'oserait jamais raconter mais que l'on fait, à la fois publiquement et secrètement. Le théâtre est pour l'acteur une contrebande de ses secrets. De même, Tartuffe est, de tous les personnages de la littérature française, le plus sincère : il ne ment jamais, seulement il ne parle que dans des situations telle que les autres ne soient pas en mesure de l'entendre. Les autres... Orgon du moins. Mais nous, nous l'entendons. Et le meilleur acteur, comme Tartuffe, dit beaucoup sur soi-même, dans des conditions telles que le spectateur leurré voie un personnage et ne reconnaisse pas l'acteur, ce qui lui donne à lui, l'acteur, la plus grande jouissance puisqu'il parle du secret, dévoile des parties cachées de soi-même à soi-même, et cependant il a l'air de parler d'autre chose.

Une réflexion sur Stanislavski

J'ai pensé à une réflexion de Stanislavski. Il était tout à fait contemporain de Freud, sans le connaître, ou ne le connaissant que tardivement – mais en une même époque des gens séparés font des recherches voisines, cousines – ; or Stanislavski, que l'on donne toujours pour le professeur de l'introspection, disait aux acteurs : "Ne cherchez pas en vous-même, cherchez en face de vous, dans l'autre qui vous regarde. En vous, vous ne trouverez jamais rien, parce qu'il n'y a rien".

Antoine Vitez

Le Théâtre des idées, op. cit., p. 311-312 (1^{er} extrait), p. 281 (2^e extrait), p. 281-282 (3^e extrait)

D. "Le spectateur éditeur"

1. "Multiplicité", extrait d'un entretien avec Christiane Jatahy

Quand je pense à la construction scénique, aux objets, au décor, au dessin de l'espace et aussi, avant tout, à la dramaturgie, c'est bien avec l'idée de multiplicité que je travaille, une multiplicité qui ne prétend absolument pas se soumettre à un sens unique, même si, comme créatrice, j'ai besoin de relier tous les points de cette multiplicité pour pouvoir créer. Dans *E se elas fossem para Moscou?*, il y a beaucoup de scènes parallèles, je sais qu'il est impossible à quiconque de voir toutes ces scènes en même temps. Quand je parle d'un spectateur qui collabore, un spectateur qui construit avec nous, il s'agit d'un spectateur éditeur. Il va toujours, d'une certaine manière, créer sa propre édition du spectacle. Mais je sais exactement que ce qui arrive ici ou là se juxtapose à ce qui arrive dans une autre situation et encore dans une troisième. Je pense la scène en plusieurs strates ; même si le spectateur ne peut pas percevoir les différentes juxtapositions possibles, même s'il choisit de regarder une seule des différentes situations juxtaposées, il y a de multiples possibilités de sens, de compréhension et de connexion.

Christiane Jatahy

"Une toile sur le quotidien", op. cit.

2. "Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs", extrait du *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière

Dans son ouvrage Le Spectateur émancipé, le philosophe Jacques Rancière parle de l'activité agissante du spectateur, en particulier lorsqu'il assiste à des formes théâtrales "hybrides" où s'entrelacent différents langages artistiques.

Ces histoires de frontières à traverser et de distribution des rôles à brouiller rencontrent en effet l'actualité de l'art contemporain où toutes les compétences artistiques spécifiques tendent à sortir de leur domaine propre et à échanger leurs places et leurs pouvoirs. Nous avons aujourd'hui du théâtre sans parole et de la danse parlée ; des installations et des performances en guise d'œuvres plastiques ; des projections vidéo transformées en cycles de fresques ; des photographies traitées en tableaux vivants ou peintures d'histoire ; de la sculpture métamorphosée en show multimédia, et autres combinaisons. Or il y a trois manières de comprendre et de pratiquer ce mélange des genres. Il y a celle qui réactualise la forme de l'œuvre d'art totale. Celle-ci était supposée être l'apothéose de l'art devenu vie. Elle tend plutôt à être aujourd'hui celle de quelques égos artistiques surdimensionnés ou d'une forme d'hyperactivisme consumériste, sinon les deux à la fois. Il y a ensuite l'idée d'une hybridation des moyens de l'art proposer à la réalité postmoderne de l'échange incessant des rôles et des identités, du réel et du virtuel, de l'organique et des prothèses mécaniques et informatiques. Cette seconde idée ne se distingue guère de la première dans ses conséquences. Elle conduit souvent à une autre forme d'abrutissement, qui utilise le brouillage des frontières et la confusion des rôles pour accroître l'effet de la performance sans questionner ses principes.

Reste une troisième manière qui ne vise plus l'amplification des effets mais la remise en cause du rapport cause-effet lui-même et du jeu des présuppositions qui soutient la logique de l'abrutissement. Face à l'hyper-théâtre qui veut transformer la représentation en présence et la passivité en activité, elle propose à l'inverse de révoquer le privilège de vitalité et de puissance communautaire accordé à la scène théâtrale pour la remettre sur un pied d'égalité avec la narration d'une histoire, la lecture d'un livre ou le regard posé sur une image. Elle propose en somme de la concevoir comme une nouvelle scène de l'égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres. Car dans toutes ces performances il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des performers déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte nouveau, auprès d'autres spectateurs. Les artistes comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'"histoire" et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs.

Jacques Rancière

Le Spectateur émancipé, La Fabrique Éditions, 2008, p. 27-29

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



TRANSFUGE
EXPÉRIENCE & CURIOSITÉ



TROIS

les Rockuptibles