

occupe-toi du bébé

de **Dennis Kelly**

mise en scène **Olivier Werner**

La Colline – théâtre national

0
1 1
1

Mentir pour dire le vrai

Occupe-toi du bébé est une pièce étrange. En Angleterre, le théâtre documentaire était très répandu à l'époque où j'ai écrit la pièce. Bien sûr, le théâtre documentaire est construit à partir d'interviews. Et je voulais écrire une pièce de ce genre, mais en inventant tout. J'ai donc écrit une "pièce *verbatim*". Et je n'ai cessé de le revendiquer, sauf que les personnages n'existent pas et que j'ai tout inventé. Mais je voulais surtout écrire sur la vérité...

J'avais le sentiment que la vérité, dans notre vie publique, se trouvait compromise. Que les choses ne soient pas vraies n'avait aucune importance, dans la mesure où les médias pouvaient prouver la véracité d'une information, alors elle était vraie. Une fois que j'avais établi ça, j'ai voulu aller encore un peu plus loin. Et j'ai pensé que le meilleur moyen d'écrire sur la vérité était de mentir. J'ai donc écrit une pièce *verbatim* qui n'était pas vraie...

Le plus étrange est que si les gens savaient que ce n'était pas réel, ils trouvaient la pièce très drôle. Mais s'ils l'ignoraient, s'ils pensaient que tout était réel, un froid glacial s'installait dans la salle. C'était une expérience bizarre. Je crois que les critiques dans l'ensemble ont compris que rien n'était réel, bien que l'un d'entre eux ait parlé du fameux cas "Donna McAuliffe". Mon intention n'était pas de mentir aux gens. Je voulais qu'au départ ils croient qu'il s'agissait d'une pièce *verbatim* et qu'ils se rendent compte, au milieu de la pièce, que ce n'était pas vrai. En fait, beaucoup de gens quittaient le théâtre en pensant que tout était réel, c'est peut-être une faiblesse de la pièce. Mais je pense qu'il faut savoir prendre ce genre de risques.

Dennis Kelly

"Narrative in Contemporary Drama", entretien avec Aleks Sierz, 6 juin 2010

Occupe-toi du bébé

création

de **Dennis Kelly**

traduction de l'anglais **Philippe Le Moine** et **Pauline Sales**

mise en scène **Olivier Werner**

scénographie **Olivier Werner** et **Jean-Pierre Gallet**

création et régie vidéo **Marina Masquellier**

création son **Fred Bühl**

création lumière **Kévin Briard**

costumes **Dominique Fournier**

assistante à la mise en scène **Marie Lounici**

avec

Jean-Pierre Becker Jim

Aurélie Edeline Donna McAuliffe

Vincent Garanger Dr Millard

Marie Lounici Mrs Millard

Anthony Poupard Martin McAuliffe/Brian

Olivier Werner Dennis Kelly

Olivia Willaumez Lynn Barrie

production **Le Préau, Centre dramatique régional de Basse-Normandie-Vire, La Colline – théâtre national**

Le texte a paru à L'Arche Éditeur qui en est le représentant théâtral.

avec l'aimable participation de Marie-Françoise Sida, Robert Hickish, Chris Sanders, Cédric et Lise Baudu, Gérald et Roseline Leverrier

régie **Bruno Arnould** régie son **Sylvère Caton** régie vidéo **Marina Masquellier**

régie lumière **Thierry Le Duff** machiniste **Christian Felipe**

habilleuse **Sonia Constantin**

construction du décor **les ateliers du Préau**

durée du spectacle: 2h

du 8 janvier au 5 février 2011

Petit Théâtre

le mardi à 19h, du mercredi au samedi à 21h, le dimanche à 16h
et au **Préau CDR de Basse-Normandie-Vire** du 9 au 11 février 2011

diffusion **Fadhila Mas** – f.mas@lepreaucdr.fr

Ce qui suit a été retranscrit mot pour mot à partir d'entretiens et de correspondances. Rien n'a été ajouté et les mots utilisés sont ceux employés même si certaines coupes ont pu être faites. Les noms n'ont pas été changés.

Dennis Kelly

Première didascalie d'*Occupe-toi du bébé*

Rien de ceci n'est vrai. Ce sont simplement des gens qui disent des choses. C'est entièrement subjectif.

Il y a la vérité et ce que les gens croient être la vérité, tout est question de point de vue.

Dennis Kelly

Quatrième de couverture de l'édition anglaise de *Taking Care of Baby* (Oberon Books/Modern Plays)

Au bénéfice du doute

Un dramaturge invite sur scène les acteurs d'un fait divers. Donna, jugée irresponsable d'un double infanticide, a été relaxée. Le jugement rendu, Kelly enquête, interroge en direct : certains témoins se souviennent en public, d'autres ont écrit ou accepté d'être filmés. Chacun parle à la lueur de sa propre perception et de ses intérêts : la mère de Donna qui se présente aux élections locales ; le Dr Millard qui espère voir reconnu le syndrome de Leeman-Ketley qu'il a mis à jour et observé chez Donna ; Martin, mari de Donna, qui refuse de parler et menace Kelly de poursuites judiciaires. Seule Donna paraît ne pas avoir conscience des enjeux de sa mise à nue en public. Témoignages réels ou fiction ? Dans *Occupe-toi du bébé*, la vérité n'a pas vraiment d'importance : l'aptitude de chacun à présenter les faits à sa manière prime sur une objectivité impossible.

Si effectivement les acteurs d'un vrai fait divers venaient à témoigner publiquement sur une scène de théâtre, ils seraient avant tout acteurs de leurs souvenirs et de leur destin en marche. Comme on peut le voir dans la presse ou les médias audiovisuels, l'attrait de la rédemption publique est trop grand pour ne pas céder aux sirènes de la représentation, et jamais la représentation de soi-même, si obscène soit-elle, n'aura autant fait recette. Après tout, la confession, même horrible, ne fait-elle pas toujours le profit de celui qui joue la carte de sa propre émotion et de sa "sincérité" ?

Olivier Werner

Fiction / Réalité

Le théâtre *verbatim* est un théâtre qui, depuis les années 1990, s'est développé de manière exponentielle, principalement en Angleterre. [...] Présenté comme "théâtre citation", une de ses caractéristiques est d'affirmer que tout ce qu'il rapporte est authentique: [...] montage de propos extraits de rapports de commissions d'enquête parlementaires, d'émissions télévisées ou d'interviews réalisées par l'auteur ou par les acteurs. [...] [Il] cultive les paradoxes: celui de faire tomber des masques alors que le théâtre est créateur de masques, celui d'être authentique alors que le théâtre est le lieu de l'illusion, enfin celui d'être objectif alors qu'il est un art, et que tout art est subjectif. C'est pourquoi il oscille entre théâtre d'information et théâtre politique, entre objectivité et subjectivité, sans qu'un type de figuration ne l'emporte jamais réellement sur l'autre.

Jérémy Mahut

"Figuration du pouvoir politique dans le théâtre *verbatim*", 18 mai 2010
(<http://www.raison-publique.fr/article271.html>)

Le théâtre *verbatim* est un mélange séduisant de faits journalistiques et d'immédiateté théâtrale: comme tout art des plus respectables, il propose de distraire tout en instruisant. Et il prétend dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité. Mais ne vous y trompez pas. La réalité, bien sûr, est plus complexe. Comme tout autre théâtre, le théâtre *verbatim* est le résultat d'une mise au point et d'une sélection rigoureuses. Plus il se vante de sa nature factuelle, plus vous devriez être sceptiques.

Aleks Sierz

"*Verbatim* theatre in Britain today", 2004

Je sais trois histoires, dit un vieil officier au cours d'une soirée, auxquelles à vrai dire j'accorde personnellement une croyance absolue, même si je cours le risque, au cas où je déciderais de les raconter, de passer pour un bonimenteur. Car la première condition que les gens exigent de la vérité, c'est qu'elle soit vraisemblable. Or, l'expérience nous l'enseigne, la vraisemblance n'est pas toujours du côté de la vérité.

Heinrich von Kleist

Anecdotes et petits écrits

Quand on y réfléchit bien. Qu'on se mente à soi-même ou qu'on mente à un autre être humain, on connaît toujours plus ou moins la vérité.

Dennis Kelly

Occupe-toi du bébé

Mensonge de la vérité

... dès que l'exigence d'une vérité-une entre dans l'histoire, comme une tâche de civilisation, elle est aussitôt affectée d'un indice de violence; car c'est toujours trop tôt qu'on veut boucler la boucle. L'unité *réalisée* du vrai est précisément le mensonge initial. Or cette culpabilité attachée à l'unité de la vérité – ce mensonge de la vérité – apparaît quand la tâche d'unifier coïncide avec le phénomène sociologique de *l'autorité*. [...] L'autorité n'est pas coupable en soi. Mais elle est l'occasion des passions du pouvoir. C'est à travers les passions du pouvoir que certains hommes exercent une fonction unifiante. C'est ainsi que la violence simule la plus haute tâche de la raison et la plus ferme attente du sentiment.

Paul Ricoeur

Histoire et Vérité, Seuil, 1964, p. 177

La signification dont on affuble le réel n'est pas une vérité démontrable, un fait observable, une réalité tangible qu'il suffirait d'exhiber pour convaincre les incrédules. Mais plutôt un ton, un parfum, un air, bref une "valeur", dans tous les sens du terme: valeur d'un rouge dans un tableau, d'un mot dans un poème, d'une capacité à être acheté dans le cas de la valeur marchande. [...] L'expression de "valeur ajoutée" est assez suggestive; son sens économique est douteux, mais son sens philosophique est indubitable. Ajoutons, dit l'économiste, de la valeur aux choses, par simple décret de plume: l'État percevra ainsi 17% du produit de la vente. Ajoutons, dit le philosophe, de la valeur aux choses: nous les rendrons ainsi significantes. Toute réalité est ainsi susceptible de s'enrichir d'une valeur ajoutée qui, sans rien changer à la chose, la rend néanmoins autre, disponible, capable de s'intégrer aussi bien dans un circuit de consommation quelconque que dans une

philosophie, dans une circulation intellectuelle du sens. De la même façon, le délire paranoïaque intègre sa perception du réel à sa manie persécutoire en ajoutant constamment à ce qu'il voit, à ce qu'il entend, une valeur, un sens, qui accordent la réalité à l'antenne qu'il en a. En apparence (fait observé) mon voisin de palier descend innocemment, à 10 heures moins 12 précises, comme s'il allait acheter le journal; en réalité (valeur ajoutée), cette course est rien moins qu'innocente, et je ne suis pas dupe: il est évident qu'il descend l'escalier surtout pour me montrer qu'il se moque de moi. Il s'agit ici, naturellement, de projection paranoïaque et délirante: une signification imaginaire se superpose à la chose perçue sans même que l'observateur éprouve le besoin d'établir un lien causal quelconque entre la chose qu'il voit et la signification qu'il en déduit. Mais, *mutatis mutandis*, l'attribution d'une signification au réel, de la part de l'homme dit normal, procède d'un mécanisme exactement analogue. Dans tous les cas – hormis celui d'une perception de toute réalité comme rigoureusement insignifiante [...] –, il y a valeur ajoutée au réel par projection de signification imaginaire.

Clément Rosset

Le Réel. Traité de l'idiotie, Minituit, 1997, 2004, p. 35-39

Entretien avec Olivier Werner

La pièce de Dennis Kelly se présente comme une suite d'interviews enregistrées. Elle s'ouvre avec ces mots : "Ce qui suit a été retranscrit mot pour mot..." Le texte a pour origine un fait divers : une femme – Donna McAuliffe – accusée d'infanticide, jugée, condamnée en première instance, incarcérée puis relaxée en appel après quatorze mois de prison.

Olivier Werner : Au moment où Kelly écrit, plusieurs cas de mères infanticides défraient la chronique en Angleterre. Des tabloïds s'en font l'écho ainsi que la presse nationale et la télévision. En dépit des décisions de justice, l'opinion publique anglaise est divisée sous l'effet de la médiatisation de ces affaires. Dans *Taking Care of Baby (Occupe-toi du bébé)*, Kelly décide de convoquer sur scène les protagonistes fictionnels d'un fait divers analogue. Il les enregistre, puis retranscrit leurs paroles. Il tente – par un effet de montage de ces entretiens – de s'approcher au plus près de la vérité, là où la justice n'a pu que prononcer la relaxe au bénéfice du doute. Mais très vite, "la confession" à laquelle se livrent ceux qui répondent à son invitation prend le pas sur le fait divers lui-même. La confession comme posture médiatique. L'intimité du huis-clos et l'écoute de Dennis Kelly créent un champ compassionnel, et la sincérité avec laquelle ils semblent se confier les place au premier plan comme sujets mêmes de l'entretien. Le fait divers, lui, devient le prétexte qui les met en valeur. Ont-ils déjà conscience qu'à travers l'enregistrement dont ils font l'objet, ils ont le moyen de livrer d'eux un profil avantageux ? Dans la première partie du texte, Kelly n'intervient pas. À en croire les protagonistes, c'est bien à lui qu'ils s'adressent mais lui se contente de "retranscrire" ce qu'ils disent. En exposant ainsi les parleurs sur scène sans y être lui-même, Kelly

prétend devenir spectateur d'une fiction qui s'écrirait sans lui. Il rend le public complice de la manipulation médiatique qu'il met en place. Une obscénité s'en dégage, née de la complaisance et du narcissisme des protagonistes à accepter d'être ainsi exposés directement au public, mais également du public, voyeur malgré lui, dans la mesure où l'auteur lui-même se refuse à tenir son rôle et se cache dans ses rangs.

Dennis Kelly dit qu'au départ, il ne pensait pas forcément nécessaire d'apparaître lui-même comme personnage de la pièce, mais qu'il y a été amené surtout pour pouvoir introduire le violent refus de témoigner de Martin, mari de Donna.

O. W. : Là encore Kelly joue avec l'effet de "réalité" de sa fiction. En faisant cette réponse, il nous fait implicitement accepter l'idée que Martin n'est pas un personnage né de son imaginaire mais une personne réelle qui aurait refusé d'être interviewée par lui. Dans la première partie, Kelly donne pourtant à entendre les lettres d'insultes qu'il a reçues de Martin. Et quand celui-ci se décide à intervenir sur scène, sa présence est créditée de son refus initial et donne à sa parole un surcroît de réalité dont use Kelly pour mieux abuser le public. Mais au théâtre, on ne peut pas – *a priori* pas – entrer sur scène autrement qu'en étant un personnage de fiction. La fiction est même le postulat de départ, le contrat tacite passé entre la salle et le plateau sans lequel le théâtre n'aurait pas lieu. C'est pourtant ce contrat que tente de détruire Kelly au début de la pièce en nous faisant croire que les personnages sont des personnes réelles qu'il ne contrôle pas. Mais il y a une chose à laquelle ces personnes ne peuvent échapper : c'est leur médiatisation. Une personne, même réelle, ne peut éviter de prendre la pose si elle décide de s'exposer publiquement. En se confessant de son plein gré, elle exprime son désir d'être écoutée par d'autres, d'être

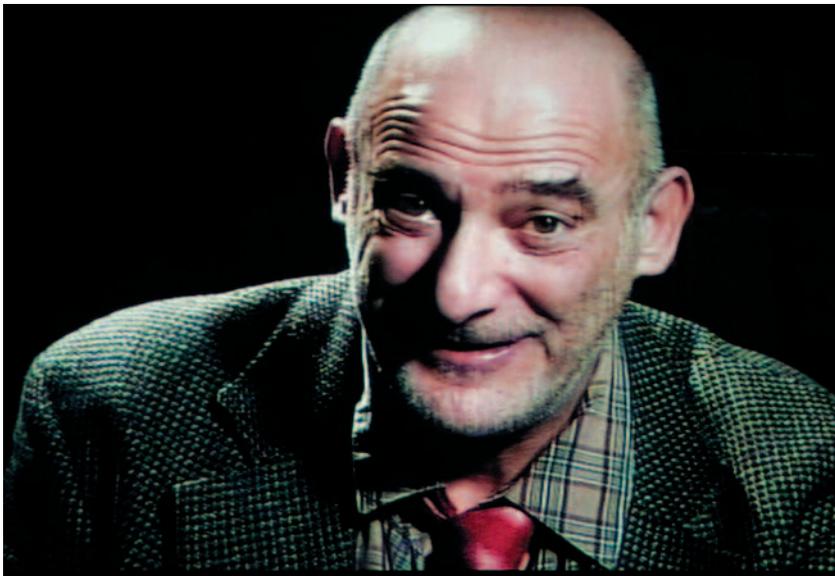
reconnue et désirée pour ce qu'elle dit où ce qu'elle montre d'elle. Elle sait qu'elle doit combler chez le public un désir, celui d'entendre ou de voir chez celui qui s'exprime quelque chose d'insolite qui légitimerait sa présence. Il y a donc toujours un jeu de séduction, une acceptation d'être en partie créé par le public. "Désirez-moi tel que je suis, et j'accepte d'être un peu ce que vous désirez que je sois." L'illusion théâtrale est toujours là, mais déplacée, chacun se masquant en fonction de la séduction qu'il pense opérer.

C'est un procédé dont use fréquemment la télévision...

O. W. : Oui. On pourrait imaginer faire un vrai/faux documentaire télévisé avec cette pièce. Tout s'y prête dans le collage que propose Kelly. Un documentaire en cours de création dont la construction ne serait pas encore achevée. Certains entretiens étant déjà montés et d'autres pas encore dérushés et sciemment montrés en l'état. Mais c'est dans l'économie théâtrale que ce "documentaire" trouve son épanouissement. C'est toute la singularité de ce projet, et son paradoxe. Comment, au théâtre, répondre à cette écriture qui évoque tant l'audiovisuel, en procède – ou du moins le fait croire? La dramaturgie du spectacle à venir s'articulera donc autour de cet aller-retour entre théâtre et audiovisuel. Les images des acteurs/personnages tournées au plateau seront retransmises en direct, en alternance avec d'autres images enregistrées préalablement. La mise en scène de la parole, au-delà de son contenu, est ce qui m'intéresse. Que percevons-nous chez quelqu'un qui se confie lors d'un entretien? Si sa crédibilité dépend de la force de ses arguments, elle passe aussi par ses troubles, sa maladresse et ses silences. La personne passe sous nos yeux d'un état à un autre, laissant deviner dans sa gestuelle, dans la fuite de ses regards, tout un vécu qui ne trouve pas la voix des mots mais qui participe tout autant à



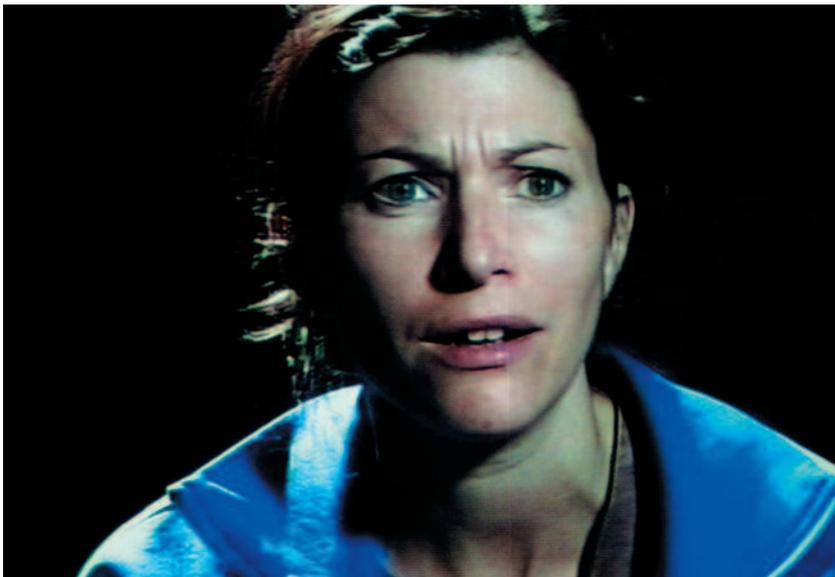
Olivia Willaumez, Aurélie Edeline



Jean-Pierre Becker



Anthony Poupard



Aurélie Edeline



Olivia Willaumez



Marie Lounici



Vincent Garanger



Aurélie Edeline

Olivia Willaumez, Olivier Werner



Aurélie Edeline

l'idée que nous nous faisons d'elle. La caméra sera là pour approcher au plus près le visage de la personne, le micro de sa voix, à l'affût de ce qui pourrait lui échapper. S'exprimer sous le contrôle d'une telle amplification, c'est jouer d'un masque total. Être capté de très près crée en soi du discours, suscite une empathie et offre au public un espace de projection des plus rassurants. Mais au théâtre, j'imagine que l'image s'épuise au bout d'un moment. Elle doit être relayée par le plateau. Que se passe-t-il alors quand celui qui parle doit continuer de s'exprimer sans l'artifice de sa retransmission ? Quelle modification s'opère dans la perception du spectateur ? Dans la pièce, une des rares didascalies de l'auteur est de mettre subitement en pleine lumière tel ou tel personnage. Le voilà maintenant contraint de répondre aux questions d'une voix sans corps. Indubitablement celle de Kelly, même si elle ne dit pas son nom et n'apparaît pas sur la page de distribution. Cette voix interroge depuis la salle, et les protagonistes doivent maintenant lui répondre sans le secours gratifiant de la technique. C'est là, au moment où le théâtre reprend ses droits, que l'authenticité de la personne nous apparaît. Ce que nous avons fini par admettre comme une représentation du réel avec l'image et le son, se révèle après coup dans son artifice, maintenant que la personne se trouve en pleine lumière, réduite à sa véritable échelle. La voilà obligée d'improviser son propre rôle en répondant ou en éludant les questions de l'auteur. Dans sa quête de la vérité, Kelly pose des questions dont il connaît parfois les réponses pour mieux déstabiliser ceux qu'il interroge. Il cherche à les prendre en flagrant délit d'humanité. Eux se trouvent pris au piège de leurs propres contradictions et suscitent désormais une empathie à perdre ainsi leur statut devant tout le monde. L'auteur les construit peu à peu en les faisant vaciller, ils butent, se reprennent, ne savent plus répondre, et sont livrés

à leurs propres affects. On a la sensation qu'ils ne sont plus seulement en train de tenir leur rôle mais qu'ils sont présents malgré eux. Leur parole tourne en roue libre, l'élaboration de leur pensée se fait dans le discours lui-même et s'alimente dans l'instant, car ils doivent prouver que la place qu'ils occupent n'est pas usurpée, quitte à mentir où se dédire ouvertement. De personnes supposées réelles, ils doivent rapidement devenir de bons personnages, prendre la mesure du plateau et convaincre par l'émotion qu'ils sauront dégager. Celle-ci deviendra l'arme privilégiée avec laquelle ils pourront faire mouche et toucher le public. *Occupe-toi du bébé*, en devenant progressivement une œuvre de théâtre, donne à son tour des impressions de réel. En assumant ouvertement sa position d'auteur de fiction, Kelly dessine les contours de la vérité.

Au théâtre, la poursuite de la vérité passerait donc par la fiction du réel ?

O. W. : Le réel est multiforme, impossible à cerner. Le théâtre est le filtre qui rend possible l'illusion de sa capture et la vérité que poursuit Kelly n'est pas démontrable. Quand aucune preuve tangible ne peut prouver la culpabilité ou l'innocence de quelqu'un, la télévision, par le biais des documentaires / fictions, sollicite notre tendance à juger en fonction de nos émotions. C'est l'adhésion que chacun est en mesure de susciter qui doit construire notre opinion. Bien sûr, ces documentaires enterrent notre capacité de réflexion en conditionnant nos réflexes émotionnels. "Ce psychologue est convaincant, il me touche : il a raison. Cette femme politique assume tout ce qu'elle dit, parle sans langue de bois : je vote pour elle. Cette mère a sûrement tué ses enfants, mais elle paraît tellement inoffensive qu'elle me touche : je l'innocente..." Kelly, dans sa pièce, utilise des formes d'entretiens éprouvées à la télévision, mais il change régulièrement de procédé en cours de route.

Quand il interroge théâtralement ses personnages, il met à jour leurs mensonges et leurs contradictions et nous nous sentons trahis. Mais l'émotion qu'ils dégagent, une fois démasqués, nous donne à nouveau envie de prendre parti pour eux. Dans cette mise en abîme des formes de représentation, Kelly invite le public à se construire lui-même une écoute et un regard, où seule l'ironie de la perception peut nous préserver de la manipulation médiatique.

Entretien réalisé à La Colline le 4 novembre 2010.

Être et paraître

Le 2 février 1969 (à 22h45), on pouvait voir une émission de la série *Vocations*¹, qui se livrait à l'expérience suivante : dans un premier temps, Sivadon, un professeur de psychologie fort connu l'époque, discute avec Pierre Dumayet du thème de l'interview qui va suivre. Le psychologue livre alors un souvenir d'enfance selon lui déterminant dans sa vocation. Ensuite le journaliste prévient que, à présent, leur entretien va être enregistré. Sivadon reprend son récit, non sans avoir reboutonné sa veste. Bien que, sur le fond, l'anecdote reste la même, toute son énonciation s'est profondément modifiée : il transpose sa narration au passé simple, l'orne de digressions et de détails pittoresques, et accompagne l'ensemble d'une gestuelle à la fois emphatique et professorale. Fin de la séquence. Dumayet reprend la parole et dévoile au professeur le piège qu'il lui a tendu : la première phase – la préparation de l'entretien – a été enregistrée à son insu. Chacun a pu noter la modification radicale de son comportement dès qu'il a pensé qu'il était filmé : l'interlocuteur cordial a laissé la place à un orateur pontifiant. Sivadon rit de bonne grâce à observer les conséquences de cette image de soi qu'il a voulu médiatiser...

Si la télévision aujourd'hui revient en certaines circonstances sur des émissions diffusées (cf. *Arrêt sur image*), cette émission a l'avantage d'être *auto-réflexive* : elle réfléchit sur le dispositif et, en l'occurrence, caractérise ce qu'on l'on pourrait appeler *le principe d'Heisenberg de l'interview télévisée*. On sait que le physicien a mis en évidence un principe d'incertitude de la mesure : pour mesurer la vitesse des électrons, il faut les éclairer, mais quand on les éclaire, la vitesse augmente...

¹ Treize émissions diffusées du 19 janvier au 19 septembre 1969.

Tout sujet plongé dans l'univers d'un studio, pourrait-on dire, provoque une réaction du même genre : *la caméra transforme tout interviewé en acteur de lui-même*, en sorte que la frontière entre le témoignage et la représentation de soi devient indiscernable.

François Jost

La Télévision du quotidien, De Boeck/INA, 2^e éd., 2003, p. 71-72

La limite entre *vivre* et *jouer* sa vie (au sens de l'interpréter) est devenue floue à l'ère des médias audiovisuels. Le fait qu'aujourd'hui, plus de trente ans après les travaux du sociologue Erving Goffman sur les interactions – il considérait la vie sociale comme un théâtre où chacun jouait un rôle –, le mot "acteurs" soit employé à tout bout de champ pour parler des "partenaires" sociaux dans leurs diverses activités, est très symptomatique de cette coupure qui s'est introduite entre le *naturel* et l'*artificiel* ou, pour reprendre la vieille opposition rousseauiste, entre l'*être* et le *paraître*.

François Jost

Télé-réalité, Le Cavalier bleu, 2009, p. 80-81

Le contrat de croyance fictionnel

Un spectacle est un médium de sens, le petit écran reste un médium d'existence. Il en faut, mais point trop. Sans quoi l'adhésion se perd. Nos tranches de vie voient diminuer inexorablement leur crédibilité. Car le flux télévisuel se donne pour la vie elle-même et non pour une représentation de la vie; pour un prélèvement opéré en direct sur le monde et non comme une transposition, un discours sur le monde. À trop vouloir nous donner du crédible, avec ses docu-drames, ses scoops en live, ses reality-shows, le soupçon s'installe en autodéfense. André Breton l'avait prévu dès 1924, première phrase du Manifeste surréaliste: "Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd." Le contrat de croyance fictionnel – cette déréalisation du monde convenue et temporaire – pourrait bien recharger les batteries du symbolique, que le plain-pied "indiciel" met tôt ou tard à plat.

Régis Debray

"Pourquoi le spectacle", *Cahiers de médiologie*, n°1: "La querelle du spectacle", 1996

Jeu de la réalité, réalité du jeu

Quelle que soit la voie d'approche pour parler du théâtre, elle passe par le *jeu*. Le jeu est la bonne clé – elle a du jeu – pour ouvrir l'accès au jeu de la vie que le théâtre voudrait bien représenter. Le théâtre n'est qu'une pratique millénaire pour éclairer le mystère du *jouable*; mystère que l'on côtoie quand on joue à être un autre ou à être soi-même, semblable à ce qu'on croit. Les plus naïfs étant non pas ceux qui ne savent pas jouer (ceux-là souffrent de buter sur eux-mêmes sans pouvoir *passer*), mais ceux qui ne savent pas qu'ils jouent, qui ne sont pas prêts à changer de jeu, qui traquent le jeu des autres comme une preuve d'insincérité, de semblant cachant la "vérité"; comme si la vérité n'empruntait pas pour se montrer les voies du jeu et du semblant, du songe et du mensonge. [...]

Un jeu est une lucarne par laquelle on communique avec le jeu du monde, qui est partout, et qui n'est cerné dans un jeu que sous forme d'image; image bornée du grand jeu.

Peu importe l'illusion qu'a le joueur d'être l'acteur ou le joueur de son jeu; elle a sa valeur d'illusion. On ne peut la dissiper qu'au prix d'une autre. Du reste, les acteurs sentent bien qu'ils sont aussi les objets de leur jeu, qu'ils sont portés par lui et que, par lui, ils prennent contact avec des jeux beaucoup plus vastes dont ils espèrent quelques retours. Ces retours n'auront lieu qu'au prix de l'illusion – notamment celle où un sujet croit qu'il est devant son jeu et qu'il le joue.

Daniel Sibony

Le Jeu et la Passe, Seuil, 1997, p. 11 et p. 30-31

Dennis Kelly

Né en 1970 à New Barnet (nord de Londres), il intègre vers l'âge de 20 ans une jeune compagnie théâtrale et commence à écrire. À la fin des années 90, il entame des études universitaires au Goldsmiths College de Londres. S'il dit n'y avoir guère appris en matière d'écriture théâtrale, il y affirme le choix de formes en rupture avec le théâtre social réaliste anglais, à l'image de celles développées par Antony Neilson, Sarah Kane ou Caryl Churchill. Conjuguant le caractère provocateur du théâtre *in-yer-face* et l'expérimentation de styles dramatiques diversifiés, ses textes abordent des questions contemporaines aiguës. Après *Debris* en 2003 (créée au Theatre 503 à Londres), il écrit *Osama the Hero* (Young Vic Theatre, Londres, 2004), *After the end* (Bush Theatre / Compagnie Paines Plough, Londres, 2005, tournée à Saint-Petersbourg, Moscou et New York), *Love and Money* (Royal Exchange, Manchester / Young Vic, 2006), *Taking Care of Baby* (Birmingham Rep/Hampstead Theatre, Londres, 2007, qui reçoit le John Whiting Award), *DeoxyriboNucleic Acid/D.N.A.* (National Theatre Connections Festival, Londres, 2007), *Orphans* (Traverse Theatre, Édimbourg/Birmingham Rep/Soho Theatre, Londres, 2009), *The Gods Weep* (Hampstead Theatre/Royal Shakespeare Company, Londres, 2010).

Pour le théâtre, il adapte également *La Quatrième Porte* de Péter Kárpáti, *Rose Bernd* de Gerhart Hauptmann, plus récemment *Le Prince de Hombourg* de Kleist (Donmar Warehouse, Londres, 2010). Pour la radio, il écrit *Colony* (BBC Radio 3, 2004) et *12 Shares* (BBC Radio 4, 2005), pour la télévision, co-signé (avec Sharon Horgan) le scénario de la série *Pulling* (Silver River/BBC 3, 2006-2009). Dernièrement, il a signé le livret de *Matilda, A Musical* d'après Roald Dahl (Royal Shakespeare Company, 2010) et achevé un premier scénario cinématographique : *Blackout* (Big Talk/Film 4). Son œuvre est régulièrement traduite et créée en Allemagne (il est élu Meilleur auteur dramatique 2009 par la revue *Theater Heute*). En France, *Débris* (trad. P. Le Moine et P. Sales, Théâtrales/Traits d'union, 2008) a été lue à plusieurs reprises (notamment au Festival d'Avignon 2008 par P. Pineau, créée par W. Steyaert à la Comédie de Saint-Étienne en 2010). *A.D.N.* (trad. P. Le Moine, inédite en français) a fait l'objet de lectures dirigées par G. Vincent (Festival actOral 7, La Colline, 2008) ou S. Delétang (Théâtre des Ateliers, Lyon, 2009). *Mon prof est un troll* (coll. Théâtre Jeunesse) et *Occupe-toi du bébé* (les deux pièces traduites par P. Le Moine et P. Sales) ont dernièrement paru à L'Arche Éditeur.

Olivier Werner

Il étudie à l'ENSATT de 1987 à 1989. En 1989, il est admis à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Mais Jean-Marie Villégier lui propose le rôle d'Hippolyte dans *Phèdre*. Puis il participe à deux créations du Théâtre national de Strasbourg pendant la saison 1992-1993 : *Les Innocents coupables* de Brosse et *La Magie sans magie* de Lambert. Ces propositions l'amènent à renoncer aux deux écoles. Il joue notamment sous la direction de Lluis Pasqual, *Les Estivants* de Maxime Gorki ; Christian Rist, *Bérénice* de Racine ; Marc Zammitt, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux ; Jean-Marie Villégier, *Cosroès* de Rotrou, *Bradamante*, *Antigone*, *Les Juives* de Garnier ; Gérard Vernay, *La Célestine* de F. de Rojas, *Œdipe Roi* de Joseph Reis ; Claudia Morin, *Électre* de Giraudoux ; Adel Hakim, *Quoi l'amour* de Roland Fichet, *La Toison d'or* ; Philippe Poulain, *L'album de l'oiseau qui parlait* ; Richard Brunel, *La Tragédie du vengeur* de Cyril Tourneur, *Gaspard* de P. Handke. Il travaille également avec Daniel Jeanneteau, Jorge Lavelli, René Loyon, Christophe Perton. Parallèlement, il crée sa compagnie en 1994 et met en scène *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, *Les*

Revenants d'Ibsen, *Les Perses* d'Eschyle, *Les Hommes dégingolés*, création collective avec Vincent Dissez et Christophe Huysman. Il dirige de nombreux ateliers de formation pour comédiens, notamment au Théâtre de Lorient, à la Comédie de Reims et au Théâtre de la Cité. En 2007, Christophe Perton lui propose de rejoindre la troupe de la Comédie de Valence en tant qu'acteur et metteur en scène associé. Il y joue sous la direction de Christophe Perton et Yann-Joël Collin et dans ses propres mises en scène : *Par les villages* de Peter Handke, *Saint Elvis* de Serge Valletti et *Rien d'humain* de Marie NDiaye.

Les partenaires du spectacle



nova
101.5 FM

Le Magazine Littéraire

TROIS
COUILLIERS

Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**

Responsable de la publication **Didier Juillard**

Rédaction **Laure Hémain**

Réalisation **Élodie Régibier, Fanély Thirion, Florence Thomas**

Photographies de répétitions **Élisabeth Carecchio**

Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage**

Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**

Imprimerie **Comelli, Villejust, France**

Licence n° 1-100-75-15

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Rencontre

Nouvelles écritures théâtrales : perspectives franco-britanniques

En présence de **Dennis Kelly**, auteur, **Philippe Le Moine**, traducteur,
Pauline Sales, auteur et traductrice, **Olivier Werner**, metteur en scène

mardi 1^{er} février 2011

à l'issue de la représentation

en partenariat avec le British Council et la SACD



réservations 01 44 62 52 00 ou contactez-nous@colline.fr

Atelier de critique théâtrale

dirigé par **Maïa Bouteillet**, journaliste

mercredi 2 février 2011 de 18h30 à 22h30

Atelier d'écriture

Le fait divers

animé par **Francis Yaiche**, professeur des universités

en Sciences de l'Information et de la Communication

à l'Université Paris Descartes

Cet atelier aura lieu les 17, 20, 24 et 27 janvier 2011
de 19h à 21h.

Renseignements **Sylvie Chojnacki**

01 44 62 52 27 ou s.chojnacki@colline.fr

la colline
théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr