



par les
Walden
la colline

théâtre national

de **Peter Handke**

mise en scène **Stanislas Nordey**

Grand Théâtre
du 5 au 30 novembre 2013

par les villages

Sommaire

I. Le projet de mise en scène	
Résumé de la pièce	4
Entretien avec Stanislas Nordey	5
Un théâtre de parole, l'influence de Pasolini	9
II. <i>Par les villages : poème dramatique</i>, de Peter Handke	
Clôture d'une tétralogie	11
Extraits de <i>Par les villages</i> , <i>La Leçon de la Sainte-Victoire</i> et <i>Lent Retour</i>	12
Le poème dramatique	14
Le modèle de la tragédie	16
Photos des mises en scène	18
III. Variations autour de la pièce	
Le retour au pays	20
Ceux que personne ne voit	24
IV. Chansons	29
V. Biographies	32
Pour aller plus loin	38

de **Peter Handke**

traduction de l'allemand

Georges-Arthur Goldschmidt © Éditions Gallimard

mise en scène **Stanislas Nordey**

collaboratrice artistique **Claire Ingrid Cottanceau**

scénographe **Emmanuel Clolus**

lumières **Stéphanie Daniel**

musique **Olivier Mellano**

son **Michel Zürcher**

conceptrice masques **Anne Leray**

avec

Emmanuelle Béart Sophie
Claire Ingrid Cottanceau Nova

Raoul Fernandez Albin

Moanda Daddy Kamono Ignaz

Annie Mercier l'Intendante

Stanislas Nordey Hans

Véronique Nordey la Vieille Femme

Richard Sammut Anton

Laurent Sauvage Gregor

et **Olivier Mellano**

avec en alternance **Zaccharie Dor, Cosmo Giros**

Nous dédions ce spectacle à Valérie Lang.

production MC2 : Grenoble,

Espace Malraux – Scène nationale de Chambéry et de la Savoie

coproduction Compagnie Stanislas Nordey, La Colline – théâtre national, Festival d'Avignon, CDN Orléans / Loiret / Centre,
MCB° Bourges, La Filature – Scène nationale Mulhouse, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – Scène nationale,

Le Parvis – Scène nationale Tarbes-Pyrénées,

avec le soutien de la région Rhône-Alpes et de l'Adami

Le texte de la pièce est publié aux Éditions Gallimard.

Droits de traduction Peter Handke © Suhrkamp Verlag

du 5 au 30 novembre 2013

Grand Théâtre

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

Le spectacle a été créé dans la Cour d'honneur du Palais des papes
le 6 juillet 2013 lors du 67^e Festival d'Avignon.

Remerciements Pieter Smit France, EES Élévation et Service, TNP,
Théâtre de la Croix-Rousse

durée du spectacle: environ 3h30 avec entracte

en tournée

Maison de la Culture de Bourges

du 5 au 7 décembre 2013

La Filature – Scène nationale de Mulhouse

du 12 au 14 décembre 2013

Le Parvis – Scène nationale de Tarbes

les 19 et 20 décembre 2013

La Comédie de Reims

du 9 au 11 janvier 2014

Espace Malraux – Scène nationale de Chambéry

du 15 au 17 janvier 2014

Comédie de Clermont-Ferrand

du 23 au 25 janvier 2014

MC2: Grenoble

du 30 janvier au 1^{er} février 2014

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines – Scène nationale

du 6 au 8 février 2014

Centre dramatique d'Orléans / Loiret / Centre

les 13 et 14 février 2014

La Comédie de Saint-Étienne

du 19 au 21 février 2014

Rencontre avec Stanislas Nordey

samedi 16 novembre à 15h

à la Bibliothèque Oscar Wilde 12 rue du Télégraphe Paris 20^e
entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 27

Rencontre avec l'équipe artistique

mardi 19 novembre à l'issue de la représentation

**Discussion entre Stanislas Nordey
et Jacques Rancière**

animée par Michel Eltchaninoff, rédacteur en chef adjoint de Philosophie Magazine

samedi 23 novembre à 14h

en partenariat avec Philosophie Magazine

Spectateurs sourds ou malentendants

Les représentations des dimanche 17 à 15h30 et mardi
26 novembre à 19h30 sont surtitrées en français.

Spectateurs aveugles ou malvoyants

Les représentations des mardi 19 à 19h30 et dimanche
24 novembre à 15h30 sont proposées en audio-description, diffusée en direct par un casque à
haute fréquence.

billetterie La Colline

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

de 14 à 28€ selon la catégorie

<p>Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr Clémence Bordier 01 44 62 52 27 – c.bordier@colline.fr Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr Christelle Longequeue 01 44 62 52 12 – c.longequeue@colline.fr Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr</p>
--

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

I. Le projet de mise en scène

Résumé de la pièce

Par les villages se construit autour des retrouvailles de frères et sœur à l'occasion de l'héritage de la maison familiale. L'aîné, Gregor, a quitté depuis longtemps son village natal. Il s'est établi en ville et est devenu écrivain. Hans et Sophie, demeurés au village, mènent une vie beaucoup plus modeste. Trajectoires et conditions sociales opposées, désirs d'émancipation ou de retour aux sources, tels sont les ressorts de ce que Peter Handke appelle son "poème dramatique".

Par les villages est un monde de poésie dans lequel l'auteur, comme son double littéraire Gregor, évoque les maux et la confusion de la société actuelle. À travers cette confrontation familiale au cœur d'un petit village d'Europe centrale, Peter Handke invite le spectateur à se forger sa propre vision de l'humanité. Pour lui, c'est notre regard qui crée le réel et, plus encore, les mots qui nous viennent pour le décrire.

Source : Festival d'Avignon

Entretien avec Stanislas Nordey

Stanislas Nordey a été artiste associé du 67^e Festival d'Avignon aux côtés de Dieudonné Niangouna. À cette occasion il a créé *Par les villages* dans la Cour d'honneur du Palais des papes.

C'est la première fois que vous mettez en scène un texte de Peter Handke ?

Stanislas Nordey: Oui, même si, dans le passé, j'ai déjà travaillé avec des élèves de l'École du Théâtre National de Bretagne à Rennes sur certains de ses textes. Peter Handke fait partie de ma mythologie personnelle. Adolescent, j'ai découvert certaines de ses œuvres, comme *La Femme gauchère* ou *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*. Plus tard, j'ai choisi pour livre de chevet *Par les villages*. C'est un livre qui, depuis, m'accompagne dans la vie et auquel je reviens sans cesse. Lorsque Hortense Archambault et Vincent Baudriller m'ont proposé de devenir l'un des deux artistes associés de l'édition 2013 du Festival d'Avignon, aux côtés de Dieudonné Niangouna, j'ai commencé à réfléchir à un texte qui pourrait résonner dans la Cour d'honneur du Palais des papes et *Par les villages* s'est alors imposé.

Pourquoi la Cour d'honneur vous est-elle apparue comme "le" lieu de cette création ?

Je me suis demandé quel texte valait vraiment la peine, aujourd'hui, d'être partagé avec deux mille personnes. Le monologue de Hans, dans *Par les villages*, permet de déployer la parole d'un ouvrier devant cette agora qu'est la Cour d'honneur. Je souhaite ainsi établir un moment fédérateur – mais pas pour autant consensuel – dans ce lieu: je crois qu'il y a une possibilité, pour chaque spectateur, de se reconnaître dans les personnages très divers de la pièce. Il y a une identification qui peut fonctionner pour chacun des personnages, en partie ou en totalité.

Peter Handke a toujours lutté contre le théâtre "spectaculaire". La Cour d'honneur n'est-elle pas justement le lieu du spectaculaire ?

Il me semble que parler à ses deux mille spectateurs, c'est paradoxalement comme parler à un seul d'entre eux. Je souhaite établir une intimité avec le public, même si ce texte ne touche pas seulement à l'intime, mais est aussi une adresse au monde, puisqu'il se termine sur cette phrase terrible: "Mais enfin une joie folle me prend à voir notre corruption à tous. Que l'humanité est abandonnée. Que l'humanité est abandonnée." Cette pièce brasse tout: les rapports sociaux, la ruralité, l'urbanisme destructeur, la famille, l'héritage, le monde qui change, la présence des morts dans le quotidien... Elle embrasse une époque et les problématiques essentielles auxquelles l'Homme peut être confronté.

Cette dualité entre l'épique et l'intime ne se double-t-elle pas d'une dualité entre poétique et politique ?

Toute cette œuvre est un magnifique collage entre ces deux termes. C'est aussi un collage entre divers styles d'écritures, qui crée des zones d'une grande clarté, accolées à des zones de clair-obscur. C'est ce que j'aime dans ce poème dramatique où se mêlent motifs poétiques et motifs politiques. La fureur de Hans qui parle "des puissants" a une force décuplée par la poésie de sa langue.

Est-ce la force du langage qui en fait une pièce intemporelle ?

L'un des plus beaux moments de la pièce réside dans le passage où Hans, l'ouvrier, fait le portrait de ses trois compagnons de travail. Sa façon d'en parler les hisse à un niveau de légende, à un niveau héroïque. À titre d'exemple, l'ouvrier qui construit un château dans son jardin devient l'égal des grands bâtisseurs de cathédrales de l'époque médiévale. Ce que raconte Hans est dit avec une langue très simple, même si

elle est sculptée et travaillée comme l'est celle de l'artiste. Pour Peter Handke, les ouvriers sont comme des artistes maudits qu'il place au cœur de son poème. Ceux-ci refusent d'ailleurs d'être définis comme des ouvriers. Hans le dit à son frère: "Malheur à toi si tu oses décider qui nous sommes, malheur à toi si tu dis qui il est, un mot d'interprétation et la fête est finie." Peter Handke va au-delà des apparences pour atteindre le cœur de l'être et son écriture est le moyen d'atteindre une forme d'intemporalité. Cependant, il n'y a pas de sophistication dans son style et son écriture n'est pas minimaliste : c'est une écriture qui va "à l'os" même de toute écriture. Cette pièce est, pour Peter Handke, un élément d'une tétralogie dont les trois autres parties sont des romans.

Vous êtes-vous intéressé à ces autres textes ?

Il y a un chemin qui s'accomplit aux travers des quatre œuvres. Avec *Par les villages* s'ouvre la dernière étape d'un voyage, d'une quête, d'un retour aux origines qui se termine près du cimetière, auprès des morts. Les différents textes se superposent plus qu'ils ne se suivent chronologiquement. À titre d'exemple, le personnage de Nova, dans le tout premier texte de *Par les villages*, fait référence à l'"homme d'outre-mer" qui renvoie directement à *Lent Retour*, le premier texte de la tétralogie qui se passe en Alaska. Nous sommes donc constamment accompagnés par cet ensemble d'œuvres.

Y a-t-il un lien entre cette pièce familiale et votre désir de la faire jouer par des acteurs, dont vous dites vous-même qu'ils sont votre "famille de théâtre" ?

Il y a, sur le plateau, deux membres de ma "vraie" famille: ma mère, Véronique Nordey, et l'un de mes neveux. Dans la distribution des rôles, j'ai tenu compte de la structure de la pièce et pour jouer mon frère, j'ai choisi Laurent Sauvage, qui est, en quelque sorte, mon frère de théâtre. Pour la sœur, j'ai pensé à Emmanuelle Béart, avec laquelle j'ai aussi un lien fraternel s'inscrivant dans plusieurs années de travail commun. Les trois ouvriers sont interprétés par des comédiens qui travaillent régulièrement avec moi : Raoul Fernandez, Moanda Daddy Kamono et Richard Sammut. [...] Lorsque l'on parle d'une famille au sujet de cette pièce, il ne faut pas oublier que les parcours des membres de cette famille sont des trajectoires très solitaires. Il importe donc de la faire jouer par des "solistes solidaires".

Est-ce aussi une pièce sur la solitude ?

Effectivement, c'est une sublime pièce sur la solitude. Le monologue de l'intendante du chantier, évoquant son devenir lorsqu'elle quittera son travail, est d'une grande beauté. Il exprime magnifiquement le sentiment de la solitude, mais aussi la prémonition de cette solitude qui arrive à grands pas.

Vous parlez de la déesse Athéna en référence au personnage de Nova...

Je pourrais aussi bien dire que le retour au village de Gregor, le frère artiste, est un peu comme le retour d'Ulysse. Comme les grands textes de la littérature dramatique, *Par les villages* est nourri par les tragédies de la Grèce antique. Peter Handke y fait allusion dans *L'Histoire du crayon*, précisant que, pour lui, les scènes de son théâtre doivent se passer "devant" les lieux où se déroule l'action et non "dans" les lieux, autrement dit : devant le palais chez les Grecs, devant le cimetière chez Handke.

Parlant de cette pièce et de sa tétralogie, Peter Handke dit qu'il voulait "faire ressurgir toute l'innocence qui était en lui avant d'écrire". Le thème du retour vers l'enfance vous intéresse-t-il ?

L'enfant est celui qui va être le continuateur de l'histoire familiale et sur lequel chacun s'interroge. Mais ce sont surtout Gregor, son frère et sa sœur qui font de constantes références à leur enfance. Plus que l'innocence de l'enfance, je crois que c'est le problème de la filiation, de la transmission qui se pose ici.

La symbolique de la mort est également omniprésente dans *Par les villages...*

Oui, en effet, elle est omniprésente, tout comme le sont les morts, les vivants ainsi que ce rapport violent qu'ils entretiennent les uns avec les autres. La pièce se termine devant le cimetière, mais Peter Handke insiste beaucoup dans une didascalie pour dire que, si la scène se passe devant le cimetière, on ne doit pas voir les tombes, mais seulement les arbres qui, eux, vivent dans le cimetière.

Les indications de Peter Handke sur le cimetière rejoignent les nombreuses didascalies qui parsèment le texte de la pièce. Comment en avez-vous tenu compte ?
Dans toute pièce, si l'on ne prend pas en compte les indications de l'auteur, on est vite perdu. Les didascalies ne sont pas optionnelles, mais nécessaires. Chez Peter Handke, il y a une cohérence totale entre le contenu du texte et les didascalies. Celles-ci sont la trace de quelque chose qui dépasse les simples conseils au metteur en scène. Elles sont là pour s'ancrer, de manière très forte, dans l'imaginaire de l'acteur. Elles ne sont pas des injonctions, mais des points d'appui, des avertissements à ne pas négliger.

Qu'en est-il alors des quatre indications de jeu adressées par Peter Handke aux acteurs dans la préface de la pièce : "C'est moi qui suis là. – Tous sont dans leur droit. – Continuer à jouer après les mots de conclusion. – Ironie fervente."

Qu'insufflent-elles au reste du texte ?

Ce sont des indications ouvertes, mais cependant très précises, qui se poursuivent par deux citations, dont une de Nietzsche où il est question de rythme, de tempo, de lenteur. À mon avis, on aurait tort de croire qu'il y a comme du surplace dans cette pièce. Ce n'est pas rapide, mais ça avance. Je sens comme une trépidation colérique entre les mots. Peut-être une accélération, comme un orage qui gronde et qui explose, puisque l'on est au terme de la tétralogie. Peter Handke n'aime pas la distanciation que certains acteurs utilisent pour jouer ses personnages et il le dit. Il préfère une forme d'incarnation qui engage l'acteur.

La pièce date de plus de trente ans et se veut révolutionnaire aux dires de Peter Handke qui n'appréciait pas le théâtre qu'il voyait à l'époque. Est-elle encore révolutionnaire aujourd'hui ?

Révolutionnaire, je ne sais pas, mais singulière et sans équivalent, certainement. La pièce a une théâtralité évidente, tout en échappant aux codes théâtraux du xx^e siècle. Elle n'est pas déstructurée, elle fonctionne comme un récit sans en être vraiment un. C'est une synthèse de tous les mouvements historiques du théâtre : théâtre symboliste, théâtre tragique grec, théâtre-récit... C'est la possibilité d'un théâtre littéraire à l'oralité étrangement immédiate. Peter Handke est un érudit qui propose un objet théâtral totalement reconnaissable et, en même temps, totalement inconnu et complètement mystérieux. C'est, en tout cas, la sensation que j'ai eu en travaillant sur *Par les villages*.

Vous dites que la pièce est aussi "un magnifique chant d'amour à la force de l'Art"...

C'est ce qui la rend "hors époque", intemporelle et qui en fait, sans doute, un classique qui traversera les siècles. La force incomparable de l'Art est un motif que l'on retrouve dans le discours de tous les personnages, même l'intendante du chantier, même la gardienne du cimetière. Peter Handke décrit les ouvriers comme des artistes qui manient la glaise. Il n'y a pas de sanctification de l'artiste, mais la certitude que l'Art est la seule vraie valeur. La force de l'Art peut changer une vie, même la vie de ceux qui en sont socialement éloignés. En allant encore plus loin, je dirais que Peter Handke est persuadé que le profane, l'innocent, le candide est celui qui est le plus à même d'être proche de la révélation artistique. On a le sentiment, pour lui, que la bourgeoisie est peut-être plus éloignée de l'Art que ces bâtisseurs de cathédrales ayant construit ces chefs-d'œuvre de beauté, pour la simple raison qu'ils ont été en

contact direct avec l'œuvre réalisée. C'est dans l'extraordinaire discours de Nova, qui clôt la pièce, qu'éclate cet hymne à la force de l'Art. Ce n'est pas un texte démonstratif ou pédagogique, mais un monologue de questionnements mystérieux. Il me semble qu'il est question d'immortalité de l'Art dans ce monologue, prononcé par la figure de Nova devenue comme "un torse posé en haut du mur" du cimetière, c'est-à-dire au-dessus des morts.

Le regard que porte Peter Handke sur le monde ouvrier est donc très original.

Je dirais même unique et sans aucun rapport, par exemple, avec ce que Brecht a pu faire en tentant de tout analyser, de tout comprendre, de tout expliciter. Peter Handke laisse, au contraire, toutes les portes ouvertes, envisage tous les possibles pour offrir une liberté totale à l'imaginaire du spectateur. Il ne faut pas oublier non plus que Peter Handke dit avoir eu le désir d'écrire *Par les villages* après avoir entendu une chanson de Jacques Brel, qui parlait des humiliés et des offensés. Il voulait ainsi écrire un long chant, un long monologue, avant de fragmenter sa parole.

Le texte est en effet une alternance de dialogues et de monologues. Certains monologues ne sont-ils pas construits comme des dialogues entre le personnage et une sorte de double ?

Cette question du monologue et de sa nature me touche beaucoup, surtout depuis que je joue le texte de Pascal Rambert *Clôture de l'amour*, qui se présente comme deux monologues se répondant, mais que l'auteur définit comme un long dialogue. Il me semble que chez Peter Handke, c'est la même chose et qu'il n'y a pas vraiment de monologues, mais de longs déploiements de parole. Ces monologues s'adressent toujours à quelqu'un, parfois même au public. La longueur de la réplique ne doit pas faire oublier cet élément essentiel qu'est l'adresse à l'autre. Il faut tout dévoiler, aller jusqu'au bout de la pensée, de l'histoire, des sentiments, des frustrations. Quand la pièce se termine, nous avons le sentiment que tout, en effet, a été dit et qu'il n'y a rien à ajouter.

En ce qui concerne le public, Peter Handke écrit que, s'il n'est pas là, l'œuvre dramatique n'est que de "l'élucubration d'auteur".

Si Peter Handke a cru nécessaire d'écrire une pièce, c'est qu'il lui fallait terminer sa tétralogie par quelque chose qui devait être dit, et non pas seulement lu. Là encore, Peter Handke reprend, en quelque sorte, les tétralogies grecques avec, comme dernière pièce, un drame satyrique dont *Par les villages* jouerait un peu le rôle. Comme Pasolini, Peter Handke utilise plusieurs formes d'expression pour témoigner sans détour, tout en sachant pertinemment que le lecteur de roman est seul dans sa lecture, alors que le spectateur est entouré de beaucoup d'autres. Dans son poème dramatique, Peter Handke se dévoile «publiquement». Il a besoin de la présence du public pour partager avec lui cette parole, le temps de la représentation.

Vous mettez en scène ce spectacle, mais vous allez aussi l'interpréter en endossant le rôle d'Hans. Pourquoi ?

Quand Hortense Archambault et Vincent Baudriller m'ont proposé d'être artiste associé, je leur ai dit que j'étais à un moment de ma vie où, après avoir été essentiellement metteur en scène, j'avais envie d'affirmer davantage mon métier d'acteur avec d'autres metteurs en scène, comme ce fut le cas avec Wajdi Mouawad, Pascal Rambert, ou plus récemment avec Anne Théron. Il me paraissait donc juste, en tant qu'artiste associé, que l'on me découvre sous les différentes facettes qui me composent. Je voulais affirmer la singularité de ma position d'acteur et de metteur en scène. Je voulais prendre ce risque d'une double exposition en étant inscrit au cœur même du projet, à l'intérieur.

Un théâtre de parole, l'influence de Pasolini

Stanislas Nordey convoque souvent Pier Paolo Pasolini pour définir son théâtre. Le metteur en scène a d'ailleurs monté *Bête de style* en 1991, *Calderon* en 1993, *Pylade* en 1994, puis *Porcherie* en 1999. En 1968, Pasolini rédige un manifeste pour un théâtre de parole dans lequel on retrouve des éléments de l'esthétique de Stanislas Nordey.

Manifeste pour un nouveau théâtre

Le nouveau théâtre entend se définir, même banalement et en terme de procès-verbal, "théâtre de parole". Son incompatibilité, tant avec le théâtre traditionnel qu'avec n'importe quel type de contestation du théâtre traditionnel, est donc contenue dans cette autodéfinition. Il ne se cache pas de se référer explicitement au théâtre de la démocratie athénienne, quitte à franchir d'un bond toute la tradition récente du théâtre bourgeois, pour ne pas dire la tradition moderne toute entière du théâtre de la renaissance et du théâtre de Shakespeare. Assister aux représentations du "théâtre de parole" avec l'idée d'écouter (d'entendre) plutôt que de voir (restriction nécessaire pour mieux comprendre les paroles que vous percevez et, partant, les idées qui sont au fond, les personnages réels de ce théâtre). À quoi s'oppose le théâtre de parole ? Le théâtre tout entier peut se diviser en deux types : ces deux types peuvent donner lieu à diverses définitions, selon une terminologie sérieusement choisie, par exemple : théâtre traditionnel et théâtre d'avant-garde ; théâtre bourgeois et théâtre antibourgeois ; théâtre officiel et théâtre de contestation ; théâtre académique et théâtre de l'*underground*, etc. Mais à ces définitions sérieuses, nous préférons deux définitions plus vivantes : a) théâtre de bavardage (et nous acceptons là la brillante définition de Moravia), b) théâtre du *geste* et du *cri*. Précisons tout de suite : le théâtre du bavardage est celui où le bavardage, justement, se substitue à la parole [...] ; le théâtre du *geste* et du *cri* est celui où la parole est complètement désacralisée, voire détruite au bénéfice de la présence physique pure (cf. plus loin). Le nouveau théâtre se définit donc théâtre "de parole" par opposition : au théâtre de bavardage, qui implique la reconstruction d'un milieu et d'une structure spectaculaire naturaliste, faute de quoi les événements (homicides, vols, ballets, baisers, étreintes et coups de théâtre) ne seraient pas représentables. Dire "Bonne nuit" au lieu de "Je voudrais mourir" n'aurait pas de sens parce qu'il y manquerait le climat (les atmosphères) de la réalité quotidienne ; au théâtre du *geste* et du *cri*, lequel conteste le premier en faisant table rase de ses structures naturalistes et en "déconsacrant" ses textes, sans toutefois pouvoir en abolir la donnée (de base) fondamentale, c'est-à-dire l'*action scénique* (qu'il exalte, au contraire). De cette double opposition dérive une des caractéristiques fondamentales du "théâtre de parole" : à savoir (comme dans le théâtre athénien) l'*absence presque totale d'action scénique*. L'absence d'action scénique implique naturellement la *disparition presque totale de mise en scène* – lumière, scénographie, costumes, etc. –, tout sera réduit à l'indispensable (puisque, nous le verrons, ce nouveau théâtre ne pourra pas ne pas continuer d'être une forme de *rite*, et même une forme jusqu'alors jamais expérimentée) : autrement dit, l'illumination et l'extinction des lumières, pour indiquer le début ou la fin de la représentation. [...]

[Il faudra donc que l'acteur de théâtre de parole en tant qu'acteur, change de nature : il ne devra plus se sentir, physiquement, porteur d'un verbe qui transcende la culture en une idée sacrée du théâtre : mais il devra tout simplement être un homme de culture. Donc, il ne devra plus fonder son habileté sur le charme personnel (théâtre bourgeois) ou sur une espèce de force hystérique et médiumnique (théâtre antibourgeois) en exploitant démagogiquement le désir de spectacle du spectateur (théâtre bourgeois) ou en donnant la priorité au spectateur en lui imposant implicitement de participer à un rite sacré (théâtre antibourgeois). Il devra plutôt

fonder son habileté sur sa capacité de comprendre vraiment le texte. Et ne pas être interprète en tant que porteur d'un message (le Théâtre !) qui transcende le texte : mais être véhicule vivant du texte lui-même. L'acteur devra devenir transparent sur la pensée, et il sera d'autant meilleur que, en l'entendant dire le texte, le spectateur comprendra que l'acteur a compris.]

Pier Paolo Pasolini

Manifeste pour un nouveau théâtre, 1968

<http://www.theatreatoutprix.fr/Theatreatoutprix/Pegase/Ecrits/pasolini.htm>

II. *Par les villages* poème dramatique de Peter Handke

Clôture d'une tétralogie

En novembre 1983, Claude Régy met en scène *Par les villages* au Théâtre national de Chaillot. Armando Llamas, assistant de Claude Régy, rassemble à cette occasion des notes dans un document non publié intitulé "Autour de *Par les villages*".

Une suite, quatre textes

"Peter Handke a écrit quatre textes qui vont ensemble, qui forment une suite.

À l'intérieur de l'image commune du retour, ils s'amplifient l'un l'autre, se font face, s'interpellent, déplacent l'angle de vision.

Cette suite s'ouvre avec *Lent Retour*¹, roman, vision magnifiée du paysage dans les contrées du Grand Nord des Amériques. Un européen, le géologue Sorger, amorce là un lent retour – du Grand Nord à la côte Ouest des Etats-Unis, de la côte Ouest à la côte Est, New York, et de là vers l'Europe – c'est le moment où le roman s'achève. Le deuxième volet est *La Leçon de la Sainte-Victoire*², essai. Le narrateur n'est plus fictif, c'est l'écrivain lui-même, qui, à partir de la peinture de Cézanne, retrouve, pourrait-on dire, la culture et l'image européennes, et c'est aussi une étude sur le regard, sur la forme, sur la couleur.

Le troisième volet, *Histoire d'enfant*³, récit, n'a pas non plus d'enjeu fictionnel ; c'est en effet le récit – à la troisième personne – de l'histoire de l'enfant de l'écrivain, ou plutôt de leur vie commune. Le retour en Europe marque aussi les retrouvailles avec l'enfant, et ce retour provoque tout naturellement le récit.

Le quatrième volet, *Par les villages*⁴, poème dramatique, amplifie ce retour dans une sorte de chant, car on chante le paysage, on chante les formes et les couleurs ; les voix des personnages, à partir de l'histoire d'une famille, s'ouvrent généreusement sur l'histoire de la Terre et l'histoire des Hommes.

Un cinquième livre, qui ne fait pas partie de cette suite, *Histoire du crayon*, est une sorte de "dramaturgie naturelle" de l'écriture de Peter Handke et, entre autres, de l'écriture du poème dramatique."

¹ trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1979

² trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1980

³ trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1981

⁴ *Über die Dörfer* est créée en 1981. Le cinéaste Wim Wenders met en scène la pièce en 1982 dans le cadre du Festival de Salzbourg. Trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1983

Extraits

Par les villages

Nova – [...] Marchez dans la grande plaine où les trous des poteaux s’alignent déjà, proches les couleurs, lointaines les formes, les couleurs à vos pieds, éclatantes, les formes dans vos têtes, la force qui vous tire, formes et couleurs vous protègent. Nos épaules sont là pour le ciel et le courant entre ciel et terre passe par nous. Allez lentement et ainsi devenez vous-mêmes la forme sans laquelle aucun lointain ne se découpe : sans contours vous n’en êtes pas les maîtres. Et ne croyez pas aux montées raides, elles sont une affaire d’humeur – les sommets les plus hauts on ne peut pas les conquérir, on ne peut qu’y monter en promenade. Entrez dans l’instant du soleil levant qui sera votre mesure : rien que “le soleil et vous”, et le soleil vous fait signe de continuer : le soleil aide. La nature c’est la seule chose que je puisse vous promettre – la seule promesse sûre. En elle, rien n’est “fait de” comme dans le monde des jouets, où on est toujours obligé de demander : “Et maintenant ?” Elle ne peut être ni refuge ni issue. Mais elle est le modèle et c’est elle qui donne la mesure : seulement, il faut la prendre tous les jours. Le papillon jaune est le cœur du bleu du ciel. La pointe de l’arbre est l’arme libératrice. Soyez convaincus – suivez des yeux la trajectoire sans projectile – regardez. Les nuages qui passent, même chassés par le vent, ils vous ralentissent. Quand, par la force du fleuve qui vibre au loin, mon cœur tressaille en moi, alors seulement j’existe.

Peter Handke

Par les villages, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, coll. “Le Manteau d’Arlequin – Théâtre français et du monde entier”, Gallimard, 1983, p. 84–85.

La Leçon de la Sainte-Victoire

[...] Dans un récit que j’avais écrit une décennie auparavant, un paysage, quoique tout à fait plat, se bombait au-devant du héros, si près de lui qu’il paraissait le refouler. Or ce monde de 1974, tout autre immense et concave, qui délivre le corps du poids qui l’opprime, à la pensée duquel le corps se libère, ce monde est encore là devant moi, c’est une découverte qu’il me faut transmettre : les pins parasols, ma joie à exister, c’est cela la réalité qui compte. Les pins parasols, en tout cas, me furent souvent utiles lorsque des entrées de maisons étrangères se bombaient vers moi, le personnage de ce monde d’avant dût-il perdre contenance et présence d’esprit.

p. 23

[...]

Devant une prairie lumineuse où je me mis aussitôt à penser “paradis terrestre” et où les taupinières même me parurent, de prime abord, “comme dans le bleu des lointains”, je me fis comparaître : “En présence de la beauté, ne pense pas toujours à des comparaisons avec le ciel. Regarde la terre, plutôt. Parle de la terre ou de ce simple endroit. *Nomme-le* avec ses couleurs”.

p. 60

Peter Handke

La Leçon de la Sainte-Victoire, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, coll. “Arcades”, 1985

Lent retour

Une région ne lui devenait proche que lorsqu'il la dessinait ligne à ligne, de manière aussi fidèle que possible, sans les schématisations et omissions habituelles de sa discipline scientifique – alors, en toute bonne conscience, il pouvait dire y être allé.

[...]

Les premières couleurs dans le paysage comme des objets indépendants : un rouge gravillon, un bleu bidon à essence, un jaune feuille lancéolée, un blanc tronc à bouleau. Dans l'herbe, de petites vesses-de-loup éclatées. Ailleurs poussait une tige poilue de pavot dont la fleur n'était pas rouge, mais d'un merveilleux jaune drap. Les acacias avaient comme partout des épines sombres et n'étaient que des buissons, au lieu d'être des arbres. On sentait encore longtemps après dans la main la brûlure des baies de sureau, plus glacées à l'intérieur que des boules de neige. Le rouge brique des branches de saule comme une reliure de livre. Brune aussi la peau d'ours frisottée clouée à un hangar.

Peter Handke

Lent Retour, Gallimard, coll. "Du monde entier", trad. Georges-Arthur Goldschmidt, 1982, p. 44-45.

Le poème dramatique

La pièce s'intitule *Par les villages* : poème dramatique. Ci-dessous, quelques extraits de *L'Histoire du crayon*⁵, carnet dans lequel Peter Handke note sous la forme de fragments ses réflexions sur l'écriture, et notamment celle du drame, repris dans les notes non publiées d'Armando Llamas.

Poème dramatique : personne ne doit devenir un caractère ou un type (pas non plus un archétype). Et pourtant aucun personnage ne doit être échangeable. Chacun doit être particulier

C'est comme si avec le poème dramatique je franchissais la barrière du dialecte : "infiniment doucement", c'est ainsi que cela doit se terminer. Et le tout ? Quelque chose qu'il n'y a encore jamais eu et que montre pourtant la tradition mais non pas en tant que citation

Le poème dramatique doit-il être une fête ? – Non, son caractère de base est d'être objectif ("elle m'a écrit une lettre...") ; et parfois ce sera comme une fête et à la fin solennel (comme devrait être l'histoire de l'humanité.)

"Chez les Grecs la tragédie ne s'est pas encore complètement détachée de l'élément épique dont elle est née, raison pour laquelle la narration, le récit, sont tellement prédominants par rapport à l'action" (Grillparzer, 1834), oui, est-ce que l'épique dans un drame ne serait pas maintenant de nouveau nécessaire pour rendre à nos yeux les personnages certains et naturellement – donc forcément –, leur donner à eux l'assurance par le récit : "Tu te rappelles comme..." ; "Raconte, raconte-moi encore, raconte-moi encore..."

Dans les drames grecs on s'adresse souvent aux gens rassemblés en évoquant le lieu d'où ils viennent : "Vous, femmes de Trézène, qui habitez à l'orée du pays de Pélopes"

Chacun doit tout dire très en détail et très tranquillement. Éviter le faux laconisme. (Goethe : le couronnement du drame c'est l'échange de propos, le "discours alterné" – non pas le dialogue du tac au tac, la technique.)

À la fin du drame, ce sera l'apothéose de l'art, et des êtres humains avec lui ; une déesse doit faire son apparition et proclamer la consolation, comme jadis : "Il n'est pas dit que ton espèce et la mienne soient ainsi anéanties..." Oui, des profondeurs de la terre et des mers (comme Thétis déclara Pelée être dieu), il faudrait retrouver un parler frais : un spectacle pour les dieux (et de pauvres petits êtres humains)

Dans le poème dramatique les personnages devraient pouvoir s'adresser l'un à l'autre comme jadis les héros s'adressaient aux dieux : ce serait cela la dramaturgie naturelle, sans les astuces des dialogues et de l'action du théâtre établi

Ne dis rien si ce n'est dans la colère ou une quelconque autre forme d'enthousiasme : poème dramatique.

Drame : chacun doit tenir compte de ce que l'autre dit – et pourtant ne doit jamais y répondre directement en dialogue, de manière technique (une fois encore : échange de propos au lieu de dialogues)

⁵ Il s'agit ici de la traduction provisoire de Georges-Arthur Goldschmidt. L'ouvrage est paru dans sa traduction définitive chez Gallimard en 1987

Dans le poème dramatique le peuple doit apparaître. Et tout devrait en arriver à ceci, pouvoir dire : "Écoute, je t'aime"

Poème dramatique : les portails de la guerre doivent être fermés – "il faut essayer" une voie nouvelle, là où on parle du poète "en tant que vainqueur"

De tous les Tragiques, Eschyle me paraît le plus accompli : pas d'intrigue, rien que la force du verbe, drame pur

Chez Eschyle exactement le rythme d'un negro spiritual : "lamentez-vous avec moi – nous nous lamentons avec toi", etc.

Trop de bavardages de famille partout ; évite les bavardages de famille. Fais parfois entrer en scène les membres de la famille comme des amis, puis comme des ennemis, puis comme des inconnus

Le drame veut dire : tous ont raison – autrement ce ne serait pas un drame mais une histoire d'horreur

Le modèle de la tragédie

Dans une autre interview qu'il a accordée à Angela De Lorenzis, Stanislas Nordey évoque le lien qui unit *Par les villages* à la tragédie grecque.

Stanislas Nordey – Cette pièce est parsemée surtout de références à la tragédie grecque. Au moment d'écrire *Par les villages*, Handke a d'abord étudié les structures du théâtre grec, exactement comme l'avait fait Pasolini pour *Pylade*. D'où l'étroite parenté entre ces deux dramaturges qui sont mes deux auteurs d'élection. Handke s'inspire essentiellement du théâtre antique : l'opposition de Gregor et Hans rappelle celle des deux frères d'Antigone, Étéole et Polynice, qui s'entretuent pour le trône de Thèbes ; l'Intendante rappelle le personnage du veilleur des tragédies grecques ; les trois ouvriers, Anton, Ignaz et Albin forment le chœur. C'est pourquoi ils psalmodient, comme c'était le cas dans les *stasima* (vers chantés) qui clôturaient les épisodes des tragédies antiques. Quant aux retrouvailles de Gregor et de sa sœur Sophie, elles rappellent le retour d'Oreste au palais des Atrides, où il retrouve sa sœur Électre, alors que le personnage de Nova est calqué sur les apparitions de la déesse Athéna. De l'*Odyssée* reste une trace mineure, même si *Par les villages* représente le dernier volet d'une "suite" (Handke refuse le terme pompeux de tétralogie) de quatre personnages. Or, *Lent retour*, *La leçon de la Sainte-Victoire*, *Histoire d'Enfant* et *Par les villages* sont comme les étapes d'un voyage initiatique qui, de l'Alaska, conduit le protagoniste jusqu'en Europe, en passant par l'Amérique. En ce sens, *Par les villages* représente le retour de Gregor à Ithaque.

Stanislas Nordey

Entretien avec Angela De Lorenzis in Cahier programme de *Par les villages*, pour les représentations à La Colline du 5 au 30 novembre 2013

La dramaturge Heinke Wagner poursuit, avec son ouvrage *La mission théâtrale de Peter Handke*, cette réflexion sur l'influence de la tragédie grecque dans *Par les villages*.

La nouvelle "tragédie" de Peter Handke, *Par les villages* fait [...] explicitement référence à la tragédie grecque par rapport à son contenu : une histoire de famille ; par rapport à l'action : un moment de décision ; par rapport à ses personnages : les "héros", et à l'expression : le retour d'une écriture chorale [...]. Les longues "répliques-récits" des personnages sont adressées au public et aux autres personnages sur scène, portées par le chant et des "récitatifs", des litanies, de longues "montées" de la parole, investis d'une tendre lenteur. [p. 176]

Par les villages reste une tragédie, de par les moyens formels (chœur, protagonistes, hymnes, lamentations, prières – la parole, structuration) d'inspiration grecque, mais aussi par son art du constat : l'affrontement de raisons différentes, d'égale valeur, transcendé seulement à la fin par un "troisième terme" qui est "tout autre", qui propose enfin un autre esprit de résistance où immanence et transcendance, à l'instar des préceptes bouddhiques, ne s'opposent plus, mais se rejoignent dans l'exaltation de la vie, de l'ici-maintenant, de la coexistence des "raisons". [p. 212]

Par les villages marque une étape importante dans la progression des œuvres dramatiques de Peter Handke : c'est la première fois que le sujet sort vainqueur du combat avec les possessions intérieures ou extérieures et qu'il est donné dans sa (possible) plénitude d'être, en dépit des différents pouvoirs qui s'acharnent sur lui et le menacent d'anéantissement. Le discours de Nova est un manifeste d'humanisme qui propose le modèle (utopique) de la création, de l'art dans sa valeur politique et spirituelle, et du détachement aux résonances bouddhiques. Il prend racine dans la capacité de transformation, dans la pratique du décalage et du renouvellement, dans une foi sans contenu dogmatique. [p. 211]

Heinke Wagner

La mission théâtrale de Peter Handke, Peter Lang Editions, Publications Universitaires Européennes, 2003

Photos des mises en scène



Première mondiale, mise en scène Wim Wenders (1982)
Archives Festival de Salzbourg



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Mise en scène de Claude Régy au Théâtre national de Chaillot (1983)



Mise en scène de Stanislas Nordey à Avignon (2013) © Élisabeth Carecchio

III. Variations autour de la pièce

Le retour au pays

Gregor est de retour dans son pays, dans sa vallée. Au loin, un chantier. Devant, l'abri des ouvriers, la baraque de l'Intendante. Les ouvriers arrivent du chantier, et parmi eux, Hans, le frère de Gregor.

Hans : Je t'ai reconnu de loin à ta façon de te tenir. Ce que les parents disaient de toi on peut toujours le dire : "Il a l'air de regarder comme s'il ne comprenait rien." Mais je sais bien que ce n'est pas vrai. Peu de choses t'échappent. Tu es malin. Ce qui arrive tu l'as déjà pensé. Je ne savais jamais où j'en étais avec toi. Tu m'as battu dans tous les jeux. Tu n'étais pas un tricheur, mais pour nous, ton frère et ta sœur, tu as été, en général, un vainqueur cruel. Chaque fois tu restais là, assis, en vrai vainqueur. Tu ne nous as jamais dominés avec grâce, comme il convient, pour qu'on puisse admirer une victoire, car notre proverbe le dit bien : il faut qu'une bonne victoire rende le vaincu joyeux. Non, à nous, les perdants, tu n'as presque jamais épargné la honte. À moi, ça ne me faisait pas grand-chose, mais à notre sœur, si : elle ne pouvait pas perdre. À la moindre défaite elle n'était plus en état de jouer et dans sa rage elle pleurait, elle braillait même, et toi tu te moquais d'elle. Tu te souviens comme elle s'enfermait parfois, et toi, tu ne pouvais pas t'empêcher de la suivre et de continuer à te moquer d'elle devant sa porte fermée ? Et tu étais comme ça dans le jeu seulement ? Non, c'était comme ça en toutes occasions. Quand on aurait eu besoin de toi, souvent tu n'étais pas là. Les parents s'en sont toujours plaints : Il n'est que pour lui, et il ne veut rien savoir de personne. Il est plein de compassion, et pourtant, à la longue, il ne peut pas souffrir les faibles. Puis tu faisais un éclat et là tu étais vraiment notre frère. Regardez-le, c'est notre frère – disions-nous. Il est un peu différent de nous et tout de même il est des nôtres. Il est comme nous et il ne nous oubliera jamais. Personne ne voulait croire que tu viendrais ici, dans ce désert. Et maintenant, tu es là.

[...]

Rarement, je sentais qu'il nous aimait bien. C'est une fois loin qu'il fut bon pour nous. Il nous saluait dans ses lettres et même prenait part à ce qui nous arrivait. Il m'a fallu du temps pour m'en apercevoir : Il aurait voulu que nous soyons pareils à lui. Il était seul et se prenait pour la mesure des choses. Mais nous, nous sommes autres. Je suis un ouvrier. Manger ce qu'il mange, boire ce qu'il boit, je ne cours pas après. Souvent on me demande si je l'envie, et ma réponse est que je suis satisfait d'être un ouvrier. Et pourtant vous pouvez lui faire confiance. Il n'est pas venu on ne sait d'où avec un magnétophone vous voler l'histoire de votre vie et le secret. Peut-être a-t-il une autre façon de vous écouter. Et il est des nôtres, il se gratte aux mêmes endroits.

Peter Handke

Par les villages, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, coll. "Le Manteau d'Arlequin – Théâtre français et du monde entier", Gallimard, 1983, p. 25

Dans l'*Odyssée*, Ulysse, de retour à Ithaque, doit délivrer son pays, son palais et Pénélope des prétendants. La déesse Athéna déguise Ulysse sous les traits d'un vieux mendiant. Il est reconnu par sa nourrice Euryclée.

Euryclée : "[...] Répondant aux désirs de la fille d'Icare, la plus sage des femmes, j'accepte, de grand cœur, de te laver les pieds, autant pour toi que pour Pénélope elle-même, car une grande angoisse a levé dans mon cœur ! Veux-tu savoir pourquoi ? Je m'en vais te le dire ! j'ai vu venir ici beaucoup de malheureux ; mais je n'ai jamais vu pareille ressemblance de démarche, de voix, de pieds, avec Ulysse !"

Ulysse l'avisé fit cette réponse :

Ulysse : "Tous ceux qui nous ont vus, de leurs yeux, l'un et l'autre retrouvent entre nous la même ressemblance ; mais qui peut parler, ô vieille ! mieux que toi ?"

Il dit, et s'apprêtant à lui laver les pieds, Euryclée s'en fut prendre un chaudron scintillant, y mit beaucoup d'eau froide, puis ajouta l'eau chaude. Ulysse était allé s'asseoir loin du foyer, en tournant le dos à la lueur, car son âme, soudain, avait cru que la vieille, en lui prenant le pied ne vit la cicatrice qui révélerait tout.

Or, à peine à ses pieds pour lui donner le bain, la vieille reconnut le maître à la blessure qu'en suivant au Parnasse les fils d'Autolykos, Ulysse avait jadis reçue d'un sanglier à la blanche défense.

[...]

Or, du plat de ses mains, la vieille, en le palpant, reconnut la blessure et laissa tomber le pied dans le chaudron ; le bronze retentit ; le chaudron bascula ; l'eau s'enfuit sur le sol... L'angoisse et le bonheur s'emparaient de la vieille ; ses yeux se remplissaient de larmes et sa voix défaillait."

Homère

Odyssée, chant XIX, Les Belles Lettres, "Classiques en poche", p.133-139

Jean-Luc Lagarce, qui a vu la mise en scène de Claude Régy en 1983 a nommé sa maison d'édition Les Solitaires intempestifs en référence au dernier monologue de Nova dans *Par les villages* : "On ne peut pas renoncer; ne jouez donc pas les solitaires intempestifs." Dans *Le Pays Lointain*, sa dernière pièce parue en 1995 qui est une réécriture de *Juste la fin du monde*, Louis revient dans sa famille et retrouve sa mère, son frère Antoine et sa sœur Suzanne. Il raconte son arrivée tôt le matin, au buffet de la gare, quand son frère intervient.

Antoine. – [...]

Tu es comme ça,

S'il y a bien une chose – non, ce n'est pas la seule ! – s'il y a bien une chose que je n'ai pas oubliée en songeant à toi, c'est tout cela, ces histoires pour rien, des histoires, je ne comprends rien.

Tu ne disais rien.

Vous buviez votre café, tu devais boire un café et tu avais mal au ventre parce que tu ne fumes pas et que les endroits comme celui-là, tôt le matin, je le sais mieux que toi, les endroits comme celui-là puent la fumée et donnent envie de dégueuler, avec la fumée qui te descend dessus et te donne mal à la tête et aux yeux.

Tu lisais le journal, tu dois être devenu ce genre d'hommes qui lisent les journaux, des journaux que je ne lis jamais – parfois assis en face de moi, je vois des hommes qui lisent ces journaux et je pense à toi et je me dis, voilà les journaux que doit lire mon frère, il doit ressembler à ces hommes-là, et j'essaie de lire à l'envers et puis aussitôt, j'abandonne et je m'en fiche, je fais comme je veux ! –

tu essayais de lire le journal, parce que, le dimanche matin, au buffet de la gare, tu as tous les gosses qui sont allés faire la fête et ils font du bruit et ils continuent à s'amuser et toi, dans ton coin, tu ne peux même pas lire, te concentrer sur ta lecture et la fumée des cigarettes te donne juste envie de repartir, c'est à cela que tu penses, point.

[...]

Tu ne te disais rien, je sais, je te vois.

Tu ne te disais rien, tu ne pensais pas que tu me dirais quelque chose, que tu me dirais quoi que ce soit, ce sont des sottises, tu inventes. C'est là, à l'instant, tu m'as vu, et tu as inventé tout ça pour me parler. Tu ne te disais rien parce que tu ne me connais pas, tu crois me connaître mais tu ne me connais pas, tu me connaîtrais parce que je suis ton frère ? Ce sont aussi des sottises, tu ne me connais plus, il y a longtemps que tu ne me connais plus.

tu ne sais pas qui je suis, tu ne l'as jamais su, ce n'est pas de ta faute et ce n'est pas de la mienne, non plus, moi non plus je ne te connais pas

– mais moi, je ne prétends rien –

on ne se connaît pas

et on ne s'imagine pas qu'on dira telle ou telle chose à quelqu'un qu'on ne connaît pas.

Ce qu'on veut dire à quelqu'un qu'on imagine, on l'imagine aussi, des histoires et rien d'autre.

Ce que tu veux, ce que tu voulais, tu m'as vu, et tu ne savais pas comment m'attraper, comment me prendre

– vous dites toujours ça, "on ne sais pas comment le prendre" et aussi, je vous entends, "il faut savoir le prendre", comme on le dit d'un homme méchant et brutal – tu voulais m'attraper et tu as jeté ça,

tu entames la conversation, tu sais bien faire,
c'est une méthode, c'est juste une technique pour noyer et tuer les animaux, mais
moi, je ne veux pas, je n'ai pas envie.
Pourquoi tu es là, je ne veux pas le savoir, tu as le droit, c'est tout et rien de plus,
et ne pas être là, tu as le droit également, c'est pareil pour moi. Ici, d'une certaine
manière, c'est chez toi et tu peux y être chaque fois que tu le souhaites et encore,
tu peux en partir, toujours le droit, cela ne me concerne pas. Tout n'est pas
exceptionnel dans ta vie, dans ta petite vie, c'est une petite vie aussi, je ne dois
pas avoir peur de ça, tout n'est pas exceptionnel, tu peux essayer de rendre tout
exceptionnel, mais tout ne l'est pas.

Jean-Luc Lagarce

Le Pays lointain, Les Solitaires Intempestifs, 1999 (1^{re} édition 1995), p. 128-130

Ceux que personne ne voit

Gregor vient de retrouver son frère Hans sur son chantier. Hans lui présente ses collègues ouvriers, le "peuple des charpentiers".

Hans

[...]

(À l'adresse de Gregor :) Malheur à toi si tu dis qui il est ! Malheur à toi si tu oses décider qui nous sommes ! Un mot d'interprétation – la fête est finie. La solennité de la fête, c'est d'inventer l'énigme. Nous les exploités, les offensés, les humiliés, peut-être sommes-nous le sel de la terre. Mais aussi on se lève souvent la nuit, on aime pisser dans le béton frais. De temps à autre, du coin de l'œil, nous voyons la rotation des étoiles. Les serveuses, nous les appelons : "Viens ici ou je te mords." Nous nous faisons la soupe avec des cubes de concentré sur les réchauds électriques. Le soir, nous chaussons nos lunettes et nous étudions les Saintes Écritures. Quand nous embrassons des femmes inconnues qui refusent, nous n'y arrivons pas. Quand nous sommes témoins à des mariages nous mettons des cravates. Nous tombons des échafaudages et nous nous cassons les deux talons. On nous donne des primes d'éloignement, de danger, de saleté et l'hiver on tue le cochon. Nous sommes mutuellement parrains de nos enfants et porteurs de nos cercueils. Mais nous ne sommes pas amis. Nous sommes couchés chacun de notre côté, le visage contre la cloison de planches, et toute la nuit nous sentons la respiration du collègue, qui de l'autre côté, est couché comme nous, le visage contre la cloison. Le matin de bonne heure, à la première sonnerie du réveil, sans un "bonjour", nous allumons la lumière et la radio et nous grillons la première cigarette en caleçon, nous grattons les fleurs de glace à la fenêtre, maudissons le vent du nord, le sol gelé, la neige, et buvons le Nescafé. Dès le milieu de la semaine, nous commençons à nous agiter et nous essayons de nous masturber, mais par ici le vent est trop froid. Les après-midi, c'est ce qu'il y a de plus long dans la journée de travail, nous pensons à notre seul ami, qui a eu un accident ou est parti pour l'étranger ; nous souhaitons la mort aux collègues et devenons toujours plus inattentifs à nos gestes et mourons peut-être nous-mêmes. À la maison, nos enfants nous trouvent devenus trop bêtes; quand nous arrivons, nous ne supportons plus leurs voix ni leurs mouvements et nous les envoyons se coucher avant l'heure ; puis nous nous agenouillons sur le lino de cuisine devant nos femmes et nous appuyons nos têtes contre elles et leur parlons de notre haine indéfectible de toute éternité pour tous ceux qui sont au-dessus de nous et de la solitude sans fin ; nous pleurons tout notre soûl et prenons le chemin de l'auberge. Il faut tenir encore quelques dizaines d'années, c'est ce que nous nous répétons tous les jours. Il faudra attendre encore un certain nombre de rotations de la Terre sur elle-même avant qu'on ne puisse aller enfin – impossibles à licencier – de la maison à l'arbre, de l'arbre à la maison, du chemin au village, et du village, enfin, à la maison. Il nous faudra montrer quelques lésions et mutilations de plus pour que le mot "simulateurs" ne tombe plus. Quelques années, quelques dizaines d'années. Même si nous ne sommes pas amis – nous attendons ensemble et ne cessons d'être des énigmes, et personne parmi vous, pilleurs d'opinions et de comportements, ne nous voit. Nous sommes les silhouettes qui traversent les champs dans le lointain, les contours dans les autocars long-courriers qui roulent à travers la plaine de neige. Nous remplissons de nos visages d'ombre les wagons du métro par trains entiers, et dans les courbes nous nous perdons de vue.

Peter Handke

Par les villages, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, coll. "Le Manteau d'Arlequin – Théâtre français et du monde entier", Gallimard, 1983, p. 33-34

Dans sa pièce *Gibiers du temps*, Didier-Georges Gabilly suit le parcours de Thésée, libéré des Enfers et évoluant dans le monde d'aujourd'hui à la recherche de Phèdre qui "l'attend". Dans son errance, il croise différents personnages, fantômes des temps anciens à la dérive, figures contemporaines désœuvrées et enragées. L'auteur donne une voix à ceux qui n'en n'ont pas, plus, ceux que l'on entend que trop rarement...

Chœur. Et c'est ce que nous sommes, nous, que nul ne salue pour son rang – Hi ! – Nus – Hi ! – Est-ce que ces messieurs voudraient bien me saluer pour mon rang – Je suis la lune et je voudrais bien qu'on me salue pour mon rang – Je suis un ancien ouvrier agricole, fabricant de fruits et de légumes, de par mes bras et mon souffle, et mon labeur, et je voudrais bien qu'on me salue pour mon rang – Je suis un maître de fabrique au chômage de longue durée, et je déteste ce qui se dit ici, mais je voudrais bien qu'on me salue pour mon rang – Je suis le mangeur de pois, l'ignorant qui programme ton désert, et je voudrais bien être salué pour mon rang – Hi ! – Je suis la videuse de sardines en boîte et il n'y a plus de mains pour ce que fait la machine à vider les sardines en boîte, regarde mes mains imbéciles – Hi ! – C'est le strip-tease intégral, ô – O – Tu vois, on peut y aller encore, on peut t'accompagner encore – O, le geindre qui est notre parole pour cette nuit.

Didier-Georges Gabilly

Gibiers du temps, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 146

Dans son roman *La Centrale*, Élisabeth Filhol raconte le quotidien des ouvriers intérimaires du nucléaire.

“Vous vous sentez comment aujourd’hui ? – Aujourd’hui, ça va.” Il n’est pas dupe. Personne n’est dupe mais chacun joue son rôle, à la place qui est la sienne et en conscience. Mon travail à moi, c’est de tout faire pour le garder. Si je me sens bien ? oui. J’ai peut-être accusé le coup hier soir, un petit coup de mou, mais ça va mieux. La vérité, c’est que je me serais bien couché en rentrant, mais par correction vis-à-vis de Jean-Pierre, je ne l’ai pas fait. J’explique qu’on partage à deux la caravane, lui travaille de nuit, moi en général le matin, on s’arrange comme ça. Donc je ne l’ai pas fait. Pour passer le cap, on s’est assis dehors sous l’auvent, et on a bu une bière. Disons deux bières, mais pas plus. Et quand j’ai voulu me lever, le coup de massue. La tête explosée, et plus rien dans les jambes. On a du mal à l’admettre, le corps encaisse, digère, jusqu’à un certain point. Est-ce que j’ai franchi la limite ? Vingt millisieverts. Je devrais lui poser la question. Je sais que ma santé le préoccupe. Je sais surtout que pour la fiche d’aptitude – une visite et un tampon tous les six mois – , ça peut se jouer à pas grand-chose et que des types comme lui, un peu sérieux, au moindre doute, ils n’hésitent pas à vous mettre hors circuit. [...]

“Racontez-moi votre travail.” Il a reculé sa chaise. Il tourne l’écran vers moi à contre-jour, il sélectionne le fichier prestataires, puis saisit son identifiant et mon numéro matricule. Par où je commence ? si j’aime ou non, et comment j’en suis arrivé là ? on réfléchit dans ces cas-là, on pense par ajustements. J’interviens à l’ouverture des générateurs de vapeur. Pour l’ouverture, on n’a pas besoin de porter la tenue complète. La contamination est à l’intérieur. J’explique qu’on fait équipe à trois ou quatre. On se relaie pour poser les plaques qui assurent l’étanchéité avec le circuit primaire, comme ça, quand les collègues remplissent la piscine pour décharger et recharger la cuve en combustible, l’équipe qui contrôle les tubes du générateur est au sec et peut intervenir. À la fin du chantier, ils vidangent la piscine. On dépose les plaques avant la remise en eau définitive des circuits. Beaucoup n’aiment pas ce travail. Ils le font une fois, deux fois, et on ne les revoit plus. À cause du circuit primaire. Ils disent que c’est trop dangereux. Effectivement, c’est dangereux, mais il faut bien le faire, et quand on accepte ce genre de contrat, des missions on en trouve partout. Vous franchissez le seuil d’une agence, et c’est signé. Les agences d’intérim poussent autour des centrales comme des champignons, après des mois de galère on se laisse prendre par la facilité : vous entrez, c’est signé.

Élisabeth Filhol

La Centrale, POL, 2010, Folio, 2011, p. 21-24

Dans *Ouvrière*, Franck Magloire raconte le parcours de sa mère, ouvrière pendant trente ans à l'usine Moulinex.

Ces dernières trente minutes avant d'entrer dans l'usine que certaines d'entre nous appellent la taule sont à moi, et j'y tiens... oh ! bien sûr, pas une de plus ni une de moins, je ne veux surtout pas être en retard, je ne l'ai jamais été en trente ans... sauf peut-être une fois, à cause d'un accident sur le viaduc de Cadix qui enjambe le canal et relie les quartiers HLM au périphérique vers Paris... une femme s'était encastrée dans la rambarde métallique... ce jour-là, la chaussée n'était pourtant pas glissante, et la circulation pas plus chargée qu'à l'habitude... sans doute s'était-elle rendormie au volant... au début, cette tragédie ne m'avait pas réellement affectée, elle m'avait presque paru normale... j'ai un peu honte, je le confesse maintenant, mais cet incident devait advenir fatalement... j'avais mis mes feux de détresse, j'attendais derrière, masquée par le camion des secours, en tête du cortège des voitures qui me suivaient tout en clignotant... quand nous avons été autorisés à le dépasser, le corps de cette femme avait déjà été recouvert d'une bâche jusqu'aux chevilles... de voir furtivement cette masse inerte qui me semblait s'être simplement assoupie et emmitouflée sous une ouverture, égoïstement j'ai pensé à moi, moi qui aurais pu être à sa place, en retard et encore groggy de sommeil j'aurais accéléré et hop ! plus rien, noir... dans l'urgence les secouristes n'avaient pas pris soin de ramasser une de ses chaussures qui gisait sur le sol et qui avait dû être violemment arrachée sous le choc... j'ai figé mon regard plusieurs secondes sur elle, et si je ne parvenais pas à reconnaître avec exactitude en quelle matière elle était faite, je devinais facilement à son bout rond typique et à son épaisseur matelassée ce à quoi elle pouvait servir... je trouvais indécent qu'elle ait dû mourir avec de telles chaussures à ses pieds, non pas tant parce que je revendiquais une quelconque lubie d'élégance féminine, mais surtout parce qu'elle se rendait sur son lieu de travail avec ses chaussures d'atelier aux pieds...

Beaucoup de mes collègues, dont certaines de mes amies, viennent au boulot, elles aussi, chaussées de leurs sabots de sécurité et cintrées dans leur blouse déjà boutonnée... coût l'attirail porté parfois une bonne heure avant, en comptant la route à faire... pour gagner du temps au vestiaire, pour ne pas être en retard aussi, et chaque fois, je revois la chaussure de cette femme sur la chaussée... ce n'est pas le spectre de la mort qui me glace, l'âge aidant, je l'ai apprivoisée, et nous serons toutes emportées à plus ou moins brève échéance... abrégées chacune de sept à dix ans dans tous les cas, à considérer les chiffres... cette différence d'espérance de vie court irrémédiablement entre nous et ces femmes qui sont cadres... je tiens ça d'une militante cégétiste que j'ai bien connue, elle aimait à citer les statistiques de classes qu'elle trouvait en fouinant dans les bouquins, avant d'en faire partager tout l'atelier sur ses tracts collés copieusement sur le tableau d'affichage à l'entrée... sans effets apparemment... alors cette façon qu'ont certaines de mes collègues de devancer le temps, d'endosser l'heure finale nui les tue un peu plus chaque jour... elles naissent, vivent, meurent Moulinex... les chaussures aux pieds, la corne aux mains, le nylon à leurs débuts le coton doublé désormais, à même le torse, sans maquillage ni apprêts pour beaucoup... déjà en tenue de travail, elles se fondent dans le moule de l'usine, la prolongent de chez elles à la boîte, de la boîte à chez elles, sur l'ensemble du trajet... pour le moment, pour moi, ces trente minutes de répit où je n'ai pas enfilé la moindre fonction, je ne suis pas encore ouvrière...

[...]

Sur les abords du périphérique, il est encore tôt mais déjà les enseignes des magasins que je fréquente parfois les week-ends s'allument, celles que je peux apercevoir de ma chambre à coucher sont même restées en éveil toute la nuit durant, celles des

hypermarchés, des magasins d'ameublement en kit, des foires-à-tout qui inondent la plaine de tôle et de lumière artificielle au-delà du viaduc... les camions s'activent, et les marchandises sous film et montées sur palettes sont déchargées par des hommes en bleu de travail, le visage violacé par le froid matinal... tout semble procéder d'un camaïeu de bleus, à l'image de la nuit qui se délave en un mauve... je trouve la scène risible, pensant au calme, au ciel, à la couleur d'une chambre d'enfant mais non, là, ce sont le froid, les entrepôts, les salopettes qui retiennent les saletés... passent ces trente minutes, je ne regarde même plus les panneaux indicateurs, je prends les ronds-points machinalement, je connais la route par cœur... elle est loin cette première fois... comme toutes mes premières fois, où je revenais du bal du village tard dans la nuit, où je faisais l'amour dans la petite chambre du premier étage sur un lit de fleurs et sans le savoir, où je posais mon regard partout avec un mélange d'inquiétude et d'excitation en traversant le cœur de la ville pour être embauchée définitivement à sa périphérie... loin le scintillement du centre, les noceurs et autres bâtisseurs de rêves qui se sont éteints à cette heure du petit jour...

Franck Magloire

Ouvrière, Éditions de l'Aube, 2002, p. 33-43

IV. Chansons

Par les villages commence avec deux phrases en épigraphe : l'une de Nietzsche, l'autre d'une chanson du groupe Creedance Clearwater Revival. Le texte est ainsi émaillé de références diverses et a été également inspiré en partie, aux dires de l'auteur, d'une chanson de Jacques Brel.

Jaurès, de Jacques Brel (1977)

Ils étaient usés à quinze ans
Ils finissaient en débutant
Les douze mois s'appelaient décembre
Quelle vie ont eu nos grand-parents
Entre l'absinthe et les grand-messes
Ils étaient vieux avant que d'être
Quinze heures par jour le corps en laisse
Laissent au visage un teint de cendres
Oui notre Monsieur, oui notre bon Maître

Pourquoi ont-ils tué Jaurès?
Pourquoi ont-ils tué Jaurès?

On ne peut pas dire qu'ils furent esclaves
De là à dire qu'ils ont vécu
Lorsque l'on part aussi vaincu
C'est dur de sortir de l'enclave
Et pourtant l'espoir fleurissait
Dans les rêves qui montaient aux cieux
Des quelques ceux qui refusaient
De ramper jusqu'à la vieillesse
Oui notre bon Maître, oui notre Monsieur

Pourquoi ont-ils tué Jaurès?
Pourquoi ont-ils tué Jaurès?

Si par malheur ils survivaient
C'était pour partir à la guerre
C'était pour finir à la guerre
Aux ordres de quelque sabreur
Qui exigeait du bout des lèvres
Qu'ils aillent ouvrir au champ d'horreur
Leurs vingt ans qui n'avaient pu naître
Et ils mouraient à pleine peur
Tout miséreux oui notre bon Maître
Couverts de prèles oui notre Monsieur
Demandez-vous belle jeunesse
Le temps de l'ombre d'un souvenir
Le temps de souffle d'un soupir

Pourquoi ont-ils tué Jaurès ?
Pourquoi ont-ils tué Jaurès ?

The Salt of the Earth, Rolling Stones (1968)

Lets drink to the hard working people
Lets drink to the lowly of birth
Raise your glass to the good and the evil
Lets drink to the salt of the earth

Say a prayer for the common foot soldier
Spare a thought for his back breaking work
Say a prayer for his wife and his children
Who burn the fires and who still till the earth

And when I search a faceless crowd
A swirling mass of gray and
Black and white
They don't look real to me
In fact, they look so strange

Raise your glass to the hard working people
Lets drink to the uncounted heads
Lets think of the wavering millions
Who need leaders but get gamblers instead

Spare a thought for the stay-at-home voter
His empty eyes gaze at strange beauty shows
And a parade of the gray suited grafters
A choice of cancer or polio

And when I look in the faceless crowd
A swirling mass of grays and
Black and white
They don't look real to me
Or don't they look so strange

Lets drink to the hard working people
Lets think of the lowly of birth
Spare a thought for the rag taggy people
Lets drink to the salt of the earth

Lets drink to the hard working people
Lets drink to the salt of the earth
Lets drink to the two thousand million
Lets think of the humble of birth

Proud Mary, Creedence Clearwater Revival (1969)

Left a good job in the city
Workin' for the man ev'ry night and day
And I never lost one minute of sleepin'
Worryin' 'bout the way things might have been

Big wheel keep on turnin'
Proud Mary keep on burnin'
Rollin', rollin', rollin' on the river

Cleaned a lot of plates in Memphis
Pumped a lot of pain down in New Orleans
But I never saw the good side of the city
'Til I hitched a ride on a river boat queen

Big wheel keep on turnin'
Proud Mary keep on burnin'
Rollin', rollin', rollin' on the river
Rollin', rollin', rollin' on the river

If you come down to the river
Bet you gonna find some people who live
You don't have to worry 'cause you have [if you got] no money
People on the river are happy to give

Big wheel keep on turnin'
Proud Mary keep on burnin'
Rollin', rollin', rollin' on the river
Rollin', rollin', rollin' on the river

Rollin', rollin', rollin' on the river
Rollin', rollin', rollin' on the river
Rollin', rollin', rollin' on the river

Biographies

Peter Handke

Peter Handke est un auteur de langue allemande. Né en Autriche en 1942, il s'est emparé de tous les genres littéraires, auxquels il a imprimé sa marque personnelle. La partie romanesque de cette œuvre lui a valu le prix Büchner, l'un des prix littéraires allemands les plus importants. Il est notamment l'auteur de brèves fictions – *L'Angoisse du gardien du but au moment du penalty*, *La Courte Lettre pour un long adieu*, *Le Malheur indifférent*, *La Femme gauchère...* – qui ont su mettre en mots les drames discrets de notre temps, tout comme d'une œuvre cathédrale, *Mon année dans la baie de Personne*, où il décrit la périphérie de Paris dans laquelle il a élu domicile et à travers laquelle il randonne régulièrement.

Mais Peter Handke a aussi écrit des essais, des journaux intimes et surtout des pièces de théâtre, qui, depuis *La Chevauchée sur le lac de Constance* jusqu'à *Souterrainblues*, ont été jouées sur les plus grandes scènes européennes, mises en scène par Klaus Michael Grüber, Wim Wenders, Claude Régy, Bruno Bayen ou encore Mladen Materic.

Sa dernière pièce, *Les Beaux Jours d'Aranjuez*, a été montée par Luc Bondy pour le Festival de Vienne et le Théâtre de l'Odéon à Paris en 2012.

Peter Handke a également partagé un intense compagnonnage artistique avec le réalisateur Wim Wenders, d'où sont nés des films comme *Faux Mouvement* (1975) ou *Les Ailes du désir* (1987), dont il a signé le scénario. Il a également porté à l'écran lui-même deux de ses romans : *La Femme gauchère* en 1976 et *L'Absence* en 1994.

Par ailleurs traducteur, Peter Handke a traduit en allemand de nombreux auteurs français (Char, Ponge, Modiano, Bruno Bayen...), grecs (Eschyle, Sophocle) et anglais (Percy, Shakespeare).

Parmi ses œuvres romanesques : *Les Frelons* (1966), *Le Colporteur* (1969), *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (1972), *Le Malheur indifférent* (1972), *La Courte Lettre pour un long adieu* (1976), *La Femme gauchère* (1978), *Histoire d'enfant* (1983), *Après-midi d'un écrivain* (1988), *Essai sur la journée réussie* (1991), *Mon année dans la baie de Personne* (1994), *La Nuit Morave* (2008), *Coucous de Velika Hova* (2011).

Et parmi ses œuvres théâtrales : *Outrage au public* (1966), *La Chevauchée sur le lac de Constance* (1971), *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* (1974), *Par les villages* (1981), *L'heure où ne nous savions rien l'un de l'autre* (1992), *Préparatifs d'immortalité* (1997), *Souterrainblues* (2003), *Les Beaux Jours d'Aranjuez* (2012).

Stanislas Nordey

mise en scène

Metteur en scène de théâtre et d'opéra, acteur, Stanislas Nordey est un homme partisan du travail en troupe. Avec sa compagnie, il a été artiste associé au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis de 1991 à 1995, avant de rejoindre, toujours avec sa troupe de douze comédiens, le Théâtre Nanterre-Amandiers, à la demande de Jean-Pierre Vincent qui l'associe à la direction artistique. De 1998 à 2001, il codirige avec Valérie Lang le Théâtre Gérard-Philipe, Centre dramatique national de Saint-Denis. En 2001, il rejoint le Théâtre national de Bretagne comme responsable pédagogique de l'École, puis comme artiste associé. Depuis 2011 il est artiste associé à la Colline ; il y a présenté *Violences* de Didier-Georges Gabily (2001), *La Puce à l'oreille* de Feydeau (2004), *Électre* d'Hofmannsthal (2007), *Incendies* de Wajdi Mouawad (2008), *Les Justes* de Camus (2010), *Se trouver* de Pirandello (2012), *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling (2013). Artiste associé à l'édition 2013 du Festival d'Avignon, aux côtés de l'auteur, comédien et metteur en scène congolais Dieudonné Niangouna, il crée *Par les villages* dans la Cour d'honneur.

Chacune de ses facettes lui permet de trouver un équilibre: le metteur en scène fait découvrir des textes au public, le comédien se donne physiquement à la pièce, le pédagogue assure le devoir de transmission.

Stanislas Nordey se reconnaît dans l'expression "directeur d'acteurs", et ses mises en scène – dépouillées et concentrées sur le geste et la parole pour ne pas imposer au spectateur une lecture unique, mais lui laisser la liberté de construire sa vision de la pièce – témoignent de la place essentielle qu'a, selon lui, le comédien.

On lui doit la création de pièces de, notamment, Martin Crimp, Roland Fichet, Laurent Gaudé, Jean Genet, Hervé Guibert, Manfred Karge, Jean-Luc Lagarce, Armando Llamas, Magnus Dahlström, Frédéric Mauvignier, Fabrice Melquiot, Heiner Müller, Fausto Paravidino, Pier Paolo Pasolini, Christophe Pellet, Falk Richter, Bernard-Marie Koltès, Didier-Georges Gabily, Wajdi Mouawad... sans compter ses incursions dans le répertoire avec Marivaux, Feydeau, Hofmannsthal... En tant qu'acteur, on a également pu le voir dans *Ciels* de Wajdi Mouawad (2009), dans *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert (2011), et dans *L'Argent* de Christophe Tarkos mis en scène par Anne Théron (2013). Il vient de créer *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti à l'opéra de Lille (octobre 2013) et mettra en scène *Neuf petites filles* de Sandrine Roche en 2014 au Théâtre national de Bretagne.

Georges-Arthur Goldschmitt

traduction

Georges-Arthur Goldschmitt, né en 1928, est issu d'une famille juive de magistrats convertie au protestantisme. Son père était conseiller à la cour d'appel de Hambourg jusqu'en 1933. Il sera déporté à Theresienstadt où il assurera les fonctions de pasteur protestant des Juifs protestants déportés du fait de leur origine. Il doit fuir le nazisme en 1938. Il se réfugie en Italie avec son frère, puis en France, dans un très sévère internat de Megève. De 1943 à septembre 1944, il est caché en Haute-Savoie chez des agriculteurs, en particulier chez François et Olga Allard, qui viennent d'être distingués le 6 août 2012 du titre de Justes. Il obtient la nationalité française en 1949. Il est professeur (agrégé d'allemand) jusqu'en 1992. Écrivain, essayiste, il a choisi le français comme langue d'expression et d'écriture, sans abandonner l'allemand. Il est traducteur entre autres de Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Franz Kafka et Peter Handke.

Claire Ingrid Cottanceau

collaboratrice artistique – actrice

Elle suit sa formation à l'école du Théâtre national de Chaillot, alors sous la direction d'Antoine Vitez. Actrice et assistante à la mise en scène, elle travaille notamment avec André Engel, Matthias Langhoff, Robert Cantarella, Christian Colin, Christophe Rouxel, Françoise Coupat et Alain Fourneau. Elle est assistante à la création et à la direction de l'école du Théâtre national de Bretagne (première promotion – les Lucioles) auprès de Christian Colin et Emmanuel de Véricourt. Depuis 2006, elle est la collaboratrice artistique de Stanislas Nordey et travaille déjà avec lui sur *Gênes 01* et *Peanuts* de Fausto Paravidino, *Incendies* de Wajdi Mouawad, *Sept secondes*, *In God We Trust*, *Nothing Hurts* et *Das system* de Falk Richter, *399 secondes* de Fabrice Melquiot, *Les Justes* d'Albert Camus, *My Secret Garden* de Falk Richter, *Se trouver* de L. Pirandello, *Living !* de J. Beck. Elle joue également dans *Incendies*, *Nothing Hurts*, *Das system* et *Se trouver*. Hors théâtre, elle

réalise plusieurs projets, parmi lesquels: *Les Têtes penchées*, trilogie, *Ceci n'est pas une conférence*, cycle d'installations / performances présenté de 2003 à 2009 au festival d'Helsinki, à Rovaniemi, à Kuopio, à Paris, à Rennes et à Lille pour l'événement Lille 3000 ; *Topographie1*, installation réalisée à partir d'une commande de la Ville de Rennes pour la manifestation Envie de Ville en 2005 ; *Sans titre, 1 fragment*, film réalisé avec les acteurs de la cinquième promotion de l'école du Théâtre national de Bretagne pendant la durée de leur formation. Elle est invitée actuellement à un projet de recherche mené par Massimo Dean et Arnaud Méthivier. Elle poursuit ses films sur les insulaires pour une exposition 2013.

Emmanuel Clolus scénographie

Après des études à Olivier de Serres, école d'arts appliqués, il devient l'assistant du décorateur Louis Bercut. Par la suite, il réalise de nombreux décors, notamment pour Frédéric Fisbach, Arnaud Meunier, Blandine Savetier, Éric Lacascade... Depuis la création de *La Dispute* de Marivaux, il travaille très régulièrement avec Stanislas Nordey dont récemment, au théâtre, pour les mises en scène des *Justes* de Camus, de *Se trouver* de Pirandello, de *Living* et de *Tristesse animal noir*. À l'opéra, toujours avec Stanislas Nordey, il crée dernièrement les scénographies de *Les Nègres* de Michaël Levinas, *I Capuletti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini, *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen, *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, *Melancholia* de Georg Friedrich Haas, *Lohengrin* de Richard Wagner et plus récemment celles de *Lucia di Lammermoor*. Il a également réalisé des décors d'opéra pour le metteur en scène François de Carpentries et travaille depuis 2006 avec Wajdi Mouawad.

Stéphanie Daniel lumières

Diplômée de l'École du Théâtre national de Strasbourg en 1989, Stéphanie Daniel se consacre à la conception lumière de spectacles vivants et s'intéresse à la muséographie. Depuis 1990, elle travaille, dans le domaine théâtral, notamment pour les mises en scène de Denis Podalydès, Éric Ruf, Stanislas Nordey, Catherine Anne, Philippe Delaigue, Jean Dautremay, Martine Wijckaert, Anne-Laure Liégeois, Thierry Roisin, Blandine Savetier, Benoît Lavigne et pour de nombreux autres metteurs en scène et chorégraphes.

Dans le domaine lyrique, elle réalise des éclairages pour différents metteurs en scène à l'Opéra de Lyon de Marseille, au Festival lyrique d'Aix-en-Provence, à l'Opéra Comique, à l'Opéra de Lille, au Théâtre des Champs-Élysées, à l'Opéra de Marseille... Elle conçoit également des éclairages pour de nombreuses expositions temporaires, entre autres "Le cinéma expressionniste" à la Cinémathèque, "Vivant Denon" et "Francesco Salviati" au Musée du Louvre, "Mont Athos" au Petit Palais, "Corps et décors" au Musée Rodin, "Manet", "Gérôme" au Musée d'Orsay, "Felix Ziem" au Petit Palais... Elle est en charge des éclairages muséographiques des travaux de rénovation de l'Hôtel Biron (Musée Rodin), et de plusieurs Musées en construction ou rénovation : Le musée des beaux-arts de Pont Aven, le Musée de l'Histoire de France en Algérie de Montpellier, le Musée Camille Claudel de Nogent-sur-Seine, le Musée de la Poste de Paris Elle s'est vu remettre en 2007 le Molière du meilleur créateur de lumière pour *Cyrano de Bergerac*, mis en scène par Denis Podalydès à la Comédie-Française.

Olivier Mellano

musicien et créateur musique

Guitariste, auteur compositeur et interprète, il a évolué dans plus de cinquante groupes de musiques actuelles en France. Il alterne projets soniques (*MellaNoisEscape*), improvisation et compositions pour clavecin, orgue ou quatuor à cordes (*La Chair des anges*). Il vient d'achever sa première pièce symphonique réarrangée pour dix-sept guitares électriques (*How We Tried*), et travaille également pour le cinéma, le théâtre, la danse et la littérature.

Michel Zürcher

créateur son

Diplômé de Lettres classiques ainsi que de l'École supérieure d'art visuel de Genève, il travaille avec Stanislas Nordey, mais aussi André Steiger, Martine Paschoud, Hervé Loichemol, Michel Voïta, Monica Budde, Pierre Dubey, Éveline Murenbeeld, Rézo Gabriadzé, Serge Tranvouez, Joël Jouanneau, Xavier Marchand, Martine Charlet, Liliane Tondellier, Valentin Rossier, Delphine Eliet, Darius Peyamiras, Anne Bisang, Maya Bosch...

avec

Emmanuelle Béart

Elle démarre sa carrière de comédienne au cinéma dans les années quatre-vingt. Elle joue sous la direction de Claude Berri dans *Jean de Florette*, puis *Manon des sources* qui lui vaut le César de la meilleure actrice dans un second rôle ; elle enchaîne avec Tom Mc Laughlin, Yannick Bellon, Édouard Molinaro, Jacques Rivette (*La Belle Noiseuse*), Ettore Scola (*Capitaine Fracasse*)... Elle rencontre Claude Sautet qui l'engage pour *Un cœur en hiver* (1991) et *Nelly et monsieur Arnaud* (1994), films couronnés de nombreux prix ; André Téchiné la dirige dans *J'embrasse pas* (1991), *Les Égarés* (2003), *Les Témoins* (2006) ; elle travaille notamment avec Régis Wargnier, Brian de Palma, Claude Chabrol, Raoul Ruiz, Olivier Assayas, François Ozon, Michel Deville, Fabien Onteniente... Elle tourne *Ma compagne de nuit* avec Isabelle Rocard, *Nous trois* avec Renaud Bertrand, *Ça commence par la fin* avec Michaël Cohen, *Bye bye Blondie* de Virginie Despentes. Dernièrement, elle joue dans *Par exemple*, *Électre* de Jeanne Balibar et *Les Yeux jaunes des crocodiles* de Cécile Telerman... Au théâtre, Bernard Murat l'a mise en scène dans *La Répétition* de Jean Anouilh (1986) et *La Double Inconstance* de Marivaux (1988) ; Jacques Weber dans *Le Misanthrope* de Molière (1989) ; Jean-Pierre Vincent dans *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset (1993) ; Luc Bondy dans *Jouer avec le feu* d'August Strindberg (1996) ; Stanislas Nordey dans *Les Justes* d'Albert Camus (2010), *Se trouver* de Luigi Pirandello. Nommée ambassadrice de l'UNICEF (1996-2006), elle participe à de nombreuses activités humanitaires. Elle reçoit en 2010 le prix Stanislavski au Festival international du film de Moscou pour l'ensemble de sa carrière.

Raoul Fernandez

Acteur, chanteur, costumier, il se forme à Paris VIII, aux ateliers couture de l'Opéra Garnier, participe à des stages à Baltimore et New York sur le cabaret et le music-hall grâce à une bourse de l'UNESCO, ou encore des stages d'éclairage et scénographie avec le Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (CUIFERD) à Nancy. Il joue au théâtre sous la direction notamment de Stanislas Nordey : *Les Présidentes* de Werner Schwab, *Quatorze pièces piégées et plus* d'Armando Llamas, *Tartuffe* de Molière, *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini, *Incendies* de Wajdi Mouawad, *Les Justes* d'Albert Camus ; Pierre Maillet : *Igor et caetera* de Laurent Javaloyes, *Les Ordures*, *La Ville et la Mort* de Rainer Werner Fassbinder ; Roger Des Près : *L'Enfant criminel* de Jean Genet ; Marcial Di Fonzo Bo : *Le Frigo*, *Les poulets n'ont pas de chaises*, *Eva Perón* de Copi, *L'Excès / L'Usine* de Leslie Kaplan... Il crée des costumes pour l'opéra au Covent Garden à Londres, pour le Festival d'Aix-en-Provence, Amsterdam, les opéras de Hambourg, Berlin, Montpellier, Bastille, Oslo... Dernièrement il a créé les costumes pour *La Métamorphose* d'après Franz Kafka à l'opéra de Lille et joué dans *Le Funambule* de Jean Genet, mise en scène Cédric Goumélon ; *Les Tragédies* de Sophocle, mise en scène de Wajdi Mouawad.

Moanda Daddy Kamono

Il suit une formation de comédien de 2003 à 2006 à l'école supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Bretagne, sous la direction de Stanislas Nordey où il rencontre de nombreux metteurs en scène : Claude Régy, Hubert Colas, Serge Tranvouez, Wajdi Mouawad, Nadia Vonderheyden, Loïc Touzé, Marie Vayssière, Christian Colin... Il joue sous la direction de Stanislas Nordey dans *Cris* de Laurent Gaudé, *Gênes 01* et *Peanuts* de Fausto Paradivino, *Électre* de Hugo von Hofmannsthal, *7 secondes*, *Das System* et *Nothing Hurts* de Falk Richter, *Se trouver* de Luigi Pirandello, *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling. Il joue également avec Philip Boulay, *Top Dog Under Dog* de Suzan-Lori Parks, *Le jardin est tout blanc* d'après *La Cerisaie*, textes de Alain Pierremont, Michel Simonot, Elsa Solal ; avec Christophe Rouxel, *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès ;

Cédric Gourmelon, *Splendid's* de Jean Genet. Il joue dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, une adaptation de Oriza Hirata, mis en scène par Arnaud Meunier. Il est assistant et danseur pour Faustin Linyekula lors de la tournée américaine de *Triptyque sans titre* et joue dans *Pour en finir avec Béréenice*, créé en République Démocratique du Congo et présenté au Festival d'Avignon 2010. Il participe en Allemagne avec la danseuse japonaise Takako Suzuki, à un projet intitulé collavocation. En mai 2012 il est conseiller pédagogique de l'École supérieure d'art dramatique du TNB lors d'un atelier animé par Chiara Guidi à la Societas Raffaello Sanzio à Cesena en Italie.

Annie Mercier

Elle a joué au théâtre dans une soixantaine de pièces, notamment avec Stéphane Braunschweig, *Tartuffe* de Molière, *Rosmersholm* et *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen, *Je disparaiss* d'Arne Lygre (2011) ; Laurent Gutmann, *Chants d'adieu* et *Nouvelles du plateau S.* d'Oriza Hirata, *Terre natale* de Daniel Keene, *Légendes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth ; Guillaume Vincent, *Nous, les héros* ; Christophe Rauck, *Getting Attention* de Martin Crimp ; Stéphane Fiévet, *Laisse-moi te dire une chose* de Rémi de Vos ; Claude Duparfait, *Titanica*, de Sébastien Harrisson ; Charles Tordjman, *Vie de Myriam C.* de François Bon ; Roger Planchon, Philippe Adrien, Régis Santon, Jean Lacornerie, Christian Cheesa, Patrick Collet, François Rancillac, Robert Cantarella et Philippe Minyana. Dernièrement, avec Claude Duparfait et Cécile Pauthe, *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard et Christophe Honoré, *Nouveau Roman...*

Au cinéma, elle travaille notamment avec Claude Miller, Pierre Jolivet, François Dupeyron, Éric Veniard, François Favrat, Amos Gitai, Marie-Pascale Osterrieth, Vincent Ravalec, Laurence Ferreira Barbosa, Joël Seria, Claude Faraldo, Élisabeth Rappeneau, Philippe Leguay, Pierre Boutron ou encore Marc Fitoussi. Elle a également participé à une trentaine de réalisations, récemment pour Canal +, avec Philippe Haïm, Éric Valette, ou Christophe Blanc et pour France 3 avec Philippe Triboit. À la télévision, elle a travaillé notamment avec Benoît d'Aubert. Elle écrit de nombreuses pièces et adaptations pour France Culture et Radio Lausanne, ainsi que des scénarios pour TF1.

En 2006, elle reçoit le Prix d'interprétation féminine au festival de la radio francophone. Elle est nommée en 2009 aux Molières pour son interprétation de Dorine dans *Tartuffe*, mis en scène par Stéphane Braunschweig. Enfin, elle est à l'origine de projets sur les écritures contemporaines (*Abîme aujourd'hui la ville* de François Bon, 2002 et *Stabat Mater* de Tarantino, 2010) et anime régulièrement des stages de formation à l'école du TNS, dans des conservatoires et des centres dramatiques).

Véronique Nordey

Elle a créé son propre cours d'art dramatique en 1982. On l'a notamment vue au théâtre dans *Pylade* de Pier Paolo Pasolini, *La Noce* de Stanislas Wyspianski, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce, *Violences* de Didier-Georges Gabily, *Électre* de Hugo von Hofmannsthal, *Incendies* de Wajdi Mouawad, *Das System* de Falk Richter, *Se trouver* de Pirandello dans les mises en scène de Stanislas Nordey. Garance Dor l'a mise en scène dans *Nouvelle vague*, *Rivage*, *Zoorama*. Jean-Christophe Sais l'a dirigée dans *Pélleas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck. Elle a mis en scène *L'Occasion* de Prosper Mérimée, *Iphigénie* de Michel Azama, *La nuit est aussi un soleil* d'Arrabal. Elle a tourné pour le cinéma avec, entre autres, Raymond Rouleau, Jean-Pierre Mocky, Anne Fontaine, Lucile Hadzihalilovic, Noémie Lvovsky, Jean-Xavier de Lestrade, Frédéric Provost, Benoît Jacquot...

Richard Sammut

Après avoir étudié à l'École de la Rue Blanche et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, il joue au théâtre avec notamment Catherine Hiégel, Albert Simon, François Rodinson, Claire Ingrid Cottenceau, *Les désagéments de la galanterie* ; Jean-Louis Jacopin, *Joko fête son anniversaire* ; Bernard Sobel, *Vie et mort du roi Jean* de Shakespeare ; Georges Lavaudant, *Histoires de France* ; Cairn d'Enzo Cormann ; Patrick Pineau, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov ; Laurent Gutmann, *Le Cerceau* de Viktor Slavkine... Il joue régulièrement avec Claire Lasne-Darcueil, *Les Fragments de Kaposi* de Mohamed Rouabhi, *Platonov*, *Ivanov*, *L'Homme des bois* et *La Mouette* de Tchekhov, *Dom Juan* de Molière, *D'ici là, on peut rêver* de Claire Lasne-Darcueil. Avec Stanislas Nordey il joue *Bête de style* de Pasolini, *Ciment* d'Heiner Müller, *Le Songe d'une nuit d'été* de

Shakespeare. Dernièrement, il joue dans *Le Précepteur* de Lenz, mise en scène par Mirabelle Rousseau. Au cinéma, il tourne avec Danièle Dubroux, Roger Planchon, Michèle Rosier, Thomas Vincent, Lucas Belvaux, Jean-Marc Moutout.

Laurent Sauvage

Il a principalement travaillé avec les metteurs en scène Jean-Pierre Vincent, Joël Jouanneau, Frédéric Fisbach, Anita Pichiarini, Jean-Christophe Saïs, Marie Tikova, Serge Tranvouez et Guillaume Doucet. Il fut également artiste associé à la direction du Théâtre Nanterre- Amandiers et du Théâtre Gérard-Philipe. Au Festival d'Avignon, il joue en 2010 dans *Laurent Sauvage n'est pas une walkyrie*, une commande passée à Christophe Fiat dans les cadre des Sujets à Vif. Ce dernier le met à nouveau en scène en 2011 dans *L'Indestructible Madame Richard Wagner*, mise en scène de l'auteur. Cette même année, à Bobigny dans le cadre des Chroniques du bord de scène – Saison 4, de la MC93, il joue *Traité des passions de l'âme* d'après António Lobo Antunes, mise en scène Nicolas Bigards. Dernièrement, il joue dans *Un ennemi du peuple* d'Ibsen, mise en scène Guillaume Gatteau ; *Belgrade* d'Angelica Lidell, mise en scène Julien Fišera. Depuis 1994 et *Vole mon dragon*, il joue régulièrement avec Stanislas Nordey. On l'a notamment vu à La Colline dans *La Puce à l'oreille*, *Violences*, *Électre*, *Incendies*, *Se trouver*, *Tristesse animal noir*. Il met en scène *Anticonstitutionnellement* dont il est également l'auteur ; *Orgie* de Pier Paolo Pasolini ; *Je suis un homme* d'après Jim Morrison.

Pour aller plus loin

- *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, de Frédéric Vossier, Les Solitaires Intempestifs, 2013

- *Par les villages*, L'Avant-scène théâtre n° 1345-1346, juillet 2013

- Archives du 67^e Festival d'Avignon à propos de *Par les villages* :
<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Artist/2013/193>

- Extraits du journal de Jean-Luc Lagarce sur la mise en scène de Claude Régy :
<http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Juste-la-fin-du-monde/textes/Juste-la-fin-du-monde/genese/>

- Le dossier du CRDP :
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=par-les-villages>

- Les derniers spectacles mis en scène par Stanislas Nordey à La Colline :

Tristesse animal noir, d'Anja Hilling, du 11 janvier au 2 février 2013

<http://www.colline.fr/fr/spectacle/tristesse-animal-noir>

Se trouver, de Luigi Pirandello, du 6 mars au 14 avril 2012

<http://www.colline.fr/fr/spectacle/se-trouver>

Les Justes, de Albert Camus, du 19 mars au 23 avril 2010

<http://www.colline.fr/fr/spectacle/les-justes>

- Exposition Pasolini Roma à la Cinémathèque Française du 16 octobre 2013 au 26 janvier 2014

<http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/pasolini-roma.html>

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



un événement
Télérama

TROIS

