

THÉÂTRE
NATIONAL
DE LA
COLLINE

du 7 au 23 janvier 2004
Grand Théâtre

PARADIS

(un temps à déplier)

PARADIS

(un temps à déplier)

textes, déplacements et mobiliers **Pascal Rambert**

diffusion lumières **Pierre Leblanc**

guitare(s) électrique(s) et composition **Alexandre Meyer**

prototypes laines **Kate Moran**

exécutés par **Danielle Sarlabous**

financière et entreprise de tournée **Emmanuel Serafini** et **Matthieu Baranger**

avec

Clémentine Baert

David Bobée

Nicolas Granger

Gilles Groppo

Grégory Guilbert

Antonin Ménard

Alexandre Meyer

Kate Moran

Cécile Musitelli

Sophie Sire

Vincent Thomasset

Virginie Vaillant

Pascal Rambert et toute son équipe tiennent à remercier chaleureusement **Dominique Bettenfeld, Bernard Blistène, Régine Chopinot, Laurent Dauzou, Jean-Pierre Duclos, Alexandre Del Perrugia, Matthieu Malet, Jean-Christian Riff, Noëllie Roussel,** et pour leur soutien logistique **l'ERAC, Jean-Jacques du Système Fiches Théâtre, Yann Jaouen, Pierrot Godefroy**

durée du spectacle **1h30** (sans entracte)

directeur technique **Daniel Touloumet**
directeur technique adjoint **Jean-Pierre Croquet**
régie **Elsa Ragon**
régie son **Jean-Marie Bourdat**
chef électricien **André Racle**
chef électricien adjoint **Stéphane Hochart**
régie lumière **Thierry Le duff**
électriciens **Sabine Charreire, Pascal Levesque, Olivier Mage, David Ouari**
chef machiniste **Yannick Loyzance**
chef machiniste adjoint **William Leclerc**
machinistes **Thierry Bastier, Christian Felipe, David Nahmany, Harry Toi**
chef habilleuse **Sonia Constantin**
habilleuse **Isabelle Flosi**
chef accessoiriste **Georges Fiore**
accessoiriste **François Berthevas, Isabelle Imbert**
secrétariat technique **Fatima Deboucha**

la construction du plafond lumineux a été réalisée par **Pierre Leblanc, Dominique Jeanty et Acte II.**

production Side One Posthume Théâtre (pascal rambert) / Théâtre National de la Colline en co-production avec Bonlieu, Scène nationale d'Annecy / Centre dramatique national de Caen / Le Cargo, Scène nationale de Grenoble. Ce spectacle bénéficie du soutien de PHILDAR.

grâce aux ateliers qu'ils ont contribué à organiser, ce spectacle a reçu le soutien de La Ménagerie de Verre/Paris, Parc de la Villette/Paris, le CDN de Normandie - Comédie de Caen, Mains d'Œuvres/Saint-Ouen, Ballet Atlantique - Régine Chopinot/La Rochelle, du réseau de ville de la Région Rhône-Alpes (Les Subsistances à Lyon, Bonlieu Scène nationale d'Annecy, Le Cargo à Grenoble).

Il y a 3 ans Pascal Rambert perdait ses acteurs dans les champs de tournesol de l'Île de la Barthelasse à Avignon, une course dans les champs à perte de vue, pour son spectacle du premier texte écrit, Gilgamesh, texte trouvé, dont les fragments perdus étaient systématiquement ponctués de « lacune texte ».

Avec PARADIS, nouvelle création, Rambert radicalise encore cette dynamique de la perte au bord du chorégraphique. Puisque du poème de Dante, il ne retient qu'un mouvement, celui d'une force centripète qui déplace le centre à sa périphérie.

PARADIS est un spectacle planétarium, mouvementé par l'invention d'un nouveau processus de travail : « l'écriture en temps réel ».

L'enjeu n'est plus littéraire, le plateau n'est plus le lieu métaphorique de l'apparition du texte, au contraire, il est « l'installation » au sens plastique et chorégraphique de son expulsion.

Mon point de départ, c'était qu'il y ait plusieurs niveaux d'écriture : verbal, physique, plastique, créer avec les objets, et pas seulement écrire un texte comme j'ai pu en faire avant pour un théâtre littéraire. Être à la Colline qui est le lieu du théâtre contemporain, et pouvoir créer quelque chose qui remettrait en question la place centrale du texte, voilà ce qui m'intéressait. Ce qui ne signifie pas : éliminer le texte, mais l'expulser du centre de la scène. *PARADIS* fait cette expérience-là : l'expulsion du texte, de l'acteur parlant à la périphérie. Et toute la construction de la pièce rejoue à chaque niveau cet état flottant. Ainsi, *PARADIS* est le montage de trois pistes :

- 1) une série de questions sur qu'est-ce qu'écrire, faire un spectacle ?
- 2) une histoire périphérique d'amour/jalousie, qui n'est pas liée directement à la pièce, qui serait comparable à un cerf-volant, une histoire tenue à distance mais qui revient toujours
- 3) pourquoi éprouvons-nous aujourd'hui ce sentiment de désenchantement, comme si nous pensions avoir été chassés d'un âge d'or, d'un éden.

Le paradis ? C'est en lisant Sloterdijk, que j'ai pensé à cette partie : l'historique de toutes les vexations/expulsions que l'homme a subies depuis qu'on lui a fait comprendre qu'il n'est plus le centre de rien, depuis Copernic, Darwin, Freud et l'inconscient, jusqu'aux récents débats des socio-biologistes et des affaires de clonage qui nous font passer dans une nouvelle humanité. L'idée que peut-être, dans deux ans, cent ans, mille ans, on se souviendra de l'humanité telle que nous la connaissons aujourd'hui, comme on croit se souvenir des Argonautes, des dieux, des géants, du Paradis. C'est ce qui se dit à la fin du spectacle : aujourd'hui ce que tu es en train de regarder dans la grande salle de la Colline en janvier 2004, tu t'en souviendras comme d'un monde merveilleux, alors que tu penses qu'aujourd'hui c'est l'enfer parce que tu crois que le paradis c'était avant.

Tu parles de trois pistes, mais tu ne comptes pas les didascalies, extrêmement développées qui dépassent les seules indications de mise en scène. On a là un autre texte, dont l'ampleur pour le coup littéraire, prive le texte à proprement parler de toute prétention à se prévaloir comme référence.

J'avais trois pistes, il n'était pas question que je les mette bout à bout, je les ai donc montées, en ai expulsé le centre. Et les didascalies élargies énoncent que tout ce qu'on voit, que tout ce qui est de l'ordre du « bougé », du « mouvementé », des « mobiliers » est la réponse à cette façon de travailler : rien qui ne soit fixé au centre. Parce qu'on l'a perdu ce centre, et ça m'amuse de voir que la majorité du théâtre n'en tient pas compte en continuant de planter au centre l'acteur parlant. Ce que j'ai fait moi-même et que je referai peut-être un jour. Mais aujourd'hui, je ne peux plus le voir, parce que ce n'est plus la vérité. Alors je savais qu'il me faudrait le déplacer, et que je mettrais au centre quelque chose qui soit muet. J'y ai mis la couleur : trois carrés de moquette jaune, verte et rose, de 5m x 5 sous un plafonnier de 200 néons, 5 par 5, à cinq mètres de hauteur. Un cube éclairé de couleur autour duquel tout tourne, comme ce cube noir placé au centre de la Mecque. Et le théâtre de *PARADIS*, c'est ça : une « association » de couleurs, sa diffusion en trois temps qui rythment le spectacle, et l'ensemble des choses liées qui se passent autour.

Quand tu installes aujourd'hui un cube monochrome au centre du plateau, et que tu exiles de fait le texte, le geste est suffisamment fort pour comprendre les déplacements de tes centres d'intérêt, vers les arts plastiques ou la danse, sans qu'il soit question de transdisciplinarité, ni de collaboration. Comment as-tu travaillé ce que tu appelles le « bougé » ?

Une des figures les plus représentatives serait le « tripod whatever », un « tripode quoi qu'il en soit », qui induit toujours ce même mouvement d'instabilité. Normalement, on repose soit sur deux pieds, soit à quatre pattes, là on a travaillé sur trois pattes. J'aimais bien l'idée que les acteurs soient toujours en contact avec le sol sur trois points, sans bien comprendre au départ ce que je voulais travailler, jusqu'à ce qu'on atteigne par-là une sorte de défonctionnalisation du corps. Voilà qu'on se mettait à penser que le corps pouvait ne pas servir à la danse, à la marche, pouvait ne pas servir tout court et que s'il lui fallait prendre la parole, et bien il la prendrait physiquement. C'est pour cela que tout est au micro dans *PARADIS* ; suivant que je place le micro très haut en l'air, ou complètement au sol, la prise de parole demande toutes sortes de stratégies corporelles. De même, je leur scotche des micros sur le corps, aussi les acteurs peuvent continuer à parler pendant qu'ils effectuent une roulade ou autre chose. La parole n'est pas séparée du mouvement ; ce que j'aime voir c'est justement le mouvement de la parole et pas seulement la position frontale face au spectateur pour porter le texte. J'ai fait du théâtre sans micro

pendant des années, j'étais contre, mais aujourd'hui ils me libèrent de toute l'école française du théâtre. Je suis désolé de dire cela, j'ai moi-même participé de ça. Mais en travaillant avec les micros, d'emblée quelque chose tombe, quelque chose que j'identifie à une sorte de mini-vibrato qui m'est insupportable : l'idée qu'au théâtre, on exprime des choses, fait passer des sentiments, des émotions qui moi ne m'intéressent pas, donc je préfère avoir des gens qui parlent/bougent hors de ces cadres.

Ce qui permet que la prise de parole ne soit pas un discours. Encore faut-il que le texte se prête au déplacement, ce qui est le cas de ta première piste, des questions en rafale, qui ne se légitiment pas dans l'attente de leurs réponses.

Cette série de questions, c'est ce que j'appelle les « auto-interviews » : les questions que je me pose, qu'on me pose en entretien, en parlant avec les spectateurs : qu'est-ce qu'un spectacle ? et la Société du spectacle ? et la création, c'est difficile ? faut-il souffrir ? J'en ai tellement entendu, que je me suis dit : faisons-en un digest. Surtout pas faire une théorie sur ce que c'est qu'écrire, non, ce qui m'intéresse c'est de poser et renvoyer les questions à toute berzingue, de les répéter dix fois, s'il le faut. Balançons les choses au spectateur à cent à l'heure, il en restera toujours quelque chose sous les ongles, sur la peau. Ces questions déboulent à la vitesse où les gens, qui les écoutent, pensent. Je travaille toujours comme ça, sur comment je pense que les spectateurs sont, eux-mêmes, en train de penser à ce moment-là du spectacle. Et je le livre dans l'instant même, en temps réel, au moment où je pense qu'ils sont en train de le penser, jusqu'à ce qu'ils se disent que peut-être, en fait, ce qu'ils sont en train de voir, c'est ce qui se passe dans leur tête. Alors là, on n'est plus dans le texte. Le texte lui-même ne suffit pas, sinon j'écrirais un roman. Si je ne fais pas de roman c'est parce que j'ai besoin de finir mes romans sur un plateau ou avec de l'image, celle des films, court-métrage, long-métrage que je prépare actuellement. J'ai pratiqué, je crois, un théâtre très intégriste, pas de décor, l'acteur au centre, la parole, le temps, le silence. Comme un petit-fils très influencé de Claude Régy, mais Régy est allé à un endroit qu'aujourd'hui il me semble inutile de poursuivre. Ce fut très important pour moi, seulement je suis ailleurs, je travaille avec des acteurs à qui je ne demande pas seulement du texte, mais de pouvoir être nus sur un plateau, de faire des choses qui ne sont pas *a priori* liées à un sens établi qu'il faudrait absolument toujours préserver pour donner une vision du monde réaliste et psychologisant ou vouée à cultiver un quelconque fétichisme de la langue. Mon souci c'est cette immense exigence que peut avoir Régy mais sur un mode contraire : à savoir être complètement ouvert pour laisser rentrer du réel, ne pas lui fermer les portes de la salle et créer entre soi quelque chose *in vitro*. C'est facile de fermer le théâtre, mais faire rentrer le réel sans faire de réalisme, laisser voir le temps réel, ça c'est un autre pari.

Depuis plus d'un an tu as travaillé avec tes acteurs aux conditions d'« écriture en temps réel », qui n'est pas de l'improvisation sur un thème, un sujet.

Pour *PARADIS*, j'ai écrit 60 % du spectacle, un peu comme les créneaux d'un château fort ; le vide entre les créneaux, c'est aux acteurs de le travailler en temps réel. Il y a des moments qui correspondent aux interventions que je leur demande, et d'autres que je laisse à leur invention. Ce temps-là, ils ont une totale autonomie pour pouvoir être capables de le vivre, de vivre le spectacle comme un monde dans lequel ils sont et dans lequel ils ont toute latitude de pouvoir créer à leur tour. Cette disponibilité est le résultat de notre pratique de « l'écriture en temps réel », l'expression que j'employais lors de stages d'écriture. Au départ, les gens écrivaient sur une table et on passait à la mise en scène. Puis je leur ai dit pourquoi ne pas laisser venir le texte qui est en nous ; au lieu d'écrire à table sur un papier, écrivez dans l'espace. Peu à peu, on a considéré chaque mot comme un monde en soi, on en retardait l'arrivée comme pour prévenir l'effet de réalisme ; on donnait toute sa chance à un seul mot de faire le tour de ceux qui l'écoutent pour que chacun le poursuive.

Les choses se sont structurées, on a élaboré un vocabulaire, jusqu'à pouvoir tenir une heure, deux heures, jusqu'à dix heures passées dans l'espace à vivre cette expérience, inventer, à laisser venir à nous le réel et à le renvoyer à l'autre. Un véritable sport mental qui se joue pendant des heures de concentration. Puis, je me suis dit pourquoi se limiter à parler et le même processus a permis l'apparition des « bougés » extrêmement lents comparables, par exemple, à ce que peut expérimenter une chorégraphe performeuse comme Myriam Gourfink. Dans cet étalement du temps, le corps se défonctionnalise, puis ce furent les objets, la manière qu'on a eue de les « déplacer », de rentrer les corps à l'intérieur des objets, bref de trouver des états proches des positions d'Erwin Wurm.

Aujourd'hui, je pense qu'on est prêts pour commencer d'ici quelques mois, un nouveau projet qui déborde des cadres théâtraux. On va se déplacer dans un musée ; le spectateur entrera dans une salle pourra voir des gens en train d'inventer ensemble des heures durant autre chose que du réalisme, de la psychologie : le processus de l'écriture, le processus de la création ; voir physiquement des gens en création, comme si on était penché sur l'épaule d'un écrivain qui écrit, voir le mouvement de la pensée s'écrire en temps réel. Et là, on n'est plus dans l'idée d'un spectacle réussi ou raté, bien ou mal, le jugement n'est pas le mode de réception pour une telle expérience. C'est fini, pendant des années, j'ai cru qu'un spectacle devait atteindre un certain niveau pour un idéal de perfection, alors que la beauté de l'écriture est dans le déroulé de la vie, avec ses accidents, ses déceptions, ses vexations et ses expulsions.

Propos recueillis par **Laurent Goumarre** pour **Artpress** n°297 (janvier 2004)

Libération

TÊTU
LE MAGAZINE DES GAYS ET DES LESBIENNES

www.colline.fr