

# porno- graphie

de **Simon Stephens**

mise en scène **Laurent Gutmann**

La Colline – théâtre national

1 0 1  
1 1

## Transgresser ou refuser la tyrannie de la transparence

Londres, 7 juillet 2005 : 4 attentats, 56 morts. Les terroristes, nés en Angleterre, y menaient des vies apparemment conformes : effroi et incompréhension à l'origine de *Pornographie*.

Pourtant le terrorisme n'est pas le sujet de la pièce, mais le cadre posé pour sept tableaux. Tous les âges de la vie y sont représentés, du nourrisson au vieillard. Et chaque histoire est celle d'une transgression, plus ou moins bénigne, mais toujours cachée, secrète : espionnage industriel, agression physique, voyeurisme, inceste, préparation d'un attentat dans le métro. Stephens suit ses personnages à distance, leurs transgressions et dissimulations : tentatives de recoller à une réalité qui échappe dans une ville-monde ivre de fluidité, réseau infini d'interconnexions dont les transports en commun forment la métaphore. En même temps que les habitants semblent partager simultanément toutes les scansions de la ville (un concert à Hyde Park, la désignation de Londres comme ville organisatrice des J.O. de 2012), ils s'y dérobent par leurs gestes interdits. Car transgresser est ici refuser la tyrannie de la transparence, reconquérir un espace intime. Mais ce faisant, les personnages la légitiment : ils confortent l'idée que l'ennemi n'est plus extérieur, qu'il ne vient pas du dehors, qu'il est au-dedans, parmi nous ; que non seulement l'ennemi est intime, mais que l'ennemi, c'est l'intime. Que nous sommes tous des ennemis potentiels de la société, et de nous-mêmes.

Laurent Gutmann

# Pornographie

création

de **Simon Stephens**

traduction de l'anglais **Séverine Magois**

mise en scène **Laurent Gutmann**

scénographie **Mathieu Lorry-Dupuy, Laurent Gutmann**

costumes **Axel Aust**

lumières **Marie-Christine Soma**

son **Madame Miniature**

vidéo **Ludovic Rivalan**

maquillage, perruques **Catherine Saint-Sever**

assistant à la mise en scène **Jonathan Châtel**

avec

**Arnaud Churin, Maryline Cuney, Reina Kakudate,  
Yvonne Leibrock, Pauline Lorillard, Serge Maggiani,  
Lucas Partensky, Jean-Benoît Souilh**

production **La dissipation des brumes matinales** (compagnie conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication),  
**La Colline – théâtre national**

avec la participation artistique du Jeune Théâtre National  
Le texte a reçu l'Aide à la création du Centre national du Théâtre.

L'auteur est représenté dans les pays de langue française par l'agence MCR, Marie-Cécile Renauld (Paris), en accord avec Casarotto Ramsay, Ltd (Londres).  
Le texte français de la pièce est à paraître aux éditions Voix navigables.

régie **Laurence Barrère** régie son **Sylvère Caton** régie vidéo **Ludovic Rivalan**  
régie lumière **Stéphane Touche** machiniste **Christian Felipe**  
habilleuse **Sophie Seynaeve** accessoiriste **Natalia Grabundzija**

Remerciements au Studio-Théâtre de Vitry, Sébastien Chassagne, Jean Pavageau et tous les élèves de la promotion 2007-2010 de l'ESAD.

durée du spectacle : 1h50

du 18 novembre au 18 décembre 2010

Petit Théâtre

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

direction de production Emmanuel Magis / A N A H I – emmanuel.magis@free.fr

Il est en train de regarder les infos. Il y a encore eu une voiture piégée sur un marché de Bagdad. Il y a toujours une voiture piégée sur un marché de Bagdad. Je ne regarde pas. J'essaie de lire mon magazine. J'aimerais autant regarder *Sex and the City*. Il y a *Sex and the City* ce soir. On peut regarder *Sex and the City*, s'il te plaît ?

J'ai envie de partir sur un vol long-courrier. J'aimerais emmener Lenny sur un vol long-courrier. J'aime les écrans, les cartes qui s'affichent au dos du siège devant nous. On peut suivre l'arc du vol. On peut voir la taille du monde. On peut imaginer les diverses zones de conflit qu'on survole. On survole des zones de conflit. On survole l'Irak. On survole l'Iran. On survole l'Afghanistan. Et le Turkménistan. Et le Kazakhstan. Et la Tchétchénie. Sur le vol long-courrier. Sur la route des vacances. Avec les sandales qu'on a achetées avec la lanière dorée et la fleur rose en plastique.

Extrait de *Pornographie*, séquence sept

*Pornographie* est à l'origine une commande du Deutsches Schauspielhaus de Hambourg, écrite pour le metteur en scène allemand Sebastian Nübling, de telle sorte qu'il puisse intervenir dans la structure même du spectacle. Ainsi les séquences de la pièce peuvent-elles être jouées dans n'importe quel ordre, et par n'importe quel nombre de comédiens. J'espère qu'elle traduit cette conviction que le théâtre est par nature une œuvre collective.

Elle a été écrite en octobre 2005, trois mois après les attentats-suicides perpétrés dans les transports en commun londoniens. Je ne pense pas que j'aurais pu écrire une pièce qui réponde aussi directement à un événement aussi terrifiant et aussi récent, réellement arrivé, dans ma ville, si je n'avais pas gardé à l'esprit que je l'écrivais pour un théâtre situé hors du Royaume-Uni. Écrire pour un théâtre allemand m'a offert cette distance que seul le temps est généralement en mesure d'offrir. Mais je ne pense pas pour autant que ce soit une pièce distanciée. Je vis à Londres depuis maintenant quinze ans. C'est là que je me suis marié. Là que j'ai élevé mes enfants. Là que j'aimerais être enterré, dans le quartier de l'East End. C'est une ville que j'adore. Et je crois que je n'aurais jamais pu répondre aux événements de cette journée de manière clinique ou ironique. Je n'aurais pas davantage pu en livrer une vision mélodramatique ou sensationnelle.

Cette pièce est une œuvre de fiction. Mon intention était de recourir à la fiction pour tenter d'humaniser les habitants de ma ville d'adoption. Finalement, à mes yeux, la pièce ne parle pas du terrorisme, elle parle des êtres humains.

#### **Simon Stephens**

Extrait du programme du Tricycle Theatre, Londres, juillet 2009

Tous les extraits de textes et entretiens de Simon Stephens reproduits au long de ce programme, avec l'aimable autorisation de l'auteur, sont traduits par Séverine Magois.

## Le droit au caché

Il y a une menace sur l'intime.

Le territoire de l'intime pourrait se définir simplement : c'est la possibilité du caché. Qu'il y ait, face au monde, un lieu du sujet, un lieu qui soit son lieu, où il puisse se soustraire au regard de l'Autre, à sa volonté de transparence, c'est-à-dire à sa volonté de réduire l'homme à une chose, livré entièrement dans sa vérité à son regard extralucide.

L'intime est le lieu où l'homme ne serait pas cet être diaphane. Un lieu aussi où le sujet hors de tout regard peut se regarder lui-même. Tel est le cœur double de l'intime : pouvoir se soustraire au regard omnivoyant, et se regarder soi-même.

Seulement cela ne signifie en rien que dans le secret de sa chambre, le sujet soit transparent à lui-même. C'est au contraire son opacité qu'il découvre. Autrement dit, qu'il ne se réduit pas à son intimité. [...]

Le désir de transparence qui arraisonne aujourd'hui le monde se réalise en volonté d'extorquer l'intime, d'arracher sa vérité au sujet. C'est-à-dire que c'est non seulement une violence, mais une illusion. Dangereuse. Au regard de quoi le sujet n'a à lui opposer que son droit au caché. Un droit non écrit, qui n'est pas simplement de cacher la vérité, mais de cacher aussi qu'il ne sait rien de cette vérité. [...]

Que l'ombre reste dans l'ombre, c'est le droit des sujets. Il est d'autant plus nécessaire de le proclamer qu'il est plus que menacé, mais directement attaqué. Sous les impératifs de la transparence, les territoires de l'intime tendent chaque jour à se réduire un peu plus, leurs frontières à s'estomper.

Gérard Wajcman

Extrait de *L'Œil absolu*, Denoël, 2010, p. 44-47

## Entretien avec Simon Stephens

Edward Bond m'a confié un jour que sa pièce apocalyptique, *Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle*, était née d'une réplique obsédante, une voix d'homme déclarant "Il est innocent". Vous souvenez-vous quel a été le "germe déclencheur" de *Pornographie* ?

**Simon Stephens :** Il y a des années que je voulais écrire une pièce conçue autour du monologue de Jacques sur les "Sept âges de la vie" dans *Comme il vous plaira*. Je voulais écrire une pièce en sept séquences, dont chacune serait inspirée par un des âges qu'il décrit. Et je voulais aussi écrire une pièce de théâtre anti-documentaire. Je déteste la fausse authenticité du théâtre documentaire, qui semble d'abord attaché à l'idée que l'auteur ne doit surtout pas manier la métaphore. Je voulais écrire une fausse pièce documentaire...

Je crois que le premier monologue que j'ai écrit est celui où il est question des trajectoires de vol, de l'idée de suivre ces trajectoires à bord d'avions long-courrier survolant des zones de conflit. L'idée de boire un verre de vin rouge et d'avaler un plateau-repas tout en survolant l'Afghanistan m'a semblé curieusement riche en métaphore. J'ai aussi lu l'envoûtant *Underground* de Murakami – une série d'entretiens réalisés par l'auteur auprès des victimes des attentats au gaz sarin dans le métro de Tokyo. Ce livre m'a suggéré une forme où certains motifs se feraient écho d'une histoire à l'autre.

Le titre *Pornographie*, comment vous est-il venu ?

**S. S. :** Je suis fasciné par la pornographie. Je pense qu'elle est beaucoup plus envahissante qu'on veut bien le reconnaître. Je pense que l'iconographie, les tropes, les images, le langage de la pornographie ont dépassé la frontière d'une forme d'art réservée aux adultes pour imprégner la culture populaire en

général, qu'elle a contaminé notre sexualité et qu'elle affecte le regard que nous portons les uns sur les autres. Je crois qu'elle opère comme métaphore de cette curieuse période qui est pour moi comme le troisième âge du capitalisme. Le besoin de définir son identité à travers la consommation nous a conduits à nous objectiver. Avant, le sens qu'on avait de nous-mêmes était défini par l'endroit d'où on venait, par qui était notre famille, par le travail qu'on faisait ou les gens avec qui on passait du temps. Ces forces opèrent encore, bien sûr, mais à présent, ajoutée à ces forces, et peut-être aussi puissante voire plus puissante qu'elles, il y a la force de ce qu'on POSSÈDE. On se jauge à l'aune de ce qu'on possède et on jauge les autres à l'aune de ce qu'ils possèdent. Qu'il s'agisse de nos vêtements, de nos livres, de notre musique, de nos téléphones, de nos voitures, de nos maisons, de nos chaussures. Il y a là, je trouve, quelque chose de l'ordre de la dissociation mentale. Dans un monde devenu massivement surpeuplé, on a parfois l'impression qu'on ne peut survivre qu'en nous comportant comme si les gens qui nous entourent n'étaient que des objets. Ce n'est nulle part aussi flagrant que dans les transports en commun. Je pense que cette forme d'objectivation caractérise l'essentiel de l'expérience urbaine contemporaine. Elle sous-tend tous les actes de transgression commis dans la pièce. Elle explique qu'on puisse poser une bombe dans un métro. Pour pouvoir tuer avec une telle dissociation émotionnelle, on a besoin d'objectiver. Ce processus d'objectivation, je considère qu'il est du même ordre que l'objectivation qui sous-tend la production et la consommation de la pornographie.

Il est frappant que les personnages de la pièce soient traités sur un pied d'égalité – même le jeune homme qui porte la bombe n'est jamais qu'un personnage parmi huit. Son histoire ne domine pas les autres histoires. Comment ce schéma vous est-il venu ?

**S. S. :** Au moment des attentats, les kamikazes étaient décrits comme des êtres monstrueux. On parlait d'eux en fonction du mal qu'ils incarnaient. Ils étaient considérés non pas comme des êtres humains mais comme des démons. Ce qui m'est apparu à la fois comme parfaitement compréhensible et comme une erreur absolue. J'avais, moi, l'impression que ces garçons n'étaient pas seulement singulièrement humains, mais qu'ils étaient aussi singulièrement anglais. Leur acte opérait sur le même spectre que bien d'autres actes constitutifs de notre expérience urbaine. Le leur se situait à l'une des extrémités de ce spectre, et je voulais écrire d'autres histoires qui se situeraient sur ce même spectre, mais à des endroits différents. C'était une tentative de traduire théâtralement leur humanité et leur "anglicité". C'était comme un besoin impérieux de réagir au fait que ces deux dimensions avaient été niées durant les trois mois qui ont suivi les attentats.

Contrairement à ce qui s'est produit dans les attentats contre le World Trade Center en 2001, les meurtriers londoniens n'avaient pas grandi dans un autre pays...

**S. S. :** Non, ils étaient anglais. Aussi anglais que les *fish and chips*. Aussi anglais que Wayne Rooney<sup>1</sup>. Aussi anglais que Benny Hill. Aussi anglais que Mark E. Smith<sup>2</sup>. C'est précisément cela qui m'a incité à écrire sur les attentats : qu'ils soient un pur produit de la culture contre laquelle ils étaient dirigés.

Même si la pièce se déroule en ces tout premiers jours de juillet 2005, on a le sentiment qu'elle ne dépend pas seulement de l'Histoire – de Live 8, de l'annonce des J.O., ni des attentats. Tous les personnages atteignent un moment de leur vie où ils prennent une décision, basculent, franchissent un cap.

<sup>1</sup> Wayne Rooney : footballeur titulaire de Manchester United.

<sup>2</sup> Mark Edward Smith : leader du groupe post-punk britannique The Fall.

**S. S. :** Les huit personnages sont assurément liés par cet acte de transgression. Six actes situés en divers points du même spectre de transgression, représentés par les sept âges de la vie, dans une même ville, en l'espace de sept jours, le septième mois de l'année. Voyez?!?! Voilà que j'écris des slogans publicitaires !

La dissociation à l'égard de l'Histoire me semble elle aussi intéressante. Est-ce que nous ne fonctionnons pas tous comme ça ? Personne ne vit immédiatement l'Histoire en marche. Même les gens qui se trouvent au cœur de moments historiques les vivent rarement comme tels. Ces phénomènes sont filtrés par leur expérience personnelle. Ce dont ils font l'expérience, c'est leur propre intimité, pas le poids de l'Histoire. Souvent leur intimité individuelle les prend eux-mêmes au dépourvu, car ils ont l'impression qu'ils DEVRAIENT vivre et ressentir quelque chose de plus noble et de plus intense que le besoin d'aller pisser ou d'avaler un sandwich, mais pas du tout ! C'était ce qu'il y avait de particulièrement stimulant à écrire une pièce sur le poseur de bombes. Ayant décidé d'écrire sur un kamikaze, je voulais offrir une perspective qu'un auteur de théâtre peut offrir : la perspective humaine. Si les gens veulent en savoir plus sur Al-Qaida et sa présence au Royaume-Uni, sur la guerre contre la terreur, la guerre en Irak, le terrorisme, alors ils feraient mieux de lire un livre. Ou la presse !

Le théâtre n'est pas le vecteur idéal quand il s'agit d'aborder des phénomènes à l'échelle du monde. Au théâtre, tout passe par le filtre du personnel, de l'individuel. Et c'est ce qui me fascinait. J'avais l'impression que je pouvais imaginer cela comme un journaliste ne saurait ni ne pourrait le faire. J'ai toujours écrit sur la conscience de notre condition mortelle et j'avais très envie d'écrire une histoire sur quelqu'un de profondément conscient, non seulement de sa condition mortelle, mais aussi de la condition mortelle des autres, en imaginant ce qu'il vivait et ressentait physiquement, pour inviter les autres à

partager cette expérience. Et je soupçonne qu'au cours de leurs dernières heures, ce que ces garçons ont vécu, ce n'était pas l'Histoire en marche – même s'ils l'ont sans doute prétendu. Dans mon imagination (et, après tout, je n'ai pas à travailler sur autre chose !), je me suis dit que ce qu'ils avaient vécu et ressenti, c'était la faim, le froid, la peur, la soif et le désir...

Extraits d'un entretien réalisé par Anne-Kathrin Schultz, dramaturge, à l'occasion de la création de *Pornographie* par Christoph Mehler, Deutsches Theater, Berlin, février 2008

Pendant ces journées infernales, j'eus beaucoup de mal à travailler. Les métros étaient fermés, les bus ne circulaient pas. Les patients arrivaient en retard, ou pas du tout. Chaque déplacement était une épreuve. D'immenses policiers en armure – qui ressemblaient aux personnages bodybuildés des jeux vidéos – berçaient dans leurs bras des fusils-mitrailleurs tout en arpentant les stations de métro et leurs alentours. Je sentais le regard des autres sur moi quand j'entrais dans une rame de métro avec mon sac à dos. Ouvrir ce sac pour en sortir un livre était toujours une expérience amusante. Tous ceux qui avaient la peau un peu mate devaient subir des fouilles totalement arbitraires. Un innocent fut poursuivi et abattu dans le métro d'une balle dans la tête, à bout portant, par nos protecteurs – combien de fois cela s'est-il produit ? Cinq fois ? Six, sept, huit fois ? Tout le monde avait peur. Les patients étaient perturbés. Au moindre bruit d'explosion, ils sursautaient sur le divan. Ce n'est pas tant que je percevais des signes tangibles de haine, ou même d'antagonisme. On n'incendiait pas les mosquées, même si elles avaient été placées sous protection policière. On n'agressait pas les musulmans. On ne voyait de drapeaux nulle part, contrairement à ce qui se serait passé aux États-Unis. Le fait d'être victime du terrorisme ne stimulait en rien le patriotisme britannique. La capitale n'était ni plus unie ni plus désunie. Les Londoniens étaient intelligents, cyniques, parfaitement conscients – ils l'avaient toujours été – qu'un jour ou l'autre, ils feraient les frais de cette passion mortifère de Blair pour Bush. Ils allaient attendre que Blair s'en aille (après bien d'autres morts) et, à ce moment-là, ils balaieraient devant leur porte.

**Hanif Kureishi**

Extrait de *Quelque chose à te dire*, traduction Florence Cabaret, Christian Bourgois, 2008, p. 520

## Garder les yeux ouverts

Ces pièces<sup>1</sup> sont politiquement différentes des pièces de la génération qui m'a immédiatement précédé. Les auteurs de cette génération ont écrit des pièces formidables, sur les grèves des mineurs, la guerre des Malouines, l'occupation de l'Irlande du Nord, la distribution des richesses, la marginalisation des femmes sur le marché du travail et ils ont accouché de ces pièces dans un climat de confiance idéologique. Pas ceux de ma génération. Les crises dont ils témoignaient étaient plus claires, il me semble ; les ennemis qu'ils combattaient plus évidents ; les solutions qu'ils proposaient plus simples et plus urgentes.

Nos pièces ont été écrites après la Glasnost. Après la chute du Mur. Après l'élection du gouvernement travailliste de Tony Blair et son libéralisme chrétien de droite. Après la défaite de George Bush aux élections de 2000, ce qui ne l'a pas empêché d'être nommé Président. Nos paradigmes se sont effondrés. Nos horizons ont été bouleversés. Nos pièces sont aussi celles de la génération Internet et des nouvelles télévisées diffusées 24 heures sur 24. Où des régions du monde jusque-là inexplorées sont immédiatement accessibles et où les images sont instantanément partagées par tout le monde, dans le monde entier. Nous avons tous regardé les Twin Towers en flammes. Nous avons tous vu les vidéos de Ben Laden. Nous avons tous vu Katrina dévaster la Nouvelle-Orléans. Nous avons tous vu la pupille dans l'œil de Madeline McCann. Nous avons tous regardé l'arrestation de Paris Hilton. Ces curieuses images partagées par tous ont généré un vocabulaire planétaire commun, je ne saurais pourtant en imaginer de plus "dissocié". Nous nous sommes émotionnellement investis dans des événements

<sup>1</sup> Simon Stephens fait référence aux pièces *Motortown*, *Pornography* et *Harper Regan*.

pourtant éloignés de nous, et je ne connais pas de génération qui l'ait fait avec plus de constance que la nôtre.

Tout ce vocabulaire commun et cette émotion à distance sont apparus dans un contexte mondial que nous comprenons mieux que ne l'a fait aucune génération avant nous et qui me rend avant tout pessimiste. Quelque chose en moi a trop peur pour oser imaginer le monde où vivra ma fille de un an quand elle en aura trente-sept, l'âge que j'ai aujourd'hui.

Je ne sais pas. Je ne sais pas assez. Je ne comprends pas assez. Chaque fois que j'en viens à comprendre une chose, elle semble contredire tout ce que je croyais comprendre jusque-là. Je suis tellement accablé par l'ampleur des problèmes que, face à eux, je suis comme frappé de mutisme. Mais cela nourrit mon écriture.

Tout ce que je peux faire, c'est écrire des histoires, raconter des histoires qui, à travers leur fiction, semblent parler du monde avec sincérité. Tout ce que je peux faire, c'est garder les yeux aussi ouverts que possible et travailler aussi dur que je peux. Je me doute bien que cela ne suffira pas. Je me doute bien que mon travail, comme celui de la plupart de mes collègues, sera ignoré par la plupart et oublié par beaucoup. Notre art est marginal et le demeurera.

**Simon Stephens**

Extrait d'une conférence donnée à Hanovre en janvier 2008

## Un art de l'invisible

On connaît la formule de Paul Klee : "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible." L'essence de l'art y est suspendue : l'œuvre de l'art consiste à montrer, il déploie cette puissance sous toutes les formes, faire voir, donner à voir, ouvrir les yeux. Il y a du caché, il y a de l'invisible, il y a de l'impossible à voir – l'art le montre.

Mais à l'âge de l'hypervisibilité, quand le fantasme de tout voir est la matrice de la nouvelle culture, quand la transparence s'élève à l'idéal, quand on a entrepris d'effacer la part d'ombre de la surface du globe et de l'extirper de l'homme, quand l'idée d'exhausser tout le réel dans le visible guide le monde, la tâche de l'art se complique. En tout cas elle doit être repensée. Une question est posée à l'art, inévitable : comment une œuvre peut-elle accomplir l'être de l'art, "rendre visible", sans du même coup se soumettre ni se compromettre, sans se dissoudre dans le grand projet du pouvoir du Tout Visible, sans contribuer à son accomplissement ? Cela appelle un recadrage de la fenêtre de l'art. [...]

D'un côté, s'il s'agit d'ouvrir les yeux, ce sera aussi ouvrir l'œil sur l'œil qui nous regarde. Rendre visible le fantasme du Tout Visible est une œuvre de l'art. Montrer le regard devient une forme actuelle de son entreprise de dévoilement. Mais il lui faut alors répondre à une nouvelle exigence. Dévoiler le regard implique aussi de pouvoir s'y soustraire. C'est une exigence nouvelle – du moins à certains égards – et elle semble contredire à l'essence monstrative de l'art.

Ne pas se soumettre à l'impératif de transparence impose non d'ajouter au visible mais de soustraire au visible. Ainsi la formule de Klee devra être révisée pour énoncer à l'art un nouveau programme : L'art ne reproduit pas le visible, il rend invisible.

**Gérard Wajcman**

Extrait de *L'Œil absolu*, op. cit., p. 184-185

“Pour que quelque chose  
advienne, il faut que quelque  
chose parte

La première figure de l’espoir  
est la peur

La première apparition du  
nouveau l’effroi”

**Heiner Müller**

postface à *Mauser*, traduction Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingler, Minit, 1985

Il se peut que les paradigmes politiques des deux cents dernières années, ces notions de droite et de gauche, soient rendus périmés – et continueront de l’être – par les mutations politiques actuelles et les mutations politiques des vingt prochaines années. Peut-être que cela se produira parce que ces paradigmes laissent trop peu de place au doute, à la contradiction ou à la complexité et se cramponnent au dogme avec trop d’acharnement. Peut-être que la fiction, qui incorpore cette même complexité avec tellement plus de grâce, pourrait devenir, entre les mains d’un meilleur auteur que moi, l’instrument capable de produire la peur et l’effroi que Müller décrit avec tant d’optimisme.

**Simon Stephens**

Extrait de la conférence de Hanovre, *op. cit.*



Marylène Cuney, Lucas Partensky



Arnaud Churin



Serge Maggiani, Pauline Lorillard



Pauline Lorillard, Maryline Cuney, Serge Maggiani



Reina Kakudate, Lucas Partensky



Reina Kakudate, Jean-Benoît Souilh, Arnaud Churin, Yvonne Leibrock,



Pauline Lorillard, Serge Maggiani, Lucas Partensky, Maryline Cuney



Pauline Lorillard



Jean-Benoît Souilh, Maryline Cuney



Lucas Partensky, Jean-Benoît Souilh



Yvonne Leibrock



Reina Kakudate, Maryline Cuney

## Qu'est-ce que le contemporain ?

Le poète – le contemporain – doit fixer le regard sur son temps. Mais que voit-il, celui qui voit son temps, le sourire fou de son siècle? Je voudrais maintenant proposer une seconde définition de la contemporanéité: le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent. Mais que signifie "voir les ténèbres", "percevoir l'obscurité"? Une première réponse nous est suggérée par la neurophysiologie de la vision. Qu'advient-il lorsque nous nous trouvons dans un milieu privé de lumière, ou quand nous fermons les yeux? Qu'est-ce que l'obscurité que nous voyons alors? Les neurophysiologistes expliquent que l'absence de lumière active une série de cellules à la périphérie de la rétine appelées justement *off-cells*, lesquelles entrent en activité et produisent cette espèce particulière de vision que nous appelons l'obscurité. L'obscurité n'est donc pas un concept privatif, la simple absence de lumière, quelque chose comme une non-vision, mais le résultat de l'activité des *off-cells*, le produit de notre rétine. Cela signifie, pour rejoindre maintenant notre thèse sur l'obscurité de la contemporanéité, que percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité: cela suppose une activité et une capacité particulières, qui reviennent dans ce cas à neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté.

Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité. Avec ceci, nous

n'avons pas encore tout à fait répondu à notre question. Pourquoi le fait de réussir à percevoir les ténèbres qui émanent de l'époque devrait-il nous intéresser ? L'obscurité serait-elle autre chose qu'une expérience anonyme et par définition impénétrable, quelque chose qui n'est pas dirigé vers nous et qui, par là même, ne nous regarde pas ? Au contraire, le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps.

#### Giorgio Agamben

Extrait de *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduction de l'italien Maxime Rovere, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2008, p. 19-22

## Entretien avec Laurent Gutmann

Comment vous êtes-vous intéressé à la pièce ?

Connaissiez-vous l'auteur ?

**Laurent Gutmann :** Non, *Pornographie* avait été créée d'abord en Allemagne, ce qui m'a intrigué ; et j'ai découvert que le sujet et la façon dont la pièce l'abordait correspondaient à ce que je recherchais. Plus j'avance en effet, plus je suis obsédé par la nécessité d'un théâtre qui m'aide à penser ce qui se passe aujourd'hui. J'ai pris conscience que ce n'est pas tant faire un théâtre d'aujourd'hui qui m'intéresse, qu'un théâtre qui m'aide à penser ce qu'être d'aujourd'hui signifie ; choisir le théâtre contemporain, non seulement pour être dans mon époque, mais pour me permettre de mieux définir ce qu'est la contemporanéité. *Notre contemporanéité*, dont l'injonction principale, "deviens toi-même", désigne un temps où l'individu est *a priori* devenu le repère central, l'objectif, l'unique horizon. Mais je ne regarde pas le passé avec nostalgie, je me sens très contemporain de cette solitude-là, et le théâtre est un lieu de questionnement privilégié : qu'est-ce qui "fait société" aujourd'hui ? Qu'est-ce qui peut recréer un temps et un espace communs ?

Pendant tout un pan du xx<sup>e</sup> siècle, nos maîtres ont redéfini le théâtre dans une sorte de sur-affirmation de sa facticité, du simulacre, revendiquant son artificialité comme une force. J'ai été porté par cette idée. Mais le fait de me rapprocher des écritures contemporaines m'a complètement éloigné d'un chemin, qui, trop souvent, conduit à un théâtre qui parle d'abord du théâtre. Ce n'est pas la sur-affirmation de la distance entre le théâtre et le monde qui offre une singularité de l'expérience. Le théâtre est toujours affaire de distance, mais tout le problème est de trouver la juste distance : ni trop près, au risque de se confondre avec le bruit médiatique, ni trop loin,

au risque, dans un jeu infini d'échos et de reflets, de perdre de vue le monde qu'il s'agit de représenter. J'ai grandi avec l'idée que l'actualité, par exemple, n'était pas un matériau digne pour le théâtre. J'ai complètement changé d'avis ! Au théâtre, on pourrait, beaucoup plus rapidement, réagir sur des problématiques contemporaines, mais on reste dans cette idée que, plus la distance sera affirmée, meilleur l'art sera. Et c'est cette évolution qui m'a rapproché des textes de Stephens. Volontairement, Stephens écrit *Pornographie* pour un théâtre allemand : il se met à distance de l'Angleterre et en même temps raconte un passé si proche qu'il se confond encore avec notre présent. C'est ce double mouvement d'éloignement et de rapprochement qui me passionne.

On a aussi l'impression que plus on lit cette pièce, plus on essaye de sérier les personnages, leurs actions, leurs motivations, plus elle échappe. Comme si elle n'avait pas de centre.

**L. G. :** Toutes les pièces de Stephens sont construites autour d'un centre vide, une absence. Cette absence est parfois nommable et circonscrite, comme dans *One Minute* : l'histoire d'une enfant de onze ans qui a été enlevée et son meurtre. La pièce se présente comme une enquête policière, mais ne le reste pas. Elle serait plutôt une façon de tourner autour du vide. Dans *Pornographie*, je crois que le moteur est identique, désignant la faillite des mots qui tournent autour de la violence née au cœur même de nos sociétés occidentales. Stephens l'inscrit d'ailleurs en exergue : "*Je resterai bref et précis, car tout a déjà été dit par des gens beaucoup plus éloquents que moi.*"

Il me semble qu'il parle de l'incapacité du langage à rendre pensable cette réalité, rendre pensable que le terrorisme soit né de l'intérieur même de la société anglaise, ce qui crée un grand désarroi, une souffrance. Et je crois que les histoires

qu'il raconte, qui sont des jeux – théâtraux, littéraires –, sont autant de tentatives pour circonscrire cette impossibilité à dire. Comme si on s'approchait au plus près du sujet, sachant que ce ne sont pas les mots qui l'appréhenderont ; mais que si on se tait, si on ne fait pas de théâtre, alors le silence risque de tout envahir, une façon de céder le terrain à la violence.

Les personnages eux-mêmes semblent tourner autour de leur propre vie, à la fois dans un total désarroi, un sentiment de vide et de solitude, et une quête éperdue de contact ?

**L. G. :** Ils souffrent clairement d'un manque de contact avec la réalité. Et la société dans laquelle ils évoluent a précisément creusé un écart apparemment impossible à combler entre ses habitants et le monde. D'où l'insistance de Stephens à décrire cette ville qu'il appelle Londres toujours en termes de réseau, de simultanéité, de regard, une façon d'abolir à la fois le temps et les distances. Or un monde qui n'a plus de durée ni d'étendue n'est plus un monde. Les gens qui y vivent perdent le contact avec son étendue, sa pesanteur, son opacité, son concret. Ils sont seuls, puisque les autres ont disparu. Il me semble que toutes les transgressions décrites dans la pièce sont autant de tentatives violentes de rétablir le contact avec l'autre, au risque de n'appréhender sa réalité qu'au moment où on va le détruire. C'est une façon de recréer des contacts : une tentative, mais perverse, puisqu'elle aura comme effet d'aggraver leur cas. Car si toute tentative d'entrer en contact est violente, ce monde de la surveillance et de la transparence où nous sommes sera de nouveau légitimé. Comme le dit Gérard Wajcman<sup>1</sup>, si l'intime est menaçant, alors la société pourra pousser encore plus loin ses dispositifs de surveillance, de transparence, et donc de déréalisation du monde. Plus je

<sup>1</sup>Cf. son ouvrage, *L'ŒIL absolu*, voir p. 6 de ce cahier-programme.

cherche le contact avec le monde, plus je justifie les dispositifs qui vont m'en couper.

Ce que décrit Stephens semble sans issue, mais il manifeste aussi énormément d'amour pour cette ville. Il n'y a pas d'issue fatale. Il ne nous dit pas que nous courons à notre perte, il établit une sorte d'état des lieux. Mais il n'est pas non plus dans une distance clinique. Il a ressenti la souffrance des attentats très intimement. Il y a chez lui une urgence à l'écrire. Comme les enfants qui inventent des jeux pour dompter l'idée de la mort et accepter de vivre dans sa perspective, écrire, faire du théâtre répond à la nécessité de vivre avec la souffrance.

Stephens fait référence à *Comme il vous plaira* de Shakespeare, au monologue de Jacques sur les "Sept âges de la vie", comme source d'inspiration pour l'écriture de *Pornographie...*

**L. G. :** ... Plutôt comme une contrainte qu'il s'est fixée. Les "Sept âges de la vie" lui ont permis de donner un certain ordre aux séquences, tout en laissant au metteur en scène le libre choix de les réordonner. Pour l'instant, je ne sais pas dans quel ordre nous les jouerons. La dernière séquence surtout est très compliquée à réaliser, celle des biographies des 52 victimes, une sorte d'oraison funèbre. Elle nous place dans un registre pathétique qui peut paraître déplacé, et dont Stephens m'a d'ailleurs dit qu'il fallait absolument l'éviter ! Cette séquence est très longue, et c'est en fin de compte le seul tableau réel. Les textes ne sont plus de Stephens, il n'a, là, rien inventé. Il faut donc faire comprendre que c'est un véritable retour à l'actualité, qu'il y a un jeu entre les tentatives théâtrales que sont les six premiers tableaux et le retour au factuel de cette réalité. La prise de parole des tableaux de fictions, d'ailleurs, ne fonctionne que si on laisse planer le doute chez le spectateur. On n'est pas sur le mode

de la confession, mais dans une sorte de jeu d'improvisation, un jeu de la vérité, où peut-être tout le monde ment. Alors qu'avec la vie des 52 victimes, on ne joue pas.

Les autres scènes, les fictions, révèlent donc chacune des actes de transgression de différentes natures.

**L. G. :** Oui, au premier tableau, c'est un acte de trahison. Une mère de famille travaille dans une entreprise qui est sur un appel d'offres et elle va en communiquer le projet à l'entreprise concurrente. Et elle le fait de sorte qu'on soit sûr que c'est elle qui trahit, un suicide professionnel. En même temps, durant tout le monologue, elle ne cesse de demander à son mari qu'il la regarde, de rechercher le contact. Finalement, commettre cet acte de trahison, c'est aussi attirer le regard, comme le font les enfants. Dans le deuxième tableau, Jason, un adolescent, est amoureux de sa prof, et on comprend, en creux, qu'il l'a agressée : un acte d'agression physique, qui est une autre façon de se saborder.. Au fond, toutes les transgressions de la pièce sont des actes d'auto-sabotage. Et jamais le moment même de la transgression n'est représenté, il n'y a pas plus d'acte terroriste que d'acte de fornication représentés, on peut donc faire des hypothèses. C'est pourquoi, d'ailleurs, on peut douter chaque fois de leur réalité.

La pièce ne cesse d'enchevêtrer des motifs qu'on retrouve d'un tableau à l'autre, formant comme une mosaïque, un paysage.

**L. G. :** Toujours, et qui se répondent dans un tissage assez serré mais très subtil ; car si on peut avoir le sentiment que tout est lié, en fait non. Ce ne sont pas exactement les mêmes motifs, et cela renvoie à notre rapport de promeneur dans la ville. Il y a des récurrences, des échos. Mais ce n'est pas pour autant qu'il y a la trame d'un complot. Cette écriture

va contre les théories du complot, elle décrit le maillage même de la vie, le partage d'un même espace de vie, et elle dénonce la théorie, soutenue par tant de gens, d'un dessein qui forcément nous échappe et nous opprime.

Comment avez-vous abordé l'espace de la pièce, sa scénographie ?

**L. G. :** Pour rendre lisible l'idée que toutes ces histoires sont peut-être des jeux, des hypothèses, tous les acteurs sont toujours présents sur le plateau : un groupe de huit personnes. Chacun s'empare d'un personnage, de façon apparemment fortuite, et les autres peuvent ou non entrer dans le jeu. Ils peuvent y entrer parce qu'ils y sont sollicités ou y entrer d'eux-mêmes. Je me raconte qu'ils sont là, précisément, parce que la façon qu'a eue notre société de digérer sa violence reste insatisfaisante. On se réunit donc pour créer des jeux, avec les moyens qui sont ceux du théâtre, et qui auraient pour but de s'approcher toujours plus près du cœur du problème, comme des improvisations. Et les huit acteurs sont dans un espace hyperréaliste, divisé en deux.

La première partie, à la face, la plus grande, est vide. C'est là où se font les jeux. La deuxième partie, au lointain, est un appartement panoramique, derrière une baie vitrée qui coulisse en plusieurs pans, avec toutes les pièces : salle de bain, chambre, cuisine, salon. Et les acteurs y vivent comme s'ils acceptaient d'être complètement transparents, de s'exhiber dans tous les gestes de la vie quotidienne. Et là, dans la durée de la représentation, devant le public, ils vont aller plus loin, raconter des choses qu'on ne voit pas. Ce que je veux montrer, parce que la pièce le dit, c'est qu'aller encore plus loin dans le dévoilement, c'est en fin de compte recréer un espace de mystère et d'intimité. La pièce est écrite comme ça. Voilà des gens qui viennent nous avouer des choses et qui, une fois

qu'ils ont avoué, demeurent infiniment plus mystérieux. C'est pour moi le mouvement même de la représentation. Toujours plus de transparence qui débouche sur toujours plus d'opacité.

On en revient à ce que l'on disait au début, plus on essaye de creuser les motivations des personnages, moins on les saisit. Plus on s'approche, plus on s'éloigne.

**L. G. :** Si on zoome trop, on ne voit plus rien... Au fond, le programme que définit Wacjman<sup>2</sup> pour l'art : *"L'art ne reproduit pas le visible, il rend invisible"* pourrait être mon programme, et je trouve que c'est celui de la pièce.

Entretien réalisé le 15 septembre 2010 à La Colline, quelques jours avant le début des répétitions de *Pornographie*.

<sup>2</sup> Voir page 15 de ce cahier-programme.

## Un besoin de contact

En relisant les pièces de ce volume<sup>1</sup> [...], j'ai moi-même été surpris par la manière dont chacune reflétait son époque. Ce sont des pièces marquées par un besoin de contact. Les personnages semblent être constamment en train d'essayer de toucher quelqu'un. Ou d'éviter ce contact. Parfois ils dissimulent ce besoin de contact et sauvent les apparences en offrant aux autres à boire ou à manger. On consomme énormément dans ces pièces, que ce soit le thé de *One Minute*, les bonbons de *Country Music*, les smoothies de *Motortown*, ou les cigarettes de *Pornographie*, et cette consommation est dans presque tous les cas une métaphore de ce besoin de toucher les autres ou d'être touché par l'autre. Parfois, brûlés par ce contact, ou rongés par son absence, les personnages ont recours à la violence. [...]

Dans toutes ces pièces, j'ai eu envie de recourir au duologue<sup>2</sup> comme un moyen de condenser tout un monde. Dans trois d'entre elles, cette condensation a été poussée plus loin encore par le recours au monologue. Il y a de nombreuses raisons à cela, mais parmi elles il doit y avoir une volonté de représenter théâtralement un monde qui semble plus atomisé et fracturé que jamais, et qui est donc brûlé par un besoin de et une inaptitude à communiquer.

Par ailleurs, ces cinq pièces semblent partager des moments essentiels de long, voire de très long, silence. J'adore le silence et l'immobilité sur un plateau, la façon dont ils concentrent notre regard sur les personnages dont l'histoire

<sup>1</sup> *Plays 2: One Minute, Country Music, Motortown, Pornography, Sea Wall*, Methuen Drama, Londres, 2009.

<sup>2</sup> Scène, dialogue à deux personnages.

nous est racontée. Le théâtre est le plus humain de tous les arts. C'est une collaboration, tant dans sa mise en œuvre que dans sa réception. Son sujet est, foncièrement, ce que c'est que d'être humain. Je tiens à préciser que je conserve autant de foi dans les promesses de ce que les êtres humains peuvent accomplir que je me désespère devant ce dont ils semblent capables. Dès qu'il y a de la lumière dans un théâtre, il est captivant de voir avec quelle intensité elle se reflète dans les personnes présentes sur scène, et en cela il y a, plus souvent que je ne l'avais jusque-là mesuré, une promesse et un espoir.

**Simon Stephens**

Extrait de l'introduction à *Plays 2* (déc. 2008), Methuen Drama, 2009

## Simon Stephens

Né à Stockport (Manchester) en 1971, il entreprend des études d'Histoire à l'université de York et y découvre le théâtre. Il commence à écrire à l'âge de 21 ans, s'installe à Édimbourg et monte ses pièces dans des théâtres indépendants. En 1998, *Bluebird*, créée par G. Anderson, est très remarquée au Festival des jeunes auteurs du Royal Court à Londres, qu'il intègre en 2000 comme auteur en résidence et où il enseignera dans le cadre du Young Writers Programme de 2001 à 2005. Il y écrit *Herons* (2001). Puis à Manchester, en résidence au Royal Exchange, il écrit *Port* (2002). Qu'elles explorent le mode de vie familiale et individuelle de la classe ouvrière ou de la classe moyenne anglaises, ses pièces dessinent un paysage du nouveau millénaire aussi exact, âpre, noir et désespéré qu'empreint d'un humanisme tendre, une forme d'espérance. Ses personnages, perdants ou victimes, ne cessent de se débattre pour échapper à leur enfermement. Si son œuvre rejoint la grande tradition du naturalisme anglais, son réalisme est d'abord poétique. Dans *One Minute* (Crucible Theatre, Sheffield, 2003), Stephens approche l'écriture du "cauchemar urbain" de façon plus expérimentale. Puis viennent : *Christmas* (Pavilion Theatre, Brighton, 2004), *Country Music* (Royal Court, 2004) *On the Shore of the Wide World* (Royal Exchange, 2005; prix Olivier

de la Meilleure Pièce), *Motortown* (Royal Court, 2006), *Pornography* (création en allemand, Deutsches Schauspielhaus, Hanovre, 2007; création en anglais, Traverse Theatre, Festival d'Édimbourg, 2008), *Harper Regan* (National Theatre, 2008), *Seawall* (Bush Theatre, 2009), *Heaven* (Traverse Theatre, 2009), *Punk Rock* (Lyric Hammersmith Theatre, Londres, 2009), *A Thousand Stars Explode in the Sky*, écrite avec D. Eldridge et R. Holman (Lyric Hammersmith, 2010), *T5* (Traverse Theatre, Festival d'Édimbourg, 2010), *Marine Parade*, écrite avec M. Eitzel (Festival de Brighton, 2010) et *The Trial of Ubu* (diptyque avec *Ubu Roi*, Schauspielhaus, Essen, 2010). Pour BBC Radio 4, il écrit *Five Letters Home to Elizabeth* (2001) et *Digging* (2003) et, pour la télévision, signe des scénarios originaux ou adapte ses pièces (*Motortown*, *Pornography*). Premier auteur dramatique britannique accueilli en résidence au National Theatre (2005), il est actuellement artiste associé au Lyric Hammersmith. Son théâtre est publié aux éditions Methuen. En France, *Country Music* a été créée par Tanya Lopert, en 2006, au Théâtre des Déchargeurs, et, en janvier 2011, Lukas Hemleb présentera *Harper Regan* au Théâtre du Rond-Point, créée à la Maison de la Culture d'Amiens.

## Laurent Gutmann

Né en 1967, il reçoit auprès d'Antoine Vitez une formation de comédien à l'École de Chaillot, également avec Yannis Kokkos, Aurélien Recoing, Jean-Marie Winling, Andrzej Seweryn... Parallèlement, après une Maîtrise de Sciences politiques, il obtient un DEA de Philosophie à Paris X-Nanterre. Avant de réaliser ses propres mises en scène, il travaille comme assistant de Jean-Pierre Vincent et comme comédien dans *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Arthur Honegger et Paul Claudel, mis en scène par Claude Régy à l'Opéra Bastille. À partir de 1994, avec sa compagnie, le Théâtre Suranné, il crée : *Le Nouveau Menoza* de Lenz (1994-1995); *Le Balcon* et *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés et foutu aux chiottes* de Genet, *Les décors sont de Roger H*, création collective (1996); *Le Coup de filet* de Brecht (1997); *La vie est un songe* de Calderón (1997-1998); *Œdipe roi* de Sophocle, *En fuite*, textes de Perec, Sarraute et Genet (1999); *Le Retour au désert* de Koltès (réalisé au Pérou) et *En route*, création collective (1999-2000); *Légendes de la forêt viennoise* de von Horváth (2001). En 1999, la compagnie s'installe en Région Centre, associée à la Halle aux Grains – Scène nationale de Blois. En 2002, lauréat du concours de la Villa Médicis "hors les murs", il collabore à Tokyo avec Oriza

Hirata, puis met en scène *India Song* de Duras, avec des acteurs japonais, au Théâtre Agora de Tokyo. En janvier 2004, il prend la direction du Centre dramatique régional de Thionville-Lorraine, devenant Centre dramatique national en janvier 2008. En 2004, il présente *Nouvelles du Plateau S. d'O.* Hirata et *Splendid's* de Genet, en 2005, *Les Estivants* d'après Gorki, spectacle de sortie du groupe XXXV de l'École du Théâtre national de Strasbourg, où il est responsable pédagogique associé. La même année, il écrit et met en scène *La nuit va tomber, tu es bien assez belle*, spectacle à installer partout. En 2006, il recrée à Thionville *terre natale* de Daniel Keene, puis *Lorenzaccio* de Musset, avec la troupe du Saarländisches Staatstheater. En 2007, il crée *Chants d'adieu*, pièce écrite pour lui par O. Hirata. Le spectacle part en tournée trois saisons consécutives. En 2008, il adapte et met en scène *Je suis tombé* d'après *Au-dessous du volcan* de Lowry et, en 2009, il monte *Le Cerceau* de Slavkine, son ultime création en tant que directeur du Centre dramatique. Le spectacle est repris au Théâtre de la Tempête à Paris en janvier 2011.

## Les partenaires du spectacle



**inRockuptibles**

**Magazine Littéraire**

**Rue89**

Remerciements à Aleks Sierz et Simon Stephens.

Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**

Responsable de la publication **Didier Juillard**

Rédaction **Laure Hémain**

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

Photographies de répétition **Élisabeth Carecchio**

Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage 10**

Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**

Imprimerie **Comelli, Villejust, France**

Licence n° 1-1035814

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

**La Colline – théâtre national**

**15 rue Malte-Brun Paris 20<sup>e</sup>**

**[www.colline.fr](http://www.colline.fr)**

Rencontre avec Simon Stephens, Laurent Gutmann  
et les comédiens du spectacle  
vendredi 26 novembre à l'issue de la représentation

la **colline**  
théâtre national

01 44 62 52 52  
[www.colline.fr](http://www.colline.fr)