

// Interstices
et
Le Théâtre de la Valse

WOYZECK

D'après les fragments de G. Büchner
Mise en scène Marie Lamachère



Woyzeck

d'après les fragments de Georg Büchner

L'histoire de Woyzeck, tiré d'un fait divers, est celle d'un soldat pauvre, obligé de cumuler les emplois pour "finir son mois". Il sert notamment de factotum pour son capitaine et de cobaye pour un médecin. Woyzeck aime Marie. Mais Marie aime aussi d'autres hommes et notamment un beau Tambour-Major. Woyzeck devient jaloux. Woyzeck entend des voix effrayantes monter du sol et le ciel crier « comme si c'était une gorge ». Et il tue Marie.

La fable est située par son auteur entre les lumières d'une baraque foraine et la cour d'une caserne militaire. "Voulant saisir la constellation que notre propre époque forme avec telle époque antérieure" Marie Lamachère souhaite confronter le matériau des fragments de Büchner à nos propres positions subjectives contemporaines, à nos propres déterminations objectives. Et mesurer et arpenter ainsi l'écart dessiné (ou pas) par 174 ans d'Histoire.

Peut-on comprendre et rendre sensible ce qui motive cœurs, corps et âmes sans juger a priori ? Le docteur qui déclara en 1823 le meurtrier Johann Christian Woyzeck moralement responsable de ses actes le condamna à la guillotine. La tentative ici n'est pas de juger de la folie du personnage Woyzeck, ni de sa destinée tragique, mais de tracer le plus précisément possible les contours possibles de son histoire, et de l'histoire de ceux qui lui ont donné un travail et des ordres, de celle qu'il a aimée, de celles qui auraient pu l'aimer, de ceux qui l'ont croisé ... Par le travail de l'acteur, à la fois interprètes, danseurs, conteurs et joueurs et par le dispositif scénique qui place le spectateur au plus près des acteurs, l'accent est mis sur l'intelligence des dialogues et une certaine manière de donner corps à la pensée de chaque personnage.

La question centrale de la pièce, « qu'est-ce que l'homme ? », reprise ainsi scène après scène et creusée situation après situation, déploie l'éventail de ses réponses en même temps que la charge critique qu'elle contient, par son seul examen.

Woyzeck, d'après les fragments de Karl Georg Büchner (édition l'Arche)

Traduction de Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent.

Mise en scène : Marie Lamachère

Scénographie : Michaël Viala

Lumières et régie : Gilbert Guillaumond

Son : Benoist Bouvot

Avec :

Bernard Cupillard ou Renaud Golo en alternance (Le Professeur – Le Docteur)

Michaël Hallouin (Woyzeck)

Luce Le Yannou (La grand-mère)

Marilia Loiola de Menezes (Käthe, La Folle)

Gilles Masson (Le Capitaine)

Laurélie Riffault (Marie)

Antoine Sterne (Le Tambour-Major)

Et des enfants, en alternance pour le rôle de Christian

Une coréalisation et production associée : // Interstices et le Théâtre de La Valse

// Interstices, Montpellier

// Interstices cherche à creuser et habiter les failles, les « entre », et travaille « par le milieu ». Autrement dit, ses artistes tracent des lignes et inventent à partir de l'existant (lieux, temps et matériaux). // Interstices réalise des pièces de théâtre qui sont toujours le résultat momentané de la coopération de plusieurs artistes, chercheurs et autres fouilleurs de failles. Sont épisodiquement conviés au partage : metteurs en scène, plasticiens, acteurs, auteurs, dramaturges, musiciens, danseurs, régisseurs, vidéastes, universitaires, traducteurs, et contributeurs divers. Les pièces naissent les unes des autres, à partir des lignes et pistes dégagées précédemment. Chacune des pièces produites s'élabore dans un processus singulier et se conçoit en elle-même comme finie, et, bien qu'incluse dans un cycle de productions, peut s'appréhender, pour le public, de manière autonome. Après un cycle sur *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller, après une trilogie réalisée en collaboration avec l'auteur Royds Fuentes-Imbert à partir de textes de Walter Benjamin, // Interstices travaille aujourd'hui à partir des textes de Georg Büchner.

L'étymon grec du mot « théâtre », désignait l'espace depuis lequel le spectateur regardait la pièce. Plus tard, ce mot a fini par désigner un bâtiment, un genre littéraire, une discipline. Aux Interstices, partant d'une dramaturgie de l'acteur et du spectateur, nous mettons en question les espaces, durées et pratiques que nos habitudes croient définir comme ceux du « Théâtre »

Le Théâtre de la Valse, Orléans

Le Théâtre de la Valse se définit comme un Collège de trois acteurs. Ce collège n'oppose pas collectif et responsabilité individuelle mais propose d'explorer pleinement les potentialités d'une parole et d'une recherche sans concession pour l'art de l'acteur.

Depuis 2005, sous la direction artistique de Michaël Hallouin, Le Théâtre de la Valse a initié des chantiers d'acteurs, des trainings hebdomadaires et des spectacles où l'acteur est réellement au centre de la création. D'autres artistes ont été invités à participer à la réalisation des recherches et des créations (acteurs, plasticiens, dramaturges, éclairagistes, marionnettistes, cinéastes,...).

A la fin de l'année 2009, Le Théâtre de la Valse a ouvert un fonds documentaire sur le théâtre et l'art de l'acteur au centre ressources du 108 (Lieu collectif à Orléans). Ce fonds documentaire est un espace de rencontres où sont invités à témoigner des praticiens, des metteurs en scènes, des acteurs, des universitaires. Des stages de formation continue pour l'acteur sont organisés deux fois par an.

Une coréalisation entre deux compagnies théâtrales

Les membres et les salariés d'Interstices et du Théâtre de la Valse se sont interrogés sur la précarisation croissante des conditions de travail au sein des compagnies de théâtre. Cette précarité touche aussi bien les conditions du salariat que les conditions effectives de production d'une œuvre: durée des répétitions, régularité et cohérence des formations individuelles, concentration ou éparpillement des efforts dans le fonctionnement économique « par projet »... Les formes multiples et « rhizomatiques » des productions d'Interstices invitent à une réflexion sur les modes de production des œuvres. Le souci d'une recherche sur l'art de l'acteur anime les deux compagnies. Souhaitant expérimenter de nouvelles modalités de productions et réfléchir, tant en termes artistiques qu'en termes politiques et économiques, sur les relations qui se nouent au cœur des productions artistiques, les deux compagnies ont donc décidé de s'associer sur trois ans, et décidé de travailler en commun une année entière sur *Woyzeck* de Büchner. Travailler une année durant sur un texte nous donne les moyens de plonger dans cette œuvre laissée inachevée en parcourant l'intégralité des fragments. Nous prenons le temps d'habiter les lieux où nous répétons, de questionner les espaces de théâtre où nous travaillons, de rencontrer ceux qui les fréquentent et les font vivre. Nous prenons aussi le temps de laisser le texte nous travailler...

Notes d'intention sur la mise en scène

par Marie Lamachère

J'esquissais un projet de solo sur *Lenz* de Büchner quand le groupe des trois acteurs co-fondateurs du Théâtre de la Valse m'a proposé d'inventer un projet commun à deux compagnies. Après avoir travaillé plusieurs années sur des textes contemporains (Heiner Müller) ou avec des auteurs contemporains (Alain Béhar, Royds Fuentes-Imbert) je souhaitais amorcer un nouveau cycle de recherches qui privilégie une écriture scénique « au plateau ». Je souhaitais aussi creuser les pistes ouvertes sur la dernière création (*Bal Perdu*), qui joue avec la notion de palimpseste à partir de textes littéraires et de faits-divers. Je voulais aussi continuer d'explorer, pour l'acteur, la métamorphose animale (entre présence animale de l'acteur et animal présent au plateau).

L'aventure d'un travail sur *Woyzeck* - pièce inachevée composée de 4 fragments (H1, H2, H3 et H4) et écrite autour d'un fait-divers - s'est imposée comme une évidence. J'ai aussi pensé que les trois acteurs pouvaient, avec bonheur, mettre au service de cette œuvre, la très belle complicité de jeu que leur valent plusieurs années de travail collectif. Songeant à la distribution, j'ai commencé à imaginer un travail sur la pièce qui partirait du triangle amoureux (*Woyzeck*, Marie, le Tambour-Major) pour progressivement se déployer en une succession de 5 pièces « rhizomes » (pour intégrer à mesure, à ce trio et noyau, de nouveaux acteurs et participants). J'ai pensé que cette manière de travailler était en mesure de proposer une vision intéressante et renouvelée des enjeux de l'œuvre.

L'œuvre inachevée de Büchner s'est prêtée à de nombreuses interprétations contradictoires – ou complémentaires, selon que l'on veuille croire ou non à l'effectivité ou à la relativité de toute pensée !

Tissant le fil de l'aventure intérieure d'un héros voyageant en somnambule entre « Rêve, folie, et fait-divers » d'aucuns ont voulu faire de *Woyzeck* « la description objective et rationnelle d'une évolution »¹ psychique vers la folie et le crime. Dans un monde réel dont l'étrangeté onirique dépasse celle du rêve, l'aventure elle-même n'est peut-être alors qu'un rêve éveillé ou la « série des souvenirs (recollés) de *Woyzeck* (ou Büchner) ».

L'œuvre est parfois lue comme la « Tragédie de l'exploitation »² ou le « Drame bourgeois » de toutes les aliénations. *Woyzeck* est alors présenté sous un triple joug du destin dont Copernic, Darwin et Freud, en nouveaux dieux des temps modernes, dessinent les lois, tandis que Büchner en dissèque âme et corps avec « une pénétration clinique ».

Une analyse poétique et ontologique³ du « matériau-*Woyzeck* brut » des fragments inachevés, en fit « l'intérieur même de la fabrique de Büchner dramaturge » et le prototype par excellence de l'œuvre ouverte. Peut se lire dans les fragments, à partir des idées « que l'on voit germer, croître, se ramifier – le devenir-théâtre de la pièce ». Le théâtre, ainsi, réfléchirait un monde où « l'idéalisme est sans prise », « un monde de l'errance sans loi », à travers lequel *Woyzeck* court « comme un rasoir ouvert ». *Woyzeck* laisse pour témoignage de cette pensée « qui va, sans cadre et sans bords », les mots d'une langue « anti-hymnique et perpétuellement émotionnelle », « faite d'éclats, de traits griffés, de copeaux ».

Je voudrais remettre en question, dans notre travail, le caractère central de la figure de *Woyzeck*. Cette vision centripète occulte et passe sous silence, par exemple et parmi d'autres, le personnage de Marie. Marie devient une « chose » putain, « chose » à « la sensualité simple », ou

¹ Article et note d'intentions de Jean Jourdeuil dans la revue *Travail théâtral* n°16, 1974, et critique du spectacle par Bernard Dort « Un objet nommé *Woyzeck* » dans *Théâtre en jeu*.

² Dossier de presse sur la mise en scène de Christophe Pertou, 2004.

³ Préface de Jean-Christophe Bailly aux éditions des fragments chez l'Arche et article sur la mise en scène de François Tanguy dans la revue *Théâtre/Public* n°98.

chose « cadavre », au seul service du mélodrame de l'individu Woyzeck. Ainsi placé en personnage principal, Woyzeck, comme dans un procès d'assise ou comme dans un article de journal, prend tour à tour le visage du terrifiant psychotique au couteau, du cocu ridicule et malmené par sa hiérarchie, de la touchante victime de l'exploitation des « pauvres gens » ...

A contrario, tisser les fils des existences périphériques et parallèles à celle de Woyzeck (Marie, les enfants, Karl le Fou, la Grand-mère, Andres ...), devrait permettre de réinterroger les positions subjectives et les déterminations objectives qui travaillent la pièce.

Le théâtre, aux prises avec des enjeux contemporains, a sans doute autre chose à proposer que des images de papier journal, pixels ou flux cathodiques, et sans doute autre chose à présenter que des pantins et poupées actionnés par le fil d'une idée.

Faisons aussi l'hypothèse que le théâtre peut risquer autre chose dans l'histoire, que « description objective » et « pénétration clinique ».

Büchner, à 22 ans, se faisait sur ce sujet une vision à la fois plus précise et plus nuancée de sa position d'auteur, et - osons le dire - plus vigoureuse !

Voici ce qu'il en dit dans ses lettres à sa famille et à sa fiancée :

« L'auteur dramatique n'est à mes yeux qu'un historien, mais il se situe au-dessus de ce dernier par le fait qu'il crée pour nous l'histoire une seconde fois et que, au lieu de donner une sèche narration, il nous transporte aussitôt directement dans la vie d'une époque, et nous donne, au lieu de caractéristiques, des caractères, et au lieu de descriptions, des personnages. Sa tâche primordiale est de s'approcher le plus possible de l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée. »

« L'écrivain n'est pas un professeur de morale, il invente et crée des personnages, il fait revivre des époques passées, et qu'ensuite les gens apprennent là-dedans, aussi bien que dans l'étude de l'histoire ou dans l'observation de ce qui se passe autour d'eux dans la vie humaine. »

« Pour ce qui concerne les écrivains prétendument idéalistes, je trouve qu'ils ont donné presque uniquement des marionnettes avec des nez bleu ciel et un pathétique affecté, mais non des êtres de chair et de sang dont je puisse éprouver la souffrance et la joie, et dont les faits et gestes m'inspirent horreur ou admiration ».

La réalisation scénique que nous proposons de *Woyzeck* comprendra 4 étapes et 5 formes différentes (pour 3, 5, 7 et 9 acteurs) appelées respectivement WOY, WOZZE, WOYZE, WOZZECK, WOYZECK, clins d'œil aux fragmentations et métamorphoses du texte de Büchner.

Jouant ainsi avec l'inachèvement du texte, nous ne prétendons pas y révéler le contenu d'une « vérité » nouvelle ou historique, pas plus qu'éclaircir la « réalité effective de Georg Büchner »⁴. Notre souhait est plutôt de confronter le matériau des fragments de Büchner à nos propres positions d'hommes et femmes de théâtre, en mesurant et arpentant l'écart creusé (ou pas) par 174 ans d'histoire. Cet arpentage se voudrait diachronique et synchronique, et non anachronique...! A la manière dont Walter Benjamin invite à « faire éclater le continuum de l'histoire », nous voudrions « saisir la constellation que [notre] propre époque forme avec telle époque antérieure. »⁵

Comment allons nous y travailler ?

⁴ Georg Lukacs, « La falsification fasciste et la réalité effective de Georg Büchner, dans la revue *Europe* n°952-953.

⁵ « Sur la concept d'histoire », Walter Benjamin, *Œuvres III*, Gallimard, 2000.

Des êtres de chair et de sang

Notre première tâche sera de tenter de donner « chair et sang » à chacun des personnages que nous considérerons, sans priorité de rôles ou fonctions dans la pièce. La profession de foi « artistique » de Büchner, nous la reprendrons à notre compte, laissant bistouris et dissections des corps exsangues et froids aux docteurs et légistes ou prétendus tels. Car, si Büchner, dans le fragment H1, donne les derniers mots de son drame à l'auxiliaire de police, au barbier, au médecin et au juge (« *Un bon meurtre, un vrai meurtre, un beau meurtre* ») nous ne sommes pas tenus de prendre leurs manières et leur philosophie dans notre traitement de la mise en scène.

En effet, avant d'être un objet d'autopsie, Marie est une jeune maman, une femme qui doute, une femme qui désire. La curieuse « Sainte Famille » qu'elle forme avec son Franz Joseph Woyzeck et son petit garçon Christian, nous invite à ne pas négliger l'ironie dans notre approche du texte.

De même, Woyzeck n'est pas seulement le hamster des expériences du docteur subissant, de manière passive et bégayante, son destin de « damné de la terre », comme tournant en rond et à l'infini dans une cage fermée. Woyzeck lutte et se bat, du moins se bagarre tant qu'il peut. Woyzeck se révolte et, à plusieurs reprises, énonce clairement le plan de vérité qui est le sien, et sur lequel il avance en pensées et en actes.

Ainsi, pour Woyzeck comme pour aucun des personnages, nous ne prendrons le surplomb et l'assurance de qui croit déjà posséder l'Outil (de dissection) et le Savoir ouvrant l'accès à une vérité totalisante. Nous essayerons de ne pas excéder *le point d'engagement dans l'histoire* de chacun des personnages. Nous tenterons « d'avoir l'œil pour voir et les oreilles pour entendre » chaque geste et parole. Nous jouerons les dialogues d'égal à égal. Dans la direction d'acteurs, nous chercherons les « situations » et les « intentions », ce qui motive cœurs, corps et âmes sans juger de qui est « fou » ou « coupable » et en nous méfiant des archétypes démonstratifs.

L'univers mouvant et sans repos de la pensée

«*La conscience est un miroir devant lequel un singe se tourmente*» énonce Georg Büchner dans *La Mort de Danton*. Au moment où il écrit *Woyzeck*, Büchner travaille sur Descartes et Spinoza, et, pour préparer des cours, rédige deux écrits sur leurs philosophies.

De nombreuses scènes semblent interroger (de manière farcesque ou tragique) la question de la « nature de l'homme », son essence, sa raison, ses valeurs, sa morale, ce qui le distingue ou l'apparente à l'animal, à la « créature ». La scène du bonimenteur qui présente à son auditoire oiseaux, singes et chevaux dressés, est un exemple manifeste : « *Voyez à présent la raison double ! C'est de la bestilogie. Oui, ce n'est pas un individu bête comme un animal, c'est une personne ! Un être humain, un être humain animal, une bête, un bestiau... Voyez, la bête : nature, nature non corrompue... un être humain en métamorphose !* ». Le texte est truffé de ces jeux de mots.

Il pourrait être intéressant de tâcher de comprendre les interrogations des différents personnages et d'interpréter leurs réparties en tirant les fils des allusions philosophiques sur la volonté, le désir, la nature, la « structure » des hommes, sur le « tiret entre oui et non » déterminant le point d'accroche existentiel de la conscience (un écho vulgarisé du doute et du « cogito » cartésien ?!).

De même, il peut être intéressant pour nous, (acteurs et public) de réinvestir ces questionnements aux regards des nouvelles philosophies du Sujet. Nous jouerons ainsi à convoquer Foucault et son «*Herméneutique du sujet*», les « graphes » de Lacan, Badiou et sa « *Théorie du sujet* », mais aussi Judith Butler, ou encore Donna Haraway. Cette dernière, théorisant à partir « *Des singes, des cyborgs et des femmes* », tente une « réinvention de la nature » propre à renouveler notre perception des constructions politiques et culturelles de la conscience à l'ère de la technoculture. Ces investigations philosophiques aux détours du travail physique des acteurs, menées dans le même temps, pourraient trouver leurs cadres dans différentes résidences que nous sommes aujourd'hui en train de négocier à l'Université Paul Valéry et à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Elles pourraient aussi constituer, en même temps que des stimulants pour l'imagination et la pensée, des manières singulières de rencontrer le public.

Le « drame de la jalousie »

« *Le moi se constitue en même temps que l'autrui dans le drame de la jalousie (...) ainsi le sujet, engagé dans la jalousie par identification débouche sur une alternative nouvelle où se joue le sort de la réalité.* » Lacan

Cette formule d'un « drame de la jalousie » est souvent employée à propos du *Woyzeck* de Büchner. Il est curieux de penser que Lacan a utilisé cette même formule pour penser « la genèse de la sociabilité, et par là de la connaissance elle-même en tant qu'humaine, en ce qu'elle représente non pas une rivalité vitale mais une identification mentale »⁶. Comme telle, la jalousie serait un « trauma positif » ouvrant la conscience aux « similitudes objectives » des « fraternités ». Nous prendrons très au sérieux cette hypothèse de *Woyzeck* comme « drame de la jalousie ». Face aux « fraternités » viriles de cette petite ville de garnison qui joue à qui pissera le plus loin pour faire mourir un juif (manuscrit H4, 11), et qui essuie ses couteaux sur le ventre des femmes, en contrepoint, nous tenterons de mettre à jour les perspectives partielles des Invisibles, des Silencieux, des Oubliés. Ainsi, nous essaierons de faire jouer ce que Büchner, par la bouche de Lenz, appelait de ses vœux : « les possibilités d'existence », « la vie de l'être le plus minuscule, dans ses tressaillements, ses traits subtils »⁷. Nous convoquerons au plateau chats, singes, « oiseaux des canailleries » et « chevaux astronomiques », aussi bien que les fous, les vieux, les enfants... les juifs et les femmes.

« L'écho de chose »

« *Partant de l'attention aux choses et à la créature, nous étions parvenus dans la proximité d'un Ouvert et Libre. Et en dernier lieu dans la proximité de l'utopie. La poésie, Mesdames et Messieurs - : cette parole qui recueille l'infini là où n'arrivent que du mortel et du pour rien.* »⁸

La *Dinglichkeit* du langage, « l'écho de chose » contenu dans les mots, tel que Celan en parle, cet écho qui résonne avec force dans le texte de Büchner, est ce que nous essaierons de laisser entendre à l'attention du spectateur. Ce lieu de l'Ouvert et Libre, dans la « proximité de l'utopie », on voudrait qu'un instant, « au tournant du souffle » il puisse être celui du théâtre.

Montpellier, septembre 2009.

⁶ *Point de fraternité*, article de Guy Lérés.

⁷ Lenz, Georg Büchner, trad. Irène Bonnaud

⁸ *Le Méridien*, Paul Celan, trad. Jean Launay,

Scénographie

Le scénographe de // Interstices, Michael Viala est un plasticien, issu de l'ESNBAN, aujourd'hui intervenant pédagogique aux Beaux-Arts de Montpellier. Il développe « une scénographie concrète » relativement minimaliste. Son travail s'élabore en fonction de chaque espace « concret » dans lequel // Interstices est convié à donner une pièce. Michaël Viala développe, en effet, des espaces scénographiques qui prennent en compte l'espace du Théâtre dans son ensemble (scène, salle, gradins, entrées...) ainsi que les paramètres donnés par la mise en scène. Les propositions articulent l'espace « réel » et l'espace « fictionnel ». L'ensemble des éléments constituant la scénographie est inscrit dans l'environnement architectural. Les éléments sont praticables et modulables.

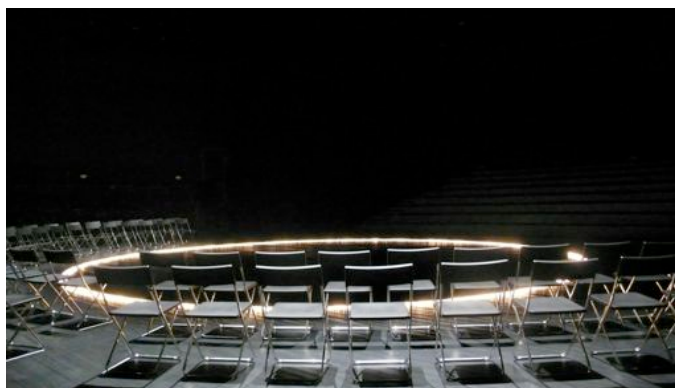
L'agencement proposé s'adapte à différentes configurations spatiales.

La scénographie indique plus qu'elle ne montre.

Elle donne à voir un lieu plus qu'elle ne représente un lieu.

Les espaces désaxés dessinés par Michaël Viala créent un léger vertige pour le regard dans l'espace frontal des scènes conventionnelles.

La prochaine pièce pour « Woyzeck » se développe spécifiquement à partir d'une réflexion et mise en jeu de l'espace des « gradins » et des « sièges ».



Scénographie pour *WOYZECK* au Théâtre de La Vignette à Montpellier : Public sur le plateau, gradins désossés, sièges rouges et velours enlevés, cercle de lumières, Les acteurs jouent à proximité du public et dans les gradins.

Esquisses pour une « dramaturgie de l'acteur »

Disons simplement dans ce préambule à une dramaturgie de l'acteur, que nous nous penchons sur les traces de praticiens de théâtre qui ont cherché une certaine « organicité du jeu de l'acteur », comme Stanislavski, Meyerhold, Grotowski ...

La pratique : la préparation des acteurs, la continuité du travail

Pour aborder cette dimension « organique » du jeu, // Interstices poursuit des recherches sur la « technique de l'acteur » et sa préparation au jeu. Ses acteurs ont suivi plusieurs stages avec Mark Tompkins, Alain Buffard, Cécile Loyer, Thomas Richards et Mario Biagini. En outre, pour ses acteurs, la compagnie Interstices a invité le chorégraphe Murobushi Kô et la metteuse en scène Antonia Mercedes Fernandez Vergara, à dispenser des enseignements spécifiques sur le Butô et les « actions physiques ». Un prochain « masterclass » est prévu sur le thème particulier de la Voix. L'association des deux compagnies, // Interstices et Le Théâtre de la Valse, permet une régularité et un approfondissement des recherches qui nous semblent propices à la création.

Les sources

Nous avons pris le parti d'interroger notre pratique en travaillant à approfondir nos connaissances de ce que transmet l'histoire du théâtre et de ses praticiens. Dans le même temps, nous destinons nos actes d'arts, « éphémères » par nature, à un public d'aujourd'hui. La philosophie, la sociologie, la science, et la confrontation aux autres disciplines artistiques apportent depuis longtemps un vocabulaire et des outils de travail aux praticiens du théâtre. L'intérêt n'est évidemment pas d'y trouver des autorités et des concepts qui légitimeraient des pratiques « sensibles ». En laissant place aux questionnements multiples, nous souhaitons simplement affirmer qu'il existe une différence fondamentale entre une « pièce de théâtre » et un « spectacle » : celle qui distingue le processus invisible de l'art d'un côté, et de l'autre l'évaluation des effets du visible.

Jerzy Grotowski, homme de théâtre polonais, avance que les trois sources du théâtre sont le rituel, le jeu, le conte. Nous avons pris le parti de considérer ces trois sources comme potentiellement riches, sans trop d'a priori, et sans nous préoccuper des connotations folkloriques voire péjoratives qui ont parfois tendance à se trouver accolées à ces mots de « jeu », « conte » et surtout « rituel ». A partir de chacune des « sources », à partir d'une recherche dans ces trois directions simultanées, nous tentons de dessiner notre propre approche dramaturgique en nous aidant des connaissances, textes et/ou expériences à notre disposition.

L'acteur – Conteur

Pour penser l'art de l'acteur en tant que « conteur », nous nous inspirons des thèses développées par **Walter Benjamin** dans son essai **Le Conteur**. En voici quelques extraits repérés en fonction de leur pertinence possible pour le travail... comme autant de petites maximes :

- La bonne distance du spectateur : « *La figure du conteur se réduit à quelques grandes lignes élémentaires. Plus exactement : celles-ci se dégagent, comme une tête d'homme ou un corps d'animal peuvent se dessiner dans une rocher, lorsque le spectateur se place à bonne distance et sous l'angle convenable.* »
- Voir du pays, labourer, ou se faire artisan : « *Si les paysans et les marins furent les maîtres anciens de l'art de conter, l'artisanat fut sa haute école.* »
- Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui : « *L'art de raconter des histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues.* »

- Ne pas charger les faits d'explications comme l'information : « *Villemessant, le fondateur du « Figaro », a caractérisé la nature de l'information dans une formule célèbre : « mes lecteurs, disait-il, se passionnent davantage pour un incendie au Quartier Latin que pour une révolution à Madrid » ... Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'information prétend être vérifiable. On lui demande donc en premier lieu d'être « compréhensible par elle-même».*
- Le conteur alimente son récit de souvenirs portant sur des faits multiples et non sur un seul héros, une seule odyssee, une seule guerre.
- « *L'âme, l'œil, la main se trouvent ici mis en rapport. Par leur interaction, ils définissent une pratique.* »

L'acteur – Interprète (du « rituel » ou d'une danse)

Comme le dit Marc Augé, « le terme de rite est souvent un terme que nous appliquons à la réalité vécue par les autres et que nous surinvestissons de commentaires ». Nous avons considéré la notion de rituel de manière non folklorique, en considérant le rite ou rituel dans une définition simple comme une **séquence d'actions codifiées**, répétables, fixées (gestes, paroles et manipulation d'objets) et **organisées dans le temps et l'espace**. La direction d'acteur s'élabore à partir de « partitions d'actions physiques » qui peuvent, extérieurement, s'apparenter à une danse, et qui s'interprètent de manière très précise et détaillée dans une singulière alliance de paroles et d'actions en corrélation avec un temps et un espace.

Pour appréhender plus spécifiquement la notion de rituel au Théâtre nous nous sommes appuyés sur une réflexion née autour et à partir du **Théâtre Nô** (forme théâtrale traditionnelle japonaise qui a déjà inspiré des artistes aussi peu folklorique et conservateur que Heiner Müller !). Ce type de théâtre mêle danse, musique, chant, texte, de manière très unifiée sans pour autant avoir recours aux notions de « pluridisciplinarité », « transdisciplinarité », « indisciplinarité ». La visée formelle s'excède par l'implication particulière du public dans le dispositif spatio-temporel.

Nous travaillons donc sur la manière dont le Nô, et son proche cousin le Butô, peuvent influencer la dramaturgie de l'acteur (et du public) par une triple approche :

- Nous essayons dans cette idée de concevoir la mise en scène comme un montage de « partitions d'actions physiques » qui peut extérieurement s'apparenter à une danse. La dramaturgie consiste alors à trouver les chemins d'investissements, par l'acteur, de la forme codifiée, composée par et avec lui. Sa singularité réside dans l'alliance entre paroles et actions, et dans la fonction accordée à la « forme codifiée et fixée ».
- Nous questionnons la forme épique en même temps que la capacité de métamorphose de l'acteur et sa double nature agissante d'une part, et réceptrice et témoin d'autre part (comme le *Shite* et le *Waki*, les deux catégories d'acteurs du Nô)
- Nous associons la scénographie à cette élaboration d'une dramaturgie de l'acteur par une mise en jeu des éléments, isolés et détournés, du plateau de Nô : le pont (*Hashigakari*), le rideau (*Agemaku*), le carré principal (*Butai*),...

L'acteur – Joueur

Nous nous appuyons cette fois sur **Roger Caillois** qui définit, dans **Les jeux et les hommes**, quatre dimensions du jeu qui sont pour nous autant d'hypothèses de recherches :

- L'Agôn (le conflit) :

Selon Roger Caillois, le groupe de jeux à classer dans la catégorie de « l'agôn » est celui des jeux de compétitions, des combats « où l'égalité des chances est artificiellement créée pour que les antagonistes s'affrontent dans des conditions idéales, susceptibles de donner une valeur précise et incontestable au vainqueur ». « L'agôn suppose une attention soutenue, un entraînement approprié, des efforts assidus et la volonté de vaincre (...) L'agôn est une revendication de la responsabilité personnelle. » De notre côté, nous essayons de tenir simultanément plusieurs logiques de travail à partir des postulats suivants : l'agôn (au théâtre) concerne des Sujets et l'agôn suppose des « actions » et des « situations », même si l'on peut soumettre ces notions à la critique et en préciser ou invalider momentanément la perception. La typologie des Sujets selon Badiou (politiques, artistiques, amoureux, scientifiques) nous semble un outil intéressant dans la mesure où elle permet de ne pas dissocier hiérarchiquement plan matériel et spirituel, plan physique ou métaphysique. Nous essaierons dans le choix des figures de tenir ces « trajectoires » et « destinations », articulées à cette question *simple* : « qu'est-ce que vivre ? »

- *l'Aléa* (le rôle du hasard) :
La tentative que nous faisons est aussi de confronter la présence dite « artificielle » et codifiée de l'acteur à d'autres phénomènes de présences dites « naturelles » et « non-codifiées », notamment animales, en invitant au plateau, quand c'est possible, des oiseaux ou autres petits animaux. Nous avons travaillé sur une esquisse avec une pintade, nous aimerions aujourd'hui travailler avec un troupeau de pintades, un âne et des chats...
- *La Mimicry* (le goût de l'imitation) :
Si l'on suit Walter Benjamin, la chute du « cours de l'expérience » et le dépérissement de l'art de conter (qui est faculté d'échanger des expériences par des histoires) sont corrélatifs des phénomènes de guerres mondiales ou « mondialisées ». Nous choisissons donc souvent des personnages soldats, dans les histoires que nous racontons et les figures que nous imitons. Ainsi *Woyzeck* se passe dans une ville de garnison.
- *L'Illinx* (la recherche du vertige) :
Cette recherche nous la menons à partir d'interrogations sur l'espace de jeu. Nous souhaitons définir l'aire de jeu de telle manière que l'on puisse jouer sans mentir sur le lieu d'exposition, et développer ainsi une acuité de conscience de l'instant présent chez l'acteur. Le scénographe d'Interstices est un plasticien, et développe « une scénographie concrète » relativement minimaliste. Les propositions articulent l'espace « réel » du lieu d'accueil et l'espace « fictionnel » nécessaire à l'histoire racontée. Les espaces désaxés dessinés par Michaël Viala jouent d'un léger décalage et d'un léger vertige pour le regard dans l'espace frontal des scènes conventionnelles.

Marie Lamachère

L'équipe artistique

Bernard Cupillard (Le Docteur)

Il a enseigné pendant 5 ans les Lettres et les Sciences Humaines avant de devenir acteur. Depuis 1980, il joue régulièrement au théâtre, au cinéma et à la télévision. Il a joué, au théâtre, sous la direction de Sophie Renaud, Claire Ruche, Jean-Claude Gall, Robert Cantarella, Olivier Maurin, André Fornier, Sophie Lannefranque, Christophe Perton, Christian Guillermet, Mathias Langhoff, Bernard Sobel, entre autres...

Renaud Golo (Le Professeur)

Renaud Golo a un parcours multiple. Violon, solfège et Boxe anglaise (demi-finaliste du championnat de France 1981), Boxe Thaï. Beaux-arts de Lyon. Il est chanteur dans plusieurs formations rock et contemporaines (*La Douzaine, Groupe Contre, Ensemble Gondwana...*) et interprète au théâtre (notamment avec Catherine Marnas, François Tizon, Jude Anderson, Philippe Labaune), en danse (avec Maguy Marin dans *Umwelt*), au cinéma. Auteur/concepteur, il a écrit livret et textes pour les groupes musicaux, des films, et conçu plusieurs spectacles avec Denis Mariotte (*On pourrait croire à ce qu'on voit*). Scénographe, accessoiriste, compositeur... Membre du collectif des *soucieux* qui oriente les choix de RAMDAM, lieu dédié à la création.

Michaël Hallouin (Woyzeck)

Michaël Hallouin est un des acteurs cofondateurs de la compagnie Le Théâtre de la Valse créée en 1999 par des artistes issus de l'INSAS de Bruxelles et du Conservatoire d'Orléans. Il y a mis en scène *La Vie et la Mort du Roi Richard II* et *Poursuite du Vent* et y a joué, sous la direction de Charlotte Ranson, dans *Comme des Phénix sur le monde, La Chute des Anges, Ratacire (Errances)*. Il a aussi travaillé sous la direction de Wissam Arbache (*Le Château de Cène à la Scène*), Irina Dalle (*Music-Hall*), Olivier Py (*Au Monde comme n'y étant pas*). Danseur, il a travaillé sur *Animal*, une chorégraphie de Mark Tompkins, *Soldats et Blanc*, deux chorégraphies de Cécile Loyer. Il a fait comme acteur et danseur de nombreux stages avec Thierry Bedard, Elisabeth Chailloux, Michel Fau, Philippe Girard, Mark Tompkins et Frans Poelstra, Les frères Ben Haim, Mitsuyo Uesugi, Sumako Koseki, Ko Murobushi (Butô), Karine Pontiers, Cécile Loyer, Mariko Aoyama, Gyohei Zaitso. Avec Marie Lamachère il a travaillé sur *Une saison en enfer* de Rimbaud. Sous sa direction et pour la compagnie // Interstices, il a joué dans *Barbe-Bleue, l'opéra de l'homme amer* et *Bal perdu, une danse macabre*.

Luce Le Yannou (La Grand-Mère)

Actrice et pédagogue, Luce Le Yannou a créé la Cie La Tortue Frisée en 2005 dans laquelle elle met en scène des spectacles pour le jeune public. Depuis 2000, elle participe comme actrice aux créations de la compagnie La Llevantina, sous la direction de Marie-José Malis. Elle y joue des textes de Pasolini, Vittorini, Hölderlin, Zochtchenko... Elle est titulaire d'une licence d'interventions théâtrales.

Marilia Loiola de Menezes (Käthe la folle)

Après des études à l'École Professionnelle Supérieure de Lille sous la direction de Stuart Seide, elle passe une licence d'Arts du Spectacle à Paris X-Nanterre. Depuis 2006, elle a joué notamment sous la direction de Stuart Seide (*Hamlet* de Shakespeare), Olivier Coulon-Jablonka (*Les Illusions vagues* d'après Tchekhov), Laurent Hattat, Marion Laboulais, Sara Veyron, Vincent Bouyé et Gloria Paris (*Les Amoureux* de Goldoni).

Gilles Masson (Le Capitaine)

Formé au Conservatoire de Lille, il joue au théâtre sous la direction de Didier-Georges Gabily (*Don Juan* de Molière, *Gibiers du Temps* et *Chimère* de D-G Gabily), Christophe Perton (*La chair empoisonnée* de F.-X. Kroetz), Bernard Sobel (*Napoléon ou les cent jours* de Grabbe, *L'otage* de Claudel, *Troïlus et Cressida* de Shakespeare, *La tragédie optimiste* de Vichnevsky), Pitoiset

(*Othello*), Grégoire Ingold (*Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *La Récupération* de Kossi Efoui) Alain Béhar (10 spectacles écrits et mis en scène par Alain Béhar), Pascal Rambert, et avec le collectif Organum. Il tourne régulièrement pour le cinéma et la télévision. Gilles Masson est aussi scénographe, plasticien et auteur.

Laurélie Riffault (Marie)

Laurélie Riffault est actrice et marionnettiste, co-fondatrice du Théâtre de la Valse. Elle a une formation d'actrice au Conservatoire d'Orléans et à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle de Bruxelles, et de marionnettiste au Théâtre aux Mains Nues (Alain Recoing). Depuis 1999, elle est actrice et marionnettiste (création, manipulation) au sein du Théâtre de la Valse. Elle joue sous la direction de Nicolas Gousseff, Charlotte Ranson, Wissam Arbache. Elle pratique la danse par des stages réguliers : butô avec Ko Murobushi et Gyohei Zaitu, improvisation avec Mark Tompkins et Alain Buffard, danse-contact au CCN d'Orléans. Depuis 2005 elle forme des marionnettistes au Théâtre aux Mains Nues, et encadre régulièrement des ateliers théâtre et marionnette pour enfants.

Antoine Sterne (Le Tambour-Major)

Acteur formé au Conservatoire d'Orléans (Jean-Claude Cotillard, Amédé Bricolo...), à l'INSAS Bruxelles (Jo Lacrosse, D. Grosjean...) et à l'Atelier Volant de Toulouse (Jacques Nichet, S. Bournac, Victor Gauthier-Martin, M. Laubu, Frédéric Leidgens, Solange Oswald, L. Roy, Jean-Pierre Vincent...). Il se forme parallèlement à la danse et au clown. Co-fondateur du Théâtre de la Valse, il participe aux créations de la compagnie sous la direction de Charlotte Ranson et de Michaël Hallouin. Il travaille également avec F. Leidgens (*Des voix qui s'embrassent*, J.M. Synge), S. Bournac (Pasolini et Marivaux), F. Mingant (*Gaspard*, P. Handke), Christian Sterne (*La protestation*, G. Jimenez)... Il est aussi lecteur, notamment pour les Mille Lectures d'Hiver (Agence Régionale pour le Livre du Centre).

Marie Lamachère (mise en scène)

Marie Lamachère a travaillé comme actrice, dramaturge ou metteuse en scène sur des textes et poèmes de Heiner Müller, Royds Fuentes-Imbert, Fédor Dostoïevski, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke, Walter Benjamin ... Elle creuse une poétique et une dramaturgie du jeu théâtral qui doivent autant à la danse, à la littérature, à la philosophie, qu'au théâtre. Par ce travail, le théâtre devient le lieu d'une suspension, d'une interrogation de l'histoire. Elle mène parallèlement, une réflexion sur l'organisation de la production théâtrale.

Diplômée des Universités Paris X - Nanterre et Paul Valéry à Montpellier, et intéressée par les passerelles entre la danse et le théâtre, elle poursuit ses recherches sur le jeu d'acteur en suivant des stages, avec notamment Jerzy Klesyk, Mark Tompkins, Alain Buffard, Ko Murobushi, Carlotta Ikeda, MM. Umewaka (Nô)... Elle a elle-même dirigé plusieurs stages et ateliers de jeu et dramaturgie en direction de professionnels, d'étudiants, ou d'acteurs et danseurs en formation au Conservatoire de Montpellier, au CCN de Rillieux-la-Pape. Elle intervient parfois dans les collèges de la Région Languedoc-Roussillon. De 1998 à 2004, elle a travaillé comme assistante à la mise en scène et actrice sur cinq spectacles de l'auteur et metteur en scène Alain Béhar (*Monochrome(s)*, *Par un Bout, Bord et Bout*, *Tangente*, *Sérénité des impasses*). De 2007 à 2009, elle travaille comme actrice et dramaturge avec Chantal Morel pour l'adaptation des *Possédés* d'après le roman de Dostoïevski, ainsi qu'avec Michaël Hallouin et le Théâtre de la Valse (*Richard II de Shakespeare*, *Poursuite du Vent*). Elle joue cette saison dans *On ne sait comment* de Pirandello, mis en scène par Marie-José Malis.

Avec // Interstices, quelle dirige, elle a réalisé sa première mise en scène en 2003 : *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller. Elle a travaillé pendant quatre ans, en collaboration avec le poète et metteur en scène canadien Royds Fuentes-Imbert, pour la réalisation des *Faux Bals (Chant de la tête arrachée / Barbe-Bleue, l'opéra de l'homme amer)*. En 2008, elle a présenté une adaptation de *La douce* de Dostoïevski, sous le titre *Bal perdu, une danse macabre*. En 2010 et 2011, en étroite collaboration avec le collège d'acteurs du Théâtre de la Valse, elle a consacré deux ans à la réalisation de plusieurs formes adaptées des fragments de *Woyzeck* de Georg Büchner.

Michaël Viala (scénographie)

Artiste Plasticien, enseignant à l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier, scénographe de la compagnie Interstices depuis 2006.

Il est représenté par les galeries Jean Brolly Paris, Vasistas Montpellier, Philippe Pannetier Nîmes. Michaël Viala s'est toujours passionné pour l'architecture en général, et de manière plus précise, pour les différentes techniques de construction. Il a interrompu des études d'ingénieur pour s'inscrire à l'Ecole des Beaux-arts de Nîmes. Les notions de parcours, de circulation et de vitesse sont les thèmes de ses œuvres. Ses sculptures induisent un itinéraire possible et modifient la perspective et la vision par l'utilisation de formes géométriques élémentaires. Ses œuvres peuvent être vues comme des « sculptures - peintures » où le volume et la planéité se combinent : l'application d'une couleur monochrome unifie les éléments entre eux et leur fait prendre également leur expansion dans l'espace.

Expositions personnelles : Sculptures, Galerie Jean Brolly, Paris.

Expositions collectives (sélection) : Architecture en ligneS, MRAC LR. Carré Saint-Anne, Montpellier. Point de chute, Toulouse. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Château de Malves, Malves en Minervois. La Vitrine, galerie de l'Ecole Nationale Supérieure d'Arts Paris. Stocks en Stocks, Aperto, Montpellier. Galerie Vasistas, Montpellier. En mouvement, galerie Jean Brolly, Paris. Ateliers Ouverts, Castel Coucou, Forbach. Space is the Place, Centre culturel de Bonnefoy, Toulouse. Lindre 03, Castel Coucou, Forbach. Un cabinet de dessin et œuvres sur papier, galerie Jean Brolly. Rencontres n° 22, La Vigie, Nîmes. Mulhouse 002, parc des expositions, Mulhouse. Echappée, chapelle des Capucins, Aigues-Mortes. Galerie la Salamandre, Nîmes. 5, espace Volkssystem, Toulouse...

Georg Büchner et son œuvre

1813. Le 17 octobre (au deuxième jour de la bataille de Leipzig qui mit fin à la domination napoléonienne sur l'Allemagne), **naissance de Karl Georg Büchner** à Goddelau (grand-duché de Hesse-Darmstadt), fils d'Ernst Karl Büchner, médecin et chirurgien, et de son épouse Caroline, née Reuss, dont la famille est originaire de Strasbourg.

1816. La famille Büchner s'établit à Darmstadt, capitale du grand-duché.

1825. Entrée au lycée. Rédaction allemande, latin, histoire.

1829-1830. Premiers devoirs scolaires conservés, qui témoignent des intérêts politiques de Büchner et trahissent l'influence de Fichte. Le 29 septembre 1830, il prononce au lycée un discours en l'honneur de Caton d'Utique, qui se suicida plutôt que de survivre à la République. La révolution de juillet 1830, suivie des insurrections belge et polonaise provoquent des troubles dans plusieurs villes d'Allemagne. Le lycée de Darmstadt acquiert la réputation d'être un repaire de facétieux.

1831. Le 9 novembre, immatriculation à la faculté de médecine de Strasbourg. Un cousin de sa mère le loge chez un pasteur veuf dont la fille, Wilhelmine dite Minna, deviendra la fiancée de Büchner.

17 novembre : Büchner est introduit dans l'association d'étudiants "Eugenia", où il présentera plusieurs exposés sur la situation politique de sa patrie.

1832. Etudes de médecine. Fiançailles (tenues secrètes) avec Minna Jaeglé. Selon un compte rendu de séance de l' "Eugenia " en date du 28 juin, Büchner exalte la conscience morale de Jean Hus, Ravailac, Karl Sand. Congé universitaire à Darmstadt.

1833. 3 avril : émeute à Francfort. Dans une lettre du 5 avril, Büchner affirme à ses parents qu'il considère pour l'heure "toute tentative révolutionnaire comme une entreprise vaine".

En juillet, randonnée dans les Vosges avec les frères Stöber, fondateurs de l' "Eugenia".

31 octobre : immatriculation à la Faculté de médecine de Giessen (la loi de Hesse oblige Büchner à terminer ses études dans le grand-duché).

Novembre : méningite. Retour à Darmstadt. Interruption des études.

1834. Début janvier : reprise des études. Büchner fait la connaissance du pasteur Weidig, lié à différents mouvements d'opposition en Allemagne du Sud.

Mars : Fondation à Giessen de la Société des Droits de l'Homme. Rédaction d'un premier projet du *Messenger Hessois*, appelant les paysans au soulèvement.

Avril : Büchner ouvre une section de la Société des Droits de l'Homme à Darmstadt. Début du semestre d'été à Giessen.

Mai : impression d'une première version du *Messenger Hessois*.

Juillet : un proche de Büchner est arrêté en possession de 158 exemplaires du pamphlet. Büchner parvient à prévenir quelques camarades et à se forger un alibi.

Août-septembre : à Giessen, Büchner trouve les scellés sur son armoire et ses papiers. Arrestation de plusieurs membres de la Société des Droits de l'Homme.

Novembre : nouvelle édition du *Messenger Hessois*.

1835. Janvier : Büchner interrogé par les juges chargés de l'enquête sur la Société des Droits de l'Homme.

Janvier-février : rédaction de *La Mort de Danton*. Le 21 février, envoi du manuscrit à l'éditeur Sauerländer, accompagné d'une lettre à l'écrivain Gutzkow. Convocation par le juge enquêteur à Darmstadt.

9 mars : Büchner prend la fuite et se réfugie à Strasbourg sous un nom d'emprunt.

13 juin : mandat d'arrêt contre Büchner.

Juillet : publication de *La Mort de Danton* dans une version édulcorée par Gutzkow. Traductions de *Lucrece Borgia* et de *Marie Tudor*, de Victor Hugo.

Octobre : Büchner travaille à sa nouvelle *Lenz*, publiée en 1839 par Gutzkow.

Hiver : études de philosophie et de sciences naturelles. Rédaction du *Mémoire sur le système nerveux du barbeau*.

1836. Avril-mai : présentation du mémoire à la Société d'histoire naturelle de Strasbourg, qui élit Büchner comme membre correspondant. Le mémoire sera publié par la Société en 1839.

Juin : rédaction de *Léonce et Léna* pour participer à un concours lancé par l'éditeur Cotta. Arrivé deux jours après la clôture du concours, le paquet contenant le manuscrit est renvoyé à son auteur sans avoir été ouvert.

Été : Büchner prépare un cours pour l'université de Zürich "sur le développement de la philosophie allemande depuis Descartes".

3 septembre : Büchner reçoit le titre de docteur en philosophie de l'université de Zürich pour ses recherches sur le système nerveux du barbeau.

18 octobre : installation à Zürich.

5 novembre : conférence probatoire sur les nerfs crâniens. Büchner est admis comme Privatdozent à l'université de Zürich. Il annonce pour le semestre d'hiver un cours sur l'anatomie comparée des poissons et des amphibiens.

Automne-hiver : travail sur *Woyzeck*.

1837 : 2 février : la maladie se déclare brusquement.

14 février : diagnostic du typhus.

17 février : Minna Jaeglé arrive de Strasbourg.

19 février : mort de Büchner.

21 février : inhumation au cimetière du Zeltberg à Zurich.

1850. Publication, par Ludwig Büchner, des œuvres de son frère aîné. Ludwig renonce cependant à éditer les manuscrits de *Woyzeck*, qu'il considère comme trop fragmentaires.

1879. Edition de Franzos (dont la lecture fautive *Wozzeck* explique le titre de l'opéra d'Alban Berg).

1895. Création, par une troupe d'amateurs, de *Léonce et Léna* à l'Intimes Theater (Munich).

1902. Premières représentations de *La Mort de Danton* à la Freie Volksbühne (Berlin).

1913. 8 novembre : création de *Woyzeck* au Théâtre de la Résidence (Munich).

1916. 15 décembre : première de la retentissante mise en scène de *La Mort de Danton* par Max Reinhardt au Deutsches Theater de Berlin. Brecht découvre Büchner à cette occasion.

Woyzeck (1836) n'a pas été joué du vivant de Büchner et fut redécouvert par le metteur en scène allemand Max Reinhardt. Le compositeur Alban Berg tira de cette pièce, en 1925, un opéra, *Wozzeck*, qui est l'un des chefs-d'œuvre lyriques du XX^{ème} siècle. La pièce **Woyzeck** – une succession de fragments – se présente comme un rêve éveillé, inspiré à Büchner par la véritable histoire d'un simple soldat du nom de **Woyzeck** qui assassina sa maîtresse à Leipzig en 1821. À 23 ans, le poète est au fait du savoir scientifique et philosophique de son temps ; il a de plus une expérience du combat politique. Avec une pénétration clinique qui porte aussi bien sur l'intimité des individus que sur l'état de la société, Büchner dresse des tableaux qui ont la puissance de ceux du peintre Le Caravage.

L'œuvre de Büchner, qui, chronologiquement, appartient au dernier romantisme allemand, contient et sublime tous les thèmes qui nourrissent l'esprit de ce mouvement. L'obsession de la mort et celle, non voilée, de la sexualité sont les lignes de force qui traversent ses drames. C'est à une hallucinante danse de mort que se livre **Woyzeck**, le soldat fou dont le pauvre langage ressasse l'horreur d'être au monde, la peur et le désir de l'anéantissement. **Woyzeck** témoigne aussi d'un sens aigu de la satire que l'on retrouve dans sa comédie **Léonce et Léna**.

(Sources : documents TNT)

Les étapes de la réalisation de *Woyzeck*

La réalisation de la pièce a donné lieu à plusieurs formes ponctuant l'année de travail consacrée à l'œuvre de Büchner.

PERIODE 1 : FORME WOY pour 3 acteurs

La première étape (janvier à mars 2010) vise à créer une forme, WOY, centrée sur les trois protagonistes du « drame de la jalousie » (*Woyzeck*, Marie, Le Tambour-Major)

Lieu 1 : Association le 108 à Orléans

Lieu 2 : Le Périscope à Nîmes

Lieu 3 : Association le 108 à Orléans

Lieu 4 : Théâtre La Vignette à Montpellier

création de la Forme WOY le 31 mars 2010

Nous testons à cette occasion une configuration spatiale singulière imaginée pour la Vignette.

PÉRIODE 2 : RECHERCHES, FORMATIONS

Cette deuxième étape (avril à juin 2010), après le travail intense avec 3 acteurs, est conçue comme une nouvelle phase d'expérimentation, de recherches et d'apprentissages. Elle vise à intégrer, dans le « drame de la jalousie », deux autres plans de représentations : « la farce tragico-comique sociale » et « la Mélodie des Choses ». Elle vise donc aussi à intégrer d'autres personnages parmi les 25 imaginés par Büchner pour son *Woyzeck* inachevé.

Lieu 5 : le 108

Travail sur le personnage d'Andrès. Lectures et réflexions sur la « ligne des actions physiques » selon Stanislavski. Invitation par le Centre ressource du Théâtre de la Valse de Marie-Christine Autant-Mathieu. Rencontre avec un dresseur animalier.

Lieu 6 : ramdam à Sainte-Foy-lès-Lyon

« Plateaux d'acteurs » : moments de rencontres avec des acteurs, danseurs, et musiciens que nous avons envie d'inviter ponctuellement sur un moment de travail et improvisations en commun.

Lieu 7 : Arbecy, lieu de Mark Tompkins

Nous profitons d'une résidence avec un site géographique particulier pour travailler successivement sur des espaces intérieurs / extérieurs (tels qu'ils structurent la pièce de Büchner). Travail sur le personnage du Fou.

ETAPE 3 : CREATION et TOURNÉE de la forme pour 7 acteurs

Cette dernière phase de création (septembre à décembre 2010) est pensée comme une phase d'intégration des précédentes étapes en imaginant une forme pour 7 acteurs. Un autre enjeu du travail sera de concevoir un espace scénique susceptible d'intégrer les multiples configurations spatiales des divers lieux de résidence et diffusion :

La boîte à rêves à Béziers

Théâtre du Périscope à Nîmes — 4 et 5 novembre 2010

Théâtre La Vignette à Montpellier — 17,18,19 novembre 2010

CCN de Rillieux-la-Pape/ Cie Maguy Marin — 25 novembre 2010

Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon — 9 décembre 2010

ETAPE 4 : TRAVAIL et TOURNÉE de différentes formes pour 6 ou 9 acteurs

Théâtre de l'Échangeur à Bagnolet — du 26 février au 8 mars 2011

Théâtre du Puits Manu à Beaugency — 6 mai 2011

La tournée est reprise ensuite pour 7 acteurs sur les saisons 2011-2012-2013

Production et diffusion

CORÉALISATION ET PRODUCTION ASSOCIÉE

// Interstices (Montpellier)

36 rue de l'Aiguillerie 34000 Montpellier

Tel : 06 70 04 02 21 – Association Loi 1901 - Licence 2 : 2-1027562 - SIRET : 447 603 390 00017 - APE : 9001Z

Théâtre de La Valse (Orléans)

108, rue de Bourgogne 45000 Orléans

Tel/fax : 02 38 24 51 43 - Association loi 1901 – Licence 2 : 103785 - SIRET : 43155408800010 – APE 9001Z

PRODUCTION DELEGUÉE : // Interstices

Administration : Sylvie Suire

sylviesuire@orange.fr - Téléphone port. : 06 63 54 86 11

CO-PRODUCTION

Théâtre La Vignette, Montpellier

Théâtre Le Périscope, Nîmes

CCN Rillieux-la-Pape / Cie Maguy Marin,

Espace Malraux - Scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

CNES - La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon

Avec l'aide de la Drac Languedoc-Roussillon et de l'ADAMI. **Avec le soutien** de la Région Languedoc-Roussillon et de la Région Centre, de la Ville d'Orléans, de Réseau en scène Languedoc-Roussillon, de Ramdam (Sainte-Foy-lès-Lyon), de la Boîte à Rêves (Béziers), du 108-Maison de Bourgogne à Orléans. Le Théâtre de la Valse est soutenu par le département du Loiret.

Ce spectacle bénéficie du soutien de la Charte de diffusion interrégionale signée par l'ONDA, l'ARCADI l'OARA, l'ODIA Normandie et Réseau en scène Languedoc-Roussillon

WOYZECK

Tournée 2011- 2012 :

Espace Malraux – Scène nationale de Chambéry et de la Savoie — 3 et 4 novembre 2011

Théâtre Antoine Vitez, Aix-en-Provence — 9 novembre 2011

Espace Pluriels, Pau — 8 et 9 décembre 2011

Théâtre d'Arles — 13, 14 et 15 décembre 2011

Théâtre de Mende, ADDA scènes croisées en Lozère — 4 avril 2012

Centre Dramatique régional de Tours — 17 et 18 avril 2012

...

CRITIQUE / Woyzeck

La compagnie // Interstices et le Théâtre de la Valse, associés pour un projet en rhizome autour de *Woyzeck*, offrent, avec l'ultime version de cette entreprise protéiforme, un spectacle époustouflant.



Crédit photo : DR Légende photo : Marie Lamachère met en scène un époustouflant Woyzeck.

// Interstices et le Théâtre de la Valse ont travaillé les fragments de l'œuvre inachevée de Büchner en proposant plusieurs formes successives qui ont progressivement arpenté le texte. Ils aboutissent aujourd'hui à un spectacle qui parachève leurs recherches. Choisisant d'élucider au plateau des enjeux dramaturgiques de la pièce, les artistes de ces deux compagnies parviennent à unifier ce matériau littéraire en éclats, et incarnent, avec une stupéfiante vérité et une intense épaisseur charnelle, les différents personnages de ce drame de la misère, de la jalousie et de la folie. Woyzeck, soldat pauvre qui cumule les emplois d'exploités pour finir son mois, se fait l'assassin de Marie, qui excite sa jalousie en passant de bras en bras. Confrontant le matériau dramaturgique à leurs « *propres positions d'hommes et femmes d'aujourd'hui* », avec la volonté de « *saisir la constellation que notre propre époque forme avec telle époque antérieure* », les deux compagnies actualisent ce texte écrit en 1836, transposant la petite ville de garnison allemande, qui sert de cadre originel au fait-divers criminel, en un huis clos militaire où sadiques et pervers malmènent le malheureux Woyzeck, cocu ridicule, pantin victime de sa pauvreté et psychotique poussé à bout par les agaceries d'une femme trop désirable pour être celle d'un seul.

Une interprétation de haute volée pour un spectacle de haute tenue

La scénographie de Michaël Viala dessine deux vastes cercles lumineux installés en perspective, qui procurent la profondeur et l'espace nécessaires au dynamisme effréné des affects. Dans ces deux arènes qu'éclaire avec talent Gilbert Guillaumond, les corps interprètent une chorégraphie des haines et des attachements, des empoignades amoureuses et bagarreuses. Suggérant adroitement la « *bestiologie* » à laquelle se livre Büchner en auscultant la nature humaine et en interrogeant sa disposition au mal, les comédiens s'emparent des personnages avec une énergie captivante et une vitalité fascinante. Michaël Hallouin (Woyzeck) et Antoine Sterne (le tambour-major) réussissent – l'effet est assez rare pour être salué – à transcender les limites de la théâtralité avec un talent sidérant. Autour d'eux, Laurélie Riffault (saisissante et émouvante Marie), Bernard Cupillard, Renaud Golo, Sandra Iché, Luce Le Yannou, Marilia Loyola de Menezes et Gilles Masson composent une troupe unifiée, juste et efficace. Le travail de ces artistes réunis et la mise en scène de Marie Lamachère offrent un spectacle abouti et un authentique et remarquable moment de théâtre.

Catherine Robert

Le "Woyzeck" de Büchner, envoyé spécial en Afrique du Nord

Par Jean-Pierre Thibaudat

Created 03/02/2011 - 12:37



Vous venez d'entendre le colonel Kadhafi dire à ses soldats mercenaires de « danser et chanter », vous éteignez la télé, vous entrez dans un théâtre et là, vous voyez des hommes, torse nu, en pantalon kaki et godillots militaires, sauter en l'air, chanter, danser, hurler, extirpant l'animal qui est en eux.

« On reproche aux jeunes gens de recourir à la violence... »

« Woyzeck » de Karl Georg Büchner est une pièce qui, plus que d'autres, jette des ponts avec l'actualité meurtrière des jours. Parce que l'homme y est nu, parce que Büchner, qui n'a pas de temps à perdre (il mourra à 23 ans du typhus), va à l'essentiel : l'amour, l'exploitation de l'homme par l'homme, la mort. Sa pièce, restée en lambeaux (quatre fragments), oblige ceux qui veulent la mettre en scène, à faire des choix. Il n'existe pas de mise en scène père de « Woyzeck ». Marie Lamachère, dans le programme, cite une lettre de Büchner à sa famille le 4 avril 1833 qui éclaire sa mise en scène autant qu'elle traverse les événements du Maghreb :

« On reproche aux jeunes gens de recourir à la violence. Mais ne sommes-nous pas dans une situation de violence perpétuelle ? Parce que nous nous sommes nés et que nous avons grandi au cachot, nous ne nous apercevons plus que nous sommes au fond d'un trou, pieds et poing enchaînés, un bâillon enfoncé dans la bouche. Qu'appellez-vous ordre légal ? Une loi qui fait de la grande masse des citoyens un bétail à corvées pour satisfaire les besoins contre nature d'une minorité infime et corrompue ? Et cette loi, appuyée sur la violence brutale des militaires et par la roublardise stupide de ses sbires, cette loi n'est qu'une violence brutale et perpétuelle qui est faite à la justice et à la saine raison, et je la combattrai de la bouche et de la main chaque fois que je le pourrai. »

Woyzeck dans un cercle de feu

Marie Lamachère est une actrice et non des moindres (on l'a vu dans le spectacle de Chantal Morel « Les Possédés » où elle jouait le rôle de la boîteuse), une actrice physique. Et c'est par la bouche, la main et donc le corps et tout ce qu'il expulse, qu'elle aborde les personnages éruptifs de la pièce en les jetant dans un cercle de feu – piste de cirque et arène aussi bien –, autour duquel les spectateurs sont conviés à prendre place.

Corps contre corps. La violence est première. Violence du corps qui ne peut se contenir, violence du désir ou de la jalousie (c'est tout comme), violence sociale des rapports humains.

Büchner s'inspire d'un fait divers qui en son temps (1821) défraya la chronique outre-Rhin. Son Woyzeck est un homme débordé. Un soldat pauvre qui pour joindre les deux bouts sert de cobaye à un médecin et de bonne à tout faire à son capitaine. Il aime Marie, ils ont un enfant, ne sont pas mariés. Marie aime les hommes, les hommes beaux comme le tambour major.

C'est par excès d'amour plus que par jalousie que Woyzeck en vient à tuer Marie pour aller au bout de son amour, pour tuer la bête qui l'habite. Cela ou autre chose. Büchner ouvre des vannes qu'il ne referme pas. Folie de l'amour fou ou geste fou d'un pauvre face à l'injustice des hommes aussi bien. Et non geste désespéré d'un demeuré ce que Woyzeck n'est pas, souligne la mise en scène très déterminée (parfois au risque de devenir démonstrative).

Chansons et personnages éphémères

Et ceci apparaît avec d'autant plus de netteté que Marie Lamachère travaille abondamment la pièce par ses contours : les nombreuses chansons populaires, les nombreux personnages éphémères dont Büchner peuple sa pièce.

Souvent, pour raisons économiques, ces éléments disparaissent des représentations. Or la pièce et la mise en scène de Lamachère (l'air de ne pas y toucher) chérissent ces interstices où des personnages passent, s'arrêtent parfois, parlent un peu et repartent. Büchner avance sur plusieurs lignes de front et laissant des trouées d'air entre ses scènes.

Tel est aussi le beau paradoxe de ce travail mené conjointement par deux compagnies, Interstices que dirige Marie Lamachère à Montpellier et le Théâtre de la valse, un collège de trois acteurs (Michaël Hallouin, Laurélie Riffault et Antoine Sterne) basé à Orléans.

Réunissant leurs forces et leurs maigres subsides, les deux équipes ont cependant répété pendant de longs mois, quasi un an, avec une distribution conséquente, se donnant le temps d'explorer les fragments de cette pièce éclatée, jusque dans les moindres recoins, atomisant encore plus l'histoire en mini séquences de forte intensité. Chaque scène est comme un poème dramatique suspendu, un moment d'ivresse théâtrale avant que la roue ne tourne à nouveau.

Ajoutons que costumes et accessoires situent la pièce dans un espace-temps à la fois neutre et contemporain convoquant par là même une brassée de métaphores. Dès lors, Woyzeck, exploité de tout temps, trouve un frère d'arme en la personne du marchand des quatre saisons tunisien par qui tout commença.

Et une sœur dans l'Antigone d'« Alexis un tragédie grecque » du groupe italien Motus dont on a parlé ici par deux fois, spectacle qui est opportunément repris ces jours-ci.

Photo : « Woyzeck », Marie Lamachère (DR).



Mardi 1 mars 2011 2 01 /03 /Mars /2011 14:36

Critique : Woyzeck (Georg Büchner / Marie Lamachère)

Woyzeck

D'après les fragments de Georg Büchner, mise en scène de Marie Lamachère
L'Échangeur, du 26 février au 8 mars 2011

La pièce *Woyzeck*, ensemble laissé inachevé par Büchner à sa mort, est passée à la postérité pour des raisons qui tiennent autant à la figure énigmatique de son anti-héros que pour le caractère éclaté, et singulièrement sujet à exégèse, des fragments qui composent la trame du drame. Figure du premier prolétaire de l'histoire du théâtre aussi dévoué à sa famille que victime de l'ordre social, le personnage retrouve dans l'incarnation tendue de Michaël Hallouin et l'intelligente mise en scène de Marie Lamachère un lustre nouveau, lié à la réorganisation de la dramaturgie de la pièce. Autour du trio infernal composé de Woyzeck, Marie (Laurélie Riffault) et le Tambour-Major (Antoine Sterne), comédiens du Théâtre de la Valse, s'organise la valse désaccordée des spectres d'une société violente, tantôt détenteurs du pouvoir et sadiques, tantôt déclassés et émouvants, qui mettent en lumière leur parcours tragique.



C'est bien autour de ces trois figures centrales, à la fois libres et traquées, animales et pulsionnelles, que se déploie la lecture de la pièce, déroutant d'emblée les attentes du public connaisseur. Quelques mesures assourdies de l'opéra d'Alban Berg en fond sonore, et la découpe lumineuse de deux cercles dessinant au sol des pistes de cirque : l'ambiance foraine décrite dans l'un des fragments se met en place et fait des protagonistes des artistes en représentation. Les premiers mots de Franz Woyzeck, puis ceux de Marie hésitent entre la diction claire et le chuchotement, l'adresse à un comparse identifié au public et le discours sur soi emprunté à ce comparse. Personnages parlés agissant en somnambules, ajoutant le mimétisme animal à la bigarrure du texte, ils suspendent le sens du jeu et de la pièce, le tenant dans une imprécision déstabilisante. Puis entre le Tambour-Majour, qui en un tour de piste qui vaut comme un jeu tourbillonnant de métamorphoses animales (du singe au pur-sang) explicite brutalement, et avec maestria, le propos. « Bestiologie » appliquée, la mise en scène travaille la pulsion non refoulée, l'instinct animal du trio, tout à la fois personnages et acteurs-bêtes de foire engagés dans une démonstration normée par le regard d'une société, d'un public policés, témoins sanguinaires ou compatissants de ce qui résiste au processus de civilisation ; Freud n'est pas loin^[1].

Si la représentation en restait à cette mise en danger physique, fascinante mais contrôlée, des trois comédiens, dynamisant la pièce par de belles déflagrations d'énergie, la virtuosité passerait au premier plan et perdrait le sens. Mais la mise en scène de Marie Lamachère maintient le jeu de la pulsion et de sa maîtrise comme effet de la domination sociale : c'est tout d'abord l'extraordinaire scène du rasage du capitaine (Gilles Masson, figure fascinante rappelant la prestation de Michel Subor dans *Beau travail* de Claire Denis) jouée comme une cérémonie d'arts martiaux dans laquelle le disciple exaspère le maître par son exécution empressée, l'obéissance contenant et exprimant la révolte ; c'est le dédoublement émouvant de l'instinctive Marie par la folle Käthe (Marilia Loiola de Menezes, troublante dans l'effacement fantomatique ou l'insistance enfantine) qui reproduit et varie le déterminisme frappant les femmes de mauvaise vie. C'est enfin le dénouement non spectaculaire qui déjoue l'acmé tragique et ramène les proportions du drame au fait divers originel tramé dans l'ombre, refusant la facilité du symbolisme pour donner à contempler l'effet de la domination : « *Un bon meurtre, un vrai meurtre, un beau meurtre* »^[2].

David Larre

Woyzeck

D'après les fragments de Georg Büchner, mise en scène de Marie Lamachère

Du 26 février au 8 mars 2011

L'Échangeur, 49 av. du Général de Gaulle, 93170 Bagnolet

Renseignements : 01 43 62 71 20 ou <http://www.lechangeur.org>

Photo : Denise Oliver Fierro

^[1] Freud explique dans *L'Avenir d'une illusion* (1927) que le renoncement pulsionnel est la condition de la socialisation, processus civilisant l'homme.

^[2] Ce sont les propos de l'auxiliaire de police, au barbier, au médecin et au juge dans le manuscrit H1 de la pièce.