

Offrir des entretiens inédits avec les artisans d'un spectacle, des analyses originales ou des points de vue sur les oeuvres présentées, les partis pris proposés... Mais aussi accueillir vos réactions, réfléchir avec vous sur la place de la culture aujourd'hui. Tels sont les objectifs de cet ac/bel aujourd'hui que nous vous proposerons plusieurs fois en cours de saison, avec le désir de « communiquer » avec vous autrement.

Jean Deloche

## La variété française est un monstre gluant

mardi 12, mercredi 13, vendredi 15 octobre... 20h30

jeudi 14 octobre... 19h00

studio du théâtre



Galaad Le Goaster... lecture

Aurélié Gandit... danse

Perrine Maurin... regard extérieur

Yvain Von Stebut... bidouilles musicales

Matthieu Remy... texte

Marie Cambois... regard chorégraphique

Marie Drach... captation vidéo

Eléonore Daniaud... costumière

résidence de création de la compagnie  
La Brèche-Aurélié Gandit à Bar-le-Duc

### Questions à propos de la Variété française est un monstre gluant....

#### Question à Matthieu Rémy l'auteur :

**Jean Deloche :** A la fin des années 50 Roland Barthes analysait les mythes de notre société (la DS, le catch, l'abbé Pierre...) comme des « outils » chargés de propager ce qu'on appelait « l'idéologie dominante ». Aujourd'hui vous affirmez que « la chanson française » est globalement une entreprise de mystification qui produit des objets diaboliques, savamment agencés pour toucher droit au cœur et au porte monnaie en faisant vendre le plus grand nombre de disques au plus de monde possible.

*Votre vraie fausse conférence pleine d'humour entreprend de mettre à jour les procédés et figures stylistiques par lesquels ces chansons exercent leur pouvoir. Ils sont les mêmes, dites-vous, que ceux à l'œuvre dans la «grande» littérature.*

*Et la poésie dans tout cela ? Votre analyse conduit en effet à mettre tous les «Michels» dans le même sac. Jonasz semble pourtant plus de gauche que Sardou, Polnareff plus raffiné que Michèle Torr. Alors vraiment tous pareils ?*

La démarche critique de Barthes est évidemment fondatrice quand on choisit de travailler sur les discours

rhétoriques dissimulés dans les objets du quotidien, en particulier les objets culturels. Le seul « hic » avec Barthes, c'est qu'il manque de l'émerveillement dialectique nécessaire pour à la fois critiquer et aimer ces objets. La variété française est un monstre gluant mais c'est aussi un objet qu'on peut détourner, faire sien et qui est doté d'une vraie poésie, souvent involontaire (c'est quand elle est volontaire que ça se gâte, en général). Le pari de ce type d'analyse, c'est à la fois de faire rentrer dans le champ de la réflexion des chansonnettes qui, d'après les beaux esprits, ne valent pas Robbe-Grillet et Nimier (et pourtant...), de décrypter les fondements idéologiques et économiques de leur mise en circulation et puis aussi de faire émerger les petits bonheurs esthétiques qui sont possibles dans l'écoute qu'on en a. Les produits culturels d'aujourd'hui permettent cette triple articulation, parce qu'ils sont tellement avides de reconnaissance et d'amour qu'ils en oublient de ligoter leur inconscient. Autant nous amuser avec, donc, et éventuellement nous venger joyeusement de leur volonté de nous asservir en en débusquant les moments de sincérité et de vraie poésie. Cela dit, cette poésie est rarement immédiate.

Quant aux «Michels», c'est une vaste question. Ils se valent tous, à l'échelle socio-économique. Mais j'avoue que Michel Delpech, qui évoque Rimbaud, la Révolution Française et mai 68, me touche particulièrement. Tout comme Joe Dassin, dont les chansons m'apparaissent souvent comme des réflexions sur les collectivités possibles, à l'heure où la France, politiquement et symboliquement, se libère d'une certaine forme d'idéologie réactionnaire.

### Question à Aurélie Gandit :

**J.D :** *Dans la Variété vous agissez ou réagissez différemment selon les moments : il y a les moments théoriques pendant lesquels le conférencier représentant Matthieu Rémy entreprend son travail de déconstruction des textes ; d'autres, où ce même conférencier se livre à la lecture (avec une voix la plus neutre possible) des paroles des chansons ; d'autres encore où il nous invite à écouter la mélodie ou la chanson entière. Comment, selon ces moments, construisez vous vos différentes actions réactions ?*

Revenons peut-être avant d'aborder cette question sur la genèse du projet. Après la rencontre avec Matthieu Rémy et la découverte de ses chroniques « La Stylistique des hits » dans le magazine culturel « Novo », nous avons eu l'envie de travailler ensemble pour créer cette conférence dansée. Je suis de nature très curieuse et j'aime particulièrement les textes qui décortiquent, analysent et offrent des clés de compréhension de ce qui nous entoure. L'idée était donc de mettre en danse les principes et les modes opératoires stylistiques. Mais le texte et la danse ne sont à priori pas faits pour cohabiter dans le même espace-temps. Le texte est régi par la loi du temps (le temps de la lecture et de l'écoute), tandis que la danse fonctionne sur la relation à la fois du temps et de l'espace. Alors comment éviter que l'un soit assujetti à l'autre ou qu'il n'en soit que l'illustration ? Il fallait trouver un langage commun, une imbrication pour qu'ils se renforcent ou s'emmêlent l'un et l'autre, pour qu'ils cohabitent et créent du sens. Danser signifie pour moi mettre en acte et en action un corps, non pour danser seulement, mais pour (re)créer

le sens et la lisibilité de l'écriture, qu'elle soit chorégraphique ou littéraire. Le texte se transforme en spectacle dansé, un spectacle qui n'est pas une illustration servile des mots, mais une réécriture et une interprétation personnelle.

Après plusieurs versions du texte qui donnaient lieu chacune à des improvisations dansées, nous avons retenu les figures de style qui offraient des articulations évidentes entre le verbe et le corps, le mot et le geste, le dire et le faire. Le texte devient presque une bandeson pour la danse et le corps se glisse entre les mots (du texte et des chansons). Parfois j'intègre dans l'écriture de la danse les procédés stylistiques littéraires (je pense à l'anaphore\* et l'épiphore\*, des motifs répétitifs placés en début ou en fin de phrases), parfois je m'amuse avec les images provoquées par les paroles des chansons (la métaphore), ou alors je me permets d'illustrer avec délectation la prosopopée\* du « France ».

### Question à Galaad Le Goaster :

**J.D** : *Dans le générique de la Variété Française... vous êtes présenté comme « lecteur », Matthieu Rémy comme « auteur » de la conférence. En ce qui concerne Aurélie Gandit il est simplement précisé : « danse » (c'est à dire ni danseuse interprète ou même chorégraphe..). Perrine Maurin - qui ne participait pas à la maquette présentée l'an passé aux Plateaux lorrains - a rejoint l'équipe comme « regard extérieur ». Ces dénominations, non conventionnelles, ne sont certainement pas neutres mais plutôt révélatrices de la singularité du projet. Pour ce qui vous concerne, comment abordez-vous*

*cet étrange statut de « lecteur » d'un texte écrit par un autre ?*

Cette dénomination «lecteur» est le reflet de la place que j'occupe sur scène : donner en premier lieu à entendre le texte de Matthieu Rémy. Assurer une continuité physique et distanciée (ce n'est pas moi qui l'ai écrit, ce texte) permettait dans ce projet précis de mieux faire entendre ce texte en en gardant, jusqu'à un certain point du moins, le contexte de conférence. Seulement voilà, ce contexte de conférence se heurte à un contexte théâtral (présence d'une danseuse, je veux bien sûr parler d'Aurélie Gandit, et rapports pour le moins non conventionnels entre elle et lui, dans un cadre strict de conférence). On marche alors sur des oeufs et le travail consiste plus alors à cerner ces frottements entre conférence et transfiguration pour laisser émerger les légers déséquilibres, les irrptions poétiques ou les détails enfouis qui peuvent à tout moment remettre en question le présupposé de départ. Tout en faisant confiance à l'intelligence du spectateur pour comprendre le fil qui se tisse peu à peu entre danse et conférence.

**\*anaphore** : répétition d'une même expression ou d'un même mot en début de phrase ou de vers.

**\*épiphore** : répétition d'une même expression ou d'un même mot à la fin de deux ou de plusieurs groupes de phrases ou de vers qui se succèdent.

**\*prosopopée** : figure de style qui consiste à faire parler un mort, un animal, une chose personnifiée, une abstraction.

# Le sang des amis

jeudi 21 octobre... 20h30

de Jean-Marie Piemme d'après William Shakespeare  
Jean Boillot... mise en scène

## A propos du Sang des Amis...

### Un titre ambigü

Le titre *Le Sang des Amis* traduit avec justesse le caractère ambivalent de toute guerre civile ; il n'y a qu'un pas, aisément franchi entre « donner son sang pour ses amis » et « verser le sang de ses amis ». De quel sang parle-t-on ? Le sang du cœur, le sang de la guerre ? Du sien ? De celui des amis ? *Le Sang des Amis* fait penser à la formule équivoque du « timor hostium » : génitif objectif ou subjectif. Est-ce la peur que l'on a des ennemis ou bien la peur que les ennemis ont de nous ? Dans cette guerre civile on a peur de l'autre et de soi aussi. De ce qu'on est amené à faire. Aimer puis trahir comme le font Brutus, Marc Antoine, Enobarbus, Cléopâtre.

### L'écriture comme réécriture.

L'écriture du *Sang des Amis* relève du palimpseste : gratté, le manuscrit laisse apparaître un autre texte en sous-couche. Il s'agit en effet d'une reprise de deux pièces romaines de Shakespeare : *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre* cousues ensemble par Jean Marie Piemme dans une œuvre originale qui traite de la course au pouvoir et de la guerre civile ; une œuvre tissée d'ajouts et de commentaires insolents et drolatiques d'une résonance contemporaine évidente. Réécriture contemporaine des pièces romaines de Shakespeare qui, lui-même, au début du XVII<sup>e</sup>



siècle proposait sa propre vision de l'Histoire romaine s'inspirant de *La vie des nobles grecs et romains* de Plutarque, traduite en anglais et publiée en 1579. Le contexte politique à l'époque de Shakespeare était celui de la monarchie absolue de Jacques 1<sup>er</sup> d'Angleterre, successeur d'Élisabeth. Pourquoi Shakespeare porta-t-il sur scène ces combats de chefs fratricides, cet affrontement d'un idéal républicain et d'ambitions impérialistes ?

### La rhétorique mise en scène

La question de la rhétorique est centrale dans les pièces de Shakespeare et admirablement mise en scène par Jean Boillot par tout un travail de technique sonore : la parole sur le plateau se fait harangue politique, proférée et amplifiée par les micros, enregistrée, diffusée par un magnétophone, divulguée, déformée, critiquée, contestée, attaquée, mise en question... Les prétendants au pouvoir livrent une bataille ver-

bale d'une violence extrême. Shakespeare/Piemme excelle à dérouler une rhétorique amoureuse (Antoine et Cléopâtre), une rhétorique de l'amitié (Brutus, Antoine, Enobarbus) et bien sûr une rhétorique politique. Dans l'affrontement Octave/Antoine, c'est la rhétorique du calcul, de la stratégie du serpent froid qu'est Octave qui va l'emporter sur celle charnelle, viscérale, humaine, d'Antoine. Il faut relire le discours d'Antoine devant la plèbe après la mort de César : c'est un chef d'œuvre d'habileté ; il retourne l'opinion publique comme un gant en montrant au peuple le manteau de César transpercé par les dagues traîtresses.

### **L'histoire au présent, la politique comme théâtre**

Il s'agit de raconter l'Histoire antique avec, en écho, notre modernité : « *Toute guerre civile est d'aujourd'hui* » affirme Jean Marie Piemme. Cette tourmente de la guerre civile à Rome et son lot de trahisons et de compromissions, d'alliances artificielles aussitôt rompues, évoque irrésistiblement notre farce politique contemporaine. Même violence, même lutte effrénée pour le pouvoir. Dans une image aussi simple qu'efficace Jean Boilllot traduit sur la vérité, la puérité et la dérision de ces rapports de force exacerbés, de cette lutte de chefs : les puissants se battent par le truchement de cubes de bois poussés sur une table couverte de sable. On pense à Chaplin jouant dans *Le Dictateur* avec son ballon-monde ! Les rapports de pouvoir et leur traduction dérisoire sur le plateau sont exhibés aux yeux de tous, des personnages « historiques » et du public. Et l'on pense aux théories

de Baudrillard sur la politique : Le peuple (en l'occurrence ici la Plèbe à Rome) porterait au pouvoir les grands, les chefs mais, avec une jubilation moqueuse et ironique, les regarderait s'agiter, se débattre, faire leur théâtre comme des coqs arrogants... et mordre la poussière.

Nathalie Hamen  
*Enseignante relais de l'acb*

# Majorette

mardi 16 novembre - 20h30

Mireille Roussel et Ricardo Munoz ... texte

Mireille Roussel... interprétation

Ricardo Munoz... mise en scène

« *J'ai douze ans, pas de seins, mais je suis majorette et je trouve ça dommage que personne le sache* ». Dès sa première phrase Viviane, donne le ton : être majorette à Ruoms c'est vouloir grandir en échappant au quotidien et en s'exposant en pleine lumière. Mais le propos de Mireille Roussel, auteur et interprète, est de nous montrer que Viviane ne se complaît pas dans un rêve de midinette. La jeune fille met toute son énergie à réussir : lancer et relancer le bâton, le faire tourner jusqu'à épuisement, oublier les heures de repas... Elle dit elle-même : « *une majorette, personne la force à être majorette* ».

Racontant l'histoire de Viviane, la majorette qu'elle a été adolescente, l'actrice Mireille Roussel nous raconte aussi l'enfance et la maturation d'un désir, devenir « artiste », les renoncements et les efforts que cela suppose, l'exigence de solidarité aussi.

*Majorette* nous dépeint la vie d'adolescentes en province. Il y a Marie-Do, la prof qui affirme avoir choisi de revenir à Ruoms fonder la troupe des « Saphirs » plutôt que de rentrer comme danseuse aux « Folies Bergères ». Il y a les filles comme Patricia, garçon manqué, entrée aux majorettes pour réaliser un rêve maternel, Michèle qui lance le bâton pour échapper à l'atmosphère familiale étouffante, les jumelles Corinne et Agnès, molles, geignardes, faciles à moquer, Dolorès qui est une teigne, Sylvie Chacroux trop « costaude » pour le rôle... mais qui s'accroche et dont le courage lui assure la sympathie de Viviane.

Et puis il y a Françoise, la capitaine, plus âgée, super jolie, aux formes accomplies, en qui s'incarne l'ambition de Viviane : devenir un jour « capitaine », gardienne de l'autorité, celle

qui organise les défilés, décide des figures à réaliser... Viviane le sait : « *pour être capitaine, il faut pas être bonne, il faut être plus que bonne ! Il faut être la meilleure* ». En silence, Viviane observe comment fait Françoise, analyse ses qualités, ses défauts, pour être prête le jour où ça lui arrivera. Être capitaine « *ça doit être énorme comme sensation !* ».



Bien sûr, au début, on entre aux majorettes pour l'habit de princesse et les bottes à talon -. Et puis, bien-sûr ! le bâton, prolongation du corps, qu'il faut apprivoiser, mesurer, manier des heures durant. S'entraîner encore et encore, sourire, et lorsque le bâton tombe, le ramasser comme si de rien n'était pour donner au public le sentiment que c'est facile. « *Vous êtes les Saphirs, pas les martyrs* » réplète inlassablement Marie-Do.

Et puis vient le moment tant attendu du défilé, le regard admiratif ou critique des gens, celui, un peu bête, des garçons, et, dans le bus du retour, l'analyse impitoyable de Marie-Do... Vient enfin le grand jour autant redouté que désiré où Viviane prend la place de Françoise et en même temps conscience de ses responsabilités. Etrange sensation que celle d'incarner, le rêve, les espoirs, les qualités et les imperfections de toutes ces jeunes filles. Alors tout sentiment de rivalité et de jalousie s'efface devant la conviction d'être soi-même « *le bataillon en route vers le rêve* ».

Jean Deloche.

# Le développement de la civilisation à venir : une version de la Maison de poupée d'Ibsen

vendredi 26 novembre - 20h30

d'après Henrik Ibsen  
Daniel Véronèse... adaptation et mise en scène  
Felicitas Lunas... assistant à la mise en scène  
avec Maria Figueras, Carlos Portaluppi,  
Mara Bestelli, Roly Serrano et Ana Garibaldi

## Nora : la fin du bal masqué, ou l'apprentissage de la liberté...

Devenu directeur d'une banque privée, la première décision de Torwald Helmer est de renvoyer son ami d'enfance Krogstad qui s'est jadis rendu coupable de faux en écriture. Helmer avoue à Nora son épouse, que cette décision est autant animé par des considérations morales que par le souci de préserver sa respectabilité : Krogstad continue en effet à le tutoyer et à user avec lui d'un ton familial devant les autres employés.

Admirative et amoureuse de son mari, Nora peine à imaginer que cette raison puérile soit celle qui motive sa décision : « *Torwald, tu ne penses pas mot de ce que tu viens de dire... ce ne sont que des mesquineries* ». Ce renvoi, largement motivé par le souci de l'apparence, sonne pour Nora comme un avertissement : n'a-t-elle pas fait aussi un faux en écriture pour sauver la vie de son mari ? Krogstad est dépositaire de ce secret et exerce auprès d'elle un chantage intolérable. Mais voici que la lettre accusatrice est dans la boîte aux lettres ; dans quelques heures Helmer prendra connaissance de la dette contractée par Nora, et de la fausse signature ! Comment réagira-t-il ? Nora se réfugie dans la préparation d'un bal masqué, comme dans ce qu'elle imagine être le dernier acte de sa vie : « *vingt-quatre heures jusqu'à demain minuit. Et là, la tarentelle sera finie* ». Elle s'en remet à Helmer pour le choix du costume, de la chorégraphie, comme elle l'a fait



Tarentule

pour la conduite de toute sa vie : « *il faut que tu me donnes des directives jusqu'au dernier moment* ». Ce moment passé, ce sera la folie ou la mort. Il y a, dans cette attente de la catastrophe inéluctable, quelque chose de pathétique, comme un dernier chant du cygne.

Pourtant, Madame Linde, l'amie d'enfance, pousse Nora à l'épreuve de vérité : « *c'est ce qu'il y a de mieux pour vous deux* ». Alors que tout, encore, pourrait être caché, c'est elle qui ordonne à Krogstad de ne pas réclamer à Helmer la lettre accusatrice.

Face à la vérité, Helmer se révèle incapable de comprendre la pureté de l'intention de sa femme.. Seule lui importe sa réputation ternie : « *...Ne cherche pas des prétextes stupides...Tu as anéanti toutes mes perspectives d'avenir... Oh comme ce réveil est terrible !* ».

Mais le réveil d'Helmer sonne en fait celui de Nora : face à la veulerie de son mari, elle prend conscience du rôle de poupée qui lui a été si longtemps dévolu et qu'elle a si bien joué. Mais, désormais, le bal est fini,

il ne s'agit plus de devenir folle ou de mourir ou mais de « *se débarrasser de ce costume de mascarade* », voir clair en soi-même et acquérir seule l'expérience dont son rôle de fille modèle puis d'épouse soumise l'a longtemps privé. Le dénouement du troisième acte est un « coup de théâtre », un « coup » porté à un certain théâtre, et on comprend qu'il ait tant choqué le public contemporain d'Ibsen, comme il choque Helmer mari petit-bourgeois, que rien ne préparait à cette révolution féminine : « *Oh ! c'est inouï d'entendre une aussi jeune femme dire des choses pareilles* ».

Comme Antigone défie la loi de Créon au nom de la justice, Nora met en avant la loi du cœur qui est à ces yeux, la seule qui compte : elle justifie qu'on puisse mentir pour ménager son père malade, qu'on puisse commettre une irrégularité par amour pour son mari. Déjà au premier acte Nora s'indignait des propos de Krogstad affirmant que les lois ne se préoccupent jamais des mobiles : « *Eh bien dans ce cas là, ce sont de bien mauvaises lois* ».

On s'est souvent étonné de la trajectoire de Nora, femme frivole et soumise, capable soudain d'un acte d'une radicalité absolue (quitter son mari, abandonner ses enfants...). Une lecture attentive montre pourtant que l'émancipation de la jeune femme se fait progressivement : elle rêve puis accomplit un acte héroïque - sauver son mari sans qu'il n'en sache rien -, use ses soirées à travailler en secret pour rembourser sa dette, accepte courageusement sa condition avec ce que cela suppose de compromis et de luttes intérieures, brise enfin ses liens lorsqu'elle prend conscience que son mari ne mérite pas ce qu'elle a fait pour lui.

Jadis, la piqure de la tarentule était censée provoquer une profonde léthargie dont on ne guérissait que par une intense agitation. La tarentelle

effrénée que danse Nora à l'acte 3 était destinée à chasser l'angoisse et provoquer l'oubli : elle préfigure en fait le temps de l'éveil, éveil à l'indépendance, à la vérité : « *il est inutile de m'interdire quoi que ce soit à l'avenir* ».

Un éveil pour les femmes qui n'allait plus s'arrêter...

Jean Deloche



En transposant *La Maison de Poupée* dans un univers contemporain, en coupant et concentrant les trois actes de la pièce joués en une heure et demi, en plongeant les personnages dans une ambiance proche d'un sitcom latino-américain Daniel Véronèse jouait gros : on pouvait craindre que la pièce sombre dans la démagogie et le psychologisme. Or c'est exactement le contraire qui se passe : en jouant la pièce aujourd'hui, l'allégeant de son caractère mélodramatique, laissant les acteurs aller au bout d'eux-mêmes, laissant tous les sens ouverts et la fin incertaine, Véronèse nous implique totalement dans cette histoire où l'intime le politique et le social sont inextricablement liés.