

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec la MC2: Grenoble. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



Lendemains de fête © PHILIPPE DELACROIX, 2012

Création à la MC2: de Grenoble du 22 janvier
au 1^{er} février 2013

Édito

Dans le prolongement d'un travail sur la pathologie d'Alzheimer et les mécanismes de l'inconscient chez les personnes âgées qui avait donné lieu à un spectacle, *On n'est pas seul dans sa peau*, créé en 2006, Julie Bérès propose aujourd'hui un nouveau spectacle autour de la vieillesse et de la perte de mémoire. Il s'agit de s'interroger sur le vieillissement et de se demander pourquoi nos sociétés occidentales ne le considèrent-elles pas vraiment comme un âge à part entière.

Dans sa note d'intention, Julie Bérès pose un certain nombre de questions :

« Qu'est-ce que se sentir vieillir ?

Pensez-vous que la vieillesse est ce moment où l'on peut jouir de l'expérience accumulée pour continuer à s'inventer ? Avez-vous peur de voir vieillir vos proches ? Que leur mémoire s'altère ?

Utilisez-vous des produits anti-vieillesse ? Pour préserver vos capacités intellectuelles ? Vos ébats sexuels ? Est-ce que perdre sa mémoire, c'est perdre son identité ? Jusqu'à quel âge pensez-vous ressentir encore du désir ?

Jusqu'à quel âge pensez-vous faire l'amour ? »

Le travail théâtral de Julie Bérès n'est pas d'apporter des réponses à ces questions, mais de les poser à travers une mise en scène inventive et sensorielle.

Ce dossier se propose de faire réfléchir des élèves de lycées général et professionnel sur un sujet de société très actuel, à travers la découverte de l'inventivité d'un spectacle fondé sur la fusion de disciplines différentes mais complémentaires des arts de la scène et sur une approche onirique de la question du vieillissement.

Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit !

Le vieillissement, un sujet
de société : de la genèse
de la pièce [page 2]

Julie Bérès et la Compagnie
les Cambrioleurs :
présentation d'une démarche
artistique [page 3]

La mise en scène
de la vieillesse [page 5]

Après la représentation : pistes de travail

La scène au cœur de la mise
en scène [page 9]

Du corps et de la mémoire : un
théâtre de la perception [page 12]

Rebonds et résonances [page 16]

Annexes

Les cours de Vladimir
Jankélévitch [page 17]

Entretien avec Julie Bérès,
conception et mise
en scène [page 18]

Entretien avec Stéphanie
Chêne, chorégraphie [page 22]

Entretien avec Camille
Riquier, scénographie [page 24]

Biographie des collaborateurs
artistiques et des
comédiens [page 27]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

n° 158 | janvier 2013 |

LE VIEILLISSEMENT, UN SUJET DE SOCIÉTÉ : DE LA GENÈSE DE LA PIÈCE

Une réflexion iconographique

→ Pour entrer dans le thème de la vieillesse et de sa représentation dans notre société, on proposera aux élèves de faire une recherche sur Internet pour trouver des images publicitaires montrant des personnes âgées.

Depuis quelque temps en effet, on constate que les publicistes ont décidé de se tourner vers le « troisième âge » pour promouvoir leurs produits. Ce mouvement a sans doute commencé avec la marque Évian qui montre une femme âgée portant un tee-shirt représentant un bébé sans tête et le slogan « Évian, live young ». D'autres marques ont emboîté le pas à la célèbre marque d'eau minérale, comme Apparel (marque de vêtements) ou Volkswagen.

→ À partir de l'observation de ce phénomène, il conviendra de demander aux élèves d'élaborer une tentative d'analyse.

On peut voir plusieurs raisons à cette arrivée en force de la personne âgée comme porteuse de marques : les personnes âgées représentent une fraction de plus en plus importante de la population en raison des progrès de la médecine et de l'allongement de l'espérance de vie. Par ailleurs, elles ont souvent un pouvoir d'achat supérieur aux générations suivantes et, à ce titre, représentent un marché non négligeable.

→ On demandera ensuite aux élèves de choisir une image en particulier (ou un clip vidéo) et de l'analyser (posture, coiffure, vêtements, slogan, etc.).

Souvent, les images publicitaires de femmes âgées montrent des modèles dont on va admirer la vitalité et la jeunesse. Les vêtements sont ceux de jeunes (jeans, tee-shirts), les visages

sont certes ridés mais épanouis et souriants, les cheveux sont longs et fournis, la silhouette est mince, l'attitude dynamique. Il s'agit en réalité de donner à la vieillesse une apparence de jeunesse : c'est comme si l'âge de ces modèles disparaissait derrière la photo.

On trouve un clip vidéo parodique de la marque Volkswagen qui montre une vieille dame, à l'air très « mamie », fantasmant sur sa voiture qui lui permet de conduire comme un pilote de course : on est évidemment dans la dérision, mais l'image de la vieille dame renvoie toujours à un cliché propre à la jeunesse.

On peut aussi analyser les slogans publicitaires : le slogan de la marque Évian nous fait croire que consommer son eau nous donnera l'éternelle jeunesse. Il ne s'agit donc pas de parler de la personne âgée, mais de détourner son image pour la lier à la jeunesse.

→ Confrontés à cette image paradoxale de la vieillesse, les élèves pourront s'interroger sur la place que nos sociétés occidentales réservent aux gens âgés.

Si la publicité refuse de nous montrer des corps âgés vraiment vieillis ou dégradés, n'est-ce pas parce que l'ensemble de la société refuse de voir les effets du vieillissement et que le slogan du « toujours jeune » est un diktat auquel il est très difficile d'échapper ? N'est-ce pas aussi montrer que nos sociétés ne donnent plus aucune place à ces gens âgés, ne leur reconnaît plus aucune utilité « sociale » ? Cela montre en tout cas que le vieillissement n'est pas considéré comme un âge en soi : il doit ressembler à la jeunesse, sinon il n'existe pas.

Propositions de supports complémentaires

Pour aider les élèves à prendre conscience de ce qu'est la vieillesse, on leur fera lire quelques textes de fiction ou de chansons qui abordent le sujet sous des aspects différents : l'âge comme symbole de la sagesse, comme enfermement dans la solitude, comme réconciliation avec soi-même et les autres, etc.

- *Les Vieux*, Jacques Brel.
- *Avec le temps*, Léo Ferré.
- *Le Vieillard et les Trois Jeunes Gens*, La Fontaine.
- *Le Vieux*, Maupassant.
- *Les Vieux*, Alphonse Daudet.
- *De la vieillesse*, Cicéron.
- *Les Chaussures italiennes*, Henning Mankell.

Au cinéma, les personnes âgées sont abondamment représentées, avec un grain de folie, dans une forme éblouissante, en accord avec des générations plus jeunes, très malades et proches de la mort, etc.

- *Harold et Maude*, Hal Ashby (1971).
- *L'Argent de la vieille*, Luigi Comencini (1972).
- *Ginger et Fred*, Fellini (1985).
- *Tatie Danielle*, Étienne Chatiliez (1990).
- *Cortex*, Nicolas Boukhrief (2006).
- *Faut qu'ça danse*, Noémie Lvovsky (2006).
- *La Graine et le Mulet*, Abdellatif Khechiche (2007).
- *Amour*, Michaël Haneke (2012).

JULIE BÉRÈS ET LA COMPAGNIE LES CAMBRIOLEURS : PRÉSENTATION D'UNE DÉMARCHE ARTISTIQUE

En amont : l'immersion documentaire

→ Comme l'ont fait Julie Bérès et ses auteurs pour la création du spectacle, les élèves mèneront une enquête en allant à la rencontre de personnes âgées pour les interroger sur leur vie actuelle, à l'aide d'un cadre de questions précis autour des lieux de vie, des loisirs, des relations, de la santé, etc. Les élèves enquêteront dans des maisons de retraite ou parmi leurs connaissances, avec un panel représentatif assez large, sans pour autant rendre la tâche trop ardue. Ils rendront d'abord compte de ce travail d'enquête sous la forme d'exposés ou par tableaux récapitulatifs, puis ils tenteront de mettre en scène une situation de la vie des personnages rencontrés : se posera nécessairement à eux le problème de la représentation physique de l'âge en dehors du simple déguisement, de la mise en scène des habitudes et des difficultés sociales, mais surtout des perceptions, modifiées par un corps qui se dégrade.

Pour élaborer son nouveau spectacle, Julie Bérès poursuit une réflexion initiée avec une pièce intitulée *On n'est pas seul dans sa peau*, créée en 2006. Dans cette première pièce, Julie Bérès a abordé le problème de la pathologie d'Alzheimer et les mécanismes de l'inconscient chez les personnes âgées. Pour ce faire, il lui a fallu mettre en place un travail d'immersion documentaire en s'installant dans une maison de retraite durant un mois. Elle a en outre rencontré des médecins gériatres qui l'ont aidée à réfléchir à la fois sur la place faite aux personnes âgées dans notre société mais aussi sur l'idée que cet âge est bien un âge à part entière, avec ses désirs, ses projets et ses espoirs. De ce travail d'immersion et d'enquête est sorti un texte fragmentaire sur lequel se construit et s'élabore le spectacle.

Une « matière textuelle » composite : des témoignages à la réflexion philosophique

→ À partir des témoignages obtenus, les élèves rédigeront, sous forme d'ateliers d'écriture, une scène particulière qui les a frappés en n'insérant qu'un seul personnage. Ils pourront utiliser toutes les formes textuelles possibles : voix off, monologues, dialogues, bruitages, etc.

Dans le théâtre de Julie Bérès, le texte n'est pas le seul porteur de sens, il fait partie d'un ensemble choral qui met en œuvre toutes les ressources du spectacle vivant. Cependant, l'ossature de la pièce reste textuelle. Ainsi, les témoignages permettront d'élaborer des monologues, des dialogues ou d'insérer des textes issus d'auteurs¹.

→ Lire à voix haute un ou deux extraits des cours de Vladimir Jankélévitch et demander aux élèves comment ce cours peut s'insérer dans une pièce de théâtre (annexe 1).

Les élèves relèveront toutes les marques de l'oralité (les pauses que l'on peut imaginer facilement, les redites, les précisions, les détours d'une pensée en construction). On expliquera également en quoi la pensée de ce philosophe contemporain a inspiré Julie Bérès, particulièrement pour ce spectacle.

Les cours donnés par Vladimir Jankélévitch à la Sorbonne en 1959-1960 et 1961-1962, enregistrés par Radio Sorbonne et rediffusés par France Culture entre 1990 et 1995, ont

1. Voir les textes élaborés par les auteurs du scénario en annexe 1.

été publiés sous la forme d'un coffret de quatre CD chez Frémeaux & Associés. Sous l'intitulé *Un homme libre* sont regroupés des extraits de plusieurs émissions antérieures ; *L'Immédiat* et *La Tentation de penser* reprennent de larges extraits des cours donnés à la Sorbonne pendant ces mêmes années. Dans ces enregistrements, on entend la voix de Jankélévitch décliner sa morale, sa conception de l'homme à l'épreuve du temps, mais aussi nous faire part de son goût profond pour la musique.

Pour Vladimir Jankélévitch, le but de la morale n'est pas de rendre l'homme heureux mais de transcender le possible et, paradoxalement, aller au bout de son devoir ne rend pas nécessairement très heureux. Le goût ou le sens du devoir se paie parfois très cher car le devoir peut demander d'aller à l'encontre de ses intérêts personnels. Ainsi se pose la question de

l'accompagnement de la personne vieillissante et qui perd la mémoire : jusqu'où aller sans se perdre soi-même ? Cette question sera également posée dans le spectacle à travers le personnage féminin qui accompagne son compagnon du mieux possible mais avec des moments d'intense découragement.

Le temps est, pour Jankélévitch, un sujet de méditation principal sans lequel aucune approche des concepts ne saurait prendre forme ; il est le thème fondamental de sa réflexion. Car le temps, qui nous mène peu à peu au néant, voue l'existence au presque rien. Il faut en prendre conscience pour résister à la tentation de l'inutile. Ainsi à l'approche de la mort, il est possible d'avoir davantage conscience de la qualité de l'instant et de la frivolité dont on s'entoure parfois pour combler un temps qui fuit et qu'on ne maîtrise pas.

Une écriture scénique et collective

→ On demandera aux élèves les types de spectacles qu'ils ont déjà vus afin de construire une liste des métiers de la scène qui sont utilisés dans ces spectacles.

Les réponses des élèves ne doivent pas obligatoirement se concentrer sur des représentations théâtrales ; cela peut être des concerts, des ballets, des spectacles de marionnettes, des one-man shows, des spectacles pyrotechniques, etc. Il s'agit de faire prendre conscience aux élèves de toutes les ressources possibles aujourd'hui utilisées dans les métiers du spectacle. Cela leur permettra de comprendre comment Julie Bérès et la compagnie Les Cambrioleurs construisent leurs spectacles.

La manière dont Julie Bérès compose ses spectacles relève de l'écriture scénique. Nous avons vu qu'elle ne part jamais d'un texte préexistant mais réunit différents matériaux issus de la phase d'immersion documentaire. La place que prendront ces éléments dans le spectacle n'est jamais déterminée à l'avance. Il peut y avoir des intuitions, des ébauches de séquences construites avec les collaborateurs à la dramaturgie (Elsa Dourdet, Nicolas Richard et David Wahl), mais c'est « l'expérimentation du plateau » qui permet de trier les matériaux de départ, de dégager peu à peu une structure

et de trouver le mouvement du spectacle. Souvent, les éléments collectés lors des recherches documentaires ne sont pas visibles dans le spectacle : ils ont nourri la réflexion à un moment donné mais ils sont mêlés à des éléments fantasmatiques, transformés, mis au service d'une forme onirique. Les différents collaborateurs ne sont pas au service d'un projet prédéfini, ils doivent au contraire nourrir la réflexion. Les choix artistiques sont au final effectués par Julie Bérès, mais c'est à partir d'une matière collective.

Par cette démarche, Julie Bérès s'inscrit dans une conception nouvelle du théâtre qui date du début du XX^e siècle où la mise en scène s'impose comme un art à part entière, modifiant le statut du texte dramatique qui était jusqu'alors l'élément central du théâtre. Désormais, le créateur du spectacle peut choisir de « servir le texte, s'en servir ou s'en passer² » et certains, comme Craig ou Artaud, revendiquent un théâtre fondé uniquement sur les possibilités expressives du plateau. D'où l'émergence et l'affirmation des écritures scéniques, c'est-à-dire de processus de création qui ne se fondent pas sur un texte préexistant : le spectacle est composé en relation étroite avec la scène, en expérimentant, en improvisant.

2. Bénédicte Boisson, Alice Folco et Ariane Martinez, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010, p. 111.

LA MISE EN SCÈNE DE LA VIEILLESSE

| n° **158** | janvier 2013 |



Lendemain de fête © PHILIPPE DELACROIX, 2012

Comment représenter une mémoire vacillante ?

→ Dans le couple âgé qui est sur scène, l'homme perd peu à peu la mémoire, sans que la maladie soit vraiment diagnostiquée. Les élèves chercheront les pathologies qui peuvent être à l'origine de cette perte de mémoire et comment elle se met en œuvre.

Tout le monde pense évidemment à la maladie d'Alzheimer, mais d'autres maladies de la vieillesse peuvent provoquer cette dégénérescence de la mémoire : la sénescence,

c'est-à-dire la sénilité, ou la démence vasculaire peuvent provoquer les mêmes symptômes. Il s'agit dans tous les cas d'une perte progressive de la mémoire, et surtout de la mémoire immédiate : le sujet se perd dans une conversation, dans les gestes du quotidien, mais garde une parfaite mémoire de souvenirs lointains, des souvenirs d'enfance ou de jeunesse. Ces symptômes s'accompagnent également d'une perte des repères sensoriels :

désorientation dans l'espace et dans le temps, oubli des visages connus. La conscience de ces difficultés peut causer des changements d'humeur soudains, puis durables, une modification même du caractère, et un comportement social inadéquat.

Dans la pièce de Julie Bérès, le diagnostic importe peu : ce qui compte, c'est comment vivre avec cette perte de mémoire et comment accompagner le compagnon ou la compagne atteint de cette dégénérescence.

→ **Les élèves réfléchiront à ce qui stimule leur mémoire, non en termes d'exercices mais en termes de supports. Proposer un élargissement à partir des réponses données : qu'est-ce qui peut stimuler la mémoire ?**

Les élèves suggèrent différentes solutions pour stimuler leur mémoire : des objets particuliers, des rituels, la musique, un paysage, une photo, etc. Il sera utile qu'ils formulent ou tentent d'analyser comment leur mémoire est effectivement stimulée par tel ou tel support : à eux de trouver l'élément déclencheur du souvenir

et de comprendre qu'il s'agit très souvent d'une stimulation sensorielle.

Dans son spectacle, Julie Bérès a voulu montrer comment la mémoire d'un homme peut fonctionner, même si celle-ci commence à être défaillante. Elle a donc décidé que son personnage masculin (celui qui perd peu à peu la mémoire) pourrait être un ancien musicien, en tout cas un mélomane ; c'est pourquoi la musique prend ici une dimension symbolique. Les extraits musicaux choisis, la *Sonate en la majeur n° 21* de Schubert, le *Stabat Mater* de Vivaldi et les arias *Cold Song* (extrait de l'opéra *King Arthur*) et *Ô Solitude* de Purcell, par leur tonalité mélancolique et leur lenteur, renvoient au passé du personnage mais servent aussi de support à l'émotion du spectateur qui aura l'impression de pénétrer dans l'intimité des pensées et des souvenirs du personnage. En outre, les arrangements de Fred Gastard, le compositeur, donnent lieu à des variations sonores autour de ces mélodies et leur confèrent un aspect onirique et obsessionnel qui permet au spectateur de les associer aux émotions du personnage.

Analyse d'une proposition scénographique

→ **Le scénographe a proposé plusieurs projets à Julie Bérès avant d'aboutir à la version actuelle. Ci-dessous, voici un aperçu de l'un de ces projets à travers trois photographies de maquettes.**



Étape 1 – Le salon-bibliothèque (maquette, septembre 2011) © MATHIAS BAUDRY, 2012



Étape 2 – La nature commence à envahir l'espace (maquette, novembre 2011) © MATHIAS BAUDRY, 2012



Étape 3 – L'espace transfiguré, une fois que la nature a tout envahi (maquette, novembre 2011) © MATHIAS BAUDRY, 2012

→ **Observez attentivement ces trois photographies. Quels sont les changements que vous pouvez observer d'une étape à l'autre ?**

La première image donne à voir un espace domestique d'inspiration réaliste, un salon pourvu d'une immense bibliothèque, avec à l'arrière-plan une baie vitrée qui donne sur un jardin. Sur la deuxième photographie, les arbres et la végétation ont commencé à envahir cet intérieur, les murs se sont ouverts sur le jardin situé à l'arrière-plan. Enfin, sur la troisième image la nature a tout envahi, même le sol a changé car le parquet a explosé, un lit est

isolé au beau milieu de la végétation, on devine encore une étagère de la bibliothèque à l'arrière-plan mais l'espace de départ est globalement transfiguré.

→ **Qu'a cherché à représenter le scénographe en mettant en place cette distorsion de l'espace ?**

Cet espace qui se transforme est un moyen de représenter sur scène les troubles de la perception liés au vieillissement. Dans cette version de la scénographie, la fenêtre donnant sur le jardin était le lieu dévolu aux hallucinations du personnage central. Ainsi,

à la fin du spectacle l'espace des fantasmes envahissait totalement l'espace du quotidien. Cette option n'a finalement pas été choisie par Julie Bérés. On invitera les élèves à garder à

l'esprit cette première version pour la comparer à la scénographie actuelle qu'ils découvriront le soir de la représentation.

n° **158** | janvier 2013 |

Le corps âgé, entre fragilité et vitalité

Proposition d'activité à faire en classe : analyse comparée de représentations opposées du corps vieillissant dans les arts de la scène.



Jean-Claude Gallotta, *Trois générations* (2003) © GUY DELAHAYE, 2003



Jean-Claude Gallotta, *Trois générations* (2003) © GUY DELAHAYE, 2003

→ Lire et analyser en classe un extrait de *Fin de partie*³ de Beckett impliquant Nagg et Nell, couple de vieillards infirmes ayant perdu leurs jambes dans un accident de tandem. On pourra par exemple étudier la première apparition de Nagg⁴, qui soulève

le couvercle de sa poubelle pour demander à manger.

On pourra souligner la cruauté avec laquelle Hamm traite ses parents, clairement mis au rebut : le choix de les placer dans des poubelles en dit long sur la violence du traitement infligé à ces vieillards dans l'univers apocalyptique de *Fin de partie*. Nagg et Nell sont dépendants des autres, et passent leur temps à parler du passé et à réclamer de la nourriture, tandis que leur fils ne cesse de leur rappeler leur inutilité. Ici, le corps âgé est représenté mutilé, dans des poubelles où l'on met ordinairement les déchets dont on veut se débarrasser : on peut aussi y voir une représentation hyperbolique de la mise à l'écart que subissent les personnes âgées dans notre société.

→ On demandera aux élèves de proposer une représentation opposée du corps vieillissant, en s'appuyant sur les spectacles qu'ils ont vus ou en faisant appel à leur imagination. Sur scène, un interprète âgé ne peut-il pas être plus expressif, plus émouvant, plus impressionnant de vitalité qu'un acteur plus jeune, précisément en raison de son apparente fragilité ?

Les élèves n'auront peut-être aucun exemple précis de spectacle impliquant une telle mise en scène de la vieillesse. Dans ce cas, il peut être intéressant de souligner la rareté de ce parti pris, significative d'une tendance à refuser de montrer sur scène des interprètes âgés. On pourra, en complément, donner quelques exemples de chorégraphies qui offrent une autre image du corps âgé. En raison de l'excellente condition physique qu'elle nécessite, la danse est réputée pour la jeunesse de ses interprètes, mais certains chorégraphes ont choisi d'aller à l'encontre de ce cliché. Dans le spectacle *Kontakthof, mit Damen und Herren ab 65* (2000), Pina Bausch a choisi de faire danser des amateurs de plus de 65 ans, montrant combien ils étaient capables de sensualité et de vitalité. Le chorégraphe Dominique Dupuy a créé pour son épouse, alors âgée de plus de 70 ans, le spectacle *L'Estran* (2005), dans lequel elle apparaît en duo avec un jeune danseur. Jean-Claude Gallotta a aussi mis en scène des danseurs âgés dans le spectacle *Trois générations* (2003).

3. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001 [1957].

4. *Ibid.*, p. 22-24.

Après la représentation **Pistes de travail**

n° **158** | janvier 2013 |

LA SCÈNE AU CŒUR DE LA MISE EN SCÈNE

Remémoration collective

→ Les élèves décriront ensemble ce qu'ils ont vu et entendu lors de la représentation, en repérant les différents matériaux scéniques (scénographie, musique, lumière, situations de jeu...).

Cette première description devra être réalisée de façon objective. On pourra ainsi, à partir de ce repérage collectif, amorcer une discussion sur les impressions, sensations et émotions éprouvées par les élèves. Que ce soit de la gêne, du malaise ou de l'enthousiasme, l'essentiel est que les élèves se rendent compte qu'ils ont d'abord été sollicités dans leurs réactions physiques et sensibles, avant que le spectacle ne s'adresse à leur compréhension intellectuelle.

→ On demandera ensuite aux élèves d'identifier les fonctions attribuées à la musique.

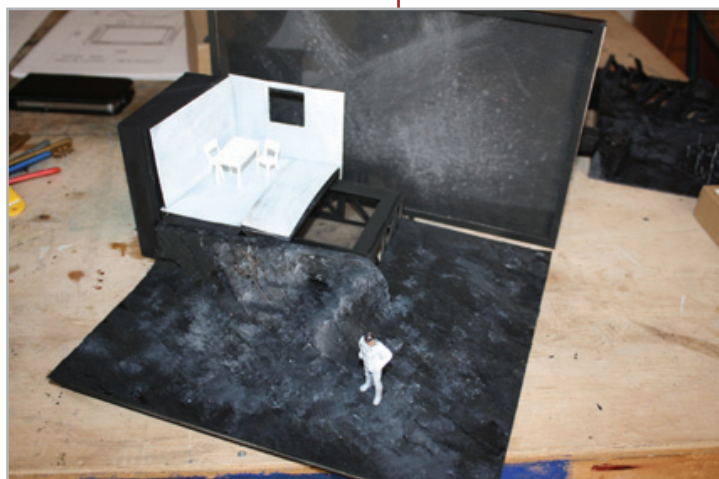
Il s'agit d'aider les élèves à déterminer la fonction des différents éléments observés. La musique est principalement utilisée comme support de la mémoire du personnage : on entend certains airs (*Ô Solitude, Cold song...*) à plusieurs reprises, provenant de sources diverses qu'il sera intéressant de repérer. Ces airs sont parfois chantés, interprétés au piano, ou ils subissent des distorsions, des fausses notes. On proposera aux élèves d'analyser l'un de ces moments de distorsion musicale en se concentrant sur le rôle des éléments sonores : servent-ils à souligner un dysfonctionnement de la mémoire, à intensifier le trouble d'un moment d'hallucination, à accompagner une apparition issue de l'imagination du personnage... ?

Un espace polysémique

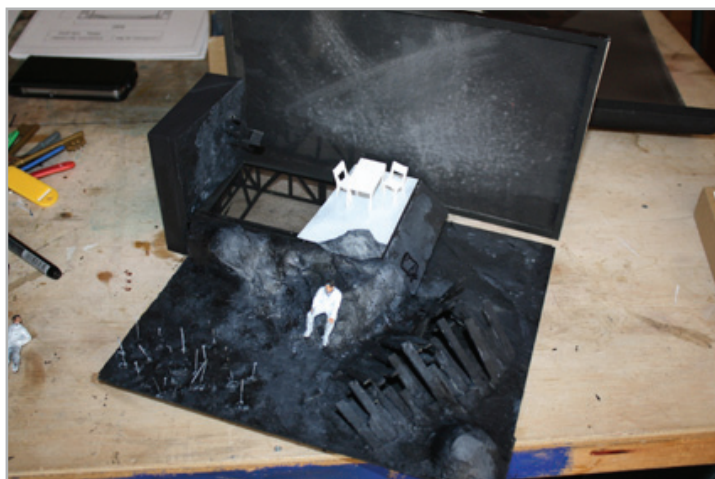
→ Pour aborder la scénographie du spectacle avec les élèves, ils élaboreront, par groupes, un croquis pour marquer la place de chaque élément et visualiser la structure de l'espace scénique. La comparaison des différents croquis permettra de mettre en évidence les transformations de l'espace scénique.

On repère côté jardin l'ébauche d'un intérieur : au-dessus du trampoline, deux murs formant un angle – pourvus l'un d'une porte, l'autre d'une fenêtre – qui semblent porter la trace d'un ancien motif de papier peint délavé par le temps. Lorsque la table et les chaises sont placées sur le plancher coulissant qui dissimule

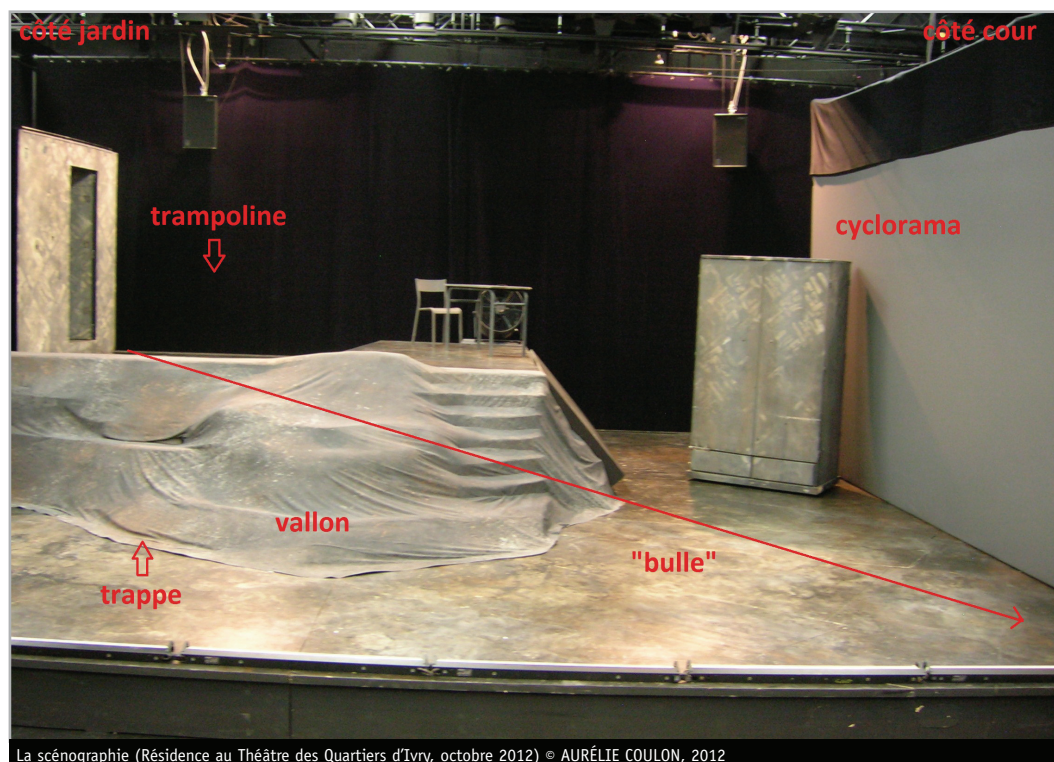
le trampoline, on a l'impression que les acteurs se trouvent dans une cuisine. Mais d'autres éléments viennent semer le trouble dans cet espace réaliste à peine suggéré. Tout d'abord, l'espace domestique surplombe une sorte de petite colline, le vallon, dont la forme organique associée à une ébauche d'architecture crée un effet d'étrangeté : intérieur et extérieur se mêlent. Cet espace scénographique éclaté ne représente pas un lieu défini (une cuisine, un salon...), mais se caractérise par la diversité des références convoquées qui le rendent polysémique : réalité, fantasmes et hallucinations du personnage s'entremêlent.



Projet pour la scénographie de *Lendemain de fête* – Étape 1 (maquette, février 2012)
© MATHIAS BAUDRY, 2012



Projet pour la scénographie de *Lendemain de fête* – Étape 2 (maquette, février 2012)
© MATHIAS BAUDRY, 2012



La scénographie (Résidence au Théâtre des Quartiers d'Ivry, octobre 2012) © AURÉLIE COULON, 2012

→ Dans un deuxième temps, les élèves retraceront l'évolution de l'espace scénique entre le début et la fin de la représentation.

Des éléments mobiles contribuent à transformer l'espace : le mur amovible, le plancher coulissant au-dessus du trampoline qui donne l'impression d'un sol tantôt dur tantôt mou, l'armoire et le piano sur roulettes. La transformation la plus spectaculaire survient à la fin du spectacle avec l'explosion du plancher côté cour sous l'effet d'une « bulle » d'air sous pression. Le sol, *a priori* stable, cesse d'être un repère.

Dans la même idée, le vallon comporte des parties plus molles que d'autres, des traces de marches et des zones plus rondes, comme si un escalier avait été peu à peu recouvert par une colline. De plus, il est pourvu d'une trappe qui permet des disparitions surprenantes.

L'évolution de la scénographie suit une ligne diagonale qui va de jardin à cour et du lointain à la face, zone de l'explosion finale du sol. Côté cour, un cyclorama (une toile blanche qui renvoie la lumière) oriente le regard suivant cette ligne. Ainsi, l'espace scénique se transforme tout au long du spectacle, comme le montrent les photographies ci-dessus, qui pourront être comparées aux croquis réalisés par les élèves.

La peinture, qui crée un effet de patine et évoque la couleur d'un métal vieilli, unifie l'espace : sur l'armoire, on retrouve le même motif que sur les murs côté jardin. Sa couleur neutre dans les tons gris en fait un bon support pour la lumière et pour la vidéo. Car, outre les éléments mobiles intégrés à sa structure, l'espace change aussi d'aspect sous l'effet de différents « transformateurs d'espace ».

Pour aller plus loin

Les élèves compareront la configuration actuelle de l'espace scénique avec le projet scénographique non réalisé dont ils ont vu des photographies avant le spectacle (voir p. 6-7). Par rapport à cette première proposition, quels éléments ont été conservés, quels autres ajoutés ? Les élèves feront des hypothèses sur ce qui a motivé le choix de la scénographie actuelle.

→ Les élèves comprendront le rôle des « transformateurs d'espace » en réfléchissant sur les outils techniques qui, associés à la scénographie, sont mis au service des modifications de l'espace.

Différents éléments ont pour fonction de modifier l'atmosphère.

La vidéo, associée à la lumière, crée des troubles de la perception en modifiant le relief ou simulant de lents mouvements du sol. Un procédé interactif issu d'un jeu vidéo permet au vidéaste de reproduire le corps du comédien en changeant les objets qu'il a en main, ou de donner l'impression qu'il se déplace dans une « matière » directement reliée à son corps grâce à des capteurs de mouvement. L'objectif de ces effets est que le spectateur perçoive le monde du point de vue du personnage central, selon un procédé similaire à la focalisation interne en littérature.

La vidéo n'est pas le seul outil de représentation d'une mémoire vacillante. Des textures projetées directement sur les comédiens donnent l'impression que les corps fusionnent avec le sol. Le vent contribue également à transformer l'espace en déplaçant les éléments les plus légers (deux ventilateurs industriels font voler des copeaux de plastique évoquant des feuilles

mortes) et en produisant un souffle qui crée une atmosphère sonore particulière. Les comédiens semblent lutter contre la bourrasque, leurs cheveux et leurs vêtements volent. Comme le vallon, le vent permet de donner un « sentiment de nature⁵ » qui entretient la confusion entre intérieur et extérieur, corps et espace changeant d'aspect.

Le principal transformateur d'espace est le corps des interprètes. Mathieu Gary et Vasil

Tasevski, lorsqu'ils sont au trampoline, font ainsi comprendre au spectateur que le sol apparemment dur a changé de nature. La manière de se mouvoir, le travail sur l'équilibre et le déséquilibre, l'alternance de postures quotidiennes et d'autres chorégraphiées modifient la manière dont le spectateur perçoit l'espace. La place du corps est donc centrale dans ce spectacle et il convient d'explorer les différents langages du corps ici en jeu.



Lendemain de fête © PHILIPPE DELACROIX, 2012

5. Voir l'entretien avec Camille Riquier, en annexe 4.

Corps en jeu

n° 158 | janvier 2013 |

→ Dans le spectacle, comment le corps âgé est-il mis en scène ? Pour répondre à cette question, les élèves pourront, par groupes, reprendre en silence des attitudes ou des postures corporelles qui les ont marqués. Le « chœur des vieillards », passage aisément repérable au cours duquel les interprètes adoptent des postures caricaturales, peut permettre ce travail.

L'exercice sur les représentations de la vieillesse dans les arts de la scène⁶ pourra être réexploité. Les élèves ont-ils retrouvé des personnages évoquant Nagg et Nell ? Ont-ils identifié une volonté de montrer des corps âgés en mouvement, énergiques ?

Dans *Lendemain de fête*, la manière de mettre en scène le corps âgé est ambivalente : il est fragile, vulnérable, parfois caricaturé, mais aussi plein de vitalité, sensuel, désirant. La question du désir est ici abordée de manière frontale, puisque Julie Bérès a fait le choix de donner à voir la sexualité des personnes âgées. Certaines scènes interrogent la vision du « convenable », la limite de ce que l'on peut ou non montrer sur scène.

Cette problématique sera mise en perspective avec les élèves en prenant le temps d'une description collective préalable et en les invitant à se remémorer des scènes similaires dans des films qu'ils ont vus. On pourra ainsi les amener à s'interroger sur ce qui caractérise le regard sur la sexualité proposé dans cette pièce de théâtre. Que voit le spectateur ? Quels sont les éléments (éclairage, jeu des acteurs) qui permettent de maintenir une distance ? Quel est l'effet produit ? En s'interrogeant sur la construction de la mise en scène de la sexualité, les élèves pourront mieux comprendre le pourquoi de ce choix, qui est à replacer dans la démarche globale de Julie Bérès, désireuse d'affronter un tabou⁷.

→ On demandera ensuite aux élèves s'ils ont identifié des pratiques corporelles particulières (danse, acrobatie). Les élèves auront remarqué que trois acteurs ont souvent une gestuelle et des déplacements acrobatiques. Ont-ils identifié ce qu'ils incarnent ?

La double dimension du corps âgé, entre élan et vulnérabilité, est rendue par le choix de réunir des interprètes d'âges différents, qui ont des pratiques et des formations distinctes. Au trampoline, Mathieu Gary et Vasil Tasevski portent une dimension onirique de la théâtralité du geste, comme la comédienne Julie Pilod dont les déplacements sont souvent à la croisée de l'acrobatie et du mouvement dansé. La confrontation de corps légers, athlétiques, rebondissant et flottant hors de l'emprise de la gravité, avec des corps âgés et fragiles produit un réel effet. Les écritures circassiennes – sauts et acrobaties – ont aussi pour fonction de mettre en question les repères du spectateur en défiant la gravité, et leur brièveté évoque la conception du temps développée par Jankélévitch qui cherche à valoriser l'instant.

Mathieu, Vasil et Julie n'incarnent pas des personnages, mais plutôt des figures⁸ sans identité définie, sans traits psychologiques, sans apparence physique stable, leur aspect étant souvent transformé par les costumes et les perruques. Ils figurent les êtres issus des fantasmes du personnage central. C'est ainsi que Julie Pilod incarne tour à tour une étrange créature sur pointes au dos voûté ou une jeune femme rousse sortie des souvenirs de Jacques.

→ Proposer aux élèves de faire, par petits groupes, une recherche sur quelques films de Keaton et de Chaplin pour réaliser un exposé sur le corps burlesque et repérer des similitudes avec *Lendemain de fête*.

La perte des repères spatiaux est renforcée par le traitement des corps, par exemple lorsque Julie Pilod, Mathieu Gary et Vasil Tasevski ont une conversation sur le sens de la vie en évoluant sur des chaises-agrès fixées au mur. Le sens de leurs propos est souligné par cette inversion entre verticalité et horizontalité, par leurs mouvements, passant d'une chaise à l'autre en se pliant, en se glissant entre les barreaux, en adoptant les postures les plus improbables. Cette situation incongrue dans laquelle les limites habituelles du corps sont apparemment repoussées peut évoquer les classiques du burlesque.

6. Voir plus haut, p. 8.

7. Voir l'entretien avec Julie Bérès, en annexe 2.

8. Voir Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sur-Bois, Éditions théâtrales, 2006.



Lendemain de fête © PHILIPPE DELACROIX, 2012

→ À l'aide de la photographie ci-dessous, les élèves réfléchiront sur les costumes, en analysant les moments où les corps donnent l'impression de se transformer. Quels sont les outils, autres que la gestuelle, utilisés pour réaliser ces métamorphoses ?

| n° 158 | janvier 2013 |



Lendemains de fête © PHILIPPE DELACROIX, 2012

Sur la photographie, les acteurs sont rendus méconnaissables par le biais des costumes : perruques et prothèses modifient l'apparence de chacun, ajoutant des bosses ou des rondeurs, dessinant un dos voûté ou un ventre rebondi. Les prothèses sont des appuis de jeu pour les interprètes, qui peuvent les utiliser pour accentuer une posture jusqu'à la caricature. Dans le « chœur des vieillards », tous les acteurs sont grimés sauf Christian Bouillette, signe que ce groupe étrange est sorti tout droit de l'imagination de Jacques. Si on a choisi de proposer aux élèves d'imiter les postures des acteurs à ce moment du spectacle, on pourra leur proposer de faire une deuxième tentative avec des prothèses

improvisées (vêtements roulés en boule...), afin de sentir la différence : est-ce plus facile ainsi ?

Les costumes évoquant les années 60 marquent un décalage avec la mode actuelle. La styliste-plasticienne Aurore Thibout a choisi de traduire la vieillesse par une transformation des corps : le masculin et le féminin, le corps et l'espace se confondent. Elle a ainsi attendu que les motifs de la scénographie aient été peints pour réaliser ensuite un effet de patine similaire sur les costumes. Les textures, les couleurs et les matières font des costumes des outils de fusion des corps et de l'espace, associés à l'éclairage et à la vidéo.

Un théâtre « sensoriel, suggestif et kaléidoscopique »

→ On proposera aux élèves de résumer collectivement le spectacle. L'exercice peut les mettre en difficulté car le scénario n'est pas composé de manière linéaire : pas d'intrigue mais plutôt un enchaînement de séquences sur le mode de l'association d'idées. Pour les aider à comprendre cette logique, ils pourront analyser un moment du spectacle d'après une photographie.

Le point de départ de cette scène est un geste du quotidien que le personnage ne parvient plus à réaliser correctement. Pour certaines personnes âgées, les gestes les plus ordinaires

peuvent devenir très difficiles à réaliser. C'est l'une des conséquences de la perte d'autonomie. Ici, le personnage ne parvient pas à effectuer un geste simple : se servir un verre d'eau. Il répète la même action à plusieurs reprises sans succès, ce qui crée une tension dramatique forte. Ce geste encore relié au quotidien est suivi de l'apparition de deux étranges créatures qui sortent de l'armoire. D'un point de vue dramaturgique, il amène ainsi un basculement vers une autre séquence du spectacle. D'abord confronté à la diminution de la maîtrise de ses gestes, le personnage doit faire face à une autre



Lendemain de fête © PHILIPPE DELACROIX, 2012

manifestation des troubles qui l'affectent : une hallucination. Le spectateur partage ses visions, on passe d'un point de vue extérieur à un effet de focalisation interne.

Le théâtre de Julie Bérès joue sur de semblables points de passage : le moment que nous venons d'analyser est un bon exemple de la manière dont est conçue la dramaturgie du spectacle, qui progresse par analogie. Les liens d'une séquence à l'autre fonctionnent selon la logique des rêves, par collages d'images et de sensations.

→ **Proposition d'activité en classe pour réfléchir à la manière dont sont mises en scène les défaillances de la mémoire.**

Pour représenter la mémoire vacillante du personnage, Julie Bérès a choisi de placer les moments d'hallucination dans la continuité du reste. Il n'y a pas un endroit précis du plateau dévolu aux apparitions. Le spectateur ne peut donc comprendre qu'il y a eu un glissement vers un univers fantasmatique que de manière progressive.

Par exemple, au début du spectacle, peu après être revenu de l'enterrement, le personnage central est sujet à une hallucination : un jeune homme déclare son amour à une jeune femme qui refuse de l'épouser.

→ **Remémorez-vous ce moment du spectacle en regardant attentivement la photographie ci-dessous. Quels sont les éléments qui vous ont permis de comprendre qu'il s'agissait bien d'un moment de trouble de la perception ?**



Lendemain de fête © PHILIPPE DELACROIX, 2012

Sur la photographie, la gestuelle des deux acteurs situés au premier plan n'a rien de réaliste : Vasil Tasevski est assis dans une posture qui semble normale, mais Julie Pilod a la tête en bas et paraît figée dans une course immobile comme si elle échappait provisoirement à la gravité. À l'arrière-plan, Christian Bouillette a le regard perdu dans le vague, signe que ces personnages proviennent d'une vision intérieure : il n'a pas besoin de les regarder pour les voir. Il semble inquiet, préoccupé. La posture du couple, fondée sur l'inversion haut/bas, donne l'impression d'une sorte de pas de deux absurde et décalé. L'orientation du regard de Christian Bouillette confirme qu'il s'agit d'un moment de trouble de la perception.

Dans le spectacle, ce moment est amené par un certain nombre d'indices que les élèves peuvent se remémorer. Nous venons d'assister à une scène du quotidien de Jacques et Marie qui sont à proximité de la table, dans la partie de l'espace qui évoque un intérieur. Christian quitte cet espace en suivant un jeune homme qui est une première vision, puis ce jeune homme sort brièvement de scène pour revenir aux côtés d'une jeune femme. Il s'agit de Julie Pilod, qui porte une perruque évoquant la chevelure d'Evelyne Didi. On peut donc imaginer que ce couple est une vision de Marie et de Jacques, plus jeunes. Leur entrée est accompagnée par un transformateur d'espace et par de la musique. Mathieu Gary, au piano, joue la *Sonate en la majeur* de Schubert, mais peu à peu la musique subit des distorsions. Très lentement, Christian Bouillette pousse le piano du lointain vers la face côté cour et donne l'impression de faire corps avec l'instrument de musique : on ne voit plus que sa tête et ses bras. Ce déplacement, qui n'a rien de réaliste, nous fait comprendre que nous avons basculé dans un moment de trouble de la perception. Le spectateur est amené à ressentir un trouble similaire à celui du personnage, car il doit chercher les indices indiquant la perte de contact avec le réel et départager les visions de Jacques. En classe, cet exercice pourra en outre être l'occasion d'une mise au point ou d'un rappel sur la notion de fantastique.

REBONDS ET RÉSONANCES

Pour prolonger l'analyse de *Lendemain de fête*, les élèves pourront travailler par petits groupes sur d'autres représentations de la vieillesse, dans d'autres domaines artistiques et à d'autres époques, afin de présenter leurs recherches à la classe sous la forme d'exposés.

n° **158** | janvier 2013 |

Dans le domaine de la peinture

Les élèves effectueront une recherche sur Internet autour du thème « Les âges de la vie ». Ils trouveront un certain nombre de tableaux d'époques différentes qui traitent ce sujet.

Le Titien a réalisé une toile en 1511-1512 intitulée *Les Trois Âges de l'homme* (National Gallery Edimbourg).

En France, sur le même thème mais à des époques plus récentes, on trouvera *Les Quatre Âges de la vie*, œuvre attribuée à Alexis Grimou datant du XVIII^e siècle (musée des Beaux-Arts de Bordeaux) ou *Les Trois Âges* de François Gérard (début du XIX^e siècle, musée Condé à Chantilly).

Ils peuvent s'intéresser aux autoportraits de Rembrandt qui s'est peint à différents âges de sa vie. D'autres œuvres peuvent être citées : *Les Vieilles* de Goya (vers 1810) ou *La Vieille Actrice* de Soutine (1922).

Dans le domaine de la photographie

Sur le site du musée d'Orsay, il est possible de consulter des séries de photographies ou de daguerréotypes datant du XIX^e siècle montrant des femmes âgées debout ou assises ; les plus nombreuses sont prises assises, dans une posture solennelle liée évidemment au rôle de portrait « officiel » que revêt la photographie à cette époque.

Certaines photographies de Lee Miller, portraits d'artistes âgés saisis lors de moments de travail ou d'échange – *Colette* (Paris, novembre 1944), *Max Ernst* (Arizona, 1946) ou *Pablo Picasso et Georges Braque* (Vallauris, 1954) – pourront alimenter la réflexion.

Cette série de photographies peut aussi être l'occasion d'une comparaison avec les images publicitaires précédemment étudiées.

Nos chaleureux remerciements à Delphine Gouard de la MC2: Grenoble, à la DAAC de l'académie de Grenoble, à Julie Bérès et sa Compagnie les Cambrioleurs, ainsi qu'à Mathias Baudry, Aurélie Coulon, Philippe Delacroix, Guy Delahaye et Jean-Claude Gallotta pour les illustrations, qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Cécile MAURIN, Chargée de mission Lettres, CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

Auteurs de ce dossier

Aurélien COULON, Doctorante contractuelle enseignante en Arts du spectacle

à l'Université Stendhal – Grenoble 3,

allocataire de la Région Rhône-Alpes

Sophie DEMAZEAU, Professeur de Lettres et chargée de mission auprès de la DAAC

Directeur de la publication

Claude BAUDOIN, Directeur du CRDP de l'académie de Grenoble

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Responsabilité éditoriale

Laurence MARION, CRDP de l'académie de Grenoble

Suivi éditorial du dossier

Marine BORÉ, CRDP de l'académie de Grenoble

Maquette et mise en pages

Marine BORÉ, CRDP de l'académie de Grenoble

D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-8662-2898-9

Retrouvez sur ► www.cndp.fr/crdp-paris l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

n° **158** | janvier 2013 |

ANNEXE 1 : EXTRAITS DES COURS DE VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

« Le condamné à mort », extrait du cours sur *La Tentation de penser*

« Cela ressemble à un dilemme. C'est comme quand on vient demander à un condamné à mort s'il préfère être pendu ou poignardé, n'est-ce pas, s'il préfère la corde ou le garrot, il pourrait dire ça m'est bien égal. Dans les deux cas, n'est-ce pas, dans les deux cas je dois finir de vivre. Et bien, dans les deux cas, nous n'aurons pas la vérité totale. Dans les deux cas, l'insurmontable finitude de l'homme, qui est l'obligation de choisir entre les deux demi-vérités sera la plus forte, comme lorsqu'on dit que les destins conduisent celui qui se laisse conduire et traînent celui qui résiste. *Ducunt fata volentem nolentem trahunt*, ça veut dire que, *volens nolens*, il faudra marcher, le voulant ou ne le voulant pas. Ça veut dire que dans les deux cas, qu'est-ce que vous préférez : être conduit par la main, n'est-ce pas. Mais dans les deux cas le devenir deviendra que ça vous fasse plaisir ou que ça vous fasse pas plaisir, qu'on se maquille ou qu'on ne se maquille pas, qu'on aille chez l'hygiéniste et l'esthéticien ou qu'on n'y aille pas, on vieillit de la même manière dans les deux cas : *volens* ou *nolens*, le voulant ou ne le voulant pas. Donc, de toute façon le devenir deviendra, c'est-à-dire, aboutira à la mort. »

Extrait du cours sur *L'Immédiat*

« Depuis qu'il y a des hommes, depuis des milliards d'années, eh bien les hommes meurent, les hommes meurent, toujours dans le même sens et personne ne sait rien. Est-il rien de plus irritant, n'est-ce pas, les hommes meurent à côté de vous, dans la rue, partout, par milliers, mais toujours dans le même sens et pas un pour revenir, pas un pour nous dire quelque chose, et même, ceux qui paraissent revenir n'y sont jamais allés, ils ne savent rien. »

Extrait d'*Un homme libre*

« "Ce que je suis, je ne le sais pas et ce que je sais je ne le suis pas." C'est tout homme qui pourrait dire cela, et pas seulement du savoir mais également de l'avoir. C'est-à-dire tout verbe qui exprime une relation, une distance entre moi et un objet, que ce soit celle du savoir ou celle de l'avoir, ou de la possession, dans les deux cas un rapport est rendu possible par la distance. Ce que j'ai je ne le suis pas, ce que je suis je ne l'ai pas, je ne peux pas le considérer vraiment comme ma possession. Et le jeu de bascule qui est ainsi créé entre l'être et l'avoir, comme le jeu de bascule que nous étudions entre l'être et le savoir, c'est, en somme, toute la dialectique de l'impuissance et de la nostalgie infinie de l'homme qui rend toute possession vaine et insatisfaite, et qui rend aussi meurtrier et ambivalent l'amour captatif. C'est pourquoi l'amour ne sait pas ce qu'il veut car il voudrait posséder la chose aimée jusqu'à l'être, à être cette chose aimée elle-même. Mais le jour où il sera cette chose aimée, il n'aura plus rien à aimer. Donc, pour qu'il puisse l'aimer, il faut qu'elle ne soit pas lui. Et pourtant quand elle n'est pas lui, elle est indépendante de lui. Alors il ne sait ce qu'il faut préférer : l'être par laquelle il la mangerait, il l'avalerait, l'engloutirait, à supposer qu'il mange son aimée, n'est-ce pas, ne sachant pas comment la posséder, il la mange. Mais le jour où il l'a mangée, il a perdu son aimée, n'est-ce pas. Donc, il oscille entre l'être, la coïncidence qui supprime la chose à aimer et l'amour toujours impuissant parce que la chose aimée tant qu'elle est indépendante est lointaine, elle est étrangère, peut en aimer un autre, infidèle, et que l'amour ainsi conçu est une souffrance perpétuelle. »

On peut lire en complément *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (Points, 1981) et *L'Irréversible et la nostalgie* (Champs essais, Flammarion 2011).

ANNEXE 2 : ENTRETIEN AVEC JULIE BÉRÈS, CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE

Cet entretien a été réalisé par Aurélie Coulon, Sophie Demazeau et Delphine Gouard à l'Hexagone de Meylan le 4 septembre 2012, cinq mois avant la création du spectacle, et rend compte d'une étape du processus. La méthode de travail de Julie Bérès et de la Compagnie les Cambrioleurs se fonde en effet sur l'expérimentation du plateau. Le spectacle créé en janvier 2013 a beaucoup évolué au fil des répétitions. Il s'agit ici de retracer la démarche de l'équipe, mais aussi d'en savoir plus sur le questionnement qui est à l'origine de *Lendemain de fête*.

Aurélie Coulon – Le mode de composition de vos spectacles est particulier : vous commencez toujours par effectuer des recherches documentaires. Pourriez-vous nous raconter comment s'est déroulé le travail d'enquête préalable à la création de *Lendemain de fête* ?

Julie Bérès – Ce processus d'écriture est une récurrence dans mon travail. Je ne suis jamais partie d'un texte de théâtre préexistant, mais toujours de questions sociologiques au sens large, de phénomènes qui sont présents dans notre société moderne et qui posent des questions particulières, qui peuvent choquer, troubler ou déranger. Ensuite, avec plusieurs collaborateurs, nous faisons un travail d'immersion documentaire. Cela passe par une collecte d'informations, par des témoignages que l'on recueille directement auprès des personnes concernées. Par exemple, pour *Notre besoin de consolation*, je suis allée au Danemark pour interviewer le directeur d'une banque de sperme, puis en Inde pour rencontrer des mères porteuses. Pour *Sous les visages*, spectacle sur la précarité, nous sommes allés dans une clinique spécialisée dans le traitement des nouvelles pathologies liées au monde du travail.

Pour *Lendemain de fête* nous avons fait l'immersion documentaire en 2006. Avec Christian Archambeau, qui est vidéaste, et Elsa Dourdet, scénariste, nous avons vécu pendant un mois dans une maison de retraite spécialisée dans le traitement de la pathologie Alzheimer, et plus largement dans le domaine des problèmes de mémoire. À l'époque on travaillait sur les mécanismes de l'inconscient et de la mémoire. Nous avons demandé aux résidents un récit de vie et nous avons filmé des scènes collectives, puis nous avons fait un documentaire qui avait été intégré à un spectacle, *On n'est pas seul dans sa peau*. Il y avait donc eu ce questionnement, il y a plusieurs années, sur la place des personnes âgées dans nos sociétés modernes qui fonctionnent sur le modèle du dynamisme, de l'efficacité, de la jeunesse et de la beauté. J'ai grandi en Afrique, et quand je suis arrivée en

Occident j'ai constaté à quel point la vieillesse et la mort sont un tabou. Il y a très peu de liens intergénérationnels, très peu de transmission orale. Souvent, ce sont les jeunes qui apprennent aux anciens à manier les nouvelles technologies, alors que pour les générations précédentes c'était l'inverse, les anciens avaient un savoir à transmettre. Ils subissent un ralentissement physique mais sur le plan intellectuel ils peuvent garder un esprit vif et une pensée très aiguisée – je pense à Nietzsche, à Deleuze, à Derrida. Cette expérience auprès des personnes âgées que nous avons rencontrées a été un déclencheur. Au départ, le projet était de dénoncer leur mise à l'écart dans les maisons de retraite : il y a un sentiment d'humiliation et peu d'écoute de ce savoir ancien. C'était le questionnement central du spectacle *On n'est pas seul dans sa peau*. Avec *Lendemain de fête* nous nous situons dans la continuité de ce projet, mais nous avons plutôt voulu donner à ressentir la vieillesse comme un âge à part entière, avec ses paradoxes, ses combats, ses difficultés. C'est un âge fragile, mais aussi un âge où on continue à désirer, à aimer, à se battre. C'est quelque chose qu'on nous transmet assez peu dans les sociétés occidentales.

Ce qui m'intéressait particulièrement avec *Lendemain de fête* était de pouvoir questionner un tabou très important si l'on s'intéresse à la vieillesse : le désir. On nous dit qu'à partir d'un certain âge on ne peut plus tomber amoureux, ni faire l'amour. Cette démarche est issue de l'immersion documentaire de 2006, mais à ce moment-là je ne savais pas encore que j'allais en faire un spectacle. Nous avons eu des confidences de personnes âgées qui nous disaient : « On m'avait dit que je ne désirerais plus, mais ce n'est pas vrai ». Le désir est là comme avant, et même parfois plus qu'avant, mais on n'a plus le droit de l'exprimer car cela entraîne tout de suite un jugement.

Toujours dans le cadre du travail d'immersion documentaire, nous nous associons à des spécialistes : pour ce spectacle, nous avons fait appel à des gérontologues, pour *Notre besoin...* nous avons rencontré le philosophe Jean-Michel Besnier. Cela nous permet de déplacer le point de vue et les *a priori* qu'on peut avoir sur un sujet. Je trouve aussi que le rapport de la rencontre sensible est souvent plus fort que les livres théoriques, surtout avec de tels sujets : ces spécialistes parlent à toute l'équipe, un véritable échange se met en place, c'est un autre rapport de transmission du savoir.

Dans nos spectacles, nous intégrons ensuite les matériaux recueillis pendant l'immersion documentaire. Parfois cette matière reste inscrite dans la structuration du scénario. Par

exemple, on voit le documentaire de 2006 dans *On n'est pas seul...*, et deux témoignages vidéo dans *Notre besoin de consolation*. Ce sont en fait les deux seuls spectacles où nous montrons les matériaux structurants. La plupart du temps c'est plutôt une trame, un liant qui nous permet d'avoir un positionnement dans les différentes disciplines, que ce soit l'univers plastique, l'univers sonore, le travail sur le corps ou sur la matière. Mais très souvent ces matériaux réels deviennent invisibles pour le spectateur, souvent les gens ne comprennent pas si ce qu'ils voient est ou non de la fiction, et j'aime bien jouer sur cette frontière. Même quand il y a des matériaux documentaires dans le spectacle nous ne faisons pas du théâtre documentaire, mais un théâtre sensoriel, onirique, kaléidoscopique. Mon déclencheur est le réel, mais la forme est sensible.

En tant que spectatrice j'ai beaucoup de plaisir à voir du théâtre où le texte préexiste, le théâtre de narration peut me toucher beaucoup émotionnellement. Nous sommes aussi dans une forme de narration, mais elle n'est ni chronologique ni rationnelle, elle est discontinue, fragmentée. Les séquences sont souvent liées par des associations libres, comme dans nos rêves.

A.C. – Je crois que vous vous inspirez aussi d'un certain nombre de références qui font partie de vos matériaux de travail. Pour *Lendemain de fête*, vous avez exploré des aspects méconnus de la vieillesse à travers des lectures comme *Le Syndrome de Diogène, éloge des vieillesse* de Régine Détambel ou *Lettre à D, histoire d'un amour* d'André Gorz, et il y a sans doute d'autres sources qui nourrissent votre réflexion. Comment travaillez-vous à partir de ces éléments-là, et comment trouvent-ils leur place dans le spectacle ?

J.B. – Il n'y a aucune règle établie, c'est un peu comme si nous leur faisions passer des castings. Le temps de répétition est très important. Je crois profondément au devenir scénique, et cela n'a rien de théorique, c'est un processus de travail très concret. Ce rapport aux matériaux de travail est très mystérieux. Dans *Notre besoin de consolation*, le texte de Stig Dagerman⁹ était dit et présent pendant deux mois lors des répétitions. Sans lui, le spectacle n'aurait pas été ce qu'il est. Mais au final, il ne restait plus un mot de Stig Dagerman car il était problématique de confronter son style très lyrique avec la langue didactique et ferme d'un témoignage oral, ou d'un article de presse. On ne l'avait pas pressenti : c'est l'expérience du plateau qui nous a permis de nous en rendre compte.

C'est avant tout un travail de composition. Je suis le chef d'orchestre d'une vingtaine de personnes, je donne des directions, je travaille sur la dramaturgie, la scénarisation, le propos. Mais la polysémie des langages et la façon dont

ils viennent se répondre, se mettre en écho, la manière dont les différents éléments trouvent ou pas leur juste place, sont des ajustements qui se font collectivement. Parfois, des séquences qu'on aime énormément ne trouvent pas leur place. Cela se fait par allers-retours, pendant le temps des répétitions et aussi lors de moments de travail plus théoriques avec les différents collaborateurs. C'est une forme d'écriture non textuelle : de l'écriture en chorégraphie, de l'écriture visuelle, sonore. Mais il est impossible de dire à l'avance quels sont les matériaux qui vont rester. Certains sont premiers, structurants, mais ça ne veut pas dire qu'on va les révéler au spectateur.

Sophie Demazeau – Est-ce que malgré tout vous avez une sorte de trame narrative, un texte de départ qui se modifierait selon le ressenti de chacun des intervenants ? Avez-vous à l'avance une vision de ce que vous allez faire ?

J.B. – Non. Je peux avoir des intuitions très fortes. Pour *Notre besoin...*, j'avais senti que la difficulté scénaristique serait de réussir à « faire spectacle » dans une forme non documentaire mais poétique, onirique, à partir d'un sujet très actuel qui nous touche tous dans notre intimité. Il y avait de nombreux « sous-sujets », plusieurs cases reliées entre elles par une question philosophique : le refus de la souffrance et de la mort. Il fallait faire sentir ce lien entre ces différentes ramifications d'un même sujet.

Dans *Lendemain de fête* il y a des personnages. D'habitude, dans nos spectacles, il y a plutôt des figures – au théâtre, je crois plus à la situation qu'au personnage. Mais ici la difficulté est de saisir ce paradoxe : cet homme perd beaucoup de choses mais reste en même temps en vie et dans le désir. Il s'agit de réussir à traduire ce tabou. Sans être provocatrice, je veux juste mettre les gens face à cette question du désir : pourquoi est-ce qu'on n'aurait plus le droit de désirer à soixante-dix ans ? Pourquoi avons-nous tant de mal avec ce corps vieillissant, pourquoi le dissimulons-nous ? L'une des difficultés de *Lendemain de fête* consiste à mêler ce propos sensible avec la philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sa pensée est structurante dans le spectacle : nous nous sommes inspirés de ses cours enregistrés¹⁰, qui sont jubilatoires à écouter, d'une grande lucidité, pleins d'humour. Comment rendre sensible cette philosophie ? Comment faire en sorte que le spectacle reste accessible ? Il s'agit de mêler du sensible, une incarnation très forte dans les corps, et même du burlesque à certains moments, avec une pensée aussi élevée et fine que celle de Jankélévitch. Pour l'instant le spectacle n'est pas là, il y a des séquences qui nous intéressent, des pressentiments, mais on ne sait pas encore quelle forme tout cela prendra. On va s'attacher à notre vieil homme, joué par Christian Bouillette, mais pas pour

9. Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Arles, Actes Sud, 1989.

10. Vladimir Jankélévitch, *Un homme libre, L'Immédiat, La Tentation*, Vincennes, Frémeaux & Associés, CD, 2002.

raconter la petite histoire de ce personnage, plutôt en cherchant à saisir ce qu'il a d'archétypal : c'est aussi un spectacle sur le désir et sur la mort.

A.C. – J'ai l'impression qu'on aura un point de vue à la fois intérieur et extérieur sur le personnage, puisqu'il est question de représenter sur scène un grenier qui serait à la fois le cadre spatial et une représentation de la mémoire du personnage.

J.B. – Finalement, nous n'avons pas gardé l'idée du grenier, même si nous l'aimions beaucoup. Le choix de la scénographie est toujours difficile, c'est un élément dramaturgique déterminant. Le trampoline est un élément important, et nous avons choisi de le camoufler. Sur le trampoline, on voit les mêmes personnages âgés, mais joués par les jeunes acrobates, Matthieu Gary et Vasil Tasevski. C'est un hommage à Keaton, à Chaplin, on travaille sur le paradoxe d'une acrobatie improbable à cet âge-là, sur le contraste avec les capacités physiques des circassiens.

Une autre scénographie aurait été possible : nous aurions pu partir d'un espace très réaliste et lui faire subir des distorsions au fil des troubles de la perception et de la mémoire du personnage. Mais finalement, dès qu'on rajoutait du concret au niveau des objets cela racontait beaucoup trop de choses sur le personnage, en plus de sa présence et de son corps. Cela lui donne un milieu social, cela permet de deviner où il vit. Je n'ai jamais fait un spectacle décoratif, et j'ai cru que cette fois-ci ce serait le cas, mais les objets n'ont pas résisté aux premières répétitions. Il ne reste qu'une table et des chaises : comme le disait Kantor, cela suffit pour tout raconter. Au théâtre, on ne peut pas aller aussi loin que le cinéma dans le réalisme. J'ai vu le film de Haneke, *Amour* : c'est très bouleversant, c'est magnifique mais c'est une autre approche. La question de l'accompagnement est très complexe, nous voulons la traiter mais c'est très difficile si on ne veut pas tomber dans la mièvrerie. De ce point de vue le documentaire d'Emmanuel Finkiel, *Je suis*, donne des pistes intéressantes, mais avec les outils du cinéma. Le vrai problème pour moi est le réalisme : nous devons l'éviter dans le théâtre que nous faisons.

Pour l'instant, je sais ce que je ne veux pas. Je sais, par exemple, qu'il serait dommage que le personnage central meure à la fin du spectacle et je cherche à « ouvrir » la dernière séquence. Mais je ne peux pas vous dire quelle sera la forme du spectacle.

A.C. – Nous avons vu une vidéo qui date du printemps 2012 et qui montre un moment du travail, et j'ai été frappée par l'importance du corps et par la dimension chorégraphique : est-ce que c'est toujours présent à l'heure actuelle ?

J.B. – Oui, c'est un spectacle très chorégraphique. C'est surtout le corps qui vieillit. C'est aussi

une chose que je traitais dans *Notre besoin de consolation* : c'est le corps qui se dégrade et qui disparaît, et c'est le problème posé par tous les transhumanismes. Il y a aussi une émotion particulière face au corps âgé. En ce moment nous travaillons sur une scène dans laquelle le personnage a du mal à se servir un verre d'eau, et cela suffit à créer une émotion très forte. Il y a aussi la confrontation entre des corps fragiles, limités et âgés et des corps ultra performants de moins de vingt-cinq ans. Il y a une grande violence dans cette confrontation, et en même temps tout est dit.

A.C. – Dans *Notre besoin...*, il y avait un travail sur différents modes de présence du corps, corps-mannequin, corps virtuel de la vidéo. Est-ce qu'on retrouvera une recherche similaire dans *Lendemain de fête* ?

J.B. – Non, la vidéo n'aura pas du tout le même statut. Christian Archambeau va travailler sur les troubles de la perception, chercher à les faire ressentir au public en jouant sur la confusion des limites et des distances. Nous réfléchissons en ce moment à un dispositif assez complexe à partir d'un jeu vidéo, *Kinect*. Nous allons travailler avec Christian Bouillette sur des actions précises avec des objets concrets, et son corps pourra être reproduit en direct avec d'autres objets dans les mains, ou sans ces objets. L'idée est de faire ressentir la perte de mémoire, mais il faut qu'on l'expérimente pour voir si ce n'est pas trop explicatif.

Il n'y a pas de corps mannequins, il y a des corps nus, des corps très performants, des corps fragiles qui viennent s'enlacer, se confronter, se battre, s'attraper, se désirer. C'est une pièce beaucoup plus charnelle que la précédente. Il y a moins de distance avec les interprètes que dans *Notre besoin...*, on n'est pas dans le même rapport à l'incarnation.

Delphine Gouard – Je crois que la musique et le chant ont une place importante. Où en êtes-vous sur ce plan ?

J.B. – À un moment donné on s'était raconté que le personnage était un ancien musicien, mais finalement nous avons trouvé cela trop réducteur. Nous avons préféré nous dire que c'est un mélomane. C'est une manière de faire son portrait à travers la musique qu'il aime, comme on le fait à travers les films et la peinture, sans raconter sa vie intime. Certains spectateurs penseront peut-être que c'est un musicien, mais nous n'avons pas voulu le signifier de manière claire.

La musique a un autre rôle, très lié à la mémoire. Matthieu Gary, l'un des jeunes circassiens, est musicien. On travaille avec lui sur des fragments de la *Sonate en la majeur* de Schubert qui sont joués en direct. Il y a aussi la musique de Purcell, et en particulier

Ô Solitude, qui est très importante. Cela passe par des fragments chantés par la comédienne Julie Pilod. Il s'agit d'une sorte de rapport obsessionnel à la musique, que nous avons construit en pensant notamment au dernier livre d'Oliver Sacks sur le lien entre la mémoire et le son, *Musicophilia*. Il y raconte par exemple comment une femme qui a été adoptée retrouve la mémoire de sa petite enfance par l'intermédiaire de la musique. Les sons sont des constituants de notre mémoire émotionnelle et sensorielle, et David Segalen, le créateur sonore, travaille sur cette question. Comment raconter la vie d'un homme en creux ? C'est la question qui se pose pour l'ensemble de l'équipe.

A.C. – Est-ce que vous avez gardé les matériaux naturels sur lesquels vous avez travaillé pendant vos premières résidences ?

J.B. – C'était très compliqué. Nous avons essayé de travailler avec de vraies feuilles et j'adorais leur odeur qui envahissait la salle, mais techniquement c'est très difficile à mettre en place. De plus, très vite, nous nous sommes rendu compte que ce qui nous intéressait était le sentiment de la nature plutôt que sa reproduction.

S.D. – Pourquoi avoir absolument voulu confronter les corps fragiles des acteurs âgés et ceux des circassiens, très performants ? Vous avez dit que

l'image était très forte et violente. Est-ce pour amener le spectateur à se dire que nul n'est à l'abri ?

J.B. – C'est une violence qui fait partie intégrante de la vie, très réelle, incontournable. Plus on avance dans le temps plus le corps se bloque, se verrouille, a des douleurs. Mais c'est aussi le résultat du travail de plateau. Au début nous ne voulions travailler qu'avec des personnes âgées, nous avons longtemps hésité. Mais finalement cette confrontation est intéressante. Il y a deux générations entre Matthieu ou Vasil et Christian. C'est aussi une façon de parler du temps qui passe avec autre chose que les mots, et cela opère tout de suite à des endroits très forts de la narration : quand on voit l'un des deux jeunes circassiens près du personnage central, on peut se demander si c'est lui-même jeune, ou son fils. Cela n'a pas été facile de trouver des personnalités d'acteurs capables de travailler sur ce sujet, qui au fond met en question ce qu'est le travail même de comédien. Il faut des professionnels – la question des amateurs a été exclue tout de suite – et il faut un engagement fort, d'autant plus que nous allons travailler sur la question du désir.

C'est un nouveau problème : on a gagné une génération, on vit plus vieux mais la vieillesse est un tabou, et la mort encore plus. Nous savons que le spectacle risque de choquer, mais ce n'est pas mon objectif. Il s'agit de questionner ce tabou.

ANNEXE 3 : ENTRETIEN AVEC STÉPHANIE CHÊNE, CHORÉGRAPHE

Entretien réalisé par Aurélie Coulon au Théâtre des Quartiers d'Ivry, le 30 octobre 2012.

Aurélie Coulon – Tu es chorégraphe, mais le travail que tu fais dans le cadre de *Lendemain de fête* est particulier et ne correspond pas à la définition la plus courante de la chorégraphie. Quel est ton rôle dans la création du spectacle ?

Stéphanie Chêne – J'ai le sentiment que Julie Bérès a un processus de création plus proche de celui d'un chorégraphe que de celui d'un metteur en scène. Je me sens proche de son travail car elle part d'images, de séquences qu'elle va ensuite déplacer et ajuster, même si derrière il y a évidemment une recherche très profonde, un fil rouge. Elle voulait faire une pièce très ancrée dans le corps, et je suis donc parmi tous ses collaborateurs à une place très particulière.

On part avec Julie d'une idée ou d'une sensation, par exemple la question de la perte d'autonomie. Elle me livre ses visions, je lui livre les miennes puis à un moment donné je pars travailler avec les comédiens, parfois seule au départ, pour les amener à trouver physiquement vers quoi on aimerait aller. Il en ressort une sorte de matière brute sur laquelle Julie fait ses premiers retours, on réajuste, et ensuite je commence à écrire, toujours en dialogue constant avec elle. Elle veut des interprètes créateurs. Le travail n'est donc pas d'imposer un mouvement, mais de repérer dans les énergies et dans les corps des comédiens comment ils vont traduire ce qu'on cherche, repérer ce qui peut être intéressant puis commencer à l'écrire, à le mettre en place dans le corps. Il y a un travail d'ajustement et un travail physique pour arriver à reproduire une gestuelle d'une fois sur l'autre tout en étant dans la sécurité du mouvement, ce qui est très important. Puis il y a l'écriture, mais c'est un constant aller-retour.

Avec les acteurs, il y a eu un gros travail de lâcher-prise et de mise en confiance, parce que dans le spectacle il y a toute la question de la nudité, qu'on a beaucoup travaillée en tout petit comité. La question du corps amène un autre rapport avec les interprètes, surtout quand on travaille de la matière sensible qu'il faut les aider à trouver en eux. Ce n'est pas le même rapport qu'avec un danseur. Et avec les circassiens c'est encore différent : ils sont dans une grande virtuosité et il faut les amener à travailler sur autre chose, à accepter d'être dans l'écriture physique en dehors d'un numéro, ce qui est parfois difficile. Il faut aussi les amener à accepter le jeu et l'interprétation dans le mouvement. C'est beaucoup plus simple pour les acteurs, qui partent d'abord du jeu et créent ensuite du mouvement. Les circassiens partent de leur corps, et il faut ensuite aller vers le jeu.

A.C. – Il y a dans ce spectacle un travail sur le corps burlesque. Comment as-tu travaillé sur cette question, en amont de la phase d'écriture chorégraphique ? As-tu fait des recherches ?

S.C. – En fait, mon travail chorégraphique tourne beaucoup autour du rapport du clown et de la danse. Mes trois dernières pièces, *La Fée Clochette s'est fait un shoot* (2006), *Peter Peter Peter ...* (2007) et *Niaiseuses* (2012) explorent ce lien. Si je travaille dans le théâtre ce n'est pas un hasard : mon questionnement chorégraphique interroge le rapport de la théâtralité et du mouvement.

Je ne peux pas dire que j'ai développé une réflexion spécifique sur le burlesque pour *Lendemain de fête*, je me suis même freinée car c'est plutôt mon univers personnel. Avec Julie, nous avons beaucoup parlé des chorégraphes que nous aimons : Pina Bausch évidemment, mais aussi Josef Nadj, qui a été très important dans mon parcours personnel, et d'autres comme Olivier Dubois, dont le dernier spectacle, *Tragédie*, nous a intéressées. Mais on s'est aussi posé des questions de cinéma, nous avons parlé d'*Intimité* de Chéreau. La musique a eu beaucoup d'importance. Je travaille énormément en musique, je prépare des playlists pour aider les interprètes à aller dans une direction physique ou émotionnelle. On savait que Schubert serait très présent, mais en répétition on a beaucoup travaillé sur Vivaldi pour ne pas « user » la musique qui allait être dans le spectacle. Mais il nous est aussi arrivé de mettre AC/DC pour chercher certaines sensations. Ce qui est très nouveau pour moi dans ce système de création c'est que je n'ai pas de collaboration directe et dès le départ avec le créateur sonore, alors que je suis une chorégraphe très sensible au son, à la musique. Pour moi cela a exigé un grand lâcher-prise.

A.C. – Il y a aussi beaucoup de moments qui se déroulent dans le silence, tu fais un travail très global sur des postures, des démarches, des manières de se déplacer ou de respirer.

S.C. – Oui, toute la pièce va être écrite physiquement, de A à Z. Il y a un travail en profondeur du moindre geste. Par exemple ce matin on se demandait si Evelyne Didi allait garder ses chaussures ou rester pieds nus à un certain moment : en plus du sens dramaturgique, si elle est pieds nus, on peut gagner en qualité physique. Evelyne et Christian ont fait des heures de travail de marche au ralenti. Ce matin on a aussi revu tous les portés. Les démarches, les regards, tout est écrit : pour un chorégraphe, c'est une place idéale.

A.C. – Est-ce que tu travailles beaucoup d'après des improvisations ?

S.C. – Aucune matière n'a été imposée aux interprètes, tout est parti d'improvisations guidées, sauf dans l'écriture complexe du trampoline : parfois il a fallu limiter le nombre de sauts ou prévoir des trajectoires, par exemple. Mais là aussi, Matthieu Gary et Vasil Tasevski nous ont montré des sauts, on en a repéré certains avec Julie puis on a défini ce qu'on voulait et on a réécrit les choses avec eux. À partir du moment où tu fais une proposition forte et assumée, Julie fait tout pour la garder. Au cours du travail j'ai proposé des pistes physiques plus précises, ce sont par exemple les créatures sur pointes. J'avais fait la proposition à Julie, j'en avais travaillé une pour voir, puis j'ai mis Julie Pilod et Vasil sur pointes. J'avais préparé quelques éléments en amont pour savoir où je voulais aller. Le « solo des jambes » que fait Julie est une matière que j'ai travaillée très en amont du spectacle, en lien avec une réflexion sur le désir. En préparation, nous avons rêvé d'un groupe de vieillards – évidemment, on avait aussi beaucoup parlé de Maguy Marin – et j'avais juste montré à Julie un pas de base auquel j'avais pensé, puis après des heures d'improvisation, d'écriture menée avec Julie, cela a donné le chœur des vieillards. Il y avait des sensations, des matières, des choses que j'avais éprouvées physiquement mais je n'ai jamais rien montré aux acteurs. Il faut qu'ils

sentent. Cela s'applique à chaque membre de l'équipe : c'est vraiment un travail collectif et c'est ce qui fait l'intérêt et parfois aussi la difficulté de ce système. Nous avons un espace de création énorme, il faut juste savoir à quelle place se positionner, et avoir aussi un minimum de solidité.

A.C. – Lors des répétitions j'ai vu beaucoup de séquences qui mettent en relation le corps des interprètes avec un objet ou un agrès. Est-ce que c'est présent par ailleurs dans ton travail, ou est-ce que c'est une recherche spécifique à ce spectacle ?

S.C. – Pour moi le trampoline était une grande découverte, et il m'a fallu presque deux résidences pour comprendre comment on allait pouvoir s'en servir. J'avais déjà fait des performances sur des murs, donc pour moi les chaises-agrès étaient moins complexes au premier abord. Ceci dit, j'avais travaillé il y a un an et demi sur un cabaret (*Grand fracas issu de rien*, cabaret spectral de Pierre Guillois) dans lequel il y avait un cheval d'arçons et des barres fixes, un gymnaste et une cantatrice, je m'étais donc déjà un peu confrontée avec la question des agrès. Mais je travaille quasiment toujours sur un plateau nu avec trois accessoires. C'était donc nouveau et passionnant, mais compliqué car il fallait écrire autre chose qu'un numéro de cirque.

ANNEXE 4 : ENTRETIEN AVEC CAMILLE RIQUIER, SCÉNOGRAPHIE

Entretien réalisé par Aurélie Coulon au Théâtre des Quartiers d'Ivry, le 27 octobre 2012.

Aurélié Coulon – Pourrais-tu expliquer en quoi consiste ton rôle d'assistante à la scénographie ?

Camille Riquier – Dans le cadre du travail avec Julie Bérès, je crois qu'il faut préciser le processus de création pour pouvoir définir ce rôle car il est un peu différent de ce qu'il pourrait être dans un autre contexte.

Premières pistes

C.R. – Au départ, Julie nous donne une thématique de travail, ici la vieillesse. Elle échange beaucoup avec une plasticienne, Juliette Barbier, qui cherche à dégager de cette question sociologique des thématiques plastiques, et qui nous amène beaucoup d'images qui nous servent de références communes. Ensuite, Julie sollicite Mathias Baudry, le scénographe, et moi. Nous échangeons beaucoup avec Juliette : ces images de départ sont très importantes pour nous. Elle m'en envoie, j'en cherche d'autres, on les

Puis, Mathias a commencé à réfléchir à des traductions concrètes de ces éléments dans l'espace. Ces réflexions se font toujours en parallèle et en dialogue avec les recherches sur le scénario. La première idée était de partir d'un espace réaliste qui se déformerait ; un espace social qui se libère de tous les codes pour arriver à une sorte de plénitude archaïque. Il avait imaginé un îlot perdu au milieu d'un grand espace. On a ensuite songé à un salon car Julie avait le désir de partir d'un espace concret, plus que pour les spectacles précédents. Nous avons essayé d'imaginer à quoi pourrait ressembler l'intérieur d'un intellectuel âgé. Mathias avait pensé à une bibliothèque : un mur entier de livres qui allait ensuite s'écrouler, avec des livres transformés, des livres « trucs » contenant des liquides, de la poussière, des couleurs. Dans ce salon, il y avait une percée sur le jardin, qu'on voyait au départ dans l'encadrement d'une petite fenêtre, puis qui allait grignoter tout l'espace peu à peu.

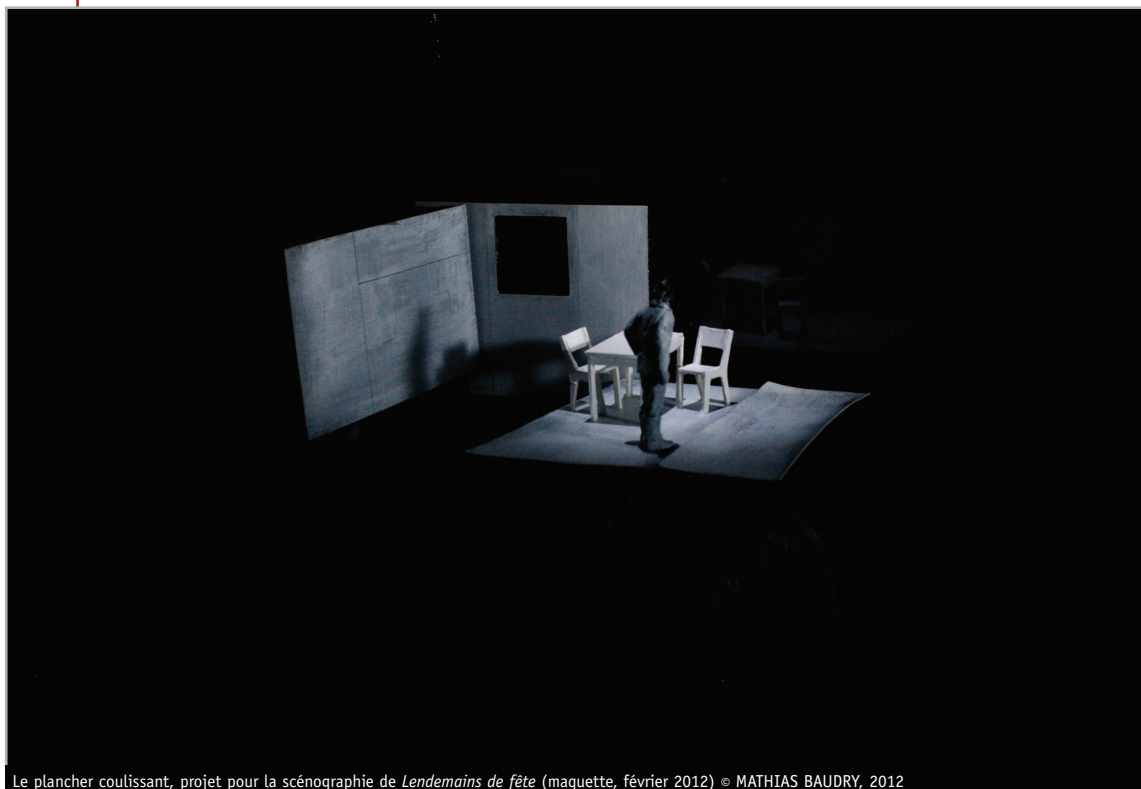


Le salon-bibliothèque, projet pour la scénographie de *Lendemain de fête* (maquette, novembre 2011) © MATHIAS BAUDRY, 2012

confronte. Nous avons ainsi dégagé des thèmes de travail comme l'anniversaire, l'accumulation, l'envahissement par la nature, le jardin. Nous nous sommes inspirés notamment des peintures de Gerhard Richter. Nous avons aussi cherché des couleurs, des textures, des matières, à partir de pistes comme l'explosion et la fumée, les liquides, la trace. Par exemple, l'image d'un banc en métal oxydé, vieilli, nous a inspirés et on la retrouve aujourd'hui à travers l'aspect que la peinture donne à la scénographie.

A.C. – À ce moment-là il y avait un arrière-plan réservé aux apparitions et aux fantasmes, séparé de l'espace réaliste. Pourquoi n'avez-vous pas gardé cette configuration ?

C.R. – En effet, la percée sur le jardin était l'espace des apparitions et prenait de plus en plus de place au cours du spectacle. Mais très vite, cette idée de garder un ancrage réaliste clairement situé dans l'espace a cessé de plaire à Julie. Peu avant de partir en résidence à Belfort, elle a eu l'idée qu'il y ait un trampoline sur



Le plancher coulissant, projet pour la scénographie de *Lendemain de fête* (maquette, février 2012) © MATHIAS BAUDRY, 2012

scène, et cela a changé beaucoup de choses. C'est un objet qui ne peut pas passer inaperçu car il prend plus d'un quart du plateau. Nous avons décidé de le cacher, car il n'évoquait rien en dehors de sa fonction. Le trampoline est lié au sol, donc la solution devait venir de là. Julie nous avait expliqué qu'elle n'était pas intéressée par la performance acrobatique, mais plutôt par le trouble que le trampoline peut apporter par rapport à un sol dur, ou par la confrontation avec la surface verticale d'un mur. L'idée de mettre un mur à proximité pour pouvoir jouer sur ces deux dimensions est donc venue très vite. Le plancher qui coulisse au-dessus du trampoline permet à la fois de le cacher et de créer du trouble, de la distorsion.

Expérimentations

C.R. – À Belfort, les acteurs n'étaient pas là. Avec le reste de l'équipe nous avons fait des essais, nous nous sommes préparé des surprises, chacun dans son domaine, et pendant quinze jours nous avons expérimenté. Par exemple, nous avons fait construire trois petites plates-formes sur roulettes pour pouvoir déplacer des objets, et des châssis également sur roulettes. Tout était mobile pour pouvoir envisager une station fixe de départ susceptible de se déformer au fur et à mesure. Ces châssis nous ont aussi servi de support d'accroche pour des recherches sur des matières. On utilise beaucoup de bâches plastiques, c'est un matériau qu'on affectionne et qui est toujours présent dans les spectacles de la Compagnie. On peut ainsi tester différents types de fenêtres ou travailler sur la superposition.

A.C. – Il en est resté quelque chose avec cette « bulle » qui gonfle et fait exploser le sol à la fin du spectacle, non ?

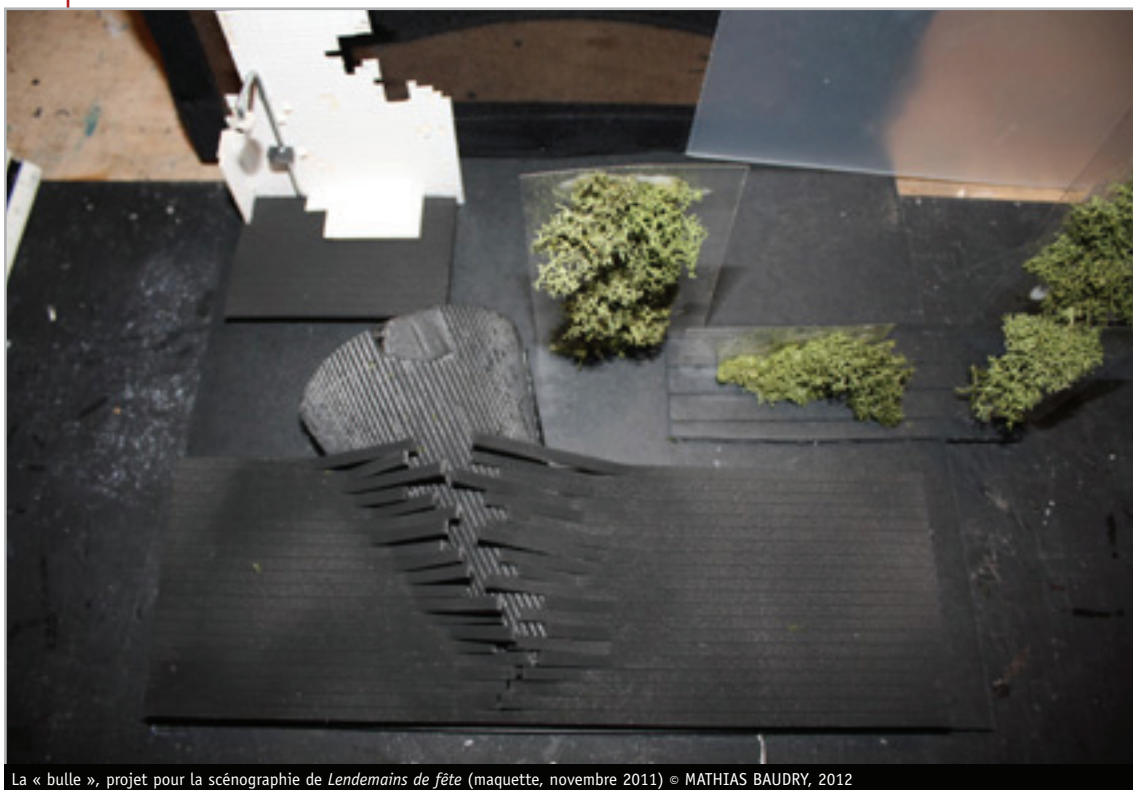
C.R. – Oui, on avait déjà cet élément sous une forme un peu différente. Mathias cherchait une transformation d'espaces et de points de repères sociaux, or le sol est ce qui est le plus sûr, le plus stable : les murs, ça s'écroule. On avait fabriqué un prototype de plancher et nos tests ont été concluants tout de suite. De façon empirique au cours de cette résidence, nous avons posé toutes les bases de l'espace : le trampoline, le mur et la bulle.

On avait ces trois éléments de base, il fallait maintenant les relier ensemble. Comme l'évolution générale de la pièce était caractérisée par l'envahissement de l'espace par la nature, il fallait une forme qui évoque la nature. Julie avait envie d'un espace qui puisse accueillir les corps, et elle savait qu'elle voulait aboutir à un moment de plénitude à la fin du spectacle. D'où le vallon, qui est en mousse. Après plusieurs tests on a constaté qu'il était intéressant d'avoir des parties rigides, un escalier, et une partie plus molle pour la réception des sauts. Il a aussi une fonction dramaturgique car Julie ne fait jamais d'entrées et de sorties latérales, les entrées des comédiens sont toujours traitées comme des apparitions, elles appartiennent à l'espace mental. Il fallait donc que ce vallon comporte une trappe, pour permettre ce genre d'entrées.

Pour trouver la place de la nature dans le spectacle nous avons d'abord testé de véritables éléments naturels comme des feuilles mortes, puis des éléments artificiels. Ensuite, il a fallu préciser ce qu'on cherchait : pas une nature

réaliste, mais un sentiment de nature. Nous avons retenu le mouvement et le vent. Nous avons trouvé l'idée de « l'armoire à feuilles » en utilisant un ventilateur et en remplaçant les vraies feuilles par des copeaux de plastique déchiquetés.

placer l'explosion à la fin du scénario, ce qui était bien trop contraignant d'un point de vue dramaturgique. Cela permet aussi plus de jeu : maintenant les acteurs peuvent marcher sur la bulle. Après cette résidence, nous avons lancé la construction du décor et continué à travailler



La « bulle », projet pour la scénographie de *Lendemain de fête* (maquette, novembre 2011) © MATHIAS BAUDRY, 2012

Choix, précisions, construction

C.R. – Au cours de cette résidence, la structure de l'espace s'est précisée. On a décidé de placer le trampoline au lointain et de le décentrer, pour avoir un mur latéral pour les acrobates. Du coup sa place était toute trouvée : au fond à jardin¹¹, et dans l'angle opposé à cour¹², à la face, la bulle. Cela donnait tout de suite une direction, un mouvement dramaturgique à l'espace qui se transforme au fil du spectacle en suivant cette ligne diagonale.

A.C. – Quelles ont été les étapes suivantes ?

C.R. – Nous sommes partis en résidence à Villejuif pendant un mois, avec une sorte de maquette bricolée à l'échelle 1. C'est un vrai luxe par rapport à d'autres façons de travailler : très vite on a un semblant de décor quand les comédiens arrivent, ils n'ont pas les vrais éléments mais ils ont quand même la structure d'ensemble. À ce stade il fallait tout préciser. On a abandonné l'idée du plancher en lattes qui s'ouvrait sous la pression de la bulle car ces lattes qui encombraient le plateau nous obligeaient à

avec notre maquette pour fixer les éléments en relation avec le jeu : l'emplacement de la porte ou la taille de la fenêtre, par exemple.

En septembre à l'Hexagone le décor a été livré, on l'a monté et expérimenté pour la première fois. C'était l'ossature qu'on avait déterminée au début, il restait encore à réaliser tous les chantiers qui l'ont habillée, notamment la peinture. Il s'agissait de raccorder le vallon en mousse à un plancher en bois et aux murs pour que tout forme un seul et même espace : l'effet de patine a permis de lier ces différents éléments.

A.C. – Comment s'est fait le choix des objets ?

C.R. – Nous en avons abandonné beaucoup en renonçant à l'idée du grenier : il y avait de la vaisselle, des tricycles, des échelles, des landaus, des skis, des cannes, des fusils, des sacs à dos, des pelles, mais c'était trop référentiel. On a donc choisi de garder des objets plus neutres et polysémiques : la table, les chaises, le piano, et cette armoire qui est comme un petit castelet d'apparitions, de surprises, d'effets.

11. Dans la partie gauche de la scène, pour le spectateur.

12. Dans la partie droite de la scène, pour le spectateur.

ANNEXE 5 : BIOGRAPHIE DES COLLABORATEURS ARTISTIQUES ET DES COMÉDIENS

Julie Bérès – Auteur et metteur en scène

Née en 1972, après une jeunesse passée en Afrique, Julie Bérès commence le théâtre par une rencontre avec Ariane Mnouchkine avant d'être admise au Conservatoire national supérieur d'Art Dramatique de Paris (promotion 1997).

En tant que comédienne, elle joue sous la direction de Stuart Seide, Jacques Lassalle, Philippe Adrien, dans les mises en scènes de Jean-François Peyret (*Turing Machine*, MC93 Bobigny), de Jean-Yves Ruf (*Chaux Vive*, Théâtre des Amandiers, Nanterre), de Marc Betton (*La Mouette* de Tchekhov, MC93 Bobigny), de Christophe Rauck (*Le Cercle de craie caucasien* de Brecht, Théâtre du Soleil et *Comme il vous plaira* de Shakespeare, L'Arc en Ciel – Théâtre de Rungis), Charlie Windelschmidt (*1901*, *L'Ange de la mort* de Jan Fabre, Le Quartz – Scène nationale de Brest)...

Elle fonde en 2001 la Compagnie les Cambrioleurs, réunissant sous sa direction artistique des créateurs issus de différentes disciplines (interprètes, vidéastes, plasticiens, circassiens, marionnettistes). Elle crée les spectacles *Poudre!* (2001) et *e-muet* (2004) au Théâtre national de Chaillot; *Ou le lapin mettra* pour la Biennale des Arts de la Marionnette au théâtre Paris-Villette en 2003; *On n'est pas seul dans sa peau* en 2006 à l'Espace des Arts – Scène nationale de Chalon-sur-Saône; lors de l'édition 2005 du festival Frictions à Dijon elle crée aussi un banquet-spectacle pour la célébration du cinquantenaire des Centres Dramatiques Nationaux.

Elle participe, au sein d'un collectif de metteurs en scène (Alexis Fichet, Annie Lucas, Madeleine Louarn, Charlie Windelschmidt), à la mise en scène de *Grand-Mère Quéquette* de Christian Prigent en mars 2006 au CDDB – Théâtre de Lorient.

Elle est artiste associée au Quartz – Scène nationale de Brest de 2008 à 2010 où elle crée *Sous les visages* en 2008 et *Notre besoin de consolation* en 2010. Sa Compagnie les Cambrioleurs est conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication, la DRAC Bretagne et la Région Bretagne, et soutenue pour ses projets par le Conseil Général du Finistère et la ville de Brest.

Entretien avec Julie Bérès au sujet de *Lendemain de fête* :

<http://vimeo.com/50383532>

Elsa Dourdet – Scénario, dramaturgie, textes

Dans la continuité de ses études de philosophie et de sa formation de comédienne au Conservatoire National d'Art Dramatique de Région du Limousin, Elsa Dourdet est diplômée de la FEMIS, département scénario. En tant qu'auteur, elle écrit *Poisson d'avril* (moyen

métrage qui reçoit le prix du scénario au Festival de Clermont-Ferrand), *Petite Miss* (long métrage sélectionné au 8^e Festival international des scénaristes); en tant que scénariste, *Chicanes* (long métrage de Lucia Sanchez), *Darling* (long métrage de Christine Carrière). Comme comédienne, elle a joué sous la direction de Xavier Durringer, Silviu Purcarete, Philippe Awat, Michel Bruzat, Christine Carrière.

Avec Julie Bérès, elle a participé à la création de *Poudre!*, *e-muet*, *On n'est pas seul dans sa peau*, *Sous les visages* et *Notre besoin de consolation*.

Nicolas Richard – Coauteur

Après des études de lettres et de cinéma, Nicolas Richard commence à écrire pour le théâtre en 2002 et fonde en 2005 la Compagnie théâtrale/collectif d'auteurs Lumière d'août (Rennes) avec cinq autres auteurs. Ses textes sont mis en scène par Alexis Fichet (*Façades*, *Formation*) et Alexandre Koutchevsky (*Fragilité du Capital*, *Monitoring*). Il collabore également en tant qu'auteur avec Julie Bérès pour le spectacle *Sous les visages*. Une partie de son travail d'écriture le mène vers la poésie sonore, il réalise de nombreuses lectures publiques et performances, seul ou en compagnie d'auteurs, d'acteurs ou de musiciens, dans différents lieux et festivals (Espace Khiasma, Festival Agitato à Rennes, Festival d'Avignon, Ménagerie de Verre). À travers ces formes d'exécution orale du texte, l'auteur travaille les rapports entre corps, voix et écriture. Il est également sur les plateaux de théâtre en tant que performer ou interprète (*Plomb Laurier Crabe* d'Alexis Fichet, *Flûte!!!* de Gianni-Grégory Fornet). Ses textes sont publiés dans différentes revues (*mrmr*, *Véhicule*, *Ouste*), et *Façades* (livre/cd) est publié à La Maison Édition (2008). Il sera auteur associé de *Sous les visages* en 2008 et il collabore en 2010 à la création de *Notre besoin de consolation*.

David Wahl – Dramaturge

Auteur et dramaturge, David Wahl travaille avec Julie Bérès au sein de la Compagnie les Cambrioleurs pour *Sous les visages* en 2008 et *Notre besoin de consolation* en 2010.

Il travaille également avec Emilio Calcagno (*Peau d'âne*, Théâtre de Chaillot, 2012), avec Lucas Manganelli (*Visage*, Festival Danzfabrik, 2012), avec Damien Odoul (*Méfausti*, Théâtre des Bouffes du Nord, 2011), avec Caterina Gozzi (*Le Vertige des animaux avant l'abattage* de Dimitris Dimitriadis, Odéon – Théâtre de l'Europe, 2010). En dehors du théâtre, ses textes *Le Chant du narcisse* et *Pampres* sont publiés aux Éditions Archimbaud, et chez Art Book, *Anti-Mémoires* (dans *81 renoncements*, *103 chutes*, *4 retours*, *Et pas un regard*, de Philippe Savoir).

Mathias Baudry – Scénographe

Diplômé de scénographie à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg en 2002, il assiste le décorateur Pierre-André Weitz au théâtre et à l'opéra. Depuis 2003, il réalise les décors et costumes pour W. Arbach (*Le Château de Cène*), Sophie Rousseau (*Médée Matériau, C'est trop délicieux*, ou *La Voix du sang* en 2009), Jean Depange (opéras *The Fairy Queen* en 2008 et *Pelléas et Mélisande* en 2009). Il rencontre Julie Bérès en 2007 et signe le décor de *On n'est pas seul dans sa peau* puis de *Notre besoin de consolation* en 2010.

Aurore Thibout – Création costumes

Issue des Arts Décoratifs et de l'École Duperré, Aurore Thibout construit son travail autour du vêtement et du textile dans un esprit de recherche et d'expérimentation où la démarche artistique côtoie celle de la mode. Installations, performances (Fondation Cartier, *Les Soirées nomades*, Palais de Tokyo, 2002), mais aussi création de costumes pour les arts de la scène : Théâtre Gérard Philippe, *Mille et Une nuits* (marionnettes) ; Théâtre National de Chaillot *e-muet* (Julie Bérès, 2004) ; Théâtre Romain Rolland, *On n'est pas seul dans sa peau* (Julie Bérès, 2006) ; Théâtre du Prato, *3,4 petites pièces pour vélo* (Vincent Warrin, Pierre-Jean Carrus, 2007) ; Espace des Arts – Scène nationale de Chalon-sur-Saône, *Sous les visages* (Julie Bérès, 2008) ; Le Quartz – Scène nationale de Brest et Espace des Arts – Scène nationale de Chalon-sur-Saône, *Notre besoin de consolation* (Julie Bérès, 2010). Elle envisage le vêtement comme moyen d'expression poétique où se rencontrent constamment matières et savoir-faire dans un univers à l'attrait particulier pour l'empreinte du passage du temps, le lien entre le corps, la trace et l'espace.

David Segalen – Création sonore

Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre de Lyon dans la section régie son, il a créé les espaces sonores et musicaux de spectacles de théâtre (Madeleine Louarn, Benoît Gasnier, Charlie Wildenschmidt, Alexis Forestier) et de danse (Jean-François Duroure). Avec Julie Bérès, il a créé l'environnement sonore des spectacles *Ou le lapin me tuera, e-muet, On n'est pas seul dans sa peau, Sous les visages* et *Notre besoin de consolation*.

Christian Archambeau – Création vidéo

Vidéaste (réalisation d'un long-métrage et de plusieurs courts), illustrateur et typographe de presse, il est issu de formations d'arts plastiques. En tant que créateur vidéo, il a collaboré avec Julie Bérès sur les spectacles *Ou le lapin me tuera, e-muet, On n'est pas seul dans sa peau, Sous les visages* et *Notre besoin de consolation*.

Juliette Barbier – Plasticienne

Juliette est diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts Appliqués Duperré. Elle est plasticienne, directrice artistique d'expositions et dans l'édition. Dans l'accompagnement artistique pour le spectacle vivant, elle a travaillé avec Julie Desprairies, Charlie Wildenschmidt... Elle a été plasticienne sur *Ou le lapin me tuera, e-muet, On n'est pas seul dans sa peau* et *Sous les visages*. En 2010 elle participe à la création du spectacle *Notre besoin de consolation*.

Stéphanie Chêne – Chorégraphe

Stéphanie Chêne commence sa formation au Conservatoire de Limoges en art dramatique et en danse contemporaine auprès de Dominique Petit dès 1984. Elle intègre ensuite l'école du Théâtre National de Chaillot sous la direction de Jérôme Savary. Simultanément, elle obtient une licence de danse contemporaine à Paris V. Son double parcours l'amène à collaborer avec des metteurs en scène pour lesquels elle règle des chorégraphies et des mises en espace : Pierre Guillois (Théâtre du Peuple de Bussang), Cie Octavio, Catherine Boskowitz. En 1997, elle crée avec Anna Mortley la Compagnie de danse Praxis, qu'elle dirige depuis, et pour laquelle elle danse. Depuis plusieurs années, Stéphanie Chêne se consacre également à l'enseignement auprès de publics divers. Sa volonté constante de partager sa danse avec des publics souvent non-initiés la conduit naturellement vers un travail de rencontre et de création hors les murs, en dehors des salles de théâtre. Depuis 2008, elle assure la tournée du spectacle *Sacrifices* de Nouara Naghouches, co-écrit et mis en scène par Pierre Guillois, dont elle a également signé l'écriture gestuelle. Dernièrement elle l'a aussi assisté pour *Grand fracas issu de rien, Cabaret spectral* et pour *La Botte secrète*, dont elle a signé les chorégraphies.

Christian Bouillette – Comédien

Christian Bouillette a suivi sa formation au Conservatoire de Paris et a reçu le premier prix d'interprétation à l'Université Internationale du Théâtre. Il travaille pendant six ans avec la Compagnie Jean-Marie Serreau Perinetti et fait partie de l'équipe de création du Théâtre de la Tempête. Le jeu de Christian Bouillette s'est révélé dans tous les domaines : au théâtre, il a joué notamment dans des mises en scène d'Antoine Vitez, Beno Besson, Jean-Louis Benoît, Didier Bezace, Jorge Lavelli. À l'écran, il a joué dans plus d'une centaine de téléfilms et dans de nombreux long-métrages avec notamment Christophe Barratier, Maurice Pialat, Bertrand Blier, Milos Forman, Agnès Varda, Coline Serreau.

Evelyn Didi – Comédienne

Elle commence sa carrière en 1969 avec Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne où elle joue Molière et Peter Hacks. De 1971 à 1975, elle

participe à la création du Théâtre Éclaté avec Alain Françon, Christiane Cohendy et André Marcon. En 1976, Jean-Pierre Vincent l'engage pour le premier spectacle qu'il crée au Théâtre National de Strasbourg ; elle jouera pendant huit ans sous la direction de différents metteurs en scène tels que Michel Deutsch, Jean-Pierre Vincent, Hélène Vincent, Moshe Leiser. En 1982, elle est lauréate à la Villa Médicis hors les murs à New York où elle travaille avec Ann Bogart. Elle joue dans de nombreux spectacles avec des mises en scène de Matthias Langhoff, André Wilms, Alain Françon..., mais aussi au cinéma pour Jean Becker, Claude Chabrol, Aki Kaurismäki...

Matthieu Gary – Circassien

Né à Avignon en 1988, il s'initie au cirque dès l'âge de cinq ans sur les carrelages de la maison de quartier de Champauray. Le bac en poche, il se forme d'abord à l'école Balthazar de Montpellier puis au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne dont il sortira diplômé en 2009 avec le spectacle *Urban Rabbits* mis en scène par Arpad Schilling. Il y développera le mât chinois, l'acrobatie de carrelage, les ascensions en tous genres, et les équilibres sur les mains. Il co-fonde l'association Porte27 avec Vasil Tasevski et Marion Collé, créant ensemble plusieurs projets qui questionnent la rencontre, notamment *Issue01* en 2012. Il est également interprète, danse pour Kitsou Dubois dans *Sous le vertige* en 2011, collabore avec Guy Allouche dans ses *Veillées*, reprend un rôle chez les Galapiats cirque pour *Risque zéro*, joue avec Marc Vittecocq dans *L'École* pour un festival à Villeréal en 2012.

Julie Pilod – Comédienne

Formée au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (promotion 1999), distinguée « jeune talent » de l'ADAMI en 2002,

elle joue notamment dans *Le Misanthrope* de Molière (mise en scène Jacques Lassalle, 1999), *Les Danseurs de la pluie* de K. Mainwaring (mise en scène Muriel Mayette, 2001), *Tamerlan* de C. Marlowe (mise en scène Jean-Baptiste Sastre, 2001), *Comme il vous plaira* de Shakespeare (mise en scène Jean-Yves Ruf, 2002), *Les Voisins* de Michel Vinaver (mise en scène Alain Françon, 2002), *Les Paravents* de Jean Genet (mise en scène Jean-Baptiste Sastre, 2003), *Daewoo* de François Bon (mise en scène Charles Tordjman, 2004), *E* de Daniel Danis (mise en scène Alain Françon, 2005), *Platonov* de Tchekhov (mise en scène Alain Françon, 2005), *L'Homme de février* (texte et mise en scène Gildas Milin, 2006), *Hedda Gabler* de Ibsen (mise en scène Richard Brunel, 2007). Avec Julie Bérès, elle joue dans *e-muet* (2004) et *Sous les visages* (2008).

Vasil Tasevski – Circassien

Né en 1984 à Skopje en Macédoine, Vasil Tasevski est venu se former en France, d'abord au Centre des Arts du Cirque de Balthazar à Montpellier puis au CNAC. Il pratique l'acrobatie et la manipulation d'objets. Il crée son agrès, la « topka », sphère métallique, et développe sa recherche autour de ce nouvel objet de cirque. Son esprit curieux, son goût de la rencontre et de l'invention le poussent toujours plus loin dans le mélange des arts (cirque, vidéo, photographie) et des êtres. En 2008, il participe à la création de l'association Porte27 et monte un premier projet, « Développer les arts du cirque en Macédoine », qui lui permettra de transmettre ce qu'il a lui-même appris et de tisser des liens entre sa pratique, ses origines et les thématiques qui traversent son travail. Vasil Tasevski est interprète dans *Lendemain de fête* de Julie Bérès. Il collabore également avec Guy Allouche / Cie Hendrick Van Der Zee autour des *Veillées*.

Lendemain de fête

Conception et mise en scène : Julie Bérès

Scénario, dramaturgie et textes : Julie Bérès, Elsa Dourdet, Nicolas Richard et David Wahl

Scénographie : Mathias Baudry assisté de Camille Riquier

Création sonore : David Segalen

Création vidéo : Christian Archambeau

Création lumière : Daniel Lévy

Création costumes : Aurore Thibout assistée de Florinda Donga

Création perruques : Nathalie Régior

Plasticienne : Juliette Barbier et Laurent Pelois

Chorégraphie : Stéphanie Chêne

Interprètes : Christian Bouillette, Evelyne Didi, Matthieu Gary, Julie Pilod et Vasil Tasevski

Régie générale : Hervé Vincent

Construction décor : Ateliers CDNA et Daniel Martin

Production : MC2: Grenoble

Coproduction : MC2: Grenoble, Compagnie les Cambrioleurs, La Rose des vents – scène nationale de Villeneuve d'Ascq, Le Grand R – scène nationale de la Roche-sur-Yon, Le Granit – scène nationale de Belfort, Centre dramatique national des Alpes de Grenoble, Le Carreau – scène nationale de Forbach, Le Théâtre de la Ville de Paris, Le Théâtre de Champigny, Le Quartz – scène nationale de Brest

Représentation à la MC2: Grenoble : du 22 janvier au 1er février 2013

Tournée : du 5 février au 30 mai 2013