

## Ordet (La Parole)

de Kaj Munk  
adaptation de Marie Darrieussecq  
mise en scène d'Arthur Nauzyciel

au Festival d'Avignon (Cloître des Carmes) du 5 au 15 juillet 2008

Image extraite du décor d'*Ordet (La Parole)*, mise en scène Arthur Nauzyciel - © Éric Vigner

### Édito

« Toute tentative de rencontre est de l'ordre de l'utopie car "l'autre" est toujours "l'autre". Peut-être que la force du théâtre est d'arriver à créer la brève illusion d'une rencontre entre les hommes » affirme Arthur Nauzyciel lorsqu'il présente sa démarche théâtrale.

Dans cette perspective, *Ordet (La Parole)* met en abîme le dépassement de la solitude constitutive de la condition humaine, que cherche le metteur en scène. Dans cette pièce de l'auteur danois Kaj Munk, le miracle – la résurrection d'un des personnages – permet en effet la rencontre entre trois frères, Mikkel, Anders et Johannes, que tout oppose. Le temps de la représentation, la mort est ainsi écartée et les solitudes abolies pour atteindre à cette rencontre. Avec cette pièce, Arthur Nauzyciel approfondit les thèmes majeurs de son théâtre : l'intime et la transmission. Il témoigne également, dans sa collaboration avec Marie Darrieussecq qui signe l'adaptation de la pièce, de sa volonté de faire entendre sur un mode renouvelé ce texte écrit en 1925 (d'« en trouver la langue »), dans un travail toujours proche de l'intimité de l'acteur.

Le dossier permet aux enseignants de préparer leurs élèves à assister au spectacle en proposant en particulier de réfléchir à la question centrale de l'adaptation théâtrale et d'imaginer une mise en scène possible à partir de différents éléments. D'autres pistes permettent aux professeurs de prolonger le travail après le spectacle avec leurs élèves en interrogeant la mise en scène sur la tension entre le visible et l'invisible.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »



**Avant de voir le spectacle :**  
**la représentation en appétit !**

**Ordet (La Parole) :**  
**une histoire sur le pouvoir  
des mots et sur la force  
de l'amour** [page 2]

**Écrire pour le théâtre** [page 3]

**Imaginer une mise en scène**  
[page 4]

**Rebonds et résonances**  
[page 5]

**Après la représentation :**  
**pistes de travail**

**Une tension entre le visible  
et l'invisible** [page 6]

**Texte et mise en scène**  
[page 9]

### Annexes

**Le propos de la pièce**  
[page 10]

**L'auteur Kaj Munk** [page 11]

**L'écriture de l'adaptation :**  
**regards croisés entre  
Arthur Nauzyciel  
et Marie Darrieussecq** [page 13]

**Deux traductions d'un extrait  
de la pièce** [page 14]

**Entretien  
avec Marie Darrieussecq**  
[page 19]

**Extrait de l'entretien  
d'Arthur Nauzyciel avec  
Bernard Dubroux** [page 20]

**Repères biographiques**  
[page 22]

**Fiche technique du spectacle**  
[page 26]

**Image du décor** [page 27]

## Avant de voir le spectacle

# La représentation en appétit !

- Découvrir une pièce, son auteur et interroger ses diverses réécritures.
- Questionner la spécificité de l'écriture théâtrale à travers cette nouvelle création.
- Imaginer un univers scénique à partir d'éléments dramaturgiques (décors, sons, costumes).

### ORDET (LA PAROLE) : UNE HISTOIRE SUR LE POUVOIR DES MOTS ET SUR LA FORCE DE L'AMOUR

#### Un titre mystérieux

Assurément, ce titre renferme un secret : ni présentatif, ni explicatif, il s'énonce en un seul mot, suivi de sa traduction française.

- **Qu'est-ce que ce titre évoque pour les élèves ? Dresser une liste d'interprétations possibles.**

Cet exercice a pour but d'éveiller la curiosité mais aussi de poser comme pierre de touche la force du langage.

#### « Construire » l'histoire d'*Ordet (La Parole)* à partir des documents proposés (annexes 1, 2, 3 et l'extrait de la pièce : annexe 4).

- **Après s'être imprégné des documents, interroger en premier lieu le « cadre » de l'histoire : où se déroule t-elle ? À quelle époque ? Dans quel milieu social ?**

Peu connue en France alors qu'au Danemark, son auteur Kaj Munk est une célébrité, et la pièce un classique régulièrement joué, nous connaissons surtout cette œuvre à travers le film de Carl T. Dreyer (1954). On amènera les élèves à formuler ce qui les déroute : éloignement dans le temps, austérité du milieu dans lequel vivent les personnages (des fermiers de la côte ouest du Jutland au Danemark), leurs préoccupations, ...

- **Esquisser ensuite une brève analyse des personnages en présence – l'intensité de cette pièce se révèle en effet dans la force étonnante de ses personnages : qui sont les protagonistes ? Quelles sont les deux familles mises en scène ? Qu'est-ce qui les oppose ? Qu'est-ce qui tend à les réunir ? Déterminer ensuite leurs caractères : celui du patriarche, Borgen, de ses trois fils : Mikkel, l'aîné, Anders, le plus jeune et Johannes. Interroger la place d'Inger, la femme de Mikkel, dans ce milieu masculin.**

- **Proposer une lecture à plusieurs voix de l'extrait proposé (annexe 4, texte 2, traduction**

de Marie Darrieussecq) en veillant à l'adresse. Interroger ensuite cette scène en faisant ressortir le duel et les enjeux qui sont ici à l'œuvre (le devenir de la descendance, la croyance, la possession) : **qui parle à qui ? Pourquoi Borgen s'oppose-t-il au mariage de son fils avec la fille du tailleur ? Quelle serait la conséquence de cette union pour la ferme familiale ? Quelle phrase de Borgen montre qu'il est conscient d'avoir été « puni » de son orgueil qui s'exprime à travers ses « rêves » de grandeur ? (« Dans l'ivresse de mes rêves je me suis brisé les ailes »). Quelle nouvelle déclenche l'action du père – contre toute attente – à la fin de la scène ?**

**Commenter la dernière phrase d'Inger : « Et vous direz encore que le temps des miracles est passé... ». À quelle phrase de son beau-père fait-elle écho ? Que veut-elle dire par là ?**

Il s'agit ici de l'expression familière qui commente le retournement de situation : Borgen, piqué dans son orgueil, ne supporte pas que son fils soit rejeté par le tailleur, beaucoup moins riche que lui, et va donc tout faire pour que ce mariage, qu'il ne souhaitait pourtant pas, ait lieu. Cette expression renvoie évidemment aux *Évangiles* et aux miracles accomplis par Jésus-Christ, références qui traversent la pièce tout entière.

### → À l'issue de cet acte, que peut-on supposer de la suite des événements ?

Étrangement, ce qu'on croyait central dans l'histoire – le mariage d'Anders et Anne – est mis de côté pour mettre sur le devant de la

scène un événement dramatique survenant de façon aussi inattendue qu'injuste : la mort d'un personnage, qui sera cependant suivie d'un miracle : sa résurrection.

### Retour sur la signification du titre et la question du miracle

#### → Interroger les élèves : qui, à votre avis, prononce la parole qui accomplit le miracle ? En quoi cela change-t-il notre perception du personnage ? En quoi cela trouble-t-il notre rapport à la « normalité », à la rationalité ?

On soulignera tout d'abord le fait que « La parole » renvoie aux paroles du Christ rapportées dans *Les Évangiles* : « Lève-toi et marche ». Cette notion de *miracle* vient certes nous heurter dans notre rationalité. Il ne faut cependant pas l'enfermer dans une vision ne relevant que

du religieux et ouvrir sur la force de la parole, éminente au théâtre.

#### → Relever dans les documents consacrés à Kaj Munk (annexe 2) l'élément biographique qui semble avoir amené l'auteur à écrire cette résurrection. Comment expliquer ce geste de l'écrivain ?

L'artiste est en quelque sorte celui qui a toute puissance sur ses personnages, qui peut décider de les faire mourir, mais aussi, ici, de conjurer la mort, par cet acte miraculeux.

### Le pouvoir du théâtre

La mise en scène théâtrale, de son côté, ne cherche pas à apporter une réponse « scénique » à la question du miracle dans la pièce ; elle interroge plutôt le mystère que représente la mort pour les vivants avec le langage du théâtre. Il est important de faire prendre conscience aux élèves que le langage théâtral ne cherche pas à « imiter » celui de la réalité, à faire passer un message univoque, mais à ouvrir, poétiquement, les différents sens possibles du langage.

Au théâtre, la parole fait advenir, exister. Tout est possible dans la mesure où le spectateur accepte le pacte de « l'illusion théâtrale ». À la fin de la représentation, c'est bien connu, les morts se relèvent pour saluer et le public applaudit d'avoir si bien « cru » à ce qui était représenté. Accepter de croire est bien la première démarche du spectateur... Autrement dit, l'enjeu pour la mise en scène est davantage d'entraîner le spectateur dans un processus d'adhésion à une forme artistique que de lui demander de rester dans sa position de citoyen rationnel.

#### → Quel rapprochement peut-on faire entre la parole performative « miraculeuse » et la parole théâtrale ?

## ÉCRIRE POUR LE THÉÂTRE

Pour cette mise en scène, le metteur en scène Arthur Nauzyciel a fait appel à la romancière Marie Darrieussecq pour réaliser une nouvelle traduction de la pièce écrite en 1925 par Kaj Munk. Plus qu'une traduction, il s'agit d'une adaptation, d'une réécriture pour trouver un langage théâtral en adéquation avec le projet

scénique du metteur en scène. La romancière, confrontée pour la première fois à l'expérience de l'écriture théâtrale, « invente » en quelque sorte un nouveau langage pour elle, qui se distingue radicalement du langage romanesque qu'elle pratique depuis longtemps.

### La spécificité de l'écriture théâtrale

Cette distinction entre l'écriture romanesque et l'écriture théâtrale est fondamentale pour aborder la notion de *parole théâtrale*, telle qu'elle est portée par les comédiens sur le plateau.

#### → Demander aux élèves de relever le passage de l'entretien (annexe 5) où Marie Darrieussecq oppose ces deux modes d'écriture.

« Une phrase pensée pour le théâtre doit pouvoir être dite, elle doit résister à la scène et y trouver sa justification : c'est-à-dire répondre à une exigence venue de la bouche d'un autre personnage ou venue de la scène elle-même, de la présence des corps ».

→ **Comment comprendre cette affirmation ?**

**Expliquer le sens contextuel de « résister ».**

« Résister » s'entend ici non pas dans le sens de ce qui s'oppose à la scène, mais dans le sens de ce qui est suffisamment puissant pour exister de façon pleine et entière conjointement à la force scénique. Autrement dit, Marie Darrieussecq soulève ici la question de la force du langage dans la représentation, questionnement au cœur de la problématique de l'écriture théâtrale.

→ **Proposition d'activité d'écriture et de jeu.**

**En prenant comme support l'extrait proposé (annexe 4, texte 1), demander aux élèves de proposer leur propre adaptation en tenant compte de « la scène » dans leur écriture. Jouer en classe les différentes versions proposées et évaluer celle qui « passe le mieux la rampe », c'est-à-dire la plus réussie théâtralement. Relever précisément les qualités d'écriture présentes dans la version choisie.**

→ **Comparer dans un deuxième temps la scène écrite par les élèves avec celle de l'écrivain Marie Darrieussecq (annexe 4, texte 2). Faire jouer cette dernière de la même manière par un groupe d'élèves. À l'issue, souligner le fait que l'écriture opère des choix qui sont décisifs pour la mise en scène.**

À travers cet exercice les élèves aborderont concrètement la question de l'écriture théâtrale et la relation d'étroite collaboration artistique entre les deux pôles que sont l'écriture d'une part et la mise en scène d'autre part.

→ **Pour conclure, à partir des annexes 3, 5 et 7, demander aux élèves de mettre en lumière les affinités entre Marie Darrieussecq et Arthur Nauzyciel.**

On mettra en évidence plusieurs éléments : ils sont de la même génération, partagent un même imaginaire, une même sensibilité ; Arthur Nauzyciel a commandé une pièce à Marie Darrieussecq qui est artiste associée dans son théâtre, ...

## IMAGINER UNE MISE EN SCÈNE

« Ce qui me fait avancer au théâtre, c'est de réinventer à chaque fois un processus de création. Je cherche l'adéquation entre ce processus et le projet, comme s'il en devenait le sujet même ».

Arthur Nauzyciel

### Le mélange des genres : une esthétique « interdisciplinaire »

En lisant attentivement les fiches biographiques de différents collaborateurs artistiques (annexe 7), on constate leur polyvalence et l'éclectisme de leurs réalisations : le théâtre apparaît comme un lieu de rencontres mais aussi comme un carrefour artistique où la musique, la danse et le visuel interviennent avec une force comparable à l'interprétation des acteurs ou celle du texte. C'est donc de ce collectif artistique que naît la représentation théâtrale. L'étude des différents éléments dramaturgiques amène par ailleurs à imaginer un univers assez éloigné de tout réalisme.

→ **Demander aux élèves de relever dans les différents documents ce qui marque cette volonté de sortir du quotidien (éloignement géographique, éloignement de l'époque musicale, reconstruction esthétique des costumes, danse contemporaine, etc.).**

→ **Proposer aux élèves d'imaginer un univers scénique à la lumière des éléments dramaturgiques donnés en annexes et de tout ce qui a été étudié précédemment, tout en apportant des éléments personnels. Pour alimenter la proposition des élèves, proposer**

**une recherche sur les peintres d'Europe du Nord, Edvard Munch en particulier. Quelques images de l'adaptation cinématographique de Dreyer pourront également être trouvées sur Internet et exploitées avec profit.**

Le dossier composé par les élèves devra s'intéresser en particulier :

- à la scénographie (partir de la photo du scénographe Éric Vigner [annexe 9], imaginer un ou plusieurs décors [intérieur/extérieur], ...)
- à l'atmosphère musicale et sonore (quels sont les choix d'Arthur Nauzyciel ? Pour quelle atmosphère théâtrale ?, ...)
- aux costumes (José Lévy est visiblement à la pointe de l'avant-garde ; que peut-on dès

lors imaginer pour la mise en scène d'Arthur Nauzyciel ? Cela semble t-il « cadrer » avec les personnages de la pièce de Kaj Munk ?, ...)

Peut-être certains élèves iront-ils dans leurs proposition jusqu'au fantastique. Il est important de solliciter leur imaginaire, quelles que soient leurs références (films, BD, livres pour la jeunesse, ...), en veillant toutefois à ce qu'ils ne perdent pas de vue le projet dans sa globalité. Il faudra également tenir compte de la volonté d'Arthur Nauzyciel d'intégrer le spectateur dans son dispositif, d'« utiliser au mieux les outils du théâtre pour que le spectateur puisse être ému [...] »

## REBONDS ET RÉSONANCES

*Ordet* de Carl T. Dreyer, coffret MK2

*Ordet* de Kaj Munk, traduit du danois par Vincent Dulac, éditions Esprit Ouvert, 1996

*Alternatives théâtrales* n°98

Nos remerciements chaleureux à Arthur Nauzyciel, Éric Vigner, Nathalie Dumon, Anne Cuisset, Marie-Hélène Berthout ainsi qu'à toute l'équipe du Centre Dramatique National d'Orléans-Loiret-Centre et à Chantal Hurault du Festival d'Avignon.

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.

### Comité de pilotage

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre  
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)  
Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé  
de Lettres, conseiller Théâtre,  
Département Arts et Culture, CNDP  
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,  
chargée de mission Lettres, CNDP  
Danièle GIRARD, Professeur de Lettres

### Auteur de ce dossier

Rafaëlle Pignon,  
Professeur de Lettres

### Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP  
de l'académie de Paris

### Responsabilité éditoriale

Marie FARDEAU  
CRDP de l'académie de Paris

### Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS  
Marie FARDEAU

### Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS  
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés



## Après la représentation

# Pistes de travail

Les spectateurs d'*Ordet* (*La Parole*) peuvent sortir troublés, émus et déstabilisés de cette traversée théâtrale. Il s'agit d'une proposition forte qui peut aussi « déranger » les élèves. Il faut leur permettre d'articuler leurs sensations et leurs perceptions pour les organiser dans une réflexion construite. Nous proposons un axe transversal pour l'approche de cette représentation questionnant **le visible et l'invisible**. Choisir cet axe, c'est d'une certaine façon interroger les moyens utilisés par le théâtre pour évoquer – faire advenir scéniquement – les forces invisibles qui dépassent l'homme, thème majeur de la pièce. La mise en scène est alors considérée comme un outil, une machine, pour déclencher l'imaginaire du spectateur et l'amener ainsi à une compréhension fine du texte.

→ Dans un premier temps, demander aux élèves de verbaliser les enjeux de l'histoire racontée en restituant le contexte.

Dans l'austère campagne au climat polaire du Jutland, deux familles s'opposent dans leurs convictions religieuses, deux courants du protestantisme scandinave. La famille Borgen, dont le patriarche, Mikkel Borgen, veuf et farouche « gruntvigien », croit en la vie et au bonheur sur terre, tandis que l'austère tailleur, Peter Skraeder, chef de file de la « Mission » ne jure que par l'au-delà. La pièce adopte le point de vue des Borgen, déjà éprouvés par la « folie » du

filz Johannes, qui, avant de perdre sa fiancée, était promis à un brillant avenir de pasteur. La pièce s'ouvre sur une atmosphère familiale heureuse : la femme de Mikkel fils, Inger, est sur le point d'accoucher (d'un fils a-t-elle assuré à son beau-père). Celle-ci est visiblement le centre rayonnant de cette maison et convainc son mari Mikkel de la laisser plaider en faveur de son beau-frère Anders qui souhaite épouser Anne, la fille du tailleur. Elle seule, semble-t-il, peut infléchir Mikkel Borgen que tout oppose à Peter Skraeder. C'est donc par sa douceur, son esprit et ses attentions (par exemple le café qu'elle fait à merveille) qu'elle tente d'amadouer le patriarche.

Les enjeux de la pièce sont donc a priori « classiques » : deux familles qui s'opposent, un mariage qui semble impossible...

→ Dégager la problématique qui traverse la pièce.

La question de la foi traverse tous les personnages, soumis à l'épreuve de la croyance, force qui dépasse l'homme. L'auteur, Kaj Munk, ne cherche cependant pas à résoudre le mystère de la résurrection : ce n'est pas à proprement parler une pièce sur la religion. Le metteur en scène Arthur Nauzyciel n'apporte pas davantage de réponse mais, par sa mise en scène, met en tension le visible et l'invisible.

## UNE TENSION ENTRE LE VISIBLE ET L'INVISIBLE

### L'univers visuel et sonore

#### La scénographie

→ Proposer aux élèves de la décrire le plus précisément possible. Que remarque-t-on ? Tenter de déchiffrer l'invisible.

1. La photo du fond de scène (voir annexe 9)



Image extraite du décor d'*Ordet* (*La Parole*), mise en scène Arthur Nauzyciel – © Éric Vigner

Elle s'offre immédiatement aux regards : un pan vertical, le fond de scène, fait face aux spectateurs : il s'agit d'une immense photo prise en Islande, à l'endroit où les deux plaques tectoniques de l'Amérique et de l'Europe se rencontrent. Mais cette photo a été retravaillée, pour donner une image en miroir, évoquant ainsi le jeu des tâches d'encre des papiers pliés.

Chaque spectateur est bien sûr livré à son imaginaire pendant la représentation ; l'idée des tâches d'encre est intéressante car ce jeu prête en général à interprétation : il s'agit de donner du sens à un dessin formé par le hasard.

On note tout d'abord les variations sensibles de l'image en fonction de la lumière qui « anime » cette image : tantôt des teintes froides évoquant un paysage de neige, tantôt des teintes bleues, évoquant la nuit lunaire. À force de scruter les détails de ce décor, le spectateur finit par y voir des dessins, des figures d'animaux, des représentations des esprits du Nord, ...

2. Sur le plan horizontal : un large-demi cercle de plancher laqué noir servant d'aire de jeu

→ **Interroger les élèves sur les différents « lieux » que cet espace suggère tout au long de la pièce.**

Ce demi-cercle délimite un espace de jeu : tout d'abord l'intérieur de la maison des Borgen, puis, par le biais d'un déplacement d'élément, le domicile des Skraeder, à nouveau la maison des Borgen (la chambre d'Inger), puis, pour finir, un espace commun où tous se réunissent après la procession, autour du cercueil.

3. La forme géométrique angulaire en acier, percé sur ses parois de deux « hublots » (en dehors de la photo de fond de scène, unique élément de décor posé à cour au début de la représentation)

→ **Interroger les élèves : que peut évoquer/représenter cet élément scénographique ? Repérer la façon dont il se « transforme » au gré du jeu des comédiens (étudier notamment la scène où Johannes l'investit comme une cabane).**

Cette forme change de place pour marquer les différents lieux fictifs. À l'ouverture, une faux de paysan y est adossée, dans un contraste surprenant entre une référence au monde rural et une vision contemporaine de l'espace.

→ **Questionner également les élèves sur les matières utilisées et l'effet produit.**

Lisses, froides, réfléchissantes (notamment le plancher qui redouble la figure du Père Borgen dans sa première scène), ces matières, secondées par le travail de la lumière, construisent un climat froid et dur.

→ **Quelles remarques peut-on faire concernant cet ensemble scénographique ?**

La mise en scène n'est pas illustrative, elle ne cherche pas à être réaliste, mais joue sur des lignes d'opposition (verticalité/horizontalité ; noir/blanc ; mat/brillant, etc.) pour susciter chez le spectateur un travail d'imagination. Il s'agit donc plutôt d'évoquer un monde étrange, où ce qui se joue est peut-être justement de l'ordre de l'invisible, à construire dans l'imaginaire de chacun.

→ **Questionner enfin les élèves sur le lieu choisi pour cette représentation en Avignon (le Cloître des Carmes) : quel effet cela produit-il ?**

4. Trois accessoires de jeu : la faux, les trois tabourets et le cercueil

→ **Demander aux élèves ce que leur inspire leur présence sur scène.**

Assurément, la faux renvoie immédiatement au milieu rural et à la vie paysanne de la famille : Mikkel fils va couper des joncs. Les trois tabourets servent, eux, aux visiteurs : le pasteur et le médecin s'y asseyent dans une scène aux accents comiques. Ces deux catégories d'accessoire induisent donc une action au service de la fable. Mais en regardant précisément la faux et les tabourets, un décalage esthétique est très visible : la faux est référentielle (elle est en cohérence avec l'univers et la temporalité représentés) tandis que les tabourets sont contemporains. Cette hétérogénéité est bien constitutive de l'esthétique de la mise en scène. Cherchons à présent des rapprochements entre ces deux éléments *a priori* disparates. Tous deux sont formés de bois (manche, pieds) auquel s'ajoute une lame d'acier tranchante pour la faux et des assises en plexiglas pour les tabourets. Là encore, ces matières froides, coupantes ou translucides renvoient à un univers nordique en résonance avec le reste de la scénographie. On peut ajouter enfin que la faux est l'accessoire de la Mort dans l'imagerie traditionnelle.

Le cercueil, boîte transparente en plexiglas, sert, lui, d'écrin ou de présentoir à la jeune morte : Inger y est exposée verticalement, dans sa robe qui miroite, telle une icône dans sa parure scintillante. L'image est saisissante : par sa forme angulaire, la boîte vide évoque l'élément en acier, par sa transparence, elle renvoie à la thématique du glacier. Mais lorsque

la jeune femme est à l'intérieur, une transfiguration a lieu à la façon des reliques exposées dans les lieux saints.

Les éléments scénographiques construisent donc plusieurs réseaux de signification qui jouent entre eux et interfèrent avec d'autres paramètres (costumes, jeu des comédiens, lumières, etc.).

### Les costumes

→ **Interroger les élèves sur les couleurs dominantes : quelles sont les oppositions visibles ? Quelle est la symbolique du blanc et de la lumière (les paillettes dont la robe d'Inger est brodée, ...) ?**

Deux teintes dominent : le noir, couleur des vêtements des deux pères, de la famille Skraeder, et des fidèles de la Mission, auquel s'oppose le blanc brillant d'Inger et le blanc mat de sa fille Maren. Cette opposition met en valeur la singularité et la place d'Inger dans la pièce et dans la famille Borgen.

→ **Autour de cette opposition, les teintes se déclinent en camaïeux de beige, de gris, ... Pourquoi n'y a-t-il aucune couleur vive ?**

### Le rôle de la musique

Arthur Nauzyciel a choisi de travailler avec l'Ensemble Organum (cf. annexe 7) qui introduit la présence de chœurs ponctuant différents moments du spectacle.

→ **Questionner les élèves sur cette présence : qu'est-ce que ces chants apportent à la pièce ? Préciser deux instances distinctes : le son off**

→ **Interroger les élèves sur l'esthétique des costumes. Qu'est-ce qui frappe d'emblée le spectateur ?**

Le parti pris du créateur de costumes n'est pas de « coller » à une réalité référentielle de la fable<sup>1</sup>. Les costumes sont extrêmement sophistiqués et étonnement brillants (bottes en caoutchouc impeccables, imperméable, parapluie en nylon, ...). Là encore les matières sont réfléchissantes et lisses, avec une exception notable : le costume de Johannes, en velours et en laine beige : des matières qui absorbent la lumière au lieu de la réfléchir.

→ **Comment interpréter cette différence ? Que peut-on dire de ce décalage dans le traitement des costumes et de l'homogénéité : noir/blanc/gris/beige ?**

**(atmosphère, souffle, présence invisible) et leur présence concrète dans le déroulement de la pièce (qui renvoie à la communauté humaine).**

Le chant est spirituel et mystérieux, il évoque un au-delà, mais il sert aussi de moyen de consolation dans les cérémonies mortuaires. Ici, l'utilisation du chant crée une atmosphère étrange ; il n'est jamais illustratif.

### Le jeu des comédiens et l'adresse aux spectateurs

→ **Demander aux élèves quelle est la place des spectateurs dans le « jeu » des comédiens ? Curieusement, les personnages s'adressent souvent les uns aux autres en se plaçant face aux spectateurs et en leur adressant leurs propos. Les comédiens ne sont pratiquement jamais dans un face à face réaliste.**

→ **Demander aux élèves d'expliquer ce parti pris de jeu ? Quel est l'effet produit ?**

Le metteur en scène a choisi de prendre les spectateurs comme interlocuteurs de cette histoire : c'est à eux que s'adresse *Ordet* (*La Parole*).

Du coup, la parole énoncée sur scène est ostensiblement adressée doublement : au partenaire mais aussi au public. La force poétique de la parole l'emporte ainsi sur le simple langage en situation référentielle. Derrière les mots ordinaires, peut-être faut-il percevoir un pouvoir qui nous échappe, à commencer par la force de la communauté des spectateurs qui partage le même temps de la représentation.

→ **Questionner les élèves sur la force du jeu développé par Pascal Gregory qui tient le rôle du père Borgen.**

1. Reprendre pour expliquer cette démarche les fiches biographiques et les remarques faites dans la première partie du dossier.



## Gros plan sur deux « gestes » emblématiques de la mise en scène

1. Porter au regard du spectateur les morceaux du bébé dans un sachet plastique (de ceux qui servent à congeler les aliments)

Le docteur, à l'issue du malheureux accouchement d'Inger, apporte au grand-père, son « petit-fils » dans un sachet plastique. Celui-ci prend le paquet dans ses mains, comme s'il bénissait ces morceaux de chair avant de les rendre au docteur.

→ **Questionner les élèves sur ce geste de mise en scène qui n'apparaît pas dans le texte de la pièce. Pourquoi Arthur Nauzyciel a-t-il choisi de montrer ce bébé, dont personne ne fait cas par ailleurs, l'important étant de sauver la mère ?** « Matérialiser » ainsi le fils annoncé et tant attendu est une façon de le faire exister et donc de l'inscrire dans la lignée des fils Borgen. Par ce geste, Mikkel Borgen le reconnaît et du même coup signe son acte de décès, en même temps qu'il matérialise son existence. Ce geste résonnera *a posteriori* à la fin de la pièce, lorsqu'Inger demande des nouvelles du bébé. Sa douleur répond ainsi au geste de cérémonie de son beau-père, impliqué lui aussi dans cette mort (on se souvient qu'ils sont liés par une sorte de pacte, Inger lui ayant promis un garçon s'il acceptait le mariage d'Anders avec Anne).

2. Le « faux » salut des comédiens à la fin du spectacle

→ **Les élèves ont-ils remarqué ce moment où Mikkel fils prononce les dernières paroles de la pièce : « la vie ! » ? Leur demander de décrire l'action scénique.**

Tous les comédiens sont en ligne face au public et se tiennent la main, dans une posture qui rappelle le traditionnel « salut » qui clôt la représentation. Or ici, l'image résonne différemment : ce n'est pas un « salut », mais une chaîne de vie, d'amour, de dépassement des conflits et peut-être de nouveau départ. La fin d'une vie marque le début d'une autre. Johannes vient de dire : « La vie commence à peine – maintenant – pour nous ». Voilà une fin paradoxale et originale : la vie commence pour eux au moment où se termine la représentation pour les spectateurs. Le public pense donc que les acteurs quittent les personnages pour venir saluer, mais c'est à ce moment précisément qu'Inger semble revenir à la vie dans un affaissement de souffrance : revenir à la vie pour elle lui rappelle la mort de son bébé. Là encore, le metteur en scène semble bousculer les attentes du spectateur.

## TEXTE ET MISE EN SCÈNE

→ **Demander aux élèves de dégager la cohérence construite par le projet artistique. Rappeler que Marie Darrieussecq et Arthur Nauzyciel ont travaillé ensemble au projet (voir la première partie du dossier).**

Cette mise en scène ne cherche pas l'homogénéité, mais confronte souvent des éléments disparates. Là encore le rapprochement avec le texte est intéressant, lui qui mêle des propos renvoyant à un univers passé et des actualisations de langage étonnantes (on pense notamment au langage du docteur). On peut conclure que la mise en scène de ce texte cherche à s'ancrer dans un ailleurs

spatial et temporel fort. Arthur Nauzyciel parvient à opérer des décalages tout en respectant à la lettre l'histoire originelle.

→ **À l'issue de ce parcours, proposer aux élèves un travail d'écriture – individuel ou par groupes – sur le thème de la dualité visible/invisible dans la mise en scène. Il s'agit bien sûr d'un exercice libre qui interrogera la perception de chacun et qui permettra de confronter l'exercice dramaturgique (proposé dans la première partie) avec la découverte de la proposition d'Arthur Nauzyciel.**

## Annexes

### ANNEXE 1 - LE PROPOS DE LA PIÈCE

Ordet signifie « le verbe », « la parole ».

*Ordet (La Parole)* est l'histoire d'un miracle. Deux communautés religieuses opposées dans leurs convictions vont être confrontées à la mort, puis à la résurrection. Ce n'est pas une pièce « religieuse ». C'est un suspense métaphysique, une histoire d'amour. Un entre-deux monde. C'est un objet théâtral étonnant qui pose la question de la croyance, de la force de vie, des rapports de l'individu et du collectif, de la transmission et de la transcendance. À l'image de son auteur, paradoxal et contradictoire, *Ordet (La Parole)* n'affirme rien mais sème le doute, se déploie en douceur, distille le trouble. Et libère finalement de notre corps défendant une émotion profonde.

Si *Ordet (La Parole)* bouleverse autant, c'est qu'on s'y réunit pour combattre la mort et l'extrémisme, qu'on y fait ce qu'on peut avec ses moyens d'humains, et que c'est au moment où rien ne semble plus possible, que – justement,

quelque chose arrive : un miracle, un rêve, c'est impossible à nommer. Et ce serait à la fois un signe de l'existence de Dieu, une confiance absolue dans l'homme et sa capacité à aimer et à inventer avec d'autres, le privilège de l'artiste que de réparer l'injustice de la vie avant la mort et de faire du théâtre le lieu de tous les possibles. En ça, le miracle ne nous interroge pas que dans notre rapport à Dieu. Si le miracle est théâtral, il nous rappelle son impossibilité dans le réel et nous renvoie à notre condition de mortels. Nous savons qu'il n'y a pas de miracle sur cette terre : nous devons accepter notre monde visible et notre temps fini comme une réalité, et tenter d'y être heureux, ici et maintenant. Comment continuer à croire ? En qui ou en quoi ? Ces questions sont toujours aussi troublantes.

Arthur Nauzyciel

Extrait du programme du Festival d'Avignon 2008

## ANNEXE 2 = L'AUTEUR KAJ MUNK

## Éléments biographiques

Personnage insolite et complexe, célébré comme un des plus grands poètes du Danemark, il a vécu un destin singulier. De 1924 jusqu'à sa mort vingt ans plus tard, à l'âge de 45 ans, il exerce son ministère de pasteur dans la même petite paroisse rurale de la côte ouest du Jutland, Vedersö. Mais parallèlement il écrit des pièces de théâtre qui sont jouées non seulement au Théâtre Royal de Copenhague, mais aussi sur toutes les grandes scènes scandinaves. Il se fait également remarquer par des articles de journaux, des recueils de poésie, des conférences à la radio, des scénarios de films. Ce pasteur si peu clérical scandalise par sa liberté de parole et d'écrits. Il détonne, défie les normes. Au cours des années 30, il se fait le défenseur des dictatures, chante les louanges de Mussolini puis d'Hitler. Toutefois vers la fin de la même décennie, lorsque Munk est le témoin des persécutions nazies contre les Juifs, son sens évangélique l'amène à tempérer ses enthousiasmes. Après avril 40, durant les années d'occupation du Danemark par les troupes

allemandes, il prend de plus en plus résolument parti. Par ses prêches, à Vedersö et ailleurs, il est le pionnier de la Résistance spirituelle. Tant et si bien qu'un soir de janvier 1940, il est arrêté sur l'ordre de la Gestapo. Quelques heures plus tard Kaj Munk est exécuté, et abandonné dans un fossé, la figure fracassée par des balles de revolver. Il a écrit sa première pièce à 19 ans. Il en écrira une trentaine d'autres. Il aborde la guerre d'Abyssinie, la montée des dictatures, l'antisémitisme nazi. Il réussit à créer des œuvres qui abordent les conflits sociaux, éthiques, religieux, mais dans une forme qui n'est jamais didactique et qui a renouvelé l'art dramatique scandinave. Avec *Ordet*, écrit en six jours, il conçoit un drame qui met en scène un événement fantastique, improbable, impossible : un miracle. La mort a accompagné très tôt Kaj Munk... Il est âgé d'un an quand son père meurt subitement. Sa mère meurt à son tour quand il a 5 ans. Toute sa vie, il tentera d'exorciser la mort en se confrontant à elle.

Le point de vue du cinéaste Carl T. Dreyer qui a tourné pour le cinéma une adaptation d'*Ordet* en 1954

« J'ai été d'autant plus heureux de faire *Ordet* que je me sentais très proche des conceptions de Kaj Munk. Il a toujours très bien parlé de l'amour. Je veux dire : aussi bien de l'amour en général, entre les gens, que de l'amour dans le mariage, le vrai mariage. Pour Kaj Munk, l'amour, ce n'était pas seulement les belles et bonnes pensées qui peuvent lier l'homme et la femme, mais aussi un lien très profond. Et pour lui, il n'y avait pas de différence entre l'amour sacré et

l'amour charnel. Voyez *Ordet*. Il y a le père qui dit : "Elle est morte... Elle n'est plus ici. Elle est au ciel..." et le fils répond : "Oui, mais j'ai aussi aimé son corps...". Ce qui est beau, chez Kaj Munk, c'est qu'il avait compris que Dieu n'avait pas séparé ces deux formes d'amour. C'est pourquoi lui non plus ne les séparait pas. Mais cette forme de christianisme se voit opposer une autre forme, une foi sombre et fanatique. »

## Le point de vue du metteur en scène Arthur Nauzyciel

« L'auteur, Kaj Harald Leininger Munk est très connu au Danemark, c'est un héros national. Il est très lié à l'histoire de son pays. C'est un auteur très paradoxal, qui tout le temps cherche à affirmer une chose et son contraire. Il était habité par le doute, l'ambivalence. Hostile à la logique, impulsif. Pour lui l'existence, c'était l'association des contraires. Il y a un point commun entre Dreyer et Munk, ils ont tous deux perdu leur mère très jeune, à 7 ou 8 ans. Élevés

dans la religion, avec l'idée de la résurrection, ils racontent tous deux comment ils sont allés très sereinement au cimetière en pensant qu'au moment de l'enterrement les mamans allaient réapparaître... Pour des enfants, ce sont des choses extrêmement marquantes. Ce qui me touche évidemment c'est que Munk puis Dreyer ont consacré une part de leur vie à tenter de réparer ce que le réel n'a pas permis, en écrivant puis en filmant cette résurrection miraculeuse.

Munk est devenu pasteur, mais a été confronté enfant à l'absence du miracle qui lui avait pourtant été maintes fois raconté. Alors il a écrit des pièces de théâtre, de la poésie. Auteur très joué de son vivant, il était en même temps un pasteur très rigoriste. Ce qui en a fait un personnage trouble, c'est aussi son adhésion au début des années 30, aux thèses nationalistes, s'enflammant pour les « hommes forts » Mussolini et Hitler, et sur lesquelles il est revenu, dès qu'il

a entendu parler des déportations des Juifs. Il a créé un des premiers réseaux de résistance danois et a été abattu par les Allemands alors qu'il allait de village en village lire un de ses textes sur l'antisémitisme. On trouve dans la vie de Munk ce paradoxe qu'il y a dans la pièce où l'on ne sait jamais que, ou qui croire, et où la question du doute est aussi présente que celle de la croyance. »

## ANNEXE 3 = L'ÉCRITURE DE L'ADAPTATION = REGARDS CROISÉS ENTRE ARTHUR NAUZYCIEL ET MARIE DARRIEUSSECQ

### Arthur Nauzyciel

« Il fallait retraduire ce texte, en trouver la langue. Pour cela, je voulais travailler avec un(e) auteur(e) de ma génération, avec qui j'avais un univers commun ; qui, comme moi, s'intéresse à la neige, la glace, aux fantômes, à l'intime et aux histoires familiales, aux voyages et au bout du monde, visible ou invisible. Je cherchais quelqu'un qui ait le sens du rythme,

du concret, de la langue, et l'esprit de contradiction. Je cherchais un écrivain qui n'avait pas encore travaillé pour le théâtre. J'ai lu *White* et j'ai rencontré Marie Darrieussecq. Heureuse intuition. Quelque chose a pu commencer là. Elle a fait sien ce texte. Depuis nous avons d'autres projets ensemble : Marie écrit pour moi sa première pièce de théâtre. »

### Marie Darrieussecq

« Être associée au travail d'Arthur Nauzyciel me permet d'écrire de façon plus "concrète", en sachant que mes phrases vont se retrouver dans des bouches, dans des corps, sur une scène... On n'écrit pas de la même façon en ayant conscience de cette imminence... Ça me remplit de joie et de peur... Ce que j'ai vu du travail d'Arthur, et ce que j'"intuite" de sa façon de faire, cela me va. Il sait que les mots ont un sens et qu'il faut jouer ce

sens littéralement, mais en faisant jouer le sens. Il sait qu'il faut prendre les mots au pied de la lettre, mais justement, cela lui donne une grande liberté par rapport au texte. Arthur n'est pas mis en danger par le texte, il n'est pas respectueux du texte au sens d'une immobilité, mais le texte n'est pas non plus pour lui un simple prétexte. Je me sens en confiance dans cet équilibre-là... »



## ANNEXE 4 : DEUX TRADUCTIONS D'UN EXTRAIT DE LA PIÈCE (DERNIÈRE SCÈNE DE L'ACTE I)

## 1. Traduction littérale du danois

*Borgen* : [...] Anders est revenu ?

*Mikkel* : Non, papa, mais il ne va sûrement pas tarder.

*Borgen* : Quatre-vingt dix mille – je ne la vends pas en dessous.

*Mikkel* : Mais qu'est-ce que tu racontes ?

*Inger* : Oh, Mikkel, ton père a eu cette idée désespérée qu'il veut vendre Borgensgaard à cause de cette histoire d'Anders.

*Mikkel* : Papa, je ne comprends pas que tu puisses dire de telles bêtises.

*Borgen* : Ah bon ?

*Mikkel* : La ferme familiale ! Comment peux-tu laisser ta colère t'emporter comme ça.

*Borgen* : Pourquoi, tu la veux, toi ?

Tu vois, Inger, il se tait.

Et il fait bien de le faire.

Alors est-ce que vous comprenez enfin ? Vous comprenez enfin ?

Quand je perds Anders maintenant, je perds tout. Je ne t'ai rien dit, Mikkel, le jour où j'ai vu dans tes yeux que tu n'avais pas la foi de ton père. Que tu n'avais pas la foi. Cela m'a fait si mal que mon cœur s'est serré. Mais je me suis tu. J'ai essayé de comprendre. Tu avais vu ce que le christianisme signifiait dans cette maison, que moi j'avais les discours, les cantiques et toutes les festivités, et ta mère la saleté, les soucis et les corvées. Alors j'ai pensé : « Laisse faire le temps, il changera ; il est si jeune encore ; le jour viendra... » Mais les années ont passé, et il n'est pas venu ; car il n'y a pas de miracles de nos jours.

Alors j'ai dû encore une fois regarder la vérité en face, que toi, mon fils aîné, le Mikkel de la ferme, tu ne deviendrais pas le maître de la ferme ; et j'ai vu comme tu avais envie de partir, loin, loin de toute cette semi hypocrisie, où les gens allaient et venaient, croyant que tu étais l'un des nôtres. Et je t'ai promis au fond de moi-même que tu partirais ; car ici, à Borgensgaard, nous avons depuis toujours été habitués à avoir

le droit d'être nous-mêmes.

*Mikkel* : Et puis tu as téléphoné à Jegtrup et demandé si la ferme de Møllegaard était à vendre.

*Borgen* : Alors tu le sais ! Oui, mon garçon, c'est ce que j'ai fait, et elle est à vendre dans un an et demi.

*Mikkel* : Tu es formidable, papa.

*Inger* : Alors vous voulez me chasser de Borgensgaard, vous deux ?

*Borgen* : C'est pour cela que cela a été si pesant, Inger, si terriblement pesant, le jour où toi et Mikkel vous êtes venus me dire que vous vous étiez fiancés.

*Inger* : Pesant ?

*Borgen* : Je suis ton parrain, je te connais depuis que tu n'étais pas plus grande qu'un soc de charrue. Je savais combien tu serais une bonne maîtresse de maison pour Borgensgaard, toi qui es Marthe et Marie en une seule personne. Et tu n'as pas déçu. Tu as été meilleure que Maren, et je ne peux pas te faire de plus grand compliment.

*Inger* : Mais alors je ne vois pas pourquoi ce devait être un malheur aussi irrémédiable que je me fiance à ton fils.

*Borgen* : Ce n'était pas le bon fils, Inger. Puisqu'à présent, c'était Anders qui allait avoir la ferme.

*Mikkel* : Hm, hm, hm !

*Inger* : Non, écoute ! Là, vraiment, tu as trop voulu aider le Seigneur à régner.

*Borgen* : En ce cas, j'ai aussi eu ma punition. Mais c'était la ferme, Mikkel. Il y avait probablement à cet endroit une ferme du roi dans l'ancien temps, tu le sais. Et j'en ai fait la ferme royale de la paroisse et j'espérais qu'avec toi, elle continuerait à l'être. Mais il ne devait pas en être ainsi ; puis

J'ai cru en comprendre le sens quand j'ai vu le don de Johannes. Non plus seulement la ferme royale de la paroisse, mais celle du pays entier. L'étincelle, qui devait se rallumer à l'heure voulue par Dieu, elle partirait d'ici. L'homme au rhum, à propos duquel tu sais que je fabule toujours – il partirait de Borgensgaard. Voilà les rêves fiers et ailés que je faisais. Et regarde à présent les ailes brisées ! J'ai espéré qu'il se remettrait ; il ne se remet pas. Le temps des miracles est passé.

*Inger* : Oui, mais petit grand-père, quand même, puisque Mikkel et moi ne pouvons rester ici, que peux-tu souhaiter de mieux qu'une femme pour Anders ?

*Borgen* : Bien sûr qu'Anders doit avoir une femme, c'est clair comme le jour.

*Inger* : Oui, parce qu'il y a franchement bien peu de chances que je sois veuve de si tôt.

*Borgen* : Mais ne comprends-tu donc pas que ce n'est pas parce que Peter est tailleur, mais que c'est – le reste ? Tu ne crois pas que je connais Anders, bon et faible et facile à influencer comme il est ? Il lui faut une femme de notre, de ma, de la foi de la ferme. Borgensgaard est un fief de Grundtvig dans cette région ; toute ma vie j'ai lutté au nom de Grundtvig ; d'abord pendant un quart de siècle contre le désert spirituel du rationalisme, puis pendant un quart de siècle contre le mépris de l'esprit du piétisme. Mon rêve de voir ma ferme rester la ferme royale de la vie spirituelle de la paroisse est mort, mon rêve de la voir devenir la ferme royale de la vie spirituelle du Danemark est mort. Je ne veux pas la voir devenir la ferme royale du blasphème contre l'esprit. C'est pour ça que je vends Borgensgaard.

*Mikkel* : Ah, papa a peur de la Mission.

*Borgen* : Peur ?

*Mikkel* : Peur que la foi d'Anne soit plus forte que celle d'Anders – que l'esprit de Peter le Tailleur gagne sur celui de Borgensgaard.

*Borgen* : Peur ?

*Mikkel* : Et il voudrait donc utiliser la force, il se rabat sur des moyens extérieurs, il menace de vendre.

*Inger* : Mikkel, voyons !

*Borgen* : Prends garde à ta bouche, Mikkel !

*Inger* : Chut, chut ! Tu te trompes sur ton père, Mikkel. Chut, vous n'allez pas – oh mon Dieu, le voilà qui arrive.

*Borgen* : Ah, tu reviens maintenant de la coupe ?

*Anders* : (*il entre*) Non, papa, non, je viens de...

*Borgen* : Ah bon – oui – oui, de – de, bon. Oui, alors – Tous mes vœux, alors.

*Anders* : Aah, aah, aah, aah !

*Borgen* : Qu'est-ce qu'il y a ? Il braille ?

*Anders* : Il a dit non, papa, il a dit non.

*Borgen* : Qui a dit non ?

*Mikkel* : Mais qu'est-ce que tu dis ?

*Inger* : Mais Anders, enfin !

*Anders* : Peter le Tailleur – catégoriquement non – j'y suis resté plus d'une heure – rien, il ne voulait absolument rien entendre – et puis il m'a mis dehors, parce qu'il devait y avoir une – une réunion.

*Borgen* : Je ne comprends pas – mis dehors ? Réunion ? Peter le Tailleur a dit non ? Tu ne pouvais avoir Anne ?

*Borgen* : Pas question. C'était tout à fait impossible.

*Borgen* : Pas question ? Et toi ? Tu t'es laissé commander ! Un fils de Borgensgaard ! Tu reviens en pleurant comme un écolier qui a reçu une fessée !

*Anders* : Qu'est-ce que je peux donc faire, puisque aucun de vous deux ne le veut ! C'est complètement désespérant.

*Borgen* : Mais qu'a dit Anne ?

*Anders* : Elle n'a pas du tout eu la permission d'entrer.

*Borgen* : Entendez moi ça ! ha ha ! Peter le Tailleur en tyran local (ici, nom d'un personnage) ! Ha ! Et pourquoi, si je peux me permettre, si encore tu as osé le demander, pourquoi tu ne pouvais pas l'avoir ?

*Anders* : Parce que – parce que je – ne suis pas converti.

*Borgen* : Allons bon. Allons bon. Tiens donc, pour ça. Nous, de Borgensgaard, nous ne sommes pas assez bien pour Peter le Tailleur. Nous sommes trop modestes pour être en famille avec lui. Nous ne devons pas chercher à viser aussi haut. Que le diable m'emporte ! Donc nous sommes des païens et des Turcs ici à Borgensgaard. Que le diable m'emporte, je dis ! On pourra se servir de nous pour effrayer les petits enfants dans le noir, vous verrez. Ah Ah. J'aimerais quand même bien savoir – j'aimerais quand même bien savoir si ce même monsieur est homme à me le dire à moi ! Hm, dis-moi, Anders, dis-moi ; c'est donc franchement très sérieux entre toi et Anne, vous voulez vous marier (vous vous voulez) ?

*Anders* : Si ça ne l'était pas, est-ce que tu crois que je me serais laissé jeter dehors ?

*Borgen* : Ah, voilà enfin une réponse un peu raisonnable. Mais c'est loin d'arranger tout. Donc Anders : c'est sérieux ?

*Anders* : Oui, mais à quoi bon ?

*Borgen* : Un fils de Borgensgaard de demande pas : à quoi bon ? Rien n'est impossible pour un homme, du moment qu'il est assez persévérant et que ce à quoi il aspire est en accord avec la lumière. Rien. Donc : Mikkel !

*Mikkel* : Oui, papa.

*Borgen* : Atèle les bruns à mon traîneau et toi, Inger, apporte-moi ma pelisse.

*Anders* : Papa ?

*Borgen* : Toi tu installes le chauffe-pieds dans le traîneau et tu enfiles ton manteau.

*Anders* : Alors tu es vraiment le père le plus fantastique que j'aie jamais eu.

*Borgen* : Le manchon – ah voilà. Remplissez bien d'avoine les musettes ! Je vais – je vais sacré nom de nom – Mais par tous les diables (juron favori), qu'est-ce qu'il s'imagine ? L'écharpe – Merci ! et les gants – Merci. Tu penses à tout, Inger. As-tu un mouchoir pro ... ? Merci. Tu devines avant que j'ai le temps de dire, ma fille. Tu le connais bien hein, Mikkel Borgen – Bon, Mikkel ! Vous prenez la paille sous l'auvent du toit près de l'échelle pour la coupe. Donnez à la jument un demi seau d'eau tiède quand elle se relèvera. L'un de vous surveille la truie. Et prenez bien soin de la maison en attendant. Et puis, à la grâce de Dieu ! (*il sort*)

*Inger* : Et vous me direz que le temps des miracles est passé...

## 2. Traduction de Marie Darrieussecq

*Borgen* : [...] Anders est revenu ?

*Mikkel* : Non, papa, mais il ne va pas tarder.

*Borgen* : Quatre-vingt dix mille. Pas un sou de moins.

*Mikkel* : De quoi tu parles ?

*Inger* : Mikkel, ton père a eu cette idée, désespérée, de vendre Borgensgaard à cause d'Anders.

*Mikkel* : Des conneries.

*Borgen* : Tiens donc ?

*Mikkel* : Tu vois rouge et tu dis n'importe quoi. La ferme familiale !

*Borgen* : Pourquoi – tu la veux, toi ?  
Tu vois, Inger, il se tait.  
Et il fait bien.  
Essayez de comprendre.

Si je perds Anders maintenant, je perds tout. Je ne t'ai rien dit, Mikkel, le jour où j'ai vu dans tes yeux que tu n'avais pas la foi de ton père. Tu n'avais pas la foi. Mon cœur a saigné. Mais je n'ai rien dit. Quel spectacle te donnait-on dans cette maison ? À ton père les cantiques, les fêtes et les honneurs – à ta mère les soucis, la crasse et les corvées. Voilà ce qu'était le christianisme à tes yeux. Alors j'ai pensé : « Laissons faire le temps. Il changera. Il est encore jeune. Le jour viendra... » Mais les années ont passé, et ce jour n'est pas venu... Une fois de plus, il a fallu que je regarde la vérité en face. J'ai vu que toi, mon fils, mon premier fils, Mikkel, Mikkel, tu ne deviendrais jamais le maître du domaine. Tu avais envie de partir, loin, loin de toute cette semi hypocrisie, de ces gens qui allaient et venaient en faisant comme si tu étais des nôtres. Et j'ai fait la promesse, au fond de moi, de te laisser partir. Car ici, on est ce qu'on veut être.

*Mikkel* : Et tu as téléphoné à Jegtrau pour demander si la ferme de Møllegaard était à vendre.

*Borgen* : Tu le sais ? Oui, mon garçon, c'est ce que j'ai fait, et elle sera à vendre dans un an et demi.

*Mikkel* : Tu es magnifique, papa.

*Inger* : Dites-donc, tous les deux, vous voulez que je quitte Borgensgaard ?

*Borgen* : Ca a été très dur, Inger, très dur – le jour où vous êtes venus m'annoncer vos fiancailles, Mikkel et toi.

*Inger* : Très dur ?

*Borgen* : Je suis ton parrain. Je t'ai connue, tu n'étais pas plus haute qu'un soc de charrue. Je savais que tu serais la femme idéale pour Borgensgaard, toi – Marthe et Marie en une seule personne. Tu ne m'as pas déçue. Tu as été meilleure que Maren, c'est le plus beau compliment que je puisse te faire.

*Inger* : Je ne vois pas pourquoi mon mariage avec Mikkel est un si grand malheur.

*Borgen* : C'était le mauvais fils, Inger : maintenant, Borgensgaard va revenir à Anders.

*Mikkel* : ...

*Inger* : Dites, faudrait voir à pas mélanger les desseins de Dieu et vos calculs !

*Borgen* : J'ai été puni, pour ça. L'enjeu, c'était le domaine, Mikkel. Une ferme royale, dans l'ancien temps. Et j'en ai fait le domaine du roi de la paroisse, et je voulais que tu règues après moi. Il en a été autrement... Puis j'ai vu le don de Johannes et j'ai cru y lire un signe du Ciel : il ne règnerait pas sur la paroisse, non, mais sur le pays ! L'étincelle, à l'heure voulue par Dieu, elle se rallumerait à Borgensgaard, pour embraser tout l'horizon. « L'Homme au rhum », celui dont je vous parle toujours, son royaume s'étendrait et Borgensgaard en serait le cœur rayonnant. Dans l'ivresse de mes rêves je me suis brisé les ailes. J'ai espéré que Johannes guérirait. Mais il ne guérit pas. Le temps des miracles est passé.

*Inger* : Grand-père, Mikkel et moi nous ne restons pas – il faut quelqu'un pour Anders.

*Borgen* : Ca va de soi – Anders aura une femme, c'est clair comme le jour.

*Inger* : Même veuve, je n'épouserai pas Anders !

*Borgen* : Tu ne comprends rien. Ce n'est pas parce qu'Anne est fille de tailleur, c'est – tout le reste.

Tu le connais, Anders, bon et faible et influençable. Il lui faut une femme de notre – de ma – de la Foi de Borgensgaard. Ce domaine est le fief de Grundtvig. Toute ma vie j'ai lutté au nom de Grundtvig : d'abord, un quart de siècle, contre le rationalisme. Puis, un quart de siècle, contre le piétisme. Je voulais semer l'Esprit sur toute la paroisse. Ce grain de l'Esprit, j'y plongeais les mains, je voulais le voir germer au-delà de mes terres. J'ai même cru que je sèmerais à tous les vents du Danemark. Ces rêves sont morts. Ces terres, je ne veux pas y voir pousser le Blasphème. C'est pour ça que je les vends.

*Mikkel* : Papa a peur de la Mission.

*Borgen* : Peur ?

*Mikkel* : Peur que la foi d'Anne soit plus forte que celle d'Anders. Peur que l'esprit de Peter le Tailleur l'emporte sur celui de Borgensgaard.

*Borgen* : Peur ?

*Mikkel* : Il a peur – il veut passer en force, avec ce chantage de vendre Borgensgaard !

*Inger* : Mikkel !

*Borgen* : Fais très attention à ce que tu dis, Mikkel.

*Inger* : Chut, chut ! Tu te trompes sur ton père, Mikkel. Chut – vous n'allez pas – oh mon Dieu, le voilà qui arrive.

*Borgen* : Alors, tu reviens de couper les joncs ?

*Anders (il entre)* : Non, papa, non, je viens de...

*Borgen* : Oui, oui oui oui, de... Et bien ! Tous mes vœux !

*Anders* : Aaaaaaaah ahhhh !

*Borgen* : Mais qu'est-ce qu'il a ? Qu'est-ce qu'il a à bramer comme ça ?

*Anders* : Il a dit non, papa ! Il a dit nooon !

*Borgen* : Qui a dit non ?

*Mikkel* : Qu'est-ce que tu dis ?

*Inger* : Anders, enfin !

*Anders* : Peter – catégoriquement non – j'y suis resté plus d'une heure – rien, il ne voulait absolument rien entendre – et il m'a mis dehors, parce qu'il devait y avoir une – une réunion.

*Borgen* : Je ne comprends pas – mis dehors ? Réunion ? Le tailleur a dit non ? Tu ne peux pas avoir Anne ?

*Anders* : Rien à faire ! Un non de chez non ! Il n'y a rien à faire !

*Borgen* : Comment, non ? Et toi, tu t'es laissé mettre dehors ? Un fils de Borgensgaard ! Et tu rentres en pleurnichant comme après une fessée !

*Anders* : Mais puisque personne veut !

*Borgen* : Et Anne, qu'est-ce qu'elle dit ?

*Anders* : Elle n'a pas eu le droit d'entrer dans la pièce.

*Borgen* : Entendez ça ! Peter le Tailleur en tyran local ! Et pourquoi, si je peux me permettre – si tu as ne serait-ce qu'osé le demander – pourquoi tu ne peux pas avoir Anne ?

*Anders* : Parce que – parce que – je ne suis pas de la Mission.

*Borgen* : Sans blague ! Mais je rêve ! Peter le Tailleur est trop bien pour nous. Entrer dans sa famille – mais nous n'y pensons pas ! Nous visons bien trop haut ! Que le Diable m'emporte ! Nous sommes des Turcs, des Païens, ici, à Borgensgaard ! Que le Diable m'emporte, c'est ce que je dis ! Mais bientôt, on se servira de nous pour effrayer les petits enfants ! Tu ne veux pas aller au lit ? – à Borgensgaard ! Tu ne veux pas manger ta soupe ? – à Borgensgaard ! Et ce Monsieur – ce Monsieur – reste à savoir s'il aurait le cran de me dire non en face, à moi ! Dis-moi, Anders, c'est vraiment sérieux, entre toi et Anne ?

*Anders* : Si ça ne l'était pas, tu crois que je me serais laissé mettre à la porte ?

*Borgen* : Enfin une réponse sensée.

*Anders* : Oui. Mais à quoi bon ?

*Borgen* : Un fils de Borgensgaard ne demande pas : « à quoi bon ? » – Mikkel !

*Mikkel* : Oui, papa.

*Borgen* : Atèle les bruns à mon traîneau et toi, Inger, apporte-moi ma pelisse.

*Anders* : Papa ?

*Borgen* : Toi tu installes le chauffe-pieds dans le traîneau et tu enfiles ton manteau.

*Anders* : Tu es vraiment le père le plus fantastique que j'aie jamais eu.

*Borgen* : Le manchon – ah le voilà. Je vais – non mais des fois – Remplissez bien d'avoine les musettes ! Je vais – nom de nom – Sacré nom de Dieu, qu'est-ce qu'il s'imagine ? L'écharpe – Merci ! et les gants – Merci. Tu penses à tout, Inger. As-tu un mouchoir pro ... ? Merci. Tu devines avant que je dise, ma fille – Bon, Mikkel ! Vous prenez la paille sous l'auvent près de l'échelle, et vous la hachez. Vous donnez à la jument un demi seau d'eau tiède quand elle sera debout. Quelqu'un pour surveiller la truie. Et prenez bien soin de la maison. Sur ce : à la grâce de Dieu ! (*il sort*)

*Inger* : Et vous direz encore que le temps des miracles est passé...



## ANNEXE 5 : ENTRETIEN AVEC MARIE DARRIEUSSECQ

Entretien réalisé par Rafaëlle Pignon

Votre traduction de la pièce de l'auteur danois Kaj Munk est une nouveauté dans votre démarche d'écriture, vous n'aviez encore jamais écrit pour le théâtre. Comment s'est fait votre rencontre avec le metteur en scène Arthur Nauzyciel ?



© HÉLÈNE BAMBERGER/P.O.L

**Marie Darrieussecq** – Arthur m'a contactée il y a deux ou trois ans et m'a proposé d'adapter cette pièce, dont la traduction avait beaucoup vieilli. Nous nous sommes bien entendu tout de suite. Nous sommes deux « rapides », nous aimons que les choses aillent vite, et nous nous comprenons en quelques mots parce que nous avons une vision artistique proche.

Écrivez-vous en prise directe avec le projet théâtral mené par le metteur en scène ou bien le temps de l'écriture et le travail du plateau sont-ils bien distincts ?

**M.D.** – Le temps de l'écriture est bien distinct, mais Arthur est intervenu à plusieurs étapes du texte : il m'a fait enlever tous les points d'exclamation (« ce n'est pas toi qui t'exclame, c'est l'acteur, s'il le faut »), nous avons d'un commun accord condensé certaines scènes. Mais je vais assister aux répétitions et je pense que là apparaîtront de nouveaux changements nécessaires, même s'ils seront sans doute mineurs. C'est dans la bouche des acteurs que le texte va enfin se faire vraiment entendre. Le théâtre n'est pas fait pour être lu, selon moi, la phrase théâtrale trouve son aboutissement en scène, et quand j'ai écrit je pensais à ça – c'est très différent du roman.

Votre écriture est jusqu'à présent essentiellement romanesque et intime. Qu'est-ce que cela implique pour vous d'écrire pour le théâtre et qui plus est de partir d'une œuvre qui existe déjà, d'un auteur que le public connaît à travers le film que Dreyer a réalisé ?

**M.D.** – *Ordet* a été une première étape très instructive pour moi. Jusque-là je pensais au théâtre mais je n'osais pas en écrire parce que je ne sais pas écrire les dialogues (il y en a très peu dans mes romans). En adaptant *Ordet* j'ai compris qu'un dialogue de théâtre n'a rien à voir avec un dialogue de roman. Une phrase pensée pour le théâtre doit pouvoir être dite, elle doit résister à la scène et y trouver sa justification :

c'est-à-dire répondre à une exigence venue de la bouche d'un autre personnage ou venue de la scène elle-même, de la présence des corps. Beaucoup de phrases deviennent alors inutiles – les phrases « explicatives » par exemple, tout ce qui est psychologique, qui peut se résoudre en un geste, une lumière, un acte du metteur en scène, sans mots... Ce travail m'a libérée pour la suite : j'ai écrit ma première pièce dans la foulée de cette adaptation. *Ordet* signifie « la parole », et c'est une bonne façon de commencer au théâtre.

Comment s'appelle la pièce que vous avez écrite ?

**M.D.** – Ma première pièce s'appelle *Le Musée de la mer* et sera mise en scène par Arthur Nauzyciel. C'est une pièce sur l'impossibilité de rester neutre. Il y a deux hommes, deux femmes, deux enfants, et une « chose » à mi-chemin entre la sirène, le fantôme et le lamantin.

Vos romans ont-ils été portés à la scène ?

**M.D.** – Certains de mes textes comme *Truismes*, *Naissance des fantômes*, *Le Bébé* ou *Précisions sur les vagues* ont été adaptés au théâtre, mais pas par moi, et je ne les avais pas écrits en pensant au théâtre.

## ANNEXE G = EXTRAIT DE L'ENTRETIEN D'ARTHUR NAUZYCIEL AVEC BERNARD DUBROUX (ALTERNATIVES THÉÂTRALES N°98)

**Est-ce la pièce telle quelle qui est représentée ?  
N'est-elle pas un peu datée dans la forme ?**

**Arthur Nauzyciel** – Tout le travail sur la langue, la distribution, le décor, les costumes, la présence des chanteurs de l'ensemble Organum, tous ces éléments sont réunis parce que j'espère faire un théâtre pour aujourd'hui. C'est une pièce intéressante, faussement classique dans sa forme. Elle est écrite par quelqu'un qui aime le théâtre, qui a une connaissance du théâtre. Sa structure classique se justifie par rapport au propos. Le miracle est quelque chose d'irrationnel qui intervient dans un monde rationnel, identifiable. C'est en cela qu'il y a un miracle. Cela ne devrait pas arriver et ça arrive. Si la pièce était volontairement étrange, ou formellement trop éclatée, le miracle n'y trouverait pas sa place. La force de la pièce, c'est de ne pas être un débat théologique, mais de solliciter chez le spectateur sa capacité à croire dans l'histoire qu'on lui raconte. Ainsi la question de la croyance va bien au-delà de la question de Dieu. On s'en aperçoit en travaillant jour après jour sur le texte, la pièce est habitée, comme hantée. La rigueur protestante des pays du Nord est originellement nourrie d'un paganisme et d'un rapport à la nature très particulier, où le visible et l'invisible participent d'une même réalité. C'est fondamental pour comprendre cette pièce, dont la force est aussi dans l'atmosphère. C'est la première fois que je me confronte à une pièce aussi classique dans sa langue, c'est un challenge après avoir travaillé sur des pièces où l'écriture avait une dimension plus formelle, peu dialoguée finalement, que ce soit Bernhardt ou Koltès, ou même Shakespeare et Molière. Dans *Ordet* (*La Parole*), on n'a pas ça. La langue est très simple. Je ne crois pas que ce soit une pièce datée. Elle a une forme d'universalité. La question religieuse ou le rapport que peut avoir l'être humain à l'invention de Dieu, ou à la question de l'existence de Dieu, est liée à l'absence de réponses à des questions existentielles : la mort et l'absence de connaissance qu'on a du monde des morts. [...]

**Munk était-il carré dans sa croyance, ou avait-il des doutes ?**

**A.N.** – Comment savoir, vraiment. Ce que je sais, c'est qu'il a écrit cette pièce en six jours dans un moment de crise profonde. L'idée de ce spectacle n'était pas d'illustrer *Ordet*. On n'a pas voulu faire un drame paysan, naturaliste.

On peut lire la pièce comme une pièce sur la religion, mais c'est aussi une pièce sur le doute, une pièce où il y a le désir de croire. Où la foi est mise à l'épreuve du deuil. C'est intéressant de travailler ça aujourd'hui alors qu'on fait des amalgames entre laïcité et athéisme, entre religieux et intégriste. Peut-on croire aujourd'hui ? Quand on voit ce qui nous entoure, ce qu'on vit, dans quoi on vit, comment tient-on debout ? Comment les gens ne sont pas tous devenus fous ? Comment ne nous sommes-nous pas tous étripés ? Et il y a encore des gens qui ont envie de construire, de faire du théâtre. Cette énergie qui est toujours là, c'est fascinant et c'est ça qui court à travers la pièce. La question religieuse est intéressante dans la mesure où elle est une expérience humaine limite. Ce que j'ai envie de montrer sur le plateau, c'est comment une communauté humaine va faire confiance à la parole, au langage, à ce qui est de l'ordre de l'invisible, à l'amour, aux liens qu'ils peuvent créer entre eux et vont essayer, dans l'expérience de la représentation, de se poser la question de l'existence de Dieu malgré ce qu'on sait des horreurs du monde aujourd'hui. C'est plus de l'ordre de la quête et en ça on est dans une interrogation contemporaine.

**Pourrait-on parler d'une esthétique collective ?**

**A.N.** – Peut-être. J'essaie de ne pas m'enfermer dans une esthétique. Chaque création doit naître d'un processus nouveau, lié à l'essence du projet et aux rencontres que je peux faire. Mais les gens ne sont pas là par hasard. Quelque chose nous relie. Avec le metteur en scène Éric Vigner, c'est une longue histoire, puisqu'il m'a dirigé comme acteur, qu'il a produit mes premières mises en scène créées au CDBB, qu'il a fait pour moi le décor de *Place des Héros* à la Comédie-Française. J'ai eu d'autant plus envie de poursuivre cette collaboration qu'aux Carmes, en 2006, avec *Pluie d'été à Hiroshima*, il a vraiment réinventé le lieu. Cela faisait longtemps que j'attendais le bon moment pour travailler avec José Lévy. Il est styliste et designer. C'est la première fois qu'il travaille pour le théâtre. J'aime son regard poétique et fin sur les costumes et les corps qu'il habille. Enfants, nous avons passé beaucoup de temps ensemble, et nous nous retrouvons après des années. Et avec Damien Jalet, danseur, chorégraphe et collaborateur artistique de Sidi Larbi Cherkaoui, je mène depuis 2003 un travail un

peu parallèle, qui m'a beaucoup nourri. Nous avons travaillé ensemble sur Beckett (*L'Image*) et sur *Jules César* à Boston. Pour moi, la dimension chorégraphique, l'attention au mouvement, c'est fondamental. Xavier Jacquot qui crée le son, travaille avec moi pour la quatrième fois. Dans le spectacle, il y aura évidemment la présence de la voix et du souffle. Cela me semblait d'autant plus important que l'on joue en extérieur. Marcel Pérès, grand spécialiste de la musique médiévale, peu ou pas écrite, travaille avec l'Ensemble Organum sur la transmission et la tradition des chants polyphoniques anciens, sacrés ou profanes, dans toute l'Europe, de

l'espace méditerranéen à la Scandinavie... Il recherche dans le monde et à travers les siècles des œuvres musicales ou des formes de chant qu'il ressuscite, en fait. Il rassemble et compose pour le spectacle une mémoire du chant qui va habiter l'espace, du VIII<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Comme si les personnages étaient pleins de ces voix-là, depuis des temps très anciens. Avec eux, j'espère donner forme à quelque chose qui relève de l'inconscient, du secret, du mystère. Un spectacle n'est pas l'illustration d'un thème, mais la matérialisation d'un enjeu intime, d'un sentiment.

## ANNEXE 7 = REPÈRES BIOGRAPHIQUES

## Arthur Nauzyciel

Arthur Nauzyciel est né à Paris en 1967. Après des études d'Arts plastiques et de cinéma, il entre à l'école du Théâtre national de Chaillot, dirigé par Antoine Vitez, qui sera son professeur de 1986 à 1989.

Acteur, il a joué sous la direction de B. Bonvoisin, P. Clévenot, J.-M. Villégier, J. Nichet, L. Pelly, D. Podalydes, É. Vigner, A. Françon, A. Vassiliev, Tsai Ming Liang...

Artiste associé au CDDB-Théâtre de Lorient, de 1996 à 2006, il fonde sa compagnie à Lorient en 1999 (Compagnie 41751/Arthur Nauzyciel), et y crée sa première mise en scène, *Le Malade Imaginaire ou le Silence de Molière* d'après Molière et Giovanni Macchia.

Sélectionné dans le cadre du programme européen AFAA/Génération 2001, le spectacle est présenté au Théâtre de l'Ermitage à Saint-Petersbourg en 2000 et repris régulièrement depuis sa création, en France et à l'étranger. En 2007, il est recréé à Reykjavik, à l'invitation du Théâtre national d'Islande. En juin 2003, il crée à Lorient *Oh les beaux jours* avec Marilù Marini, présenté à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, repris en 2004 deux mois au Teatro San Martin à Buenos Aires (prix de la critique du meilleur spectacle étranger, prix de la meilleure actrice, nommé pour la meilleure mise en scène) et présenté à Madrid en 2007. En 2004, il met en scène salle Richelieu *Place des Héros*, avec François Chattot, Christine Fersen, Catherine Samie, Catherine Ferran. Ce spectacle marque

l'entrée de Thomas Bernhard au répertoire de la Comédie-Française.

Parallèlement à sa carrière en France et à l'étranger, il travaille régulièrement aux États-Unis, où il a créé en anglais et avec des équipes américaines : *Black Battles With Dogs (Combats de nègre et de chiens)* de B.-M. Koltès, au Seven Stages Theatre à Atlanta en 2001 (présenté à Chicago en 2004, Avignon et Athènes en 2006), *Roberto Zucco* de B.-M. Koltès à l'Emory Theater à Atlanta en 2004 et *Abigail's Party* de Mike Leigh en 2007 à l'American Repertory Theatre à Boston (A.R.T.) où il mettra en scène *Julius Caesar* de Shakespeare en 2008.

Avec Maria de Medeiros, il collabore à *A Little More Blue* un récital autour du répertoire brésilien de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil (2006).

Dans le cadre du Centenary Beckett Festival 2006, il crée à Dublin *L'Image* de Samuel Beckett, avec le danseur Damien Jalet et la comédienne Anne Brochet, présenté ensuite en Islande en 2007.

À l'invitation de la danseuse et chorégraphe Erna Omarsdottir, *L'Image* sera présenté pour la première fois en France, dans le cadre du Festival *Les Grandes Traversées* à Bordeaux, en octobre 2007.

En 2008, il mettra en scène *Ordet (La Parole)* de Kaj Munk pour le Festival d'Avignon au Cloître des Carmes.

Il est lauréat de la Villa Médicis hors les Murs. Depuis le 1<sup>er</sup> juin 2007, Arthur Nauzyciel succède à Stéphane Braunschweig et Olivier Py à la direction du Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre.

## Quelques acteurs

## PASCAL GREGGORY, le père Borgen

Pascal Gregory, membre de la chorale enfantine de l'Opéra de Paris, suit des cours de théâtre puis entre au Conservatoire. Il interprète de petits rôles tant au théâtre qu'au cinéma. Dans les années 70, Pascal Gregory rencontre André Téchiné qui l'engage dans *Les Sœurs Brontë* (1979) et Éric Rohmer avec qui il tournera trois films : *Le Beau Mariage* (1982), *Pauline à la plage* (1983) et *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993). Acteur fétiche de Patrice Chéreau,

il travaille avec lui au théâtre avant de tourner *La Reine Margot* qui lui vaut une première nomination aux César. C'est le début d'une belle collaboration qui donnera lieu plus tard à *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998) et *Son frère* (2003). Le plus souvent attiré par le cinéma d'auteur, Pascal Gregory tourne avec Raoul Ruiz (*Le Temps retrouvé* - 1999), Andrej Zulawski (*La Fidélité* - 2000), Ilan Duran Cohen (*La Confusion des genres* - 2000), Olivier Dahan (*La Vie promise* - 2002) ou Jacques Doillon (*Raja* - 2003). En 2005, il retrouve



Patrice Chéreau pour *Gabrielle* aux côtés d'Isabelle Huppert et tourne dans de nombreux films comme *Pardonnez-moi*, *La Tourneuse de pages*, *La France*, ou *La Môme*. Rare au théâtre, il n'a joué ces dernières années que sous la direction de Patrice Chéreau : *Le Temps et la Chambre*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Phèdre*.

### FRÉDÉRIC PIERROT, Mikkel

Après une année de Maths Sup, Frédéric Pierrot part aux États-Unis où il découvre le monde du spectacle. A son retour en France, il décide de prendre des cours de comédie, tout en travaillant comme machiniste sur les plateaux de cinéma. Il tourne en 1989 dans *La Vie et rien d'autre* de Bertrand Tavernier, un cinéaste qui fera par la suite régulièrement appel à lui (*Capitaine Conan* en 1996, *Holy Lola* en 2004). Mais c'est *Land and Freedom* de l'Anglais Ken Loach qui le révèle au grand public. Il tourne ensuite dans *Capitaines d'avril* de Maria de Medeiros, *For Ever Mozart* de J.-L. Godard, *Circuit Carole* d'Emmanuelle Cuau, *La Vie moderne* de Laurence Ferreira Barbosa, *Imago (jours de folie)* de Marie Vermillard, *Les Sanguinaires* de Laurent Cantet, *Inquiétudes* de Gilles Bourdos ou encore *Les Revenants* de Robin Campillo (2004). Il lit *Tom est mort* de M. Darrieussecq, sous la direction d'Arthur Nauzyciel, dans le cadre des lectures du Musée Calvet au festival d'Avignon 2007.

### CATHERINE VUILLEZ, Inger

Elle a été formée à l'École de l'acteur Florent puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (classes de Denise Bonal, Daniel Mesguich et Gérard Desarthe).

Au théâtre, Catherine Vuillez a joué notamment sous la direction de Jean-Pierre Vincent (*Le Mariage de Figaro*, 1987 et *Le Chant du départ* d'Ivane Daoudi, 1990), Klaus-Michael Grüber (*La Mort de Danton* de Georg Büchner, 1989), Éric Vigner (*La Maison d'os* de Roland Dubillard, 1991 et *Le Jeune Homme* de Jean Audureau, 1994), Roger Planchon (*Le Radeau de la méduse*, 1995 et *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, 1998), Arthur Nauzyciel (*Le Malade imaginaire* ou *Le Silence de Molière* d'après Molière et Giovanni Macchia, 1999/2000 et *Pile*

ou...pile ! ou bien quoi ? d'après *Histoire de rire* d'Armand Salacrou, 2003), Manuel Rebjock (*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* d'Alfred de Musset, 2001 et *Entonnoir/Trafic* de Louis Calaferte, 2003).

### JEAN-MARIE WINLING, Peter Skraedder

Les débuts de Jean-Marie Winling au théâtre remontent à plus de trente ans, lorsque Mehmet Uluşoy le dirige dans *Les Légendes à venir*, de Nazim Hikmet, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Deux ans plus tard, Winling signe lui-même un premier spectacle : *La Sensibilité frémissante*, tout en poursuivant son travail de comédien aux côtés de metteurs en scène tels que Claude Risac, Jacques Rosner, Stuart Seide, Jacques Lassalle. Au cours des années 80, sa carrière reste surtout marquée par un long compagnonnage avec Antoine Vitez, qui lui confie des rôles dans une dizaine de spectacles, de *Bérénice* (1980) aux *Apprentis sorciers* (1988), en passant par *Hippolyte*, *Hamlet*, *La Mouette*, *Le Héron*, *Lucrece Borgia*, et *Le Soulier de satin*. Depuis lors, il a joué sous la direction de Jean-Pierre Vincent, Éric Lacascade ou Alain Françon, entre autres, tout en tournant dans des films réalisés par Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*), Jacques Deray, François Dupeyron, Pierre Granier-Deferre, Xavier Giannoli (Palme d'or du court-métrage au Festival de Cannes 1998), Claude Lelouch, Éric Rochant, Xavier Beauvois, ...

### PIERRE BAUX, le pasteur

Autodidacte, il débute auprès de metteurs en scène tels que Jean Danet, Pierre Meyrand, Jacques Mauclair. Puis travaille avec ensuite avec Frédéric Fisbach, Jeanne Champagne, Jacques Rebotier, Éric Vigner et François Verret. Il joue régulièrement avec Jacques Nichet (*Mesure pour Mesure*, *Faut pas payer*), et Ludovic Lagarde (*Platonov*, *Ivanov*, *Sœurs et frères*, *Le Cercle de craie caucasien*, *Fairy Queen*, *Richard III...*). Il met en scène *Quartett* d'H. Müller avec Célié Pauthe. Au cinéma, il a travaillé avec Cédric Kahn, Philippe Garrel, et Philippe Faucon.

## Quelques collaborateurs artistiques

### MARIE DARRIEUSSECQ, traduction

Née en 1969, elle remporte en 1988 le Prix des jeunes écrivains, prix littéraire du journal *Le Monde*. Elle entre à l'École Normale Supérieure en 1990 et est reçue à l'agrégation de Lettres

Modernes en 1992. *Truismes*, son premier roman publié paraît en 1996, et est traduit en quarante-trois langues.

En 1997, elle soutient sa thèse : *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine*.



*Ironie tragique et autofiction chez Georges Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky et Hervé Guibert*, puis quitte l'université et se consacre à l'écriture.

Suivent *Naissance des fantômes, Le Mal de mer, Précisions sur les vagues, Bref séjour chez les vivants, Le Bébé, White, Le Pays, Zoo*.

Elle a également écrit des textes courts pour les catalogues d'Annette Messenger et Jürgen Teller, et un conte aux Éditions des femmes/Antoinette Fouque : *Claire dans la forêt* suivi de *Penthésilée, premier combat*. La traduction d'*Ordet (La Parole)*, est son premier travail pour le théâtre.

Son dernier roman *Tom est Mort* a fait l'objet d'une lecture dirigée par Arthur Nauzyciel au Festival d'Avignon 2007.

Elle vient de terminer pour Arthur Nauzyciel sa première pièce, *Le Musée de la mer*, qu'il créera au printemps 2009.

### MARCEL PÉRÈS avec l'Ensemble Organum (recherches et composition musicale, chant)

De renommée mondiale, l'Ensemble Organum parcourt depuis vingt-cinq ans les moindres recoins de la planète en se produisant dans les plus prestigieux festivals tels, Grenade, Utrecht, Moscou, Paris, Beyrouth, Bogota, Saint-Jacques de Compostelle, Londres, Cracovie, Genève, Séville, Paris, ...

Cet ensemble fondé en 1982 par Marcel Pérès à l'Abbaye de Sénanque, accueilli dès 1984 à la Fondation Royaumont et depuis 2001 à l'Abbaye de Moissac, développe des programmes de recherche sur l'interprétation dans lesquelles les répertoires sortis de l'usage sont mis en perspective avec des esthétiques vocales ou instrumentales conservées par tradition orale. Cette approche permet de vivifier les musiques anciennes en leur insufflant des germes sonores où subsistent encore l'écho de répertoires oubliés dont seules quelques traces écrites demeurent.

L'ensemble aborde la plupart des répertoires européens qui marquent l'évolution de la musique depuis le VI<sup>e</sup> siècle. Une attention particulière, portée aux trois derniers siècles du deuxième millénaire, permet de déceler la présence de permanences esthétiques médiévales, dans certains milieux, parfois jusqu'à l'extrême limite du XX<sup>e</sup> siècle.

La structure souple de l'ensemble fait appel, selon les répertoires, à des chanteurs et chanteuses issus de pays et de milieux très diversifiés, mettant en valeur les traditions orales musicales propres à chaque région et pays.

La trentaine de disques réalisés par l'ensemble Organum a remis en lumière des monuments qui souvent révèlent une face cachée de l'histoire de la musique. La plupart des répertoires monodiques et polyphoniques, des premiers temps du christianisme jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont été étudiés et les plus déterminants ont fait l'objet d'enregistrements.

### ÉRIC VIGNER, décor

Après des études d'arts plastiques, il intègre le Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris. En 1990, il crée avec sa compagnie, la Compagnie Suzanne M., *La Maison d'os* de Roland Dubillard. En 1993, il rencontre l'œuvre de Marguerite Duras à travers *La Pluie d'été* qu'il met en scène au Conservatoire, travail qui donne lieu à une tournée internationale et à un film. Il est nommé directeur du CDDB-Théâtre de Lorient en 1995. Il travaille successivement sur Corneille, Hugo, Racine et Molière en continuant son compagnonnage avec Duras, dont sa mise en scène de *Savannah Bay* signe l'entrée de l'auteur au répertoire de la Comédie-Française. Au Festival d'Avignon, Éric Vigner a présenté en 1996 *Brancusi contre États-Unis, un procès historique, 1928*, et *Pluie d'été à Hiroshima*, en 2006.

Il a créé les décors de ses derniers spectacles (*La Bête dans la jungle, Savannah Bay, Où boivent les vaches, Pluie d'été à Hiroshima, Jusqu'à ce que la mort nous sépare, Débrayage*) et pour Arthur Nauzyciel celui de *Place Des Héros* à la Comédie-Française, salle Richelieu, en 2004.

### DAMIEN JALET, chorégraphe

Après un bref passage à l'école d'acteurs l'INSAS-Bruxelles, Damien Jalet commence la danse. Il ne se concentre pas uniquement sur la danse contemporaine, mais suit également des cours intensifs de ballet, de yoga et de *release* en Belgique et aux États-Unis (New York). Damien Jalet travaille avec des chorégraphes tels Wim Vandekeybus, Ted Stoffer, Christine Desmet et principalement avec Sidi Larbi Cherkaoui avec qui il a dansé dans *Rien de Rien, D'avant, Foi, Tempus Fugit*, et dans sa dernière création *Myth*. Il collabore également avec des artistes comme Michèle Anne De Mey, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, Thierry De Mey, ou Erna Omarsdottir, avec qui il conçoit et danse *The Unclear Age* et *Oeffeit*. Il s'est vu confier la chorégraphie du bal moderne national en Belgique, l'an passé. Il coréalise avec Arthur Nauzyciel *L'Image* de S. Beckett, présenté à Dublin, Reykjavik, et dans le cadre du festival de danse des Grandes Traversées 2007 à Bordeaux.

**JOSÉ LEVY, costumes**

Depuis plus de quinze ans, le créateur José Lévy impose son univers sur la scène mondiale de la mode masculine. Avec sa marque, il s'affiche de Londres à New York ou Paris, en passant par Tokyo ou Hong Kong. Le grand prix de la Ville de Paris lui est décerné en 1996. Après avoir collaboré avec Cacharel et Ricci Monsieur, il est nommé directeur artistique de Holland et Holland. En 2004, il devient responsable du style chez Emanuel Ungaro. Curieux et éclectique, ses affinités le conduisent à des échanges avec différents artistes. Il travaille avec des photographes et plasticiens tels Jack Person, Nan Goldin ou Jean-Pierre Khazem, puis mène un projet de design avec Xavier Gonzalès et réalise des tapis pour Aubusson.

Il aborde aussi la musique avec Jay Jay Johanson et Benjamin Biolay.

Ses vêtements ont été présentés à la fondation Cartier lors de l'exposition *Six designers européens*.

**XAVIER JACQUOT, création sonore**

Il a étudié au Théâtre National de Strasbourg, où il dirige depuis 2005 le département « son et vidéo ». Il a travaillé régulièrement avec Éric Vigner, Thierry Collet, Daniel Mesguich, Xavier Maurel, Stéphane Braunschweig, et pour des courts et longs-métrages au cinéma. Avec Arthur Nauzyciel, il a créé les bandes son du *Malade imaginaire* ou *le silence de Molière*, *Black Battles with Dogs* et *Oh les beaux jours*.

**ANNEXE 8 : FICHE TECHNIQUE DU SPECTACLE**

Mise en scène : Arthur Nauzyciel  
 Traduction et adaptation : Marie Darrieussecq et Arthur Nauzyciel  
 Décor : Éric Vigner ; assistant au décor : Jérémie Duchier  
 Chant : Ensemble Organum, Mathilde Daudy, Antoine Sicot, Marcel Pérès  
 Musique : composée par Marcel Pérès  
 Costumes et mobilier : José Lévy ; assistants costumes : Frédéric Denis et Stéphanie Croibien  
 Son : Xavier Jacquot  
 Lumières : Joël Hourbeigt  
 Travail chorégraphique : Damien Jalet  
 Journal de répétition : Denis Lachaud  
 Photographie de plateau : Frédéric Nauczyciel  
 Conseiller littéraire : Vincent Rafis  
 Relations Presse : Nathalie Gasser et Nathalie Godard  
 Régisseur général : James Brandily  
 Régisseur lumière : Florent Blanchon  
 Régisseur son : Florent Dalmas

Avec  
 Pierre Baux (Pasteur Bandbul)  
 Julia Camps De Medeiros (Maren Borgen)  
 Mathilde Daudy (Mette Marie)  
 Xavier Gallais (Johannes Borgen)  
 Benoit Giros (Docteur Houen)  
 Pascal Gregory (Mikkel Borgen, père)  
 Frédéric Pierrot (Mikkel Borgen, fils)  
 Laure Roldàn de Montaud (Anne Skraedder)  
 Marc Toupence (Anders Borgen)  
 Christine Vézinnet (Kirstine Skraedder)  
 Catherine Vuillez (Inger Borgen)  
 Jean-Marie Winling (Peter Skraedder)

Coproduction : Centre dramatique national/Orléans-Loiret-Centre, Festival d'Avignon, CDDB-Théâtre de Lorient /Centre dramatique national, Maison de la culture de Bourges, Compagnie 41751  
 Avec le soutien de la région Centre, du Nouveau théâtre de Montreuil/Centre dramatique national et de la Scène nationale d'Orléans  
 Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National  
 Le décor a été construit par les ateliers de la Maison de la Culture de Bourges  
 Spectacle créé le 5 juillet 2008 au Cloître des Carmes, dans le cadre du Festival d'Avignon  
 Le Festival d'Avignon reçoit le soutien de l'Adami pour la production

## ANNEXE 9 = IMAGE DU DÉCOR

n° 49

juin 2008



Image extraite du décor d'*Ordet (La Parole)*, mise en scène Arthur Nauzyciel - © ÉRIC VIGNER