

CARAVELLES



ELÉNA DORATIOTTO & BENOÎT PIRET

PRODUCTION WIRIKUTA ASBL

1. Présentation des porteurs de projet

Le projet est porté communément par Eléna Doratiotto et Benoît Piret.

Bref historique :

Notre binôme s'est créé à partir d'une certaine affinité humaine et artistique, développée depuis le Conservatoire de Liège où nous nous sommes rencontrés, puis au cours d'une longue tournée d'un spectacle jeune public pour lequel nous étions engagés comme interprètes.

C'est là que nous commençons à nous partager diverses intuitions de propos et d'univers scénique, avec lesquelles nous serons plus tard accueillis en résidence de recherche au théâtre de l'L en 2015.

Cette recherche à l'L marque notre désir d'explorer une théâtralité tout à fait autre que celle que nous abordions dans nos projets respectifs, que ce soit en tant que porteurs de projets au sein de collectif (*La Station* pour Eléna Doratiotto, le *Raoul Collectif* pour Benoît Piret) ou en tant qu'interprètes.

Après plusieurs ateliers fructueux, qui nous permettent entre autres choses de vérifier la singularité d'un binôme porteur de projet, ce partenariat avec l'L prend fin en septembre 2016 (pour des raisons de calendrier d'une part et de méthodologie de travail de l'autre), à la suite de quoi nous organisons un mini-atelier en mai 2017 en invitant deux autres acteurs au plateau. Cet atelier réjouissant précise contenu et forme du projet et nous permet d'aborder un atelier plus conséquent, avec une distribution complète, et pour lequel nous bénéficions d'une bourse de recherche CAPT.

Le résultat de cette recherche, qui a eu lieu au studio de répétition du Théâtre Varia (Bruxelles), est présenté au festival FACTORY à Liège en février 2018 et marque, via une première confrontation à un public et à des professionnels, notre enthousiasme pour une création à venir.

Eléna DORATIOTTO

Diplômée de l'Ecole d'Acteurs de Liège (ESACT) en 2010, Eléna joue dans plusieurs spectacle mis en scène par Raven Rüell et Jos Verbist (BAAL, d'après Bertolt Brecht (2011) TRIBUNAAL (2013), OEPS (2016) et NACHTASIEL (2017).

Parallèlement, elle fait partie du Collectif La Station (GULFSTREAM, prix de la Ministre de la Culture aux rencontres de Huy 2014, et PARC, courte forme, festival XS 2017 ; création de la forme longue saison 19-20) et participe en tant qu'actrice ou en tant qu'actrice/créatrice sur divers projets qui l'animent (notamment AAP avec Benjamin Op de Beeck).

Benoît PIRET

Diplômé de l'Ecole d'Acteurs de Liège (ESACT) en 2008, Benoît joue dans différents projets comme MARS, d'après Fritz Zorn, mis en scène par Denis Laujol (2009), L'INSTITUT BENJAMENTA, d'après Robert Walser, mis en scène par Nicolas Luçon (lauréat « meilleur espoir » aux prix de la critique en 2011) ou encore LES EXCLUS, mise en scène d'Olivier Boudon (2010). Parallèlement à ce travail d'interprète, il cofonde en 2009 le Raoul Collectif, collectif d'acteurs-créateurs avec qui il élabore LE SIGNAL DU PROMENEUR (2012), puis RUMEUR ET PETITS JOURS (2015), spectacles qui rencontreront tous deux un large public. Avec la compagnie Zoo Théâtre et sous la houlette de Françoise Bloch, il participe à l'écriture et joue dans MONEY ! (2013) et ETUDES (2017).

2.A. Note d'intention

*Créer des foyers pour l'imagination est l'acte le plus politique,
le plus dérangeant que l'on puisse imaginer.*

Heiner Müller

Merveilleusement contenue dans cette citation d'Heiner Müller, notre intention se fonde dans l'intuition (et l'espoir) que l'imaginaire permet de dialoguer autrement avec le réel.

Non pas pour s'en extraire -on quitterait alors le dialogue-, mais pour poser dessus un regard aiguisé permettant de lui donner *la réplique*.

Notre tentative serait alors de transcrire théâtralement, et par le biais d'une fiction, une authentique disposition à l'imagination. Comment faire du plateau un endroit qui soit visiblement et concrètement propice à être envahi par l'imaginaire, c'est-à-dire par un champ de possibles, par rien de moins que « toute l'immensité du Monde » ?

Cette question, qui revêt pour nous une volonté poétique, recoupe diverses intuitions d'univers scénique nourries par des discussions et des lectures croisées, au premier rang desquelles « la Montagne magique », roman de Thomas Mann paru en 1924.

Séduits par la liberté joyeuse qui s'y agite, et intrigués par l'effet que provoque cette montagne sur les personnages, nous lui empruntons le fait de se dérouler dans un lieu « hors monde » (sorti de son agitation et ses règles), ainsi qu'une part de son intrigue, souvent propre aux récits initiatiques : un nouveau venu arrive dans un lieu qu'il découvre et appréhende en même temps que le lecteur.

Cette situation prend valeur d'une échappée : le seul déplacement physique dans un lieu isolé induit un déplacement mental et modifie sensiblement les perceptions.

A partir de là, nous nous amusons à construire de toute pièce une fiction, dans son acceptation romanesque (avec une narration, différents personnages, des événements et rebondissements) et avec l'idée que cette fiction fasse partie du propos. Une fiction qui s'assumerait comme telle, donc – à la fois plaisir de théâtre et de récit, et qui puisse faire signe vers une utopie, vers une certaine manière de dialoguer autrement avec le Monde.

Car ce que nous désirons avant tout que le plateau révèle est une communauté sortie de « l'embrouillaminis des affaires », improbablement extraite de l'agressivité et de la cupidité, où le travail et l'argent seraient non pas niés mais temporairement mis de côté. De là, naturellement, les façons d'envisager les rapports humains et au temps sont visiblement « autres » - ce que nous aimerions que le spectateur ressente, si possible avec plaisir, voire jalouse.

Cet agencement collectif permet par ailleurs aux personnages de se déprendre de leurs identités, de leurs rôles et fonctions pour ouvrir des espaces neufs, propices à être envahis par des désirs inattendus. A travers ceux-ci, quelle capacité d'étonnement, d'émerveillement, d'inquiétude ? Et quel rapport au Monde ?

Cette dernière question, qui nous intéresse en ce qu'elle est inséparable des précédentes, est au cœur de ce qui nous préoccupe. La communauté que nous mettons au plateau est « en retrait du monde » pour pouvoir l'observer d'un autre point de vue ; l'imaginaire qui y est ressassé, convoqué, fantasmé a avoir avec le Monde, son histoire, sa complexité, sa violence.

D'où l'importance de situer l'action à l'endroit de notre propos : quelque part en Europe, aujourd'hui. Nos personnages ont conscience du point de vue occidental de leur parole, tout comme ils savent l'extraordinaire de l'expérience qu'ils partagent. Invraisemblable en effet, dans l'Europe d'aujourd'hui, de s'arrêter, de prendre le risque de « perdre son temps », d'accorder un soin particulier à l'autre et à son accueil (!), de penser, d'agir et d'interagir en dehors du cadre néolibéral et de ses obligations.

Par la contre-exemplarité, nous désirons poser ici un théâtre affirmatif, en espérant qu'il y ait là une humble tentative de préserver ce que Robert Musil appelle un « sens du possible » : cette faculté de pouvoir énoncer non pas : ici s'est produite, se produit ou va se produire telle ou telle chose ; mais ici aurait pu, pourrait ou devrait se produire telle ou telle chose.



2.B. Synopsis

Concrètement, le spectacle se déploie par la mise en lumière de deux découvertes simultanées : celle d'un lieu en retrait, hors de l'agitation du monde ; et celle d'un microcosme de personnages qui y réside, leurs préoccupations et interactions.

L'arrivée d'un « nouveau venu » dans ce lieu, accueilli par d'autres personnages selon un protocole enthousiaste, marque à la fois le début du récit et la découverte du lieu. D'emblée, le public s'identifie à ses impressions : comme lui il ne sait trop « de quoi il est question », ni « si ça va bientôt commencer ».

En attendant, Andréas (nom de ce personnage) appréhende les résidents, tandis que l'espace se dévoile et agit comme une énigme.

On lui fait la visite : il est notamment question, dans le hall principal appelé “grand hall aux briques rouges”, d’une série de tableaux représentant la chute de l’empire inca (plus précisément de “la grande bataille de Cajamarca”, épisode particulièrement violent de la conquête espagnole) ; d'un jardin dont plus personne ne s'occupe depuis longtemps (celui qui en prenait soin est parti) ; plus tard de la joyeuse découverte d'un lac à proximité de la résidence dont personne ne soupçonnait l'existence.

D'abord inquiet de savoir comment les choses s'organisent, et de comprendre « les pistes de travail » de la communauté qu'il a rejoint, Andréas s’acclimate progressivement à un certain rythme de vie (où les repas, siestes et promenades ont une importance certaine) et se met à participer aux activités des résidents. Celles-ci, singulières de nature –on jette des pierres du haut d'un viaduc, on s'initie à l'arc-à-flèches, on se raconte des récits à partir de l'écoute d'un fragment de musique – révèlent toutes une curieuse capacité d'étonnement ou d'émerveillement.

Dans le même mouvement, d'abord témoin des « préoccupations particulières » des résidents (ainsi l’un d’eux, alors qu'il était en train d'écrire un livre, s’imagine recevoir un jour le prix Nobel de littérature et se prépare à un discours “devant le monde”) Andréas y contribue petit à petit, et prend notamment en charge de comprendre, à travers la présence des tableaux dans le hall, « ce que les Incas viennent faire ici ».

En alternance d’une certaine insouciance se dégage alors des scènes une sensibilité inquiète et exacerbée. Parallèlement, des relations interpersonnelles se nouent, la question du désir (latent depuis le début) s’affirme ou se pose problématique, et des événements imprévus surgissent, au premier rang desquels l'éventuel départ d'une des résidentes pour “obligations professionnelles”. L'incompréhension la plus totale domine... Andréas est stupéfait d'entendre que ces mots (“obligations professionnelles”), ont encore un impact dans ce lieu.

Enfin, lorsqu'un nouveau personnage débarque (il s’agit en fait du retour du jardinier), tout le microcosme se reconfigure et on assiste à une accélération de la narration, comme si le jardinier rapportait avec lui un état du monde extérieur venant provoquer le mode de vie des résidents, et stimuler leurs occupations. « L’inquiétude pour le Jardin », en ce qu'il est aussi symbole d'une représentation du monde et de sa

préservation, vient alors se greffer aux recherches des résidents sur les tableaux incas et sur la préparation d'un discours de prix Nobel.

A ce stade d'écriture (qui se nourrit pour une grande part du plateau), nous ne savons pas encore vers quelles résolutions les différentes préoccupations et travaux des personnages conduiront. Ni vers quelle éventuelle entreprise commune – bien que ce soit notre souhait.

Entre autres intuitions, nous pensons que le discours de Prix Nobel puisse être entendu par la mise en place d'une cérémonie organisée par la communauté, et que ce discours provoque lui-même de nouveaux événements « dramatiques ». Nous pensons aussi que les personnages/acteurs pourraient progressivement montrer les failles et imperfections de la fiction, comme si elle ne pouvait plus contenir elle seule les enjeux du récit.



2.C. Dramaturgie et lignes artistiques

Dans un (très beau) texte intitulé « Des espaces autres » (1967), Michel Foucault invente et développe le concept « d'hétérotopies ». Il nomme hétérotopie la localisation physique de l'utopie.

Des espaces concrets qui peuvent avoir diverses fonctions, comme mettre à l'écart (prisons, asiles, maisons de retraites), accueillir une activité précise sur un temps défini (fêtes foraines, lieux de cultes), contenir et accumuler d'autres temps (musées, bibliothèques, cimetières). Ou encore abriter l'imaginaire – et Foucault de citer la cabane d'enfant et le théâtre.

Ce concept nous est d'une aide précieuse pour définir et bâtir le lieu que nous créons au plateau. Parmi les caractéristiques qui définissent les hétérotopies, trois particulièrement retiennent notre attention et trouveront une concrétude au plateau : un lieu qui instaure une rupture avec le temps traditionnel ; un lieu “hors lieu” et pourtant réel ; un lieu qui a le pouvoir d'en convoquer d'autres.

Nous prendrons ces trois caractéristiques comme appui pour développer les lignes artistiques et dramaturgiques du projet, avant de poursuivre leur concrétude scénique dans le projet de mise en scène.

1. Un lieu qui instaure une rupture avec le temps traditionnel

Déjà citée, « La Montagne magique » de Thomas Mann (qui situe son action dans un sanatorium - autre hétérotopie) marque un rapport à l'espace-temps en dehors des mesures habituelles.

Le livre relate l'expérience de Hans Castorp, jeune ingénieur originaire de Hambourg, venu rendre visite à son cousin, en cure au sanatorium à la station alpine de Davos. Le héros, fasciné par le microcosme des « gens d'en haut » et bercé par leur rythme de vie, découvre au sanatorium une galerie de personnages (représentant chacun une facette de l'époque) et tombe amoureux d'une de ses résidentes. Cette visite ordinaire, de laquelle Hans Castorp n'attendait rien, devient progressivement une aventure interminable au goût d'éternité, un parcours initiatique et spirituel qui engage toute sa vie intérieure. Alors que son séjour devait initialement durer trois semaines, il restera sept ans « dans le monde d'en haut » avant d'être violemment rappelé à la réalité par le déclenchement de la Première Guerre mondiale.

Cette échappée dans une perception du temps extraordinaire participe à rendre cette montagne “magique”. Thomas Mann dit de Hans Castorp : « *Le temps qu'il avait passé ici, quand il se le remémorait, lui semblait à la fois d'une brièveté et d'une longueur peu naturelles ; un seul aspect du temps lui échappait pourtant : sa durée réelle* ». Une grande part du roman (d'ailleurs particulièrement long) repose sur cette caractéristique, et le lecteur est entraîné, comme le héros du roman, dans un état paradoxal proche du rêve éveillé : le temps devient difficile à mesurer en même temps que les enjeux d'y parvenir disparaissent.

Ceci confère un aspect comique (et vaguement inquiétant) à ce lieu qui impacte alors physiquement les personnages. Ils deviennent en effet sujets à une sensibilité exacerbée et à des affectations particulières (saignements de nez, impression de chaud-froid, perte de mémoire, etc.).

Nous aimons beaucoup ces caractéristiques en ce qu'elles révèlent un lieu étrange auquel il faut s'acclimater, et les reprendrons pour notre fiction.

2. Un lieu hors lieu et pourtant réel

Nous souhaitons que cette étrangeté soit contrastée par les habitudes concrètes qui rythment les journées de ce lieu. Dans « la Montagne magique », il est question de repas à heures fixes, de promenades, de siestes « obligatoires ».

Nous nous plaisons de même à puiser et développer ces petites choses du quotidien car elles permettent de suggérer l'atmosphère d'un lieu - hôtel sélect, lieu de repos, résidence de vacances organisées- sans jamais en définir un de manière précise.

A cet égard, une autre source venue nourrir cette ligne « d'un lieu hors lieu » est l'expérience, non fictionnelle cette fois, de la Banalyse :

En 1982, Pierre Bazantay et Yves Hélias, universitaires nantais, fondèrent « le Premier Congrès de la Banalyse ». Leur idée, farfelue en apparence mais néanmoins exigeante, était d'inviter le temps d'un week-end un certain nombre de personnes dans un lieu donné dans le but « d'observer le réel, en prenant le risque de l'ennui ». L'invitation, reçue par voie postale, communiquait les horaires des trains – unique moyen pour se rendre en cet endroit. Une fois sur place (le relais taverne d'une petite gare perdue en Auvergne), et hormis un protocole singeant celui d'un véritable Congrès (toast et discours), il n'y avait effectivement rien de prévu – l'activité principale étant d'accueillir les autres congressistes débarquant à la bien-nommée Gare des Fades. La Banalyse était née.

Loin de la majestueuse nature de « la Montagne magique », perchée à des milliers de mètres d'altitude, les Banalystes se rassemblent à une halte ferroviaire facultative (bien nommée « Les Fades ») quelque part en Auvergne. Le fait que ce lieu n'ait rien de « grandiose » nous semble riche théâtralement, car nous pouvons ainsi marquer une progression : le lieu de notre fiction, a priori banal, va se découvrir progressivement pour devenir magique/extraordinaire.

Par ailleurs, si « l'étude du Banal » se donne volontairement des allures de plaisanterie ou de jeu absurde, il n'en découle pas moins une réflexion politique sur un état des choses : « Nous percevions en effet le capitalisme comme un processus toujours élargi d'annexion, ou de colonisation, du réel par la valeur marchande. Nous avons alors considéré le banal et l'ennui comme des figures « en négatif » au regard de ce processus. Ils en étaient en quelque sorte l'horizon de fuite ou la zone de risque qu'il lui fallait incessamment éviter » (Yves Hélias).

En ce sens, nous voyons dans la proposition critique des Banalystes un jeu d'échos avec celle que nous

tentons de théâtraliser au plateau. Plutôt que de remettre en cause frontalement un propos, c'est en affirmant son contraire que s'engage la critique.

3. Un lieu qui a le pouvoir d'en convoquer d'autres.

Ces hommes du possible vivent, comme on dit ici, dans une trame plus fine, trame de fumée, d'imaginations, de rêveries, et de subjonctifs ; quand on découvre des tendances de ce genre chez un enfant, on s'empresse de les lui faire passer.

Robert Musil, in « L'Homme sans qualités ».

Une fois posé un lieu qui possède son propre rapport au temps, et qui évolue en marge des lieux traditionnels, celui-ci nous semble propice « au voyage », c'est-à-dire à être envahi par un imaginaire qui le dépasse ou le prolonge.

Naturellement ceci ne peut se faire que si le lieu *est habité* : c'est par l'imaginaire de ceux qui y vivent que ce lieu va convoquer d'autres temps et d'autres espaces. On retrouve alors cette étonnante correspondance présente dans « La Montagne magique », et qui sera la nôtre au plateau : l'atmosphère du lieu provoque autant l'imaginaire des personnages que l'imaginaire des personnages caractérise l'atmosphère du lieu.

Il faut sans doute ici dire un mot sur ce que nous entendons par « imaginaire », dans un monde où le mot « rêve » a tendance à se rétrécir à sa dimension matérielle. Voici ce que Deleuze dit du délire – qui nous a fortement impressionnés : « le délire est lié au désir, délirer c'est désirer, on ne délire pas sur son père ou sa mère, on délire sur le monde entier, on délire sur l'histoire, la géographie, les tribus, les déserts, les peuples, les races, les climats. Quelqu'un qui délire, c'est à la lettre quelqu'un qui hante le champ social, le champ historique. »

C'est précisément ce que nous désirons, à travers le fantasme et le rêve : convoquer l'histoire, les peuples et les époques, partir à la découverte des « continents intérieurs » des acteurs/personnages, c'est-à-dire « de ce qu'on ne sait pas soi-même que l'on sait ». Et ainsi, replacer l'imaginaire dans le dilemme qui semble être le sien : servir à penser le réel quitte à s'en échapper provisoirement.

Pour rendre concret ce propos, nous terminerons en donnant ici deux matériaux d'inspirations qui seront convoqués dans le spectacle, avec pour chacun d'eux une traduction théâtrale singulière (*confer synopsis*).

La grande bataille de Cajamarca :

Découvert à la lecture « De l'inégalité parmi les sociétés » du géographe et biologiste américain Jared Diamond, ce récit rapporte la capture de l'empereur inca Atahualpa par le conquistador espagnol Francisco Pizarro en 1532, lors de la bataille de Cajamarca (petite ville du Pérou actuel).

Bataille archétypale de la rencontre entre colons et indigènes (« moment décisif de la plus grande collision

de l'histoire moderne » selon J. Diamond), elle est aussi à l'origine d'un traumatisme collectif difficile à appréhender de notre point de vue (puisque, littéralement, un monde s'est effondré en un jour – l'empereur inca étant considéré comme le fils du Soleil).

Fascinant par son côté épique (une centaine de conquistadors espagnols étant venus à bout de plusieurs milliers d'Incas), troublant par sa violence, ce récit charrie à la fois un imaginaire romantique propre à l'époque des grandes découvertes (si on le considère comme un véritable « exploit »), et un imaginaire d'une conquête intéressée la plus brutale qui soit (si on la considère, sous le prétexte d'évangélisation, la somme de pillages, d'exactions et de destructions).

Ces deux imaginaires qui s'entrechoquent nous intéressent grandement, tout comme le fait que ce récit semble aussi métaphore de l'échec d'une rencontre, de la brutalité d'une conception du monde sur une autre, et de ce qui marquerait le début d'une hégémonie culturelle – qu'on appellerait aujourd'hui globalisation. Eric Vuillard écrit dans son roman « Conquistadors », consacré à la conquête de l'empire inca : « bientôt, il n'y aurait plus qu'un seul Monde, une seule humanité. Il n'y aurait plus de replis, plus de lacunes, plus de royaumes rêvés. Il n'y aurait plus d'inconnu – comme si tout était soudain pris dans tout. La terre était ronde à présent. »

L'inquiétude du Jardin :

Depuis l'Antiquité, en Orient d'une manière générale et en Perse en particulier, le jardin est symbole d'une représentation du monde, décrivant à la fois la plus petite parcelle du monde et sa totalité. « Le jardin traditionnel des Perses était un espace sacré qui réunissait à l'intérieur de son rectangle les quatre parties du monde » selon M. Foucault - qui voit dans le jardin l'exemple le plus ancien d'hétérotopie.

L'importance du jardin pour les Perses explique également qu'il en soit devenu le motif principal de leur tapis. Face à la violence des invasions mongoles qui détruisaient systématiquement leurs jardins, les Perses eurent l'idée de préserver sa symbolique en les tissant sur des tapis. Cette (formidable) ruse était donc une manière de protéger la représentation d'un monde harmonieux. Cette symbolique du Jardin nous intéresse en terme d'enjeux dramaturgiques. Par ailleurs, nous voyons dans la façon dont les Perses ont sauvé leurs jardins (et donc leur Monde) de la destruction, une possible métaphore de ce qui s'inventerait dans « notre » lieu où il s'agirait de préserver une disposition à l'imaginaire menacée par une certaine hégémonie culturelle.

2.D. Mise en scène

1. Un lieu qui existe dès lors qu'il est nommé

Une caractéristique fondamentale du projet de mise en scène, de laquelle découle beaucoup de ses aspects, est que ce qui est concret pour les personnages n'est pas représenté au plateau. Tout ce dont il est question “visiblement” (les tableaux dans le grand hall, le jardin, le lac...) le public ne le “voit pas” – c'est par la conviction des personnages/acteurs que se fonde un lieu qui existe dès qu'il est nommé. Tout s'invente par la parole et, semble-t-il, au moment même de la représentation.

Le spectateur est dès lors doublement complice : d'une part “d'un même lieu qui change constamment” (puisque la scène représente tantôt le hall principal, tantôt une chambre, tantôt une prairie, etc.), d'autre part d'un procédé qui peut faire croire que le récit s'invente au présent.

La narration convoque donc les espaces qui lui sont nécessaires pour se déployer en même temps que le « lieu fictif » se dévoile. Ainsi, il est d'abord question d'une pièce principale – “le grand hall aux briques rouges” – d'un réfectoire et d'un jardin. Ensuite les personnages découvrent un lac, jusque là passé inaperçu. Plus tard il sera soudainement question d'un grenier, d'une orangerie, etc. Ceci marque également avec un certain humour un rapport enfantin à l'invention d'un territoire et à sa cartographie.

2. Andréas

Le spectacle commence par l'arrivée d'un nouveau personnage, Andréas, qui nous permet d'entraîner rapidement le spectateur dans la fiction. Ce choix sert de point de repère : le public s'identifie d'emblée à Andréas, l'un comme l'autre ont le statut de « nouveaux venus » dans ce lieu et sont invités à le découvrir.

Ce procédé d'identification est renforcé par l'écriture d'une lettre qu'Andréas adresse à un ami et dans laquelle il partage ses premières réflexions et impressions. Voici par exemple ce qu'il détaille : « Figure-toi c'est tout de même un drôle d'endroit... Il n'y a quasi rien, si ce n'est la gare, le lieu où nous résidons, qui ressemble à un genre de taverne ou de relais-taverne avec une série de chambres qui donnent toutes sur un même jardin et quelques sentiers qui se perdent dans des sous-bois. (...) Que tout ceci dégage un certain charme, c'est pourtant vrai, mais celui-ci tient moins, je crois, au lieu à proprement parler qu'au tempérament des gens qui sont ici... »

Cette lettre, écrite “face public” à la façon d'une pensée au présent, crée un lien de complicité avec le spectateur. Fonctionnant à la manière d'un fil rouge, elle se poursuit tout au long du spectacle, Andréas rajoutant à sa lettre (qu'il ne parvient pas à envoyer à cause d'une grève de la poste) une série de post-scriptum. Outre l'humour d'une lettre à rallonge, celle-ci prend peu à peu l'allure d'un journal intime livré au public.

3. Une intrigue qui fonctionne par indices.

Le public ne sait a priori où il débarque, ni ce dont il est question précisément. Ce qu'il voit et entend peut tout autant lui faire penser à une résidence de vacances, à un séminaire de chercheurs, à un lieu de retraite spirituelle, à un relais-taverne de randonneurs ; voire à un mélange de tout ça.

Il s'agit donc pour nous de laisser travailler son imaginaire tout en lui garantissant de ne pas se sentir perdu. De là, le spectateur signe une sorte de « pacte théâtral » avec ce qui se joue au plateau. Au cours de la représentation, il collecte, mêle et compose avec une succession d'indices qui déterminent les projets de la communauté au plateau. Parallèlement, une même situation est souvent porteur d'un sens pluriel. Par exemple, une scène d'initiation à l'arc-à-flèches semble d'abord n'être qu'un loisir destiné à passer le temps avant de révéler des enjeux inattendus.



4. La présence du Monde

On l'a déjà dit, tout ce qui est ressassé ou convoqué au sein de ce lieu est signe du Monde, à avoir avec son histoire et sa violence.

Premièrement, la présence de plusieurs tableaux disposés dans le hall principal. Ces tableaux (qui n'existent pas en réalité) sont une manière pour nous de théâtraliser le récit de la grande bataille de Cajamarca, épisode inaugural de la chute de l'empire inca. Cette épopée tragique est racontée à chaque arrivée d'un nouveau-

venu, le laissant face à l'ampleur de l'événement (et littéralement devant à sa cruauté, le dernier tableau représentant des milliers des cadavres). Ne sachant ni comment ni pourquoi ces œuvres sont dans ce lieu, les résidents s'obstinent à comprendre le sens de cette bataille. Au fur et à mesure du spectacle, une fascination grandit pour ce récit sanglant et en vient à hanter les pensées des personnages.

Deuxièmement, il y a dans ce lieu un écrivain qui s'est imaginé recevoir le Prix Nobel de littérature. Il arrête alors l'écriture de son livre pour préparer « un discours devant le monde ». Cette attitude fait débat au sein du groupe : certains s'inquiètent de l'absurdité d'une telle entreprise alors que d'autres en sont amusés. L'affaire est en tout cas prise au sérieux par l'intéressé, qui y voit l'occasion de livrer un point de vue sur un état du monde.

Enfin, il y a dans ce lieu un jardin central qui semble à l'abandon. Ceci devient progressivement une inquiétude partagée et insistante, à la mesure de ce qu'il symbolise potentiellement (*confer 3b1-3*). Une prise en charge par le groupe de la question sera provoquée par le retour du jardinier.

A travers ces trois préoccupations, chacun des personnages est en quelque sorte l'explorateur d'un imaginaire qui, nous le souhaitons, rencontre à un certain point l'imaginaire collectif (commun).

5. Une distribution chorale

L'invention d'une fiction nous permet de créer un éventail de rapports entre les personnages, d'où l'importance que revêt pour nous une distribution chorale. Un "6 plateau" établit en effet un panel de relations différentes, en ce compris conflictuelles et sensuelles. Cela multiplie les contrastes de tempéraments des personnages (d'âges, d'horizons, et de caractères différents), et l'usage de ressorts dramatiques (comme l'arrivée d'un nouveau personnage en fin de spectacle).

Par ailleurs, nous imaginons que ce lieu abrite une bonne quinzaine de résidents: les personnages au plateau (Andréas, Clawdia, Mr Ober, Mme Stöhr, Mr Albin, Mr Gürkan) font en outre exister « tous ceux qu'on ne voit pas » (Erwan, les italiens, Jean et Simone, Melle Stankiewicz, Olga, Youssef, ...etc.)

Outre l'humour d'un panel de nationalités (le lieu de notre action se situant « quelque part en Europe »), ces personnages invisibles concrétisent et vitalisent le groupe au plateau.

6. La vie quotidienne des résidents

Le quotidien du lieu et les rituels qui le composent font partie intégrante du récit. Les situations aux plateau rendent concrètes l'importance des repas, siestes et promenades et donnent à voir des personnages à l'affût de détails, s'émerveillant d'un rien et redécouvrant des beautés simples (observer des oiseaux, commenter les desserts, profiter d'une nuit étoilée, etc.)

Ceci nous permet, avec un certain humour, d'indiquer que les résidents sont attachés à vivre « comme ils l'entendent ». La bienveillance, le soin porté à l'autre et la non-utilité feinte ou apparente de leurs activités créent par ailleurs un contraste avec le sérieux de leurs (pré)occupations, comme si les deux étaient liés ou comme si l'un se nourrissait de l'autre.

2.E. Description du travail de plateau :

Les acteurs sont complices de la création et sont invités à penser avec nous le récit, ainsi que la place de leur personnage dans celui-ci. Ils participent en ce sens à l'écriture du spectacle. Par ailleurs, le travail au plateau sera destiné à faire ressortir une théâtralité singulière, dont nous donnons ici deux caractéristiques importantes.



1. Une attention portée au langage :

Apparue de manière intuitive, et probablement influencé par « La Montagne magique », le travail sur le langage s'avère intrinsèquement lié à la théâtralité du projet. Nous travaillerons donc sur l'appropriation d'un « langage délicat » (sans être précieux), conscient qu'il indique une « délicatesse de rapports » entre les personnages et une façon de s'appréhender/faire connaissance/vivre ensemble. Si nous situons l'action dans une Europe actuelle, ce travail permettra aussi un certain décalage – lui même propice à être tranché par des incursions tout à coup très quotidiennes ou plus directes. Cette langue singulière est par ailleurs un réel outil de jeu (et un plaisir d'acteur), qui crée entre les personnages un léger effet de distance « teinté de désir », et met en valeur des états de sensibilités troublants.

2. Un jeu « plein » :

La conviction de l'acteur reçoit une place d'honneur dans le spectacle puisqu'elle doit donner à voir à la fois *le lieu et ce qui s'y joue*. Nous appelons « jeu plein » un état de jeu (exigeant mais stimulant) qui demande à l'acteur d'assumer pleinement les enjeux des situations et de pouvoir naviguer entre un jeu très concret qui « stabilise » la fiction, et une sensibilité extra-ordinaire qui vient la nourrir. En effet, d'une scène d'apparence légère peut surgir tout à coup un trouble intense pour les personnages.

Ce type de jeu rend par ailleurs le spectateur sensible aux vertiges des personnages et lui donne le plaisir de voir des acteurs « croire et faire croire ». Notre désir est par là d'embarquer le spectateur dans notre fiction et à le rendre complice d'un lieu étrange et pourtant chaleureux.

2.F Projet de scénographie :

Au vu de la particularité du projet qui invente un « lieu convoquant de multiples espaces » (du jardin à la chambre, du grand hall à la prairie, sans qu'aucun éléments de décor ne viennent l'indiquer) la question de la scénographie se pose essentielle. Nous cherchons avec l'aide précieuse de Valentin Périlleux et de Marie Szersnovicz une scénographie simple et épurée qui participe à faire croire que le lieu s'invente par la parole.

Plusieurs pistes et intuitions s'offrent à nous à ce stade de réflexion:

- Un élément unique qui viendrait “contredire” l'espace vide. Cet élément constamment présent nous obligerait à l'intégrer dans chacune des scènes et se transformerait au fur et à mesure (par exemple une colonne dans une scène deviendrait un arbre dans la suivante). Nous pensons soit à un élément bien spécifique (une colonne au centre du plateau) soit à un élément brut lié au théâtre (perche, rideau, pieds de projecteurs).
- La construction d'un espace lumineux qui permettrait de contraster avec une atmosphère possiblement inquiétante, en plus d'indiquer une ambiance estivale (nous imaginons en effet le temps de l'action en été). Nous pensons par exemple à des toiles patinées (blanc cassé ou ocre-jaune clair) disposées en fond de scène ou latéralement, qui délimiteraient l'espace tout en étant au service de la création lumière. Ou à des matières non-figées, comme des toiles froissées de papier épais – pouvant se confondre avec des murs abîmés ou effrités (suggérant par exemple l'atmosphère d'une vieille maison retirée dans un pays méditerranéen).
- Rendre visibles les lieux hors-plateau (c'est-à-dire les coulisses). Ils permettraient de mettre en valeur les nombreuses “entrées-sorties” qui ponctuent le spectacle, et de donner la sensation au public que toute une vie s'établit autour et en dehors du plateau.

Une attention sera également portée sur les accessoires qui permettront de concrétiser par le détail les situations (par exemple des chaises de jardin qui indiquent l'extérieur), ainsi qu'aux costumes qui seront d'autant plus signifiants dans un espace épuré.

2.G Projet de création lumière et sonore

La création lumière, pour nous intimement liée au projet scénographique, dessinera elle aussi les contours du lieu. Nous désirons travailler à l'illusion d'un plein-feu qui se modifierait de manière à peine perceptible le long de la représentation, donnant l'illusion de rester stable et pourtant toujours en évolution. Le spectateur s'étonnera ainsi de découvrir un changement d'état lumineux sans l'avoir vu apparaître.

Convaincus que la lumière ne doit pas illustrer la situation qui se déroule au plateau, nous cherchons à ce qu'elle développe son propre temps, en léger décalage avec ce qui se joue au plateau.

A titre d'exemple: Andréas le nouveau-venu, se retrouve tard le soir installé sur une chaise longue empaqueté dans une couverture; il observe les étoiles. Ce moment « solitaire » est interrompu par le passage de plusieurs personnages (Madame Stöhr qui revient d'un bain de minuit, Clawdia qui revient d'avoir bu un cognac avec Mr Gürkan, etc.). Dès le début de la scène, les personnages "jouent" la nuit et indiquent la situation à l'aide de leurs voix et corps – une lumière d'obscurité ne les rejoindra qu'en cours de scène. Ceci donne l'impression pour le spectateur (sans qu'il s'en préoccupe) que ce sont les personnages qui, depuis le plateau, "convoquent" la nuit – et donc un état lumineux qui lui correspond.

Nous pensons également que la lumière pourra indiquer le lieu comme s'il s'agissait d'un 7^{ème} personnage au plateau, suivant sa propre progression narrative (un rayon de soleil qui transperce une fenêtre en fin d'après-midi ou au petit matin) et accompagnant le dévoilement d'un lieu a priori banal en un lieu "magique" (nous pensons par exemple à l'apparition des motifs colorés sur le sol, comme s'il s'agissait de reflets de vitraux d'une cathédrale).

Le travail sur le son, que nous souhaitons utiliser avec parcimonie, suivra aussi cette idée de « léger décalage » en venant soutenir aussi bien des aspects étranges que concrets du récit. A titre d'exemple: un son presque subliminal d'un train qui freine, pour indiquer l'arrivée d'Andréas; un son d'oiseau dont on aurait parlé dans une scène précédente.

3. Equipe artistique

Porteurs de Projet:

Eléna Doratiotto & Benoît Piret

Acteurs: Salim Djaferi

Eléna Doratiotto

Gaëtan Lejeune

Anne-Sophie Sterck

Benoît Piret

Jules Puibaraud

Assistante à la mise en scène: Nicole Stankiewicz

Scénographie : Valentin Périlleux

Regard scénographique et costumes: Marie Szernovicz

Création lumière et régie générale: Philippe Orivel

Chargées de production et de diffusion: Catherine Hance & Aurélie Curti.

Production : Wirikuta Asbl.

Coproduction : Festival de Liège, Théâtre Jean-Vilar de Vitry-Sur-Seine, Sur Mars (Mons Arts de la Scène). Avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles Service du Théâtre (CAPT). Avec le soutien du Théâtre Varia, La Chaufferie Acte I, de Zoo Théâtre et du Raoul Collectif. Ce projet a été accompagné à ses prémices par le théâtre de L'L (Bruxelles).

